

Сравнительно-  
историческое  
изучение  
и  
теоретические  
вопросы  
развития  
современных  
литератур



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

Сравнительно-  
историческое  
изучение  
и теоретические  
вопросы  
развития  
современных  
литератур



Москва  
«НАУКА»

1985

Коллективный труд, подготовленный советскими литературоведами совместно с учеными ряда зарубежных социалистических стран, посвящен актуальным методологическим проблемам развития современных социалистических литератур, а также некоторым аспектам сравнительного изучения и теоретического осмысливания истории этих литератур.

Книга адресована специалистам-филологам.

**Редакторы**

Ю. В. БОГДАНОВ, С. В. НИКОЛЬСКИЙ,  
В. А. ХОРЕВ, С. А. ШЕРЛАЙМОВА

**Рецензенты**

В. А. ДМИТРИЕВ, Б. Ф. СТАХЕЕВ

С 460300000—208  
042(02)—85 IV.84.355

© Издательство «Наука», 1985 г.

## От редакции

Проблемы, являющиеся предметом рассмотрения в настоящей книге, принадлежат к числу наиболее актуальных и активно обсуждаемых в нашей науке. В статьях, помещенных в первом разделе сборника, с разных сторон анализируются, преимущественно в теоретическом плане, вопросы развития литературы эпохи социализма. Творческий опыт социалистических литератур последних десятилетий, обобщаемый коллективными усилиями литературоведов и критиков-марксистов социалистических стран, способствовал углублению наших представлений о закономерностях современного литературного процесса, в решающей степени предопределив методологический сдвиг в трактовке самого метода социалистического реализма. Убежденность в продуктивности рассмотрения социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы характерна для большинства работ, публикуемых в сборнике.

В центре второго раздела находятся статьи, посвященные проблематике связей и сравнительного изучения литератур социалистических стран, выявлению некоторых общих закономерностей и специфических национальных особенностей их развития. Здесь затрагиваются также насущные вопросы междисциплинарных, комплексных исследований, находящих все более широкое применение в советском обществоведении. Методологии изучения и конкретным малоисследованным страницам истории литературы посвящены статьи третьего раздела книги.

Существенный вклад в активизацию творческой разработки теории социалистического реализма, сравнительного изучения литератур социалистических стран внес своими многочисленными исследованиями академик АН СССР Д. Ф. Марков. К высказанным им идеям, многие из которых представляют общетеоретический, научный интерес, не раз обращаются авторы настоящей книги, в которой наряду с советскими исследователями приняли участие и видные ученые социалистических стран: Т. Жечев (НРБ), Д. Боднар, Л. Иллеш, И. Кирай (ВНР), М. Науман (ГДР), В. Навроцкий (ПНР), М. Новиков (ССР), Г. Грзалова, К. Розенбаум, М. Томчик, С. Шматлак (ЧССР), А. Флакер (СФРЮ).

Статьи сборника знакомят с некоторыми новыми тенденциями в литературоведении и теории литературы социалистических стран Европы, с теми направлениями, в которых работает сегодня в этих странах мысль исследователей современного литературного процесса и общих теоретических проблем искусства. По частным моментам позиции авторов сборника не вполне совпадают, что естественно, когда речь идет о вопросах, находящихся в процессе разработки. Вместе с тем весь авторский коллектив объединяет приверженность концепции социалистического реализма, стремление выявить закономерности его появления, вера в безграничные возможности и перспективы оптимистического и гуманного социалистического искусства наших дней.

## Новые аспекты теории социалистического реализма

*B. Новиков*

Искусство социалистического реализма — динамическое явление. Оно стремительно развивается, отражая новые процессы, происходящие в жизни, и открывая новые эстетические возможности. Вместе с развитием искусства социалистического реализма развивается и теория социалистического реализма, обобщающая опыт новейшей литературы. Создано марксистское исследование, раскрывающее развитие социалистического реализма в мировой литературе (*Сучков Б. Исторические судьбы реализма. 3-е изд., доп. М., 1973*). Показаны закономерности формирования и развития социалистического реализма в русской советской литературе (труд А. Метченко «Кровное, завоеванное» (2-е изд. М., 1975), удостоенный Государственной премии). Раскрыты успехи социалистического реализма в многонациональной советской литературе (*Ломидзе Г. Ленинизм и судьбы национальных литератур. 2-е изд., доп. М., 1974*; шеститомная «История советской многонациональной литературы», созданная коллективом ученых ИМЛИ; *Новиченко Л. Не иллюстрация — открытие! М., 1969*). В удостоенном Ленинской премии фундаментальном исследовании М. Б. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» (2-е изд. М., 1972) раскрыты характерные черты социалистического реализма как метода, освещены такие сложные проблемы, как соотношение мировоззрения и метода писателя, взаимосвязь метода и направления, особенности индивидуального стиля писателя.

Следует сказать, что после постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972) теоретическая мысль в области эстетики заметно активизировалась, больше стало обращаться внимания на творческое осмысление эстетической природы социалистического реализма. В центр выдвинулась проблема художественного многообразия социалистического реализма, выработки писателями новых форм художественного обобщения, позволяющих

со всей глубиной и поэтической выразительностью раскрыть духовное богатство нового человека, показать героизм его созидательной деятельности. В журнале «Вопросы литературы» с 1972 по 1975 г. шла плодотворная дискуссия о новых формах художественного обобщения в социалистическом реализме, в которой приняли участие ученые из стран социалистического содружества.

Вопросы теории социалистического реализма все больше обсуждаются в странах социализма. Происходит это в условиях непрекращающихся атак на новый метод со стороны буржуазных литераторов и искусствоведов. Но искусство социалистического реализма развивается, одерживая все новые победы. Это стало объективной закономерностью.

Об этом свидетельствует, в частности, монография Д. Маркова «Проблемы теории социалистического реализма» (1-е изд. М., 1975; 2-е изд., доп. М., 1978). Эта книга новаторская. Участник многих международных симпозиумов, дискуссий (в том числе и упомянутой дискуссии о новых формах художественных обобщений, проведенной в «Вопросах литературы»), Д. Марков в центр монографии выдвигает важнейшие проблемы социалистического реализма: история и развитие метода социалистического реализма, взаимоотношение этого метода с другими методами и направлениями; внутренние изменения в критическом реализме, а также в революционном романтизме, произошедшие в период социалистических революций; борьба реализма с модернизмом и переход крупных художников XX в. на позиции реализма; новые соотношения романтизма и реализма в социалистической литературе; эстетическое новаторство социалистического реализма как исторически открытой системы по отношению к новым явлениям жизни и многообразным формам художественного обобщения.

Д. Марков подходит к социалистическому реализму как явлению, имеющему международный характер. Автор — специалист в области славянских литератур. В монографии развиты мысли из его книги «Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур» (М., 1970), и в то же время в ней поставлены новые теоретические проблемы. Автор рассматривает развитие революционной литературы и литературы социалистического реализма в Болгарии, Югославии, Чехословакии и Польше как величайший в истории мировой литературы опыт, дающий возможность в сопоставлении с опытом развития социалистического реализма в СССР сделать принципиальные теоретические выводы о новых существенных

закономерностях мирового литературного процесса. «...Речь идет, — пишет автор, — о периоде глубоких изменений в общественном сознании людей, о величайшем повороте в истории человечества. Социалистическое движение, весьма своеобразно развившееся в разных странах, составило в то же время ту историческую общность, которая обусловила и сходство процессов в отдельных национальных литературах. А это вело, в свою очередь, к возникновению особой международной системы литературного развития. В широком эстетическом плане — это эпоха нового типа художественного сознания, определившая собой важнейшие стороны мировой литературы».

Такое понимание социалистического реализма, основанное на исследовании опыта южнославянских и западнославянских литератур, было присуще и книге Д. Маркова «Генезис социалистического реализма», которая получила большую известность, была переведена и издана на болгарском языке (София, 1972), словацком (Братислава, 1972), чешском (Прага, 1973), немецком (ГДР, Берлин, 1975).

В монографии Д. Маркова «Проблемы теории социалистического реализма» принципиальное значение имеют главы «Гуманизм и литература социализма», в которой коммунистическая партийность искусства рассматривается как высшее выражение гуманизма, и «Социалистический реализм — исторически открытая система правдивого изображения жизни», в которой большое внимание уделяется эстетическому новаторству социалистического реализма, новым формам художественного обобщения, проблеме соотношения метода и стиля, типологии стилевых образований в современных социалистических литературах.

Собственно говоря, главным во всех исследованиях автора является стремление осмыслить две самые важные проблемы современной эстетики — это рассмотрение социалистического реализма в контексте мирового художественного процесса, в соотношении с другими течениями, взятыми в их объективной функции и исторической жизнеспособности (большое внимание здесь автор уделяет борьбе реализма с модернизмом). Это первая задача. Вторая — раскрытие эстетического богатства социалистического реализма — многообразия его выразительных возможностей, превосходящих возможности всех иных методов и направлений.

Таким образом, проблема эстетического новаторства социалистического реализма в книге Д. Маркова выходит на первый план. Этую проблему автор решает конкретно.

Известно: без истории предмета не может быть теории, как

без теории не может быть истории (Н. Г. Чернышевский). Автору счастливо удалось соединить историко-литературный аспект с теоретическим и выдвинуть в центр внимания наиболее важные, скажем прямо, наименее разработанные проблемы, по которым идут ожесточенные споры не только на международных симпозиумах, но и в советской науке о литературе.

Тот факт, что Д. Марков выступает и как историк литературы, и как теоретик, придает его теоретическим выводам особую весомость. Он нигде не занимается лишь постулированием теоретических положений. Выдвигая новые идеи, вступая в спор с противниками и оппонентами, он не ограничивается констатацией фактов, указанием на необходимость решать проблему в таком-то плане. Он тут же обращается к истории литературы, анализирует творчество видных писателей, выдвигает систему доказательств, опровергает неверные взгляды и на конкретном материале убеждает в правоте своих теоретических положений.

Главным достоинством книги Д. Маркова — в методологическом отношении — я считаю диалектический подход автора к решению поставленных задач. Он берет социалистическую литературу в развитии. Для него эта литература со дня ее зарождения — ядро, в котором в зародышевом состоянии находились все свойства будущей общечеловеческой литературы. Д. Марков устанавливает этапы развития социалистической литературы (в зависимости от этапов развития революционного движения в стране). Он прослеживает формирование принципов социалистического реализма в социалистической литературе во всей сложности борьбы различных направлений, взаимодействия с критическим реализмом, перехода от романтизма к реализму, преодоления ошибок (сектантства, нигилизма, догматизма), выработки новых принципов типизации, формирования новой, ставшей наиболее прогрессивной эстетической системы, отвечающей запросам эпохи и внутренним устремлениям художников. Картина развития социалистического реализма, нарисованная автором на фоне революционного движения и социалистических преобразований в Европе (взятая в сопоставлении с развитием мирового художественного процесса, в соотношении с другими литературными течениями), предстает, прямо скажем, внушительная.

Хочу подчеркнуть, что диалектический и конкретно-исторический подход позволил Д. Маркову дать убедительные ответы на ряд вопросов и проблем, по которым в советском литературоведении нет ясности, идут споры и дискуссии.

Например, до сих пор встречается утверждение, что в начале XX в. критический реализм переживал кризис и не мог отобразить новых явлений жизни. На кризисе, мол, классического реализма возник социалистический реализм. Эту точку зрения опровергает Д. Марков и конкретно показывает, что критический реализм был одним из источников социалистического реализма. Между этими величайшими достижениями художественной мысли с самого начала установилась историческая преемственность. Эволюция творчества Марии Майеровой, Петра Безруча, Карела Чапека доказывает, что изменения, происходящие в критическом реализме под влиянием революционных событий, вели к возникновению тенденций, явившихся мостом к новому социалистическому искусству.

А сколько у нас было споров о романтизме? Д. Марков конкретно показал, что революционный романтизм Христо Смирненского был формой выработки принципов социалистического реализма и сам явился этапом, который привел к обогащению социалистического реализма. Д. Марков решительно выступает против ошибок тех, кто разделяет метод социалистического реализма на два существующих метода — романтизм и реализм.

Он устанавливает диалектику взаимосвязи между революционным романтизмом и реализмом, существующую на ранней стадии развития социалистической литературы. Он уточняет понятие романтики как составной части реализма и романтизма. Он показывает, что романтизм как вид творчества может существовать самостоятельно и при социалистическом реализме, но основой их является единый метод. Разделять социалистический реализм на два самостоятельных метода (реализм и романтизм) означает подрывать единство метода и порождать сомнения в его всеохватной силе и эстетических возможностях.

Не менее важно также и то, что в книге Д. Маркова с подлинным историзмом четко решается проблема взаимоотношения писателей социалистического реализма с левыми группировками (авангардизмом). Автор отвергает неконкретный, недифференцированный подход к анализу творчества левых. История левых группировок показывает, что авангардизм одними тенденциями сближался с социалистическим реализмом, а другими — противостоял ему. «Путь авангардистов к социалистическому реализму — это и путь закрепления достигнутых ими подлинных эстетических завоеваний, и непременно — путь отказа, освобождения от разного рода субъективно-идеалистических формалистических влия-

ний, которые, конечно, не могли стать структурным элементом нового художественного метода» (с. 139).

Конкретно-исторический подход позволяет Д. Маркову в целом верно осветить проблему взаимоотношения писателей модернизма с социалистическим искусством. Автор решительно опровергает точку зрения, согласно которой модернизм явился источником новаторства социалистического реализма. «...При исследовании вопроса о сближении символистов с революцией вернее, очевидно, говорить об индивидуальных судьбах отдельных представителей модернизма, а не о прогрессивности системы, принципов — философских и эстетических» (с. 122). Таков путь А. Блока, В. Брюсова, А. Стоянова, Гео Милева, В. Незвала, Б. Ясеньского.

Анализируя факты, показывая разрыв А. Стоянова с символизмом, Гео Милева с экспрессионизмом, В. Незвала с сюрреализмом, Б. Ясеньского с футуризмом и переход этих писателей на принципы социалистического реализма, Д. Марков утверждает: «Революционное мироощущение — главный фактор формирования литературы нового типа — социалистической. Ведь именно с характером видения жизни, с концепцией мира и связан прежде всего творческий метод художника. Поэтому, скажем, переход от символизма или экспрессионизма как определенных творческих методов к социалистическому реализму всегда означает разрыв с прежней эстетической системой» (с. 126).

Не менее важным в книге Д. Маркова является марксистское решение проблемы сравнительного изучения литературного процесса и постановка вопроса о типологической дифференциации стилевых течений. Решительное преодоление методологических просчетов традиционной компаративистики предполагает не отказ от сравнительно-исторического изучения литературного процесса, а углубление принципов историзма. Проблема литературной типологии переплетается с проблемой литературных связей и влияний и позволяет показать мировое значение социалистического реализма во взаимоотношениях, связях и борьбе с различного рода течениями в мировой литературе. «Мера историзма позволяет объяснить каждое литературное явление и в его специфике, и в том общем, что сближает его с другими явлениями» (с. 198). Типологические литературные факты и явления служат ярчайшим показателем общих закономерностей мировой литературы. В ней отражается борьба двух культур. Побеждает та, истоки которой связаны с поступательным движением истории, с борьбой народных масс, с прогрессивными идеями эпохи.

При типологическом изучении сходных явлений в литературе на первый план выходит эстетический аспект. Взаимодействие и борьба направлений, выработка новых форм обобщения, анализ эстетического новаторства позволяют показать развитие литературы в динамике перехода от одной структуры к другой, раскрыть новаторство социалистического реализма как системы, отвечающей прогрессивному развитию человечества. Зона социалистического реализма расширяется: искусство социалистического реализма предстает как высший этап развития художественной мысли человечества. Теоретический аспект книги Д. Маркова приобретает острое политическое значение. В книге Д. Маркова показан вклад советской литературы и литературы стран социализма в развитие мировой прогрессивной литературы.

Для раскрытия мирового значения социалистического реализма в книге Д. Маркова принципиальное значение имеет глава «Гуманизм и литература социализма». Здесь мысль исследователя восходит к высшей стадии развития искусства социалистического реализма, к периоду развитого социализма. Автор остро ставит проблему гуманизма как отражение новой концепции личности, сложившейся в социалистическом обществе, и показывает принципиальное отличие социалистического искусства от декадентских течений. Много ценных и свежих мыслей Д. Марков высказывает здесь о новом типе мышления художника социалистического реализма, о принципе партийности и народности как эстетических категориях и о принципе осознанного историзма как исходном моменте, характеризующем новые формы взаимосвязи художественного творчества с преобразующей деятельностью личности в социалистическом обществе. Я не буду пересказывать здесь ход мысли исследователя. Подчеркну только, что постановка вопроса о гуманизме, партийности, народности, исторической осознанности художественного творчества при социализме позволяет Д. Маркову поставить вопросы об эстетическом новаторстве искусства социалистического реализма на твердую марксистскую почву. Д. Марков последовательно отстаивает свою точку зрения, говоря о широких гуманных целях социалистического искусства, о выполнении им общечеловеческой миссии в истории. Он решительно выступает против сектантского и догматического сужения исторических и эстетических возможностей социалистического реализма.

На прошедшей в Академии общественных наук при ЦК КПСС научно-теоретической дискуссии «Новое в социалистическом реализме» в 1975 г. Д. Марков сказал: «Социа-

листический реализм рассматривается сегодня многими исследователями как новый тип художественного сознания, как принципиально новое эстетическое образование, отнюдь не замкнутое в рамках одного или даже нескольких способов изображения».

В самом деле, возникнув как очень определенный в своих исходных принципах, наш метод несет в себе глобальные возможности нового художественного познания, основанного на новом мировоззрении. Социалистический реализм включает в себя все вершинные достижения мирового искусства. Это синтез всего лучшего. Но синтез определенный, качественно новый. Социалистический реализм как метод художественного познания — со своими определенными принципами — открывает путь в области искусства к подлинно свободному, всеохватывающему изображению действительности.

Заключительная глава книги Д. Маркова «Социалистический реализм — исторически открытая система правдивого изображения жизни (Эстетические возможности метода, вопросы его поэтики)» придает завершенность не только книге, но и всей концепции автора. Это в полном смысле новое слово в нашей науке. Автор вторгается в малоразработанную сферу, которую формалисты и интуитивисты считают своей монополией, отказывая марксистской эстетике в возможности исследовать ее и осветить с учетом особенностей искусства. Речь идет о новых формах и средствах художественного обобщения, открытых искусством в XX в., в соотношении метода и стиля, художественном многообразии, дифференциации художественных форм с учетом их эстетической функции в каждом конкретном случае.

Я считаю точку зрения Д. Ф. Маркова прогрессивной. Вместе с автором книги «Проблемы теории социалистического реализма» я убежден, что основой основ художественного многообразия искусства социалистического реализма является использование всех возможностей искусства — не механическое, а творческое, преобразованное, с учетом главной функции — раскрыть особенности мировосприятия, чувств, мыслей, действий нового человека, сформированного социализмом. Принцип правдивости приобретает новое качество. Возрастает преобразующая функция искусства. На первый план выходит не простое отражение, а концептуальность, гипотетичность — угадывание новых тенденций, открытие новых типов, характеров, новых конфликтов и общественных связей. Как пишет Д. Марков, от художника требуется прежде всего верность передачи реальных связей

мира. А эти связи бесконечно разнообразны, находятся в постоянном изменении и развитии. Именно в способности передать новый характер общественных связей, общественных отношений, человеческих судеб, поэтизации героя-борца выявляется подлинная свобода творящего сознания. Как бесконечен процесс познания, так бесконечно разнообразны и формы его изображения. И это диалектико-историческая, глубоко материалистическая точка зрения.

Д. Марков убедительно показывает, что нельзя сводить эстетические возможности социалистического реализма к одной форме — изображению жизни в форме самой жизни. При такой постановке вопроса смешивается метод с поэтикой, забывается истина, что социалистический реализм по природе своей всеобъемлющ, включает в себя все формы изображения, в том числе так называемые условные формы. Д. Маркову удалось показать, что существует опосредованная связь между методом и стилем. Метод — это, как образно говорит автор, общая основа, стартовая площадка. Стиль — индивидуально-творческое преломление общего. «Стиль и есть индивидуализирующая содержание форма, в которой оно начинает светиться неповторимыми гранями» (с. 291). Методологически верное решение вопроса о соотношении индивидуального стиля и метода позволяет автору во всем объеме осветить вопрос о художественном многообразии искусства социалистического реализма и о многообразных типах творчества в социалистических литературах. На примере современной болгарской литературы Д. Марков показывает развитие новых художественных форм в социалистическом реализме. Вопрос о стилевых течениях и дифференцированном подходе к ним — совершенно новый в эстетике социалистического реализма.

Яркие страницы написаны автором о творчестве выдающегося современного болгарского поэта В. Ханчева. Применительно к поэзии автор говорит об усилении лирического начала и лиризации гражданской поэзии, о развитии философской лирики, об особенностях героико-романтической поэзии и т. д.; применительно к прозе — о развитии жанра монументального романа-эпопеи, многопланово раскрывающего целые периоды общественной жизни страны («Простые люди» Г. Караславова, «Иван Кондарев» Э. Станева), о появлении психологических миниатюр, эссе, лирической новеллы и повести (в связи с этим называются произведения Н. Хайтова, Д. Фучеджиева) и т. д.

В этом разделе книги Д. Маркова теоретический аспект и историко-литературный сливаются в единое целое, дает

богатую и художественно многообразную картину развития различных стилевых формаций в современной литературе.

В целом книга Д. Маркова — новаторское исследование. Автор ставит и решает одну из кардинальнейших проблем социалистического реализма. Его книга — показатель высокого уровня развития литературной теории в нашей стране, достигнутого благодаря общим усилиям ученых в период между XXIV и XXVI съездами нашей партии.

## К проблеме единства социалистических литератур

*C. Шерлашмова*

Родство идеалов и общность целей породили общие черты в социалистических литературах разных стран с самого момента их возникновения. Неоценимое значение для формирования культурной политики рабочего класса и создания новой революционной литературы имела ленинская теория партийности литературы, которая решительно противостояла буржуазно-либеральным иллюзиям о «надклассовой литературе» и декадентской проповеди «чистого искусства». С другой стороны, ленинское учение предостерегало от упрощенно-социологического подхода к искусству. Оно нацеливало на восприятие и оценку художественных произведений в системе „общепролетарского дела“, но с непременным учетом сугубой специфики данной области, ибо «литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством»<sup>1</sup>.

Принцип партийности — исходный принцип марксистской литературной критики и социалистического художественного творчества. Вместе с тем в истории революционной литературы отдельных стран освоение этого принципа представляло длительный и сложный процесс, закономерностью которого была постоянная борьба как против упрощенных толкований, приводивших к недооценке отличий литературной области от других частей «общепролетарского дела», так и против тенденций к абсолютизации этих отличий.

Ленинское понимание партийности литературы дает ключ и к верному пониманию единства социалистических литера-

тур, которое не имеет ничего общего с унификацией, напротив, предполагает жанровое, стилевое и проблемно-тематическое многообразие на единой основе марксистского мировоззрения. Как писал А. В. Луначарский, «социалистический реализм предполагает многообразие стилей, требует этого многообразия стилей. Многообразие стилей прямо-таки вытекает из него»<sup>2</sup>. Однако такое понимание в марксистской литературной критике отдельных стран также является результатом длительного процесса, в ходе которого в разное время не обошлось без ошибок, упрощений и перегибов.

Победа Октябрьской революции и возникновение советской литературы положили начало принципиальным изменениям в структуре мирового литературного процесса, в котором отчетливо обозначались тенденции межнационального объединения писателей, стоящих на революционных позициях. Выдвигается лозунг мировой революционной литературы. Революционные писатели разных стран не только сознают и открыто декларируют родство своих общественных идеалов, но и стремятся к созданию международных организаций, начиная с Временного международного бюро Пролеткульта (1920). При всей ошибочности пролеткультовского понимания революционной литературы, которое В. И. Ленин подверг серьезной критике, деятельность бюро дала импульс к организационному объединению пролетарских писателей в странах капиталистического мира, способствовала обмену опытом между творцами новой литературы. Тем более это относится к деятельности МОРП.

Многообразный опыт этой организации содержит в себе предостережение от недооценки специфики отдельных национальных литератур, от упования на резолюции вместо кропотливой воспитательной работы среди художников, тянувшихся к новому творчеству. Но он доказывает и плодотворность объединения усилий прогрессивных писателей разных стран. Это особенно ярко проявилось впоследствии в движении единого фронта мировой культуры против фашизма.

Вступление после второй мировой войны целого ряда стран на путь социализма явилось основой формирования новой межнациональной общности литератур социалистических стран. Свой неповторимый вклад в эту общность, значение которой в мировой литературе с каждым десятилетием становится все более весомым, вносит литература каждой социалистической страны, но вполне правомерна и постановка вопроса об общих чертах в развитии лите-

ратур социалистических стран, об их особого рода единстве. Тесные связи между литературами братских социалистических стран проявляются в сфере культурно-организационной: в укреплении сотрудничества союзов писателей в разных областях, в том числе в совместной борьбе против угрозы новой войны, проявляется в издательской деятельности, в разработке теоретических проблем социалистического искусства, а также и в самой художественной практике — в виде взаимных творческих импульсов, способствующих общему подъему уровня социалистической литературы.

Разумеется, говоря о движении большой группы стран по социалистическому пути, надо отдавать себе отчет в различии темпов социалистического строительства в этих странах. В общественно-политическом и экономическом развитии отдельных стран существуют противоречия, возникают кризисные моменты, подчас весьма острые. Тем более не одинаково положение в такой сложной сфере духовной деятельности, как литература, которая вообще немыслима вне национальной специфики. Но все эти различия не должны закрывать от нас реального процесса складывания идейно-художественной общности литератур социалистических стран, который особенно интенсифицировался в 70-е годы.

Это подтверждается, в частности, и тем, сколь большое место данная проблематика начинает занимать в критике и литературоведении социалистических стран. Можно было бы привести целый список работ, в том числе созданных совместными усилиями ученых нескольких стран, в которых объектом исследования является не одна, а несколько литератур социалистических стран.

В ряде коллективных трудов советских литературоведов весьма результативно применен принцип параллельного рассмотрения процессов, происходящих в разных национальных социалистических литературах на протяжении одного и того же временного отрезка. Такой тип работ был подготовлен исследованиями, которые проводились, например, в Институте славяноведения АН СССР, по развитию социалистических литератур в зарубежных славянских странах в межвоенный период: «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян» (1963), «Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах» (1972).

Аналогичным путем шли литературоведы Центрального института истории литературы ГДР в коллективном труде «Литературы европейских социалистических стран. Универ-

сальный характер и национальное своеобразие социалистических литератур» (1975). В 1976 г. вышел в свет подготовленный в Институте славяноведения и балканистики АН СССР коллективный труд «Новые явления в литературе европейских социалистических стран. Художественная проза начала 70-х годов», в котором была сделана попытка дать параллельное исследование живого современного литературного процесса в европейских социалистических странах. Этот список можно было бы продолжить.

В названных трудах не преследуется цель прямых сопоставлений, однако в подходе к конкретному национальному материалу авторы стремятся следовать общим принципам, выработать общую концепцию современного литературного процесса.

Литературный процесс каждой социалистической страны имеет свой неповторимый характер, глубокое и всестороннее изучение которого является первейшим условием для выявления общих закономерностей развития социалистической литературы. Однако закономерности литературного развития даже в рамках одной отдельно взятой страны нельзя установить с достоверностью без учета опыта других социалистических литератур. Замыкание в рамках только одной литературы может привести к неточным выводам относительно объективной значимости ее успехов и просчетов, относительно направленности ее движения. В еще большей степени это относится к вопросам общей теории.

Очевидно, например, что теоретическая разработка проблем социалистического реализма требует учета опыта разных социалистических литератур. Примером исследования такого типа может служить монография Д. Ф. Маркова «Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западославянских литератур» (1970).

Современному литературному процессу посвящен коллективный труд Института мировой литературы им. М. Горького «Герой художественной прозы. Социалистические страны Европы» (1973), в котором обозначенная в заглавии тема раскрывается на материале литератур социалистических стран Европы с привлечением отдельных сопоставлений с советской литературой. Близким к этому типу исследований был и подготовленный ИМЛИ вместе с Институтом славяноведения и балканистики АН СССР и учеными других социалистических стран двухтомник, посвященный теоретическому осмыслению проблем общего и особенного в социалистических литературах (Общее и особенное в лите-

ратурах социалистических стран Европы. М., 1977; Актуальные проблемы сравнительного изучения социалистических литератур. М., 1978).

Органическая «включенность» в общий контекст социалистических литератур все яснее воспринимается сегодня как внутренняя потребность каждой социалистической литературы. Осознание этого явилось импульсом к ряду литературоведческих начинаний последних лет как в СССР, так и в других социалистических странах, особенно в Чехословакии и ГДР.

Накопленный опыт исследования отдельных национальных литератур социалистических стран, а также их «контекста» (особо следует отметить широкую разработку в последние годы истории и теоретических проблем развития многонациональной советской литературы, а также проблематики чешско-словацкого литературного контекста в Чехословакии) побуждает к новому осмыслению вопроса о том, какого рода это единство социалистических литератур, в чем оно конкретно проявляется, каково значение этого фактора для поступательного развития социалистических литератур и их роли в мировом литературном процессе.

Социалистическая литература каждой страны, уходя корнями в национальные традиции, несет на себе печать неповторимого своеобразия. Нет нужды специально оговаривать разницу в облике литератур европейских социалистических стран и социалистических литератур Кубы, Монголии, Вьетнама. Но немаловажные различия существуют и в литературных традициях европейских социалистических стран, даже если это наиболее близкие по языку и историческим судьбам славянские литературы, даже если это славянские литературы одной страны: чешская и словацкая, сербская, хорватская, словенская и другие литературы народов Югославии.

В одних литературах, например в русской, польской, немецкой, существует давняя традиция реалистического романа, в других, например в болгарской, словацкой, в некоторых литературах Югославии, расцвет романного творчества приходится на более поздний период, главным образом на период после второй мировой войны. В литературах польской, венгерской, румынской и некоторых других традиционной может считаться деревенская проза, а, например, в чешской и немецкой литературах уже в 20—30-е годы получила значительное развитие проза с рабочей тематикой. Не одинакова роль модернистских и авангардистских тече-

ний в рассматриваемых литературах XX в. Скажем, развитие чешской социалистической литературы нельзя изучать без учета ее многообразных связей с левоавангардистскими течениями поэтизма и сюрреализма. Проблематика сюрреализма до сих пор остается актуальной в литературе Югославии. Совсем иначе выглядит в этом плане ситуация, например, в болгарской литературе. По-разному складывалась и история марксистской критики в рассматриваемых странах, что находит отражение и в сегодняшних спорах.

Очевидно особое положение в системе социалистических литератур литературы советской, которая развивается в условиях социалистического строя уже более 60 лет. Опыт советской литературы вполне закономерно привлекал и привлекает поэтому большое внимание писателей и критиков других социалистических стран. Надо специально подчеркнуть значение опыта советской литературы как литературы многонациональной, накопившей ценный опыт взаимодействия в социалистическом обществе национальных литератур с разным исходным уровнем, включая литературы младописьменные.

В критических работах иногда можно встретить утверждение, что литературы других социалистических стран после 1945 г. в известной мере повторяют путь, проделанный советской литературой в 20—30-е годы. В самой общей форме с этим можно было бы согласиться, но эту «известную меру» нельзя преувеличивать, иначе возможны весьма серьезные ошибки. В самом деле: советская литература проходила путь своего становления в условиях единственного социалистического государства в мире. Литературы других социалистических стран формируются в принципиально иной обстановке, в условиях существования мощного содружества социалистических государств. Они могут опереться на опыт советской литературы, на достижения своих собственных литератур межвоенного периода, в которых существовали сильные революционные течения, на опыт международного движения революционной литературы. Отсюда не следует, конечно, что для этих литератур все стало легким. Каждая литература должна своими средствами выиграть битву за социалистический путь развития, что связано с преодолением немалых трудностей. Но при всем том надо четко представлять себе отличие этого процесса в современных условиях от ситуации межвоенного периода.

Наряду с национальной спецификой каждой литературы нельзя преуменьшать и значение творческой индивидуально-

сти писателя. Большая литература всегда была и остается созданием ярких индивидуальных талантов. Гениальные писатели ранга Шекспира, Гете, Пушкина, Мицкевича, Петефи или Гашёка рождаются не часто, но остаются в литературе навсегда. Тезис о единстве социалистических литератур ни в коей мере не покушается на отмену правила, что в литературе решает качество, а не количество, что ее развитие впереддвигают своеобразные, непременно не схожие друг с другом таланты.

Все это так. И тем не менее можно с полным правом утверждать, что единство социалистических литератур существует и оно является важным плодотворным фактором современного литературного процесса.

Формирование единства литератур социалистических стран идет параллельно с выравниванием их социально-экономического уровня и укреплением политического и идеологического единства социалистического содружества, но вместе с тем отличается особой специфичностью, происходящей из самой природы искусства.

Литература чутко реагирует на изменение общественно-политической атмосферы в каждой отдельной стране и в мире в целом, но этим определяется и необходимость сугубо дифференцированного подхода к проблеме единства социалистических литератур, суть которого заключается не в унификации, а во взаимообогащении художественного творчества, ведет к росту жанрового и стилевого многообразия литературы.

В истории литератур социалистических стран Европы был недолгий период, когда в некоторых странах получила распространение упрощенная трактовка единства социалистических литератур. Это относится к самому началу 50-х годов, к периоду широкого приступа к социалистической перестройке всех областей жизни в ряде европейских стран, избравших новый общественный строй. Время было бурным, переломным. И некоторые критики, желая как можно скорее получить произведения с новой тематикой, которые помогли бы социалистическому перевоспитанию человека вчерашнего буржуазного общества, попытались создать для писателей точные рецепты, как надо писать. Подчас рекомендовались не только определенные темы и жанры, но даже и стихотворные размеры.

Намерения у критиков могли быть самые добрые, произведения (из советской литературы, из отечественной классической и революционной литературы), выдвигавшиеся в качестве образцов, могли быть превосходными, но неверным

был сам подход к литературе. Метод точных рекомендаций не мог принести желаемых результатов. Как говорил в 1933 г. Луначарский, основываясь на опыте развития советской литературы и борьбы в ней разных группировок, разных эстетических программ: «Поменьше замыкания в нормы. Поменьше преждевременных правил. Поменьше комических (на манер ссор Третьяковского и Сумарокова) споров между поэтами о том, у кого „пьетические правила резоннее“. Побольше свободного творчества. В чрезвычайно широких, но и весьма определенных рамках, указанных партией не только для писателей партийных, но и для всех тех художников, которые захотят содействовать победе социализма»<sup>3</sup>.

Нельзя принижать значение широкой пропаганды советской литературы и революционной и демократической отечественной классики, которая была развернута в ряде социалистических стран в начале 50-х годов с характерными для тех лет энергией и размахом. Это было важно для общей культурной ориентации данных стран, для приобщения широких слоев населения к истинным культурным ценностям, для борьбы с наследием буржуазной идеологии. Поворот к реализму и социалистическому реализму плодотворно сказался на творчестве тех писателей, которые творчески относились к своему делу. Но остаются фактами ошибочные, нивелирующие тенденции в тогдашней критике, преодоление которых стало условием дальнейшего поступательного развития литературы и критики социалистических стран.

В современном социалистическом искусстве разных стран следует различать единые мировоззренческие принципы и возможность, а если сказать точнее, необходимость на прочном фундаменте научного марксистского понимания мира, ленинского принципа партийности и социалистического гуманизма смелого художественного новаторства, поиска в самой жизни новых героев и новых конфликтов, поиска новых форм. Этому соответствует и сегодняшнее понимание социалистического реализма в его открытости творческому поиску, восходящее к концепции лучших марксистских критиков межвоенного периода.

Чешский критик-марксист Б. Вацлавек в 1937 г. так писал о социалистическом искусстве будущего: «Это будет искусство общественно активное, созидающее новый мир: новое общество, нового человека, строй его чувств, образ его мыслей». И далее: «Общественная активность — это не только изображение борьбы за новый мир в его чисто политической форме. Будущий синтез нельзя заранее ограничивать

ни со стороны творческого метода — преждевременным определением принципов формы, ни со стороны тематики»<sup>4</sup>.

Многообразие форм, конечно, не может быть приравнено к «безбрежности», к призыву перенимать что угодно и откуда угодно. Единый мировоззренческий принцип дает четкий ориентир и в отношении формы, но только в самом общем плане. Как писал, тоже еще в предвоенные годы, крупнейший чешский революционный поэт С. К. Нейман: «Разумеется, социалистическая разработка содержания может быть только реалистической, но в самом широком значении этого слова, которое представляет большую свободу в области формы. С точки зрения формы и содержания для нас всего важнее то, что их пронизывает, что через посредство их диалектического единства шепчет или кричит, дышит или шумит, обвиняет или славит: социалистический „дух“ произведений»<sup>5</sup>.

Отметая упрощение трактовки, современная критика утверждает понимание единства социалистических литератур на уровне «духа» и принципиального содержания художественного произведения, единства, которое «в чрезвычайно широких, но и весьма определенных рамках» социалистического мировоззрения не просто допускает, но требует для своего выражения многообразия стилей.

### Примечания

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 101.

<sup>2</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. М., 1967, т. 8, с. 519.

<sup>3</sup> Там же, с. 521.

<sup>4</sup> Václavek B. Tvorbou k realitě. Praha, 1946, с. 18.

<sup>5</sup> Neumann S. K. O umění. Praha, 1958, с. 228.

## Идеология — историзм — социалистический реализм

Л. Иллеш

Тема, которой посвящена настоящая статья, представляется в высшей степени актуальной. Речь пойдет о той роли, которую играют как в художественном творчестве, так и в его теоретическом осмыслении моменты идеологического, проявляющиеся прежде всего в характере историзма.

На протяжении всей истории существования марксистской концепции литературы и искусства между отдельными ее представителями в различных странах продолжаются споры по некоторым важнейшим вопросам: о роли искусства в общественной жизни; о специфике искусства и его связей с другими элементами надстройки и базиса; об отношении искусства социалистического реализма к искусству прежних эпох; о природе и сущности реализма; о партийности и народности как эстетических категориях; о роли сознательно-мировоззренческого фактора в создании художественного произведения и др. По всем этим вопросам имеется необозримая литература и вместе с тем, в особенности в последнее время, в некоторых странах, в том числе и в Венгрии, найденные прежде решения упорно ставятся под сомнение, опровергаются их истинность или по меньшей мере их соответствие времени. Дух «инновации» все агрессивнее проявляется и в части литературоведения. Некоторые исследователи обнаруживают склонность воспринимать литературу и искусство социалистической идейности лишь как предмет сугубо исторического изучения, как завершенную главу литературной и художественной истории. Если говорить только о венгерской литературе, то исследование социалистического направления в ней, как правило, не распространяется далее 1945 г.; что касается критериев социалистического и реалистического содержания литературы и искусства, возникших в Венгрии в процессе формирования относительно единого и свободного от классовых антагонизмов народно-демократического общества, то достаточно серьезная научная разработка таких критериев и их изменения во времени до сих пор не осуществлена, более того, создается впечатление, что интерес к ней постепенно угасает. И это происходит в ситуации, когда на смену системе классовых противоположностей пришла сложная структурная дифференциация общества, имеющая неоднозначные, обусловленные особенностями венгерского экономического базиса социологические последствия, которые нуждаются в глубоком осмыслении.

Известно, что научная продукция не может не зависеть от времени и общественных условий своего возникновения — на это указывают элементарные положения социологии знания. Если вспомнить о прошлом, то ведь искажающие смысл социалистического реализма нормативные каноны встречались в критике еще в 30-е годы; в течение десяти—пятнадцати лет после второй мировой войны положения нормативной эстетики повторялись, что оборачивалось порой своего рода фетишизацией социалистического реализма. С другой сто-

роны, часть литературоведов и критиков ряда социалистических стран стали вообще воздерживаться от употребления и даже упоминания этого понятия. Концепция социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы, разработка которой связана с именем Д. Ф. Маркова, вызвала в венгерском литературоведении широкий интерес и была воспринята многими как основа для создания современной теории реализма. Однако дальнейшего осмысления и применения она у нас, к сожалению, не получила, так как сама эта тема перестала находиться в центре внимания венгерских литературоведов. Отход от разработки теории социалистического реализма некоторые критики пытались компенсировать тем, что при рассмотрении конкретного литературного материала хотя и не называли прямо принципов социалистического реализма, но исходили из наличия их в самих произведениях. Укрепление в 60—70-х годах авторитета эстетики Д. Лукача в венгерском литературоведении отражало критическое отношение к ортодоксальной концепции социалистического искусства: ведь его теория реализма уже во время ее возникновения, т. е. в 30-е годы, была критически направлена, с одной стороны, против проявлений догматизма в культурной политике, с другой — против «разорванного» мироощущения модернизма. Модернистские формы со всеми их крайностями однозначно расценивались Лукачем как антихудожественные. Но, чтобы выступить против догматической эстетики, ему пришлось пожертвовать и искусством авангардизма. Однако с конца 70-х годов мы являемся свидетелями того, что внимание исследователей у нас и в особенности за рубежом обращается прежде всего к раннему Лукачу, в частности к его работе «История и классовое сознание», от идеалистических положений которой он сам впоследствии отказался. Совершенно очевидно, что за переориентацией исследовательского внимания кроется проявление недоверия к одной из центральных теоретических категорий Лукача — реализму. В творениях великих реалистов Лукач ценил прежде всего отображение общественной действительности, погруженность писателя в живую стихию народной жизни; сегодня, когда в качестве искусства нередко преподносится голый вербализм, эти требования кое-кому представляются устаревшими; неактуальным кажется и лукачевский антиавангардизм на фоне неоавангарда, нон-фигуративной живописи, леттристской поэзии. Возникает впечатление, что теоретические позиции Лукача, завоеванные им в борьбе против незрелых левацко-utilитарных художественных концепций, с точки зрения части венгерской критики больше не соответствуют духу времени.

Коренной поворот произошел в 70-е годы и в развитии буржуазного искусствознания. Совершенно новую модель организации художественного произведения (отличную от прежней, в основе своей сюжетно-повествовательной и социологической) предложили уже сторонники структурализма. По мере быстрого развития семиотики «просвечивание» информационной системы художественной продукции стало еще более интенсивным, что принесло немало точных наблюдений для объяснения таких явлений искусства, которые с помощью так называемых модерных изобразительных средств передают мироощущение человека современного индустриального общества. Теоретики социалистического искусства, сравнительно поздно обратившись к этим концепциям, попытались ввести отдельные их части в свою систему, «перефункционировать» некоторые представляющиеся приемлемыми элементы, хотя нередкой была и позиция полного отрицания или игнорирования. Объяснялось это тем, что в центре внимания структуралистов были особенности формы, что означало нейтрализацию содержания, общественного значения, идеального смысла произведений. Таким образом, вопрос о роли искусства в формировании сознания, в марксистском искусствознании являющийся одним из важнейших, выносился за скобки исследования. Это было первым шагом на пути к деидеологизации. Усугублял эту тенденцию и вызывающий антиисторизм новых методов, иными словами, отрыв произведений искусства от конкретных исторических и общественных условий, как бы декларирование того, что «вторая природа» — совершенно особый, подчиняющийся имманентным законам мир, свободный от таких « utilitarных » требований, как связь с практикой (К. Поппер, например, говорит о «нищете» общественной практики и историзма, Р. Арон называет идеологию «опиумом для интеллигенции», Д. Белл декларирует «конец идеологии»). Разрыв с практикой является исходным положением для всех восходящих в философском отношении к феноменологии Гуссерля эстетических концепций, предполагающих познание объекта главным образом через созерцание (*Anschaung*), а возникновение художественного произведения рассматривающих, по выражению В. Гирнуса, как «непорочное зачатие эстетического».

Однако в чем же причина ярого антиисторизма современной «критической теории», склонности к созерцанию, отказа от практики, утверждения имманентности искусства, недооценки его содержательно-информационной стороны и переоценки формальных особенностей? Совершенно очевидно, что в этой позиции проявляется глубочайшее сомнение, недове-

рие к идеологическому аспекту искусства. С тех пор как в 1929 г. Карл Манхейм, выходец из Венгрии, в своей книге «Идеология и утопия» применил марксистское определение идеологии как «ложного сознания» и к самому марксизму, такой скепсис стал фундаментом буржуазной социологии, философии и эстетики, определяющей чертой неопозитивистских идейных построений. Центральной темой одной из секций всемирного конгресса философов в Вене было рассмотрение «идеологии как ложного сознания», и это положение через социологию знания распространилось даже на сферу конкретных социологических исследований. Отсюда происходит и определение литературы как «неверифицируемой фикции», и сциентистские представления, согласно которым положения науки должны представлять собой свободную от всякого рода идеологии, «чистую» информацию.

Марксистская философия и социология, хотя и без особых резонанса, предприняли попытку доказать, что в трудах классиков марксизма идеология выступает одновременно и как «ложное сознание», и как «верное сознание»; что Ленин, в особенности в «Материализме и эмпириокритицизме», покончил с абсолютизацией формулировки «идеология — ложное сознание». Как подтверждает общественная практика XX столетия, марксизм-ленинизм — идеология рабочего класса — является истинным сознанием, в основе которого лежит исторический интерес класса; идеология рабочего класса вдохновляет художественно одаренных его представителей на создание исторически конкретного и идеологически партийного искусства. Такая программа выглядит кощунственным вызовом эстетике неокантианства («прекрасно то, что нравится безотносительно к интересу»), и, поскольку в ней подчеркивается роль идеологии, но идеологии, упорядоченной до уровня научного мировоззрения, она выступает как программа эманципации искусства в «век науки».

Эта тенденция выглядит устрашающей и антихудожественной не только в глазах буржуазных эстетиков, охраняющих позиции антиисторизма, освобожденного от общественных связей, деидеологизированного, чистого искусства. Известно, что и сам Лукач всегда противостоял теориям, утверждающим сознательность как фактор эстетического творчества (эксперименты Брехта, Третьякова, лефовцев и др.), ссылаясь при этом на «победу реализма», которая может быть достигнута независимо от мировоззренческих позиций художника благодаря его таланту, честности, искреннему и непосредственному отношению к действитель-

ности, т. е. путем раскрытия того, что «есть», вместо телеологического предположения того, что «должно быть», поскольку в подобной телеологии он — не без основания — усматривал опасность субъективного волюнтаризма.

Вместе с тем процесс восприятия представлялся Лукачу линейно-однонаправленным, воздействие искусства, по его мнению, как бы излучалось произведением и достигало своей цели в самозабвенном акте рецепции — этот ряд считался им предпосылкой возникновения катарсиса. Не случайно представления Лукача отвергал Брехт, ставивший целью провоцировать мыслительную активность зрителя, побуждать его к сотворчеству, додумыванию, поиску нового, неизведенного. По всей вероятности, именно это и послужило источником его конфликта с догматически ограниченной, т. е. отличной от лукачевской, но столь же однонаправленной концепцией восприятия. Именно в связи с этим вопросом теория социалистического искусства должна была отвечать на вызов усомнившейся в ее историзме и апеллирующей к тотальному плурализму «эстетического опыта» герменевтики, должна была предпринять максимальные усилия для объяснения специфики художественных явлений, оплодотворенных идеологическим воздействием социально-исторической точки зрения (см. исследования М. Наумана и его группы за последние полтора десятилетия). Реальная многослойность художественного произведения, изменчивость предрасположенности реципиентов подрывают достоверность «однозначного содержания», открывая необозримый простор для произвольного и субъективного толкования произведений искусства. Поистине отпугивающая перспектива для жестко нормативной системы!

Следует, однако, уточнить одно положение: в сфере сознания питательной почвой искусства, по сути дела, служит не мировоззрение, оно лишь может определять характер перевоплощения идеологического — этого значительно более широкого и первичного, хотя и не имеющего четких контуров, духовного образования — в эстетическое. Идеологическое является опосредованным источником художественной картины мира. Оно ближе к действительности, к элементарным процессам бытия со всеми их эмоциональными составляющими, чем упорядоченное по тем или иным принципам мировоззрение. И это лишь подчеркивает его значение, его роль в процессе возникновения произведения искусства. Вопрос об идеологическом — это не просто идеально-историческая проблема, это вопрос о механизме первичного восприятия на уровне сознания отношений общественного

бытия. Вместе с тем речь идет вовсе не о том, чтобы недооценивать селективную и преобразующую творческую деятельность более развитого по сравнению с идеологическим художественным сознанием. Иррациональная вера в творческую силу «талантов-самородков» основывается чаще всего на пустых словах. Однако наши рассуждения в данном случае не претендуют на рассмотрение той роли, которую играет мировоззрение в художественной трансформации идеологического; представляется важным лишь подчеркнуть, что искусство, лишенное историзма и идеологии,— явная фикция; полное «изъятие» исторически обусловленной идеологии из искусства и занимающейся его изучением науки — не более чем артистический эксперимент. Метод независимой и суверенной интерпретации, получивший от герменевтики «грамоту на дворянство», разумеется, может быть и помогает выяснению и освоению эстетического опыта, заключенного в явлении искусства, однако теория, претендующая на звание марксистской, относится к подобным методам с недоверием (если не с предубеждением), поскольку она, хотя и ничуть не менее заинтересована в утонченном художественном анализе, не может смириться со столь странным разделом владений в эпоху, когда о закате идеологического противоборства не может быть речи.

В самом деле, проблема идеологического не только не может быть обойдена при рассмотрении искусства нашего времени, но, напротив, порождая дискуссии в философии, эстетике, социологии, она находится в идейном фокусе все обостряющейся борьбы двух мировых систем. И как таковая может рассматриваться, разумеется, лишь в своей исторической конкретности. Тезис о существовании «двух культур» и сегодня остается в силе, он распространяется на все наше столетие, на все континенты. Этот закон находит выражение в свободолюбивых устремлениях народных масс, в движении за установление подлинной демократии в самых различных регионах мира. Было бы исторической слепотой забывать обо всем этом ради безмятежных радостей индифферентной игры. Движение исторического бытия идет сложными путями, и аргументацию в пользу «научно-объективной идеологии» подчас ослабляет определенный негативный опыт. К отказу от идейной конфронтации могут побуждать не только реминисценции, но и на первый взгляд трезвые доводы, почерпнутые в исторической реальности. И все же мне представляется, что культ предметов и фактов, «очищенных» от выражавшей классовые интересы идеологии, преклонение перед «текстом как таковым» в конечном счете

является таким же уходом от ответа на стоящие перед человеком нашей эпохи сложнейшие проблемы, как неоэклектицизм, скепсис, циничная практика релятивизма, фальшивая мода на иррационализм или волна неоконсерватизма. Все это — пути бегства, не имеющие четких очертаний, однако от этого они не становятся менее опасными как пути, ведущие к идеальной эрозии.

Во всяком случае, марксистская теория и критика, изучая эстетические проявления идеологического, т. е. опосредованного сознанием исторически детерминированного родового человеческого бытия, не могут просто обходить выдвигаемые буржуазной наукой концепции, они должны на них реагировать, и было бы хорошо, если бы они не только отвечали на вызовы, но и предлагали свои убедительные решения. Без прочности позиций невозможна успешная активизация истинных ценностей, завоеванных самой марксистской теорией.

В наши дни немало и, думается, обоснованно пишут о распространении кризисного сознания, о насущной потребности в обновлении. Но хотелось бы снова повторить: громадные достижения XX в., стремительное развитие научно-технической революции, выход человечества в космическое пространство и многое другое не отменяют основного противоречия эпохи; противоречие по-прежнему существует и с неизбежностью накладывает отпечаток на науку и культуру, искусство и литературу. Поэтому сползание на путь деидеологизации, отказа от основных принципов пусть не во всем еще детально разработанной марксистской концепции литературы и искусства (важное место среди которых занимают такие, как принцип историзма, требование учета идеологического аспекта и т. д.) было бы непоправимой ошибкой. Этот путь не может повысить авторитет науки, он может лишь привести к забвению интересов рабочего класса — класса, принесшего во имя свободного развития науки столь большие жертвы. Задача, таким образом, должна состоять в том, чтобы работать над дальнейшим всесторонним развитием современной литературной науки, стоящей на марксистско-ленинских мировоззренческих позициях. Этому может немало способствовать и критический диалог с представителями буржуазной эстетической мысли, однако истинную современность обеспечит нашей науке не поспешная, без должной проверки, адаптация их достижений, а выработанное на собственной основе марксистского литературоведения объективное знание, современная теория социалистического реализма.

# Социалистический реализм против модернизма и формализма (критика советологической критики)

*В. Борщуков*

В последние годы в мировой советологии наблюдаются попытки противопоставления социалистическому реализму не только «нового критического реализма», но и формализма, структурализма, модернизма и других «модных» направлений, как якобы более совершенных и независимых от социально-классовых факторов.

Однако если внимательно разобраться в сути каждого из этих направлений в современном искусстве, объединяемых общими чертами, то нельзя не заметить, что и модернизм, и формализм, и структурализм имеют ярко выраженный классовый характер, что они отнюдь не нейтральны и не безразличны к явлениям общественной жизни, к взаимоотношениям искусства и действительности. Ведь такое сложное и противоречивое понятие, как модернизм, рожденное кризисом буржуазного общества в эпоху империализма, включает в себя на только антикапиталистическую направленность и кризисное мироощущение, чувства разочарованности, но и капитуляцию перед хаосом социальной действительности, вражду к реализму в искусстве, подчеркнутый индивидуализм и субъективизм. Модернизм яростно защищает одиночество и отчуждение человека от общества, «мировую скорбь», распад и деградацию человеческой личности. Искусство модернизма пессимистично по своей природе, проникнуто настроениями страха и смятения.

Двойственностью модернизма объясняется и то обстоятельство, что он вел или в лагерь декаданса (чаще всего!), или же к революционному искусству. Творческая судьба, скажем, Маяковского и Блока, Бехера и Брехта, Арагона и Элюара, порвавших в свое время с модернизмом и перешедших на сторону революции, полностью подтверждает это.

Недругов социалистического реализма модернизм, разумеется, устраивает как антипод революционного искусства, борющегося за революционное переустройство жизни и отрицающего эстетику и поэтику модернистского искусства. Поэтому они так охотно и обращаются к формализму, структурализму и многим другим модным «измам», генети-

чески связанным с модернизмом. И в самом деле, сторонников модернизма прельщает пренебрежение формалистов социальным содержанием искусства, абсолютизация ими формы, ненависть к реалистическому искусству. Формализм в России, органически связанный с символизмом и футуризмом, по мнению некоторых советологов, завершил «революционный» процесс становления модернизма, который, мол, еще на ранних стадиях своего развития «нанес смертельный удар уже распадавшемуся реализму»<sup>1</sup>. И это говорится о русском реализме, который на рубеже XIX и XX вв. утверждался на почве новой революционной действительности, питался живыми соками могучего творчества великих русских писателей — Льва Толстого, А. Чехова, В. Короленко и основоположника нового творческого метода — М. Горького.

В защиту формализма, в особенности русского, только в 70-е годы появилось на Западе множество книг. Среди них: «Тексты русских формалистов» (в двух томах), изданные в 1969—1972 гг. Юрием Штридтером (с его же вступительной статьей); сборник «Марксизм и формализм», изданный дважды (в 1973 и 1976 гг.) Хансом Гюнтером; книга Виктора Эрлиха «Русский формализм», выпущенная 3-м изданием на немецком языке в 1973 г.; так же называется книга, изданная в США С. Банном и Дж. Боултом в 1973 г.; книга «Русский формализм и англо-американский критицизм» — Э. М. Томпсон в 1971 г.; и др.

Во всех названных книгах формализм противопоставляется марксизму, искусству социалистического реализма и превозносится как предтеча современного структурализма, структуралистического мышления, имеющего якобы большое будущее.

На основе структурально-формальной методологии написаны на Западе некоторые монографии о советских писателях. Например, книги западногерманского советолога Вольфганга Казака о стиле К. Паустовского (1971) и американского советолога Патриции Карден об искусстве И. Бабеля. В. Казак, автор книги «Стиль Константина Георгиевича Паустовского», идя в фарватере современного буржуазного литературоведения, уже в предисловии отмечает, что ему близок метод исследования отдельного произведения, разработанный В. Кайзером в труде «Словесное произведение искусства». В соответствии с этим В. Казак рассматривает в произведениях К. Паустовского тему, фабулу, мотивы, форму, принципы членения стилевых элементов и т. д. Все это выглядит довольно внушительно, но за формообразую-

щими структурными факторами, понимаемыми автором узко и односторонне, полностью исчезает социально-эстетическое и философское содержание творчества К. Паустовского. В качестве «модели» для анализа всего творчества писателя Казак выбирает пять рассказов, имеющих, с его точки зрения, преимущественное право в раскрытии особенностей стиля Паустовского и типичной структуры его произведений. Это рассказы «Желтый свет» (1938 г., а не 1936 г., как у Казака!), «Старый член» (1939), «Снег» (1943), «За мутным Саном» (1954) и «Старик в станционном буфете» (1956).

В. Казака в отобранных им «модельных рассказах» интересует не их гуманистическое содержание, лирический и грустный настрой, их жизнеутверждающее начало, а только структурные элементы, словесный материал, из которого они «сделаны». Поэтому он с таким упоением говорит о художественной детали, о завязке и развязке, о структуре времени, о слове и предложении, о сравнениях и эпитетах в рассказах Паустовского. Разумеется, при изучении художественных достоинств и особенностей того или иного произведения ни в коем случае нельзя пренебрегать всем этим, но и ограничиваться структурально-формальными элементами, считая все остальное «идеологией», «политикой», не имеющими отношения к подлинному искусству, тем более недопустимо.

Что же осталось за бортом внимания автора книги в анализируемых им рассказах К. Паустовского? Известно, что К. Паустовский был великолепным прозаиком, тонким мастером художественной детали, о которой он проникновенно писал в маленькой новелле своей «Золотой розы» — «Старик в станционном буфете». Он умел из, казалось бы, мимолетных явлений, скажем в природе, извлекать глубинный смысл человеческого бытия, умел «оживлять» и «очеловечивать» каждый листочек, каждую травинку, умел волшебной игрой разных цветов и оттенков в природе создавать тончайшие человеческие чувства и настроения. За кажущейся бессюжетностью иных его рассказов и маленьких новелл встают волнующие картины, как бы схватывающие что-то очень важное в человеческой жизни. В них нередко ощущается сила и неодолимость всего светлого и доброго в людях.

Вольфганг Казак не заметил, например, что и «Старый член», и «Желтый свет», и «Снег» — это не только филигранно отработанная проза со своей причудливой словесной структурой, не только маленькие шедевры, чарующие

законченностью своих художественных форм, но и сгустки самой жизни, наполненные социальной борьбой, страстями, драматизмом человеческих судеб, высоким полетом философской мысли. В этих рассказах писатель воспевает любовь и верность, красоту отношений между людьми, патриотические чувства, трепетную заботу о сохранении природы. Новелла «За мутным Саном» (из книги «Беспокойная юность») вся проникнута антивоенным духом. Изображая ужасающие сцены страданий и мук людей, захлестнутых событиями первой мировой войны, эшелоны раненых солдат, отправляемых из Галиции в Россию, обозы обездоленных беженцев, писатель подымает голос в защиту мира и гуманизма. Все это, конечно, остается за пределами структурных изысканий Казака.

Наивно выглядит и стремление В. Казака отторгнуть К. Паустовского от советской действительности, от социалистического реализма. В 1953 г., по словам западногерманского советолога, Паустовский отходит от широко пропагандируемой в сталинские времена темы социалистического строительства<sup>2</sup>. Но ведь это отнюдь не так! Конечно, Паустовский не похож ни на Шолохова, ни на Фадеева, ни на Алексея Толстого, ни на многих других советских писателей, активно вторгавшихся своим творчеством в жизнь и создававших картины революционных преобразований в нашей стране. Паустовский по-своему, своими художественными средствами, не всегда прямо и непосредственно выражавшими его отношение к действительности, прославляя новую жизнь, новые человеческие отношения, возникшие в условиях социализма. Об этом говорят многие его рассказы и повести, написанные после 1953 г., за полтора десятилетия до его смерти. Можно сослаться хотя бы на рассказ «Старик в потертой шинели» (1956), где речь идет о гуманизме Ленина, о нравственных устоях новой жизни.

С позиций формализма написана и книга американского советолога Патриции Карден «Искусство Исаака Бабеля» (1972). И здесь творчество писателя, оставившего немало ярких и правдивых произведений о гражданской войне, о первых десятилетиях советской жизни, трактуется в полном отрыве от революционной эпохи, от острых проблем, выдвинутых ею. Но можно ли путем анализа только структурально-формальных элементов раскрыть подлинное содержание творчества большого художника, показать его искусство, его мастерство? Разумеется, нет.

На Западе встречаются, однако, и такие исследователи, которые, отдавая известную дань формальному методу

и структурализму, все же стремятся разобраться и в сути творчества того или иного советского писателя. Например, западногерманский славист Лили Детц в своей диссертации, посвященной повествовательному искусству М. Зощенко, Ю. Олеши и К. Паустовского, осуществляет детальный анализ их произведений, специально подчеркнув, что их творчество служило или служит «воспитанию советского человека». И Кристоф Брюммер, изучая ранние романы Леонида Леонова, не отрывает его от литературного процесса 20-х годов; ученого интересует повествовательная структура романов Леонова, и здесь он делает немало полезных наблюдений, но он не ограничивается чисто формальным подходом, а следует им же сформулированному тезису: «Без знания предмета, о котором рассказывается, мало что дает и анализ формы»<sup>3</sup>. Поэтому, рассматривая леоновские романы «Барсуки», «Вор», «Соть», «Скутаревский» и «Дорога на океан», автор книги обстоятельно говорит не только об их художественных особенностях и структуре, о богатстве языка, но и о содержании этих романов, связанных с глубокими социальными и духовными процессами в жизни СССР 20-х и 30-х годов. Можно назвать еще и диссертацию Ингетraud Майстер о технике драмы у Виктора Розова<sup>4</sup>, в которой, кроме описательности и увлечения автора «чистой» техникой розовских пьес «Ее друзья», «Страница жизни» и «В добный час!», мы находим немало интересных мыслей об искусстве советского драматурга лепить пластические образы, о тесной связи содержания его пьес с жизнью, с педагогическими идеями А. Макаренко.

Попытки противопоставления социалистическому реализму «нового критического реализма», формализма, структурализма и т. д. сопровождаются в современной буржуазной критике «обвинениями» советской литературе в том, что она якобы пренебрегает формой произведений, художественностью, подвержена закостенелому догматизму и т. п., нормативности, полному отказу от художественных исканий, от экспериментов, столь характерных для «свободной литературы 20-х годов». Об этом прямо пишут и американский советолог В. Террас, и итальянский «специалист» по социалистическому реализму Дж. Пачини, и шведский литературовед Л. Бломkvist, и западногерманский славист Г. Гюнтер, и многие другие «радетели» за судьбы советской литературы.

Ганс Гюнтер в специальной статье о творческом методе советской литературы, предназначенной для энциклопедического издания (1978), говорит о «нормативности социа-

листического реализма», о «сковывающих» его элементах, среди которых автором особо выделяются отказ от словесных экспериментов, игры слов и т. п., ориентация на так называемый усредненный стиль, рассчитанный на общедоступность. В этой связи Гюнтер пишет и о каком-то «кризисе» социалистического реализма как «стилевой формации». Можно подумать, что сущность творческого метода советского искусства сводится только к стилю, к формальным элементам. Но ведь известно, что социалистический реализм — это не стиль, а метод, целая эстетическая система, немыслимая без реальной действительности как предмета и содержания искусства, без идейности, партийности и народности, представляющих собой основополагающие принципы этого метода.

Известно, что творческий метод советской литературы является самой динамичной эстетической системой, находится в постоянном поиске, развитии и совершенствовании. Это, конечно, не означает, что движется он только по восходящей. В истории его развития были, разумеется, свои трудности и сложности, но он всегда развивался поступательно, наращивая и обогащая свой эстетический и художественный потенциал.

Социалистический реализм как творческий метод коренным образом «переосмысливается» в книге канадского советолога Эдв. Можейко «Социалистический реализм», имеющей характерный подзаголовок: «Теория, развитие и несостоительность одного литературного метода»<sup>5</sup>. Таким образом, автор с самого начала, буквально с названия книги, произносит «смертный» приговор методу советской литературы. Далее, шаг за шагом в книге за внешней объективностью изложения разных точек зрения социалистический реализм «обличается» как догматический, «канонизированный» метод, как «государственная концепция искусства», которому противопоставляется «пролетарская литература». По мнению Э. Можейко, в социалистическом реализме в непримиримом противоречии сталкиваются идеология с объективной действительностью, политическая предвзятость с правдой жизни. Это, мол, и не дает возможности проявиться творческой индивидуальности художника, который вынужден приспосабливаться к господствующей идеологии.

Рассматривая социалистический реализм как «продукт советского общественного строя», автор книги, естественно, вступает на путь не эстетической, а чисто политической трактовки творческого метода советской литературы.

А отсюда и полное отрицание социалистического реализма, замена его «литературой социалистического типа», которая, по мнению Можейко, является «реакцией против нормативного, официального характера социалистического реализма» и которая «полна решимости защищать внутри марксистской литературной теории и практики *плюрализм*»<sup>6</sup>, т. е. отказ от единого творческого метода.

Э. Можейко неоднократно подчеркивает, что для него в равной мере чужды и социалистический реализм, и предшествующая ему пролетарская литература<sup>7</sup>. Вот здесь и обнажаются подлинные корни «концепции» автора книги.

Стремление объявить социалистический реализм не художественным методом, а политической доктриной, совершенно безразличной к настоящему искусству и к творческой индивидуальности писателя, наблюдается в работах многих современных советологов. Это относится в известной мере к книге В. Джеймса «Советский социалистический реализм. Происхождение и теория» (Лондон, 1973), в особенности же к книге Т. Фрэнкел «Русский художник. Творческая личность в русской культуре» (Нью-Йорк, 1972), к антологии «Марксизм и искусство», составленной М. Соломоном (Нью-Йорк, 1973), и многим другим.

Характерно, что, выступая против социалистического реализма как новаторского художественного метода, наши идеиные противники нередко отвергают реалистический метод вообще. Реализм представляется им устаревшим и полностью исчерпавшим свои художественные возможности. Вместо него они очень охотно насаждают формалистское, экзистенциалистское, фрейдистское искусство, искусство модернизма и постмодернизма, с меркой которого они и пытаются подходить к оценке социалистического реализма.

Единственный путь «спасения» советской литературы, по мнению ее искренних врагов, это возвращение к традициям и «практике» западной литературы, литературы модернизма. Американский советолог В. Террас в книге «Белинский и русская литературная критика» (1974) утверждает, что русская литература конца XIX в. зашла в тупик, так как интересовалась лишь национальными проблемами, а возродилась якобы только в символизме, вернувшись к традициям западной литературы. И слабость советской литературы видит он в ее якобы оторванности и искусственной изоляции от Запада и его культуры. Знакомые мотивы! Опять запугивают нас жупелом изоляционизма и национальной замкнутости. Но ведь вся история русской культуры прошлых веков и в особенности советского периода показывает, что мы

никогда не закрывали дорогу всему прогрессивному и светлому, что шло к нам с Запада, и всегда противостояли стремлению превратить нас в некий «придаток» мировой культуры. Что же касается советской литературы, то она не только испытывает влияние прогрессивной литературы XX в., но и сама, в свою очередь, оказывает огромное, революционизирующее и плодотворное воздействие на мировой литературный процесс.

Сейчас на Западе развелось немало охотников прикреплять советскую литературу к модернистской «колеснице». При этом много пишется об инертности и консерватизме советской литературы, для которой якобы чужды поиски в области художественной формы и стилистики, психологизм и т. п. Между тем известно, что творческому методу советской литературы не противопоказаны любые формы эстетического освоения действительности, в том числе условность, фантастика, гротеск. Социалистический реализм, вобравший в себя лучшие художественные достижения всех предшествующих методов и направлений, в новом качественном преломлении использует и пластичность в изображении событий и людей, и психологизм в раскрытии духовной жизни человека, и различные формы, не всегда непосредственно связанные с «формами самой жизни».

А если говорить о свободе творческих исканий, формообразующих и художественно-структурных экспериментах, то ни один творческий метод не открывает художникам таких возможностей, как социалистический реализм.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Markov V. Russian Futurism: a History.* Berkeley; Los Angeles, 1968, p. 2.
- <sup>2</sup> *Kasack W. Der Stil Konstantin Georgievic Paustovskijs.* Köln; Wien, 1971, S. 100.
- <sup>3</sup> *Brümmer Chr. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der frühen Romane L. M. Leonows.* München, 1971, S. 57.
- <sup>4</sup> *Meister I. Die Entwicklung der dramatischen Technik von V. Rosov.* Bonn, 1965.
- <sup>5</sup> *Mozejko E. Der sozialistische Realismus...* Bonn, 1977, S. 141.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, S. 270
- <sup>7</sup> *Ibid.*, S. 275.

# Метафора жизни (к вопросу о разнообразии форм в советской многонациональной литературе)

А. Бочаров

Глубинная общность советских национальных литератур обусловлена не только близостью отражаемого уклада жизни, но и сходными творческими поисками ради наиболее полного осмысления и изображения этого уклада. Поисками, в которых такую большую роль играют национальные художественные традиции и индивидуальный талант писателя.

Многообразие самой современности, богатство национальных красок, обширность тех нравственно-философских и эстетических проблем, которыми озабочены писатели, — все это предопределяет фактическую беспредельность художественных исканий. Но в этой широте просматриваются отдельные «линии притяжения», которые можно уподобить основным, несущим конструкциям всего литературного здания.

Одна из них, отчетливо проявляющая себя в самых разных национальных литературах, связана со стремлением раздвинуть рамки реализма за счет тех приемов, которые существуют в искусстве помимо жизнеподобия — изображения жизни в формах самой жизни. И вызвано это, как мне представляется, некоторыми объективными процессами развития нашей прозы.

У нас на памяти, как мощно всплеснулась — и все еще накатывается — волна документально-художественной прозы, обладающей ныне широким диапазоном разновидностей: «Я из огненной деревни» А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесника, «Мост в белое безмолвие» Л. Мери, «Сад камней» Д. Гранина и т. д. В обилии форм документальной литературы, бесспорно, воплощено устойчивое и осознанное стремление нашего искусства воссоздавать подлинную правду жизни, преодолевать ее разного рода беллетристическое приукрашивание.

Мощное развитие лирико-психологической прозы, наиболее заметно явившее себя, по общему признанию, в литовской прозе, было в значительной мере обусловлено исторически закономерными запросами общественной мысли — увидеть

неповторимость личности, всю сложность стимулов, мотивов, подсознательных побуждений, влияющих на ее поведение.

А вот теперь стал все отчетливее прорисовываться интерес к общим вопросам движения истории, к предназначению личности, к основным духовным и нравственным ценностям человечества. Этим желанием вписать суверенное человеческое существование в целостное историческое бытие вызваны в литературе обильные попытки «остранить» действительность, «спрессовать» ее ход, прийти к искомым нравственно-философским выводам через уплотнение, сдвиг, метафору.

В сегодняшней, шагнувшей в 80-е годы прозе изображение в «условиях», «нежизнеподобных» формах представляет собой уже целый художественный мир со своими законами, возможностями, разновидностями, контактами с миром «реальности»: здесь и миф, и притча, и сказка, и «гранулы» ирреальности в бытовом повествовании, и фантазийная литературная игра. Стал даже появляться термин «мифопроза» — как некий алгебраический знак, вбирающий самые разные значения.

Мифопроза — или, все-таки лучше, мифологическая проза — отличается от притчевой прежде всего тем, что притчевая тяготеет к однозначности нравственного вывода, четкости поучения, а мифологическая, в полном соответствии с законами образного мышления, опирается на многозначность образа, символа, на эмоциональную читательскую интерпретацию. В то же время мифологическая проза отличается от простого использования условных приемов. Условный прием, без которого не существует искусства, обычно преследует задачи эстетически-эмоциональные, тогда как мифологизм непременно основан на авторской концепции мироздания, на желании емко выразить некую общую идею, истину, постулат. Будучи одной из форм условности, мифологизм все-таки представляет собой особый тип художественного мышления. И, будучи особым типом художественного мышления, он, естественно, в разные периоды и у различных художников выявляет себя то резче и откровеннее, то приглушеннее, а то и вовсе отсутствует.

Но сейчас он все заметнее прорисовывается в качестве одной из крепнущих линий притяжения.

Случайно ли стали так заметно тяготеть к мифу многие исторические романы? «Дата Туташхия» Ч. Амирэджиби, «Шел по дороге человек» и «Каждый, кто встретится со мной» О. Чиладзе — книги, весьма заметные в современном литературном процессе. А исторические романы Я. Кросса, особенно

его «Императорский безумец», насквозь пронизанные насущными для современности духовными и историософскими проблемами! Нельзя, наверное, не помянуть в этом ряду и вызывающе экспериментальную повесть Р. Гранаускаса «Заклание тельца».

Впрочем, исторические романы вообще наиболее часто склонны к мифологизму. Этому способствует историческая дистанция: она не только позволяет более свободно обращаться с бытовой достоверностью, но и сама по себе настраивает читателя на раздумья о вечных проблемах, вечных истинах, вечных чувствах.

В украинской исторической прозе Л. Новиченко выделил «химерные» романы: «Казацкому роду нет переводу, или Мамай и Огонь-молодица» А. Ильченко, «Манусиринг с улицы Русской» Р. Иванычука. Но этот же критик замечает: «Я пока выжидательно отношусь и к украинскому так называемому „химерному“ роману, о котором в последние годы немало писалось»!

Сегодня уже можно видеть и внутри самой мифологической прозы различные подходы, различные направления. «Моделирование» эстонских прозаиков Э. Ветемаа, А. Валтона или латыша А. Якубаниса отлично от «химерного» украинского романа В. Дрозда и фольклорного мифологизма младописьменных литератур. Выявились за последние годы и достаточно интересные фигуры, тяготеющие к мифологической прозе.

В Узбекистане это Тимур Пулатов, автор таких примечательных повестей, как «Владения» и «Завсегдатай». Отличительной особенностью его таланта является умение выстраивать параболическое повествование — такое, которое рассчитано на двойное прочтение текста: прямое, реалистическое, и мифологическое, подразумевающее некую общую значительную концепцию или идею.

Так, во «Владениях» рассказывается об облете одряхлевшим коршуном «подвластной» ему территории, его владений. Можно воспринять «Владения» как обычное анималистское повествование, упиваясь его пластичностью, красочностью, поэзией. Но с таким же основанием можно прочитать и как аллегорию: закат жизни владыки, диктатора — наподобие «Осени патриарха» Г. Маркеса.

В равной мере на параболическое прочтение рассчитана повесть «Завсегдатай». То ли нам рассказывают о том, как солист балета, выйдя в 34 года на пенсию, стал завсегдатаем городского базара и к каким происшествиям и трагическому финалу это привело. То ли поведана аллегория, открываю-

щая, к какому трагическому концу неминуемо приходит тот, кто чувствует себя на «базаре нашей жизни» лишь наблюдателем, завсегдатаем, посторонним.

Азербайджанский прозаик Анар написал повесть «Контакт», где общая идея, сходная с пафосом «Завсегдатая», — о несостоятельности позиции постороннего, о необходимости контактов между людьми — решается уже на прямом столкновении реальности и ирреальности. Студент не хочет жить в общежитии, ищет отъединения и уединения; в своих поисках сдаваемой квартиры он попадает в странный мир: дверь, в которую он только что вошел из соседней квартиры, спустя какое-то время оказывается балконной дверью в никуда, в воздух; на стенах сгоревшего здания уцелели голоса, которые звучат при луне, тенях и ветре; и т. д. Все происходящее совершается то ли во сне, то ли под влиянием психического заболевания *delirum tremens*, начавшегося от нестерпимой летней жары, то ли под воздействием внеземной цивилизации, таким способом вступившей в контакт с землянами. Но скорее всего это результат некоммуникабельности героя — «хронической болезни, хотя и не смертельно опасной, но неизлечимой».

Необычайно расположен к мифологической прозе А. Ким. В повести «Луковое поле» бескрайне осеннее поле, на котором разный пришлый люд убирает урожай лука, может, — по законам параболического повествования, — трактоваться и как «поле нашей жизни», своеобразная модель человеческого сообщества, человеческого бытия. А в «Лотосе» при чудливо смешены время и события жизни художника Лохова, прилетевшего к умирающей матери и привезшего ей гостины — апельсины, один из которых он надрезал в виде цветка — лотоса, лотоса, символизирующего Солнце и бессмертие человеческого существования.

Отвечая на вопрос, сознательно или неосознанно использует он в своих рассказах и повестях совмещение реальности и ирреальности, А. Ким разъяснил: «Всегда странно читать о том, что мне свойственны символическое, мифологическое и прочие роды мышления... Сказочное мышление, сказочная метафора для меня, должно быть, естественны и органичны. Не делаю этого нарочито, специально, я считаю: все, что пишу, — полнейший реализм. Только чисто бытовые, житейские истории мне как писателю неинтересны»<sup>2</sup>.

Конечно, миф в структуре реалистической прозы резко отличен от роли мифа в модернистской прозе — он призван обобщить, прояснить реальные жизненные процессы, тогда

как в модернистской прозе он назначен затушевывать, подменить реальные противоречия действительности.

И все-таки нельзя не видеть, что на место четких временно-пространственных и причинно-следственных связей, из которых слагается традиционное реалистическое повествование, в мифологической прозе на первый план выступают связи ассоциативные. Читателю требуется постичь логику писательской мысли, чтобы понять логику событий, тогда как в «традиционном» повествовании, наоборот, логика событий позволяет уяснить логику писательской мысли.

Разнообразные формы совмещения реального и ирреального не возникли вдруг, они накапливались постепенно, в том числе и в недрах лирико-психологической прозы, ибо она исподволь приучала современного читателя постигать внешне необъяснимые, немотивированные «зигзаги» психологии героя, разрушая логические, расчисленные причинно-следственные связи. Она же приучала к свободному совмещению и даже «путанице» времен в сознании и памяти человека. Эти завоевания «субъективированной» прозы и сумела использовать мифологическая проза для свободного совмещения реального и ирреального уже не в сознании личности, а в самой воссоздаваемой картине.

В известной повести В. Крупина «Живая вода» в середине вполне бытового повествования о жизни маленького поселка вдруг возникает ирреальная ситуация: в недокопанном погребе забил источник с чудотворной живой водой. И эта история сразу выводит сочное бытописание на новую спираль благодаря явственному соотнесению живой воды с любым «чудодейственным» средством, не являющимся результатом собственного труда человека и внушающим иллюзорные надежды на некие надличностные силы, способные принести исцеление, радость, утоление.

Такое внедрение элементов ирреального в «обычную» повествовательную ткань происходит свободно, не воспринимается нами как отступление от реальности. В сущности, «жизнеподобное» сидение героя повести Кирпикова в подвале — чтобы обдумывать жизнь, ни на что не отвлекаясь, — столь же нереально, как и появление живой воды; разница лишь в степени смешения жизненной реальности ради более резкого обнажения авторской мысли.

И, пожалуй, именно опыт В. Крупина в таком совмещении реального и ирреального планов наиболее примечателен для сегодняшней русской прозы: сошлись хотя бы на рассказ В. Распутина «Наташа» и повесть Н. Евдокимова «Происшествие из жизни Владимира Васильевича Махо-

нина». Еще более откровенную и гротесковую форму обрело это совмещение реальности и ирреальности в «Альтисте Данилове» В. Орлова.

И для объяснения этого приема — и этого процесса? — крайне примечательны наблюдения С. Залыгина, который года два-три назад и сам опубликовал цикл фантастико-фантасмагорических рассказов. На опыте «Живой воды» В. Крупина он обобщал: «Не так давно мы точно различали: вот фантастика, вот реализм, вот критический реализм, вот реализм романтический и т. д. И жанры мы различали точно — повесть, роман... На мой взгляд, сегодня эти границы размываются... Ради доказательства какого-то реального положения автор привлекает и фантазию, и какие-то аналогии, ассоциации, притчу, сказ — и все в одном произведении»<sup>3</sup>.

Вероятно, это можно определить модной критической формулой «на пути к синтезу» — синтезу разных стилевых пластов в едином авторском стремлении добить истину. Такой синтез встречался и раньше, в русском классическом реализме, но сейчас он стал явлением обычным, как стали обычными нарочито условные декорации в современном театре или разного рода «чудеса» в современном кинематографе.

Именно потому, что литература овладела таким синтезом, появилось столь значительное произведение, как роман Ч. Айтматова «Бурунны́й полустанок». О его трех временных планах и о роли легенды о манкуртах, пронизывающей, организующей все повествование, писалось уже достаточно много, и оттого нет нужды еще раз растолковывать его мифологическую структуру.

Но следует ли объявлять нынешнее обращение к мифологической прозе неким магистральным, главным путем развития литературы?

Конечно же, нет. Все-таки главенствующую роль сегодня занимает художественное познание жизни в картинах самой жизни. Но литература нуждается не только в развитии, укреплении какого-то одного, «самого магистрального» пути, она нуждается и в широте, полнозвучии. И немалую роль в этом играет мифологизм и свободное совмещение реального с ирреальным.

«Фантастическое, — сказал Ч. Айтматов в авторском предисловии к «Бурунному полустанку», — это метафора жизни, позволяющая увидеть ее под новым, неожиданным углом зрения». Метафора жизни — вот исток мифологизма современной прозы.

Легенды и мифы в реалистической структуре — это особого рода «зазеркалье», образующее страну чудес, где обычное изображается в необычном преломлении ради выявления значительности чувства или поступка. Необычен герой, или его дела, или ситуация, или обстоятельства, но реалистичен авторский взгляд на закономерности окружающего нас мира.

### Примечания

<sup>1</sup> Вопросы литературы, 1982, № 7, с. 127.

<sup>2</sup> Литературная газета, 1981, 21 окт.

<sup>3</sup> Литературная газета, 1982, 26 мая.

## Концепция человека Основные принципы ее художественной реализации

Н. Жулинский

Исследование динамики художественного процесса в его целостности предполагает выявление специфики развития литературы на современном этапе под углом зрения изображения человека в системе общественных связей. Подчеркивая сложность систем социального порядка, «поскольку в них чрезвычайно трудно отделить объективное от субъективного», В. Г. Афанасьев видит эту трудность в том, «что главным элементом этого рода систем является человек. А человек — это не просто элемент системы, но и ее творец, ее главная движущая сила, ее начало, середина и конец. Нет, не было, не может быть социальной системы без человека, без его целей, его активности»<sup>1</sup>.

Художественная концепция человека, пользуясь определением Д. Ф. Маркова, выражает качественное эстетическое своеобразие любого творческого метода как эстетической системы, поскольку «любой художественный метод представляет собой эстетическое выражение определенной концепции мира и человека»<sup>2</sup>. Литература и искусство, обладающие «эстетической универсальностью», познают своими средствами весь окружающий человека мир, который вовлечен в процесс общественно-исторической практики и в котором реализуется социально-преобразующая роль художника. Поэтому художественная концепция человека

может выступать развивающейся в историческом времени системой ценностных ориентаций, характеризующей содержательное наполнение социально-философской концепции личности и обладающей способностью воздействовать на изменение структуры личности, на духовную культуру общества. Безусловно, одним из важнейших элементов концепции человека как системы в ее художественном «варианте» является художественное воздействие — заложенная в произведении, в характеристиках возможность аккумулировать в себе явления действительности в их социальном и духовном содержании, перерабатывать их под углом зрения авторских взглядов на человека и общество и распространять их на широкий круг читателей и явлений. В этом плане особенно важную роль играет организация самого произведения, предусматривающая четкость методологических позиций, взгляд художника на явления жизни с точки зрения коммунистической партийности и народности. Выраженная в художественном произведении концепция человека выступает как система ценностных ориентаций прежде всего в процессе восприятия произведения, которое нацелено на передачу продуктов индивидуального сознания творца сознанию воспринимающих. Поэтому художественная концепция человека предусматривает, при условии комплексного к ней подхода, изучение индивидуального метода, стиля, авторской мировоззренческой позиции, принципов типизации, жанровой специфики произведения — всей объективно существующей, но субъективно воспринимаемой системы художественного мира.

Невозможно в одной статье раскрыть все специфические идеино-эстетические пути и формы выражения социально-философской концепции личности, но необходимо хотя бы определить главные способы ее воплощения и воссоздания. Истинным критерием полноты художественного выражения доминирующей в обществе концепции человека может служить то, насколько адекватно воплощена в конкретно-чувственных образах живая нерасторжимость социально-характерологических «выражений» человека в его отношениях к самому себе и к окружающей действительности. А это, в свою очередь, требует анализа способов воплощения авторской концепции человека, исследования не только проблематики произведения, его идеино-тематических особенностей, принципов раскрытия диалектического единства характеров и обстоятельств, но и проблематики «самодвижения» героев, их поступков, чувств и переживаний. Нельзя упускать из виду и то, как реализуются представления

писателя о реальном и «идеальном» человеке в архитекторе-нике произведения, в его ритме, в описаниях природы, в портретных характеристиках, в лирических отступлениях, в общем пафосе произведения. Не следует забывать и о тональности самого повествования, которая нередко эмоционально выражает авторскую позицию, отношение писателя к изображаемым событиям, к героям произведения и которая способствует саморазоблачению, самовыражению героев и целенаправленному формированию читательского восприятия. Идейно-эмоциональное «накопление» всех формально-содержательных принципов воплощения авторских воззрений на человека и мир всегда окрашено определенной тональностью и безусловно является одним из средств художественной типизации. При исследовании художественной концепции человека особый интерес представляет проблема стиля, его динамической выразительности и соотнесенности с доминирующими общественными настроениями. Творческий опыт Ю. Яновского, А. Довженко, О. Гончара, М. Стельмаха, В. Земляка и других украинских советских писателей выражает в убедительных формах поиски действенности стиля, «энергии стиля» (А. В. Чичерин), внутреннее постоянное стремление к образованию личностных стилистических систем, новых качеств объективного авторского повествования. Следует согласиться с Л. Н. Новиченко, указавшим на связь движения художественной формы в украинской литературе с общественными процессами, с общественными настроениями, которые опосредованно отражаются в стиле: «Главная линия художественной дифференциации здесь, как и во многих братских литературах, — это различие между реалистическими и романтическими стилями, то есть различие, обусловленное разным соотношением „объективного“ и „субъективного“ в художественном мышлении»<sup>3</sup>.

Условность отношений объективного и субъективного в художественном мышлении объясняется разной степенью «присутствия» этих тенденций в художественном явлении. На наш взгляд, усложнение духовного мира нашего современника и углубление советскими писателями социально-психологического анализа человека, его внутреннего мира обусловлены противоречивым, динамически изменчивым, контрастно напряженным содержанием современной эпохи и неоднозначной, диалектически сложной, психологически обостренной реакцией современного человека на проблемные ситуации действительности. Поэтому и художник, который подчинен условиям действительности, ее реальным конфликт-

ным ситуациям, особо чувствительно реагирует на проблемные напряжения своего времени, более усложненно формирует художественную концепцию человека и мира и — как закономерное следствие — более углубленно, в более усложненной системе художественных образов воплощает конкретно-художественную концепцию личности. Закономерно, что для выражения сложной внутренней жизни современного человека, глубинных особенностей его взаимосвязей с обществом и миром художнику приходится отыскивать такой способ выражения художественного содержания, который смог бы идеино-эстетически замкнуть логическую цепь: от социально-философской концепции личности через авторскую до художественной концепции человека. Все более выразительная субъективизация способов художественного освоения и идеино-эстетической организации мира не проходит мимо современных исследователей стиля. «Нет сомнений, — пишет Е. Сидоров, — что нынешний расцвет лирических и условных стилевых форм в литературе связан с новой, более углубленной трактовкой человеческой личности в обществе развитого социализма. Глубокий интерес к нравственной проблематике, к внутреннему миру человека, безусловно, является одним из источников развития субъективных стилей»<sup>4</sup>. Говоря об этой трехступенчатой зависимости (социально-философская концепция человека — авторское отношение к человеку и миру — художественная концепция человека), о трехступенчатой системе отношений в процессе духовного, субъективно-творческого познания человека и мира, следует вспомнить выдвинутую А.А. Потебней концепцию трехчленной связи: «действительность — поэтическое представление — художественное произведение», — которая утверждает неразрывную диалектическую сопряженность всех трех компонентов между собой. Таким образом поэтическое представление о мире ставилось в сложную зависимость от диалектики деятельных процессов жизни и рождалось где-то на грани сопряжения реального и условного, образного и понятийного<sup>5</sup>.

Основным источником художественного движения, источником саморазвития литературного произведения является противоречивое единство изображаемой жизни и авторской личности, которая путем постижения и восприятия глубинных слоев бытия человека формирует в процессе художественного творчества свое понимание человека и мира. Вот почему особое внимание следует уделять исследованию философских аспектов в современной советской прозе, обнаруживающих себя в системе конкретных, нередко

разнонаправленных ориентаций героев, в художественных конфликтах, в развитии характеров.

Современное советское литературоведение все чаще исследует творчество того или иного художника как синтезированное художественное выражение философии человека, смысла человеческого существования. И это касается не только современных писателей, но и художников прошлого.

Остается актуальной необходимость целостного рассмотрения мировоззрения сложного художника-мыслителя, более углубленного познания образа мышления того или иного писателя, его мировоззрения. Не без оснований современные исследователи литературного процесса обращают внимание на то, что из трех основных элементов, входящих в понятие «творческая индивидуальность», мировоззрение в отличие от метода и стиля изучается недостаточно углубленно и обстоятельно. Определение особенностей творческой индивидуальности писателя невозможно без осмысления того, как отражаются в произведении его этические принципы, как выражается своеобразие его интеллекта, эмоционального восприятия мира, его эстетического и общественного идеалов. «Через познание мировоззрения и мироощущения художника, изучение его образа мышления, неотрывного от движения общественных идей и перемен в народном сознании, от живой мыслительной традиции нации, мы можем прийти к более глубокому пониманию художественных концепций его произведений, логики его творческой эволюции, своеобразия выражения в его творчестве художественного метода, то есть принципов художественного исследования действительности и способов и форм ее отражения в искусстве слова, и художественного стиля, то есть своеобразия образного, поэтического мышления писателя, единства и целостности выражения его творческой личности, специфики его формы»<sup>6</sup>. Важным фактором исследовательской работы становится сегодня взаимодействие литературы и философии, литературы и социальной психологии, литературы и социологии. Налицо тяготение современного человека к философскому осмыслинию проблемных напряжений эпохи и как следствие — расширение философского диапазона современной литературы. Не без оснований замечает философ, что «писатель сегодня, как никогда ранее, не может в определенном смысле слова не быть философом, социологом, историком»<sup>7</sup>. Особенно важно для писателя осмысленно, обостренно чувствовать общественные настроения, морально-психологические представления о тен-

денциях общественного развития, без чего, пожалуй, невозможно создать такую художественную концепцию человека, которая была бы способной на общественное функционирование, на формирование — в свете эстетического идеала — новых общественных настроений.

Стиль и как индивидуальный художественный метод, и как самостоятельная содержательная форма вбирает в себя и выражает собой доминирующие в обществе настроения, переживания мира — весь комплекс социально-психологических доминант социально-философской концепции личности, которая через авторские воззрения на человека и мир организовывает и определяет принципы изображения. Поэтому через авторское отношение к доминирующей в обществе концепции человека наиболее выразительно, на наш взгляд, прослеживается обусловленность творческого метода художника характерными явлениями общественной жизни, социально-философской концепцией человека. Размышляя о социалистическом реализме как литературном направлении, Ю. И. Суровцев справедливо подчеркивает, что метод работы художника должен иметь соответствующую природе этой работы «базу» в самой действительности: «Освоение человеческой, „человековедческой“, гуманистической проблематики — вот что, мне кажется, и составляет такую базу понятию „метод“». Именно запрос данной эпохи о человеческом в людях этой эпохи и составляет собственно художественный, так сказать, собственно профессиональный интерес художника»<sup>8</sup>.

Авторская позиция по отношению к человеку и обществу является тем «гуманистическим ядром», в котором сосредоточены осмыслиенные под определенным углом зрения живые противоречия существования человека в современном мире, его отношение к реальным духовным потребностям времени, закодированы идеально-эстетические ориентиры художественного отражения действительности. Поэтому понимание эстетической природы стиля нельзя отрывать от исследования сложной системы связей социально-философской концепции человека и образной структуры художественного произведения, от принципов и способов ее воплощения в художественном характере, в сюжете как образном исследовании действительности, в композиции, диалогах, пафосе произведения, ритме, системе тональностей...

Художественная концепция человека постоянно находится в опосредованной зависимости от реального социально-психологического типа человеческой личности, той сформированной данной эпохой индивидуальности, которая

в процессе самоусовершенствования, своими поисками духовных и нравственных ориентиров, своими непосредственными практическими социальными взаимоотношениями формирует определенную модель социально-философской концепции человека. Субъективно-творческое освоение художником человека и общества предполагает познание развитого данной эпохой типа человеческой личности, который воплощается в личности художественной. Но, отражаясь в художественном характере, реальный исторический человек подвергается тем самым со стороны автора принципиальному творческому переосмыслению под углом зрения его эстетического идеала как «собой системы утверждающей духовной ориентации человека в мире»<sup>9</sup>. Художник перерабатывает реальный прообраз так, чтобы раскрыть тенденцию его дальнейшего развития, усовершенствования, т. е. чтобы наделить его новым, художественным содержанием. В результате постижения реальных жизненных характеров в их реальных взаимоотношениях с обществом и творческого — благодаря неповторимой особенности образного мышления — обобщения возникает художественный характер как одна из наиболее синтетических форм выражения художественной концепции человека, в создании которой внутренним организатором выступает ценностно-познавательный способ освоения художником человека и мира. Определяя автора как участника художественного события, М. М. Бахтин акцентировал внимание на том, что человек есть «организующий формально-содержательный центр художественного видения, притом данный человек в его ценностной наличности в мире»<sup>10</sup>.

«Ценностная ориентация и уплотнение мира вокруг человека» (Бахтин) осуществляются на основе активного, под определенным мировоззренческим углом зрения формирования авторской позиции, т. е. на основе авторской концепции мировосприятия, в которой сосредоточились ценностные отношения художника и социально-философской концепции человека. Доминирующее — принципиальное и продуктивное — значение роли автора в эстетической деятельности, убедительное обоснование которого мы находим в эстетике Бахтина («Борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой»<sup>11</sup>), подтверждает целесообразность более пристального осмыслиения диалектической взаимосвязи авторской концепции мира и человека с художественным характером, с героем произведения. Бахтин рассматривает проблему характера как форму

взаимоотношения героя и автора<sup>12</sup>, особо обращая внимание на напряженный, существенный и принципиальный характер отношений между автором и героем. Основные принципы взаимоотношений автора и героя начинают вырабатываться уже тогда, когда писатель считает своим основным художественным заданием познание общих признаков, обнаружение определяющих тенденций развития личности, постижение внутренних связей, объединяющих людей, тех эмоционально-психологических проявлений человеческого «я», которые выражаются в общественном настроении, в общественном переживании мира, в том, что сосредоточено в определенной модели социально-философской концепции человека. В процессе этого познания и вырабатываются формы взаимоотношения автора и героя — формируется тот комплекс воззрений художника на человека и мир, который придает целенаправленность всему творчеству, в том числе определяет и параметры возникновения характера. Причем насколько реальный социально-психологический тип не может полностью выразить весь комплекс общественного, идеологического, нравственного, художественного переживания и осмысления мира, настолько отдельный художественный характер не может полностью воплотить в себе художественную концепцию человека, характерную даже для произведения, тем более для всего творчества писателя или определенного художественного направления.

Художественная концепция человека тем самым соответствует и в чем-то не соответствует модели социально-философской концепции человека. И это понятно, поскольку она является новым и особым качеством эстетического порядка, новой художественной «формой» общественного человека, воплотившей в себе наиболее выразительные черты и свойства реальных личностей. Художественная концепция человека посредством способности художника к обобщению синтезирует характерное, типическое, перспективное, способное к развитию, переоформляет в свете эстетического идеала, наделяет характеры собственной логикой развития и возвращается в реальность общественных процессов с тем, чтобы влиять на формирование новой модели социально-философской концепции человека прежде всего на духовном уровне общественного сознания. Художественный характер, как один из наиболее содержательных видов литературного образа, выражающих авторскую позицию-отношение к человеку и миру, обладает самостоятельностью, независимостью по отношению к социальным характерам. Будучи индивидуализированным проявлением

социально-философской концепции человека, он не совпадает с конкретным прототипом, прообразом. Характер обнаруживает и «переживает» наиболее существенные признаки реального человека, которые объединяют его с другими людьми и выражают многообразие формально-содержательных видов человеческой деятельности в процессе общественной практики.

Особо динамичное в последнее время расширение идейно-тематического спектра советской литературы обусловлено активным ростом самосознания человека, усложнением его социальных функций и обогащением его духовного мира.

Трезвее и диалектичнее литература всматривается в историю, в духовные и моральные истоки современного общества, пытаясь понять, что из накопленного нравственного опыта своего народа и человечества достойно сохранения, утверждения и «внедрения» в современное общество, а что утратило свою содержательную значимость и не входит органически в контекст сегодняшних духовных поисков.

Идейно-художественный опыт современной советской литературы свидетельствует об углублении анализа личности советского человека, об усовершенствовании художественных средств и форм воссоздания сложного процесса самодвижения и саморазвития характера, о стремлении передать с максимальной полнотой и психологической «обнаженностью» нелегкий путь человека к достижению гармонии личных и общественных идеалов, осмыслить диалектику слияния идейно-нравственных устремлений индивида и требований общественной необходимости. По существу, художественная концепция человека современной советской литературы сосредоточена вокруг основополагающих факторов исторического и гуманистического выбора человеком стабильных идейных и нравственных основ бытия, а наполнение современной художественной мысли философскими аспектами отвечает стремлению современного человека утолить гносеологическую «жажду», отыскать в литературе ответы на самые актуальные, животрепещущие проблемы современности.

### Примечания

<sup>1</sup> Афанасьев В. Г. О целостных системах. — Вопросы философии, 1980, № 6, с. 65.

<sup>2</sup> Марков Д. В. Проблемы теории соалистического реализма. М., 1978, с. 286.

<sup>3</sup> Новиченко Л. Стиль — метод — жизнь. — В кн.: Часть общего дела. М., 1970, с. 392.

- <sup>4</sup> Сидоров Е. Время, писатель, стиль. М., 1978, с. 68.
- <sup>5</sup> Пресняков О. П. Филологическая концепция А. А. Потебни и его теория словесности: Автореф. докт. дисс. Киев, 1979, с. 21—22.
- <sup>6</sup> Современный советский роман: Философские аспекты. Л., 1979, с. 4.
- <sup>7</sup> Федосеев П. Наука и общественный прогресс. — Новый мир, 1977, № 1, с. 181.
- <sup>8</sup> Суровцев Ю. И. О социалистическом реализме как литературном направлении. — В кн.: Социалистический реализм сегодня: Проблемы и суждения. М., 1977, с. 118.
- <sup>9</sup> Ястребова Н. А. Формирование эстетического идеала и искусство. М., 1976, с. 163.
- <sup>10</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 162.
- <sup>11</sup> Там же, с. 8.
- <sup>12</sup> «Характером мы называем такую форму взаимоотношения героя и автора, которая осуществляет задание создать целое героя как определенной личности, причем это задание является основным: герой с самого начала дан нам как целое, с самого начала активность автора движется по существенным границам его; все воспринимается как момент характеристики героя, несет характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он» (Там же, с. 151).

## Социалистический реализм с историко-литературной точки зрения

М. Новиков

В многочисленных работах Д. Ф. Маркова о социалистическом реализме особенно привлекает, с одной стороны, последовательность в развитии исходной позиции, а с другой — очевидное стремление к всеобъемлющей, исчерпывающей постановке вопроса. Совсем недавно это было подчеркнуто в небольшой принципиальной статье: «Социалистический реализм рассматривается нами как определенная система, то есть как целостность взаимосвязанных и взаимодействующих компонентов»<sup>1</sup>.

Плодотворность теоретических предпосылок вытекает также из восприятия социалистического реализма как явления исторического. Отсюда интерес к его генезису, причем с учетом всех источников, обращение к материалу, почертнутому из многих социалистических литератур, пристальное внимание к вопросу об этапах развития социалистического реализма и т. д.

Все это создает благоприятные предпосылки для дальнейших исследований, для включения в них новых моментов

и теоретических предложений с целью выявления менее изученных сторон проблемы.

В то же время представляется характерной близость исходных позиций Д. Ф. Маркова к высказываниям корифеев марксистской критики, выступавших, так сказать, на заре нового этапа литературного процесса.

Еще в 1907 г. в статье «Задачи социал-демократического художественного творчества»<sup>2</sup>, полемизируя с теми, кому такого рода постановка вопроса казалась неприемлемой, А. В. Луначарский обращает внимание на то, что «социал-демократия не просто партия, а великое культурное движение»<sup>3</sup>, характерное именно для современной эпохи. Иными словами, речь идет об особом типе художественного движения, в котором объединяющим динамическим фактором является определенное мировоззрение. Для социалистического искусства — это мировоззрение борющегося рабочего класса, «научный социализм»<sup>4</sup>.

Конечно, с тех пор, когда были написаны эти строки, прошло много времени, мир уже не тот, и, что главное, научный социализм перестал быть лишь мировоззрением борющегося пролетариата. В социалистических странах это сила, регулирующая всю духовную и идейную жизнь народных масс.

Соответственно с этим и концепция о роли и месте социалистического искусства в обществе становится более отчетливой, но характер соотношения в своей сущности не изменяется: «Каждый метод, — констатирует Д. Ф. Марков, — так или иначе связан с определенной философской системой, стихийно или сознательно выражаемой»<sup>5</sup>. А социалистический реализм «выступает как широкий, практически безграничный процесс художественного познания мира, опирающийся на марксистскую философию»<sup>6</sup>. Более того, «процесс непрерывного расширения и обогащения такого познания есть в сущности процесс поступательного развития литературы, и в этой поступательности, собственно, и заключается общее содержание художественного прогресса»<sup>7</sup>.

Тот же Луначарский в «Письмах о пролетарской литературе», полемизируя с Потресовым и Богдановым, отвергая определение пролетарской литературы как «литературы о пролетариях» или «литературы, написанной пролетариями», приходил к выводу, что пролетарская литература формируется из произведений, «носящих классовый характер, выражающих или вырабатывающих классовое миросозерцание»<sup>8</sup>, и добавлял, что такую художественную задачу решают не только писатели — выходцы из пролетарской

среды, но и многие писатели-профессионалы, писатели-гуманисты. Рассматривая этот же вопрос с другой стороны, перечисляя различные источники, пытающие революционное искусство в самом начале его утверждения, Д. Ф. Марков приходит к сходным выводам. Социалистическая литература «несомненно литература большого синтеза. Но синтез совершается в ней не как механическое соединение самых различных элементов, а идейно и эстетически целесообразно, на основе последовательной революционности»<sup>9</sup>.

Приведенная выше «перекличка через десятилетия» красноречиво свидетельствует о том, что позиция Д. Ф. Маркова — это не только ценный вклад в теорию социалистического реализма, но и логическое продолжение долголетних поисков наиболее перспективного пути для теоретического осмыслиения закономерностей поступательного развития социалистической литературы. Творческий дух этой концепции побуждает к дальнейшим размышлениям, которыми, в порядке рабочей гипотезы, нам хочется поделиться в настоящей статье.

В конце XIX и в начале XX в. пролетарская литература зарождалась как литературное течение, но особого типа (типологически сходное в известной степени с точки зрения соотношения между идейной направленностью и ее художественным воплощением, например, с народнической литературой). До 1917 г. это течение не имело возможности эстетически оформиться.

Решающим толчком для того, чтобы пролетарская литература стала полноправным литературным течением, была Великая Октябрьская социалистическая революция. Ощущение этой метаморфозы было хорошо выражено Д. Фурмановым в его известной статье «Завядший букет». Отвергая различные декадентские и формалистические направления, представленные на «совещании литературных школ», Фурманов добавляет: «То течение, которое все эти четыре элемента<sup>10</sup> в себя включило, — течение пролетарской художественной мысли и слова — на заседании литературных школ представлено не было. Это и хорошо»<sup>11</sup>.

С нашей точки зрения, пролетарская литература как костяк будущего социалистического реализма оформилась как литературное течение в борьбе с другими художественными направлениями эпохи, и именно с теми, которые в плане создания чисто литературных, вернее, поэтических ценностей занимали господствующее положение<sup>12</sup>.

В этой борьбе пролетарские писатели добились определенных успехов (особенно в прозе), но самостоятельной эстети-

ческой программы так и не сумели выработать как вследствие политических ошибок РАППа, так и потому, что в их установках особенно явственно проявлялась та ошибочная тенденция, о которой в несколько иной связи пишет Д. Ф. Марков как о «смешении понятий метода социалистического реализма и ряда черт реалистической поэтики»<sup>13</sup>.

Становление течений в советской литературе совпало по времени с постепенной консолидацией идеино-художественного единства нового типа, нашедшего свое выражение в постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», а затем в создании единого Союза писателей, провозгласившего в своем уставе социалистический реализм «основным методом советской художественной литературы».

Программно социалистический реализм вобрал в себя многие из установок, за которые ратовали пролетарские писатели, но и смело расширил платформу, внеся в определяющие принципы ту «системность», которую выявляет в своих работах Д. Ф. Марков.

Но, добившись доминирующего положения, социалистический реализм перестал быть литературным течением, ибо течения могут существовать только в соперничестве друг с другом. С этой точки зрения Д. Ф. Марков категоричен: для него «понятия „социалистический реализм“ и „социалистическое искусство“ не различны, а тождественны»<sup>14</sup>. Характерна в этом смысле его трактовка термина «социалистический реализм».

«Новое искусство опирается на весь прогрессивный опыт прошлого. И так как в прошлом именно реализм принес наибольшие завоевания, он закономерно становится центром нового искусства, остается в его названии. Но это уже новый реализм, включающий в свои границы самые различные формы художественного обобщения, способные передать правду жизни. И потому он сливаются с общими свойствами правдивого искусства, равнозначен ему по своему содержанию»<sup>15</sup>.

Положение это и оригинально, и убедительно. Вместе с тем оно подводит нас к мысли о том, что исследование необходимо продолжить в плане раскрытия закономерностей зарождения и развития дифференцирующих тенденций внутри социалистического реализма (или социалистической литературы, так как если эти понятия тождественны, то спор о предпочтительности того или другого наименования теряет свой смысл<sup>16</sup>). Вопрос об отражении жизненных процессов и явлений в «формах самой жизни» или с помощью условных

приемов и образов нам кажется второстепенным. Ведь главное в искусстве — не как оно отражает действительность, а каких эстетических открытий добивается художник, в какой степени ему удается раскрыть новые, до тех пор неизведанные стороны сущности человеческого бытия.

На наш взгляд, Д. Ф. Марков совершенно прав, утверждая, что «на первый план в этой связи выдвигается проблема человеческой личности»<sup>17</sup>. А раз так, то многообразие закономерно изучать именно на уровне того, что «выдвигается на первый план». К тому же надо учитывать, что условия человеческого существования, а следовательно, и утверждения человеческой личности непрерывно меняются и в социалистическом обществе. Сам Марков об этом говорит в уже цитированной нами статье из «Литературной газеты»: «Характер конфликтов, многообразие форм и стилей, черты героя — все это и многое другое находится не в статике, а в непрерывном развитии, обусловленном движением самой истории». Различные эстетические оценки этих изменений, пути расшифровки новых коллизий, возникающих в социалистическом обществе, — вот, по нашему мнению, главный жизненный материал, переработка которого питает типологическое многообразие внутри литературы социалистического реализма.

Подходя к тому же вопросу с другой стороны, надо добавить, что, с нашей точки зрения, художественная дифференциация внутри социалистической литературы определяется не столько тем, откуда пришел художник, сколько тем, как он решает новые эстетические задачи.

Ликвидировав эксплуатацию человека человеком, создав невиданные до сих пор в истории условия для полного раскрепощения человеческой личности, для многостороннего развития ее творческих способностей, социалистический строй тем самым создал для художников вообще и для писателей в частности и более широкие возможности для глубинного проникновения в тайники человеческого сознания и подсознания. Ведь сегодня становится особенно очевидным, что, кроме трагических ситуаций, порождаемых социальной несправедливостью, существуют и трагические обстоятельства собственно человеческого бытия, нередко порождающие острые конфликты. В условиях досоциалистических формаций они как бы отступали на задний план перед вопиющим насилием над самой человеческой природой, унизительными ситуациями социального порабощения человека человеком. С другой стороны, эти конфликты могли иногда хотя бы частично восприниматься как порождения

общественной несправедливости. В социалистическом мире с устранением эксплуатации человека человеком собственно человеческие проблемы и отношения постепенно выходят на первый план. Их открытие, по нашему убеждению, является главным достижением литератур социалистических стран в последние десятилетия.

Формы художественного освоения богатейшей человеческой проблематики чрезвычайно многообразны; различны и оценки этих художественных открытий, причем в различиях оценок нередко дает о себе знать недостаточность старых эстетических категорий, необходимость их содержательного обогащения перед лицом новых явлений.

Ведь если обратиться к примеру советской литературы, то не подлежит сомнению, что в самом широком плане для нее характерно стремление остро выявить новизну современных ситуаций, регулирующих поведение человеческой личности; такие писатели, как Бондарев и Гранин, Распутин и Проханов, Белов и Проскурин, Ананьев и Трифонов, Айтматов и Быков или Адамович, ставят сходные вопросы, но как различны в эстетическом плане вытекающие из этих произведений ответы!

Приведем лишь один пример: «Прощание с Матерью» Распутина<sup>18</sup>. Судя по дискуссии в «Вопросах литературы», это произведение было воспринято главным образом со стороны критической направленности. Такой подход к «деревенской прозе» стал настолько распространенным, что, как отметил недавно С. Залыгин, все «это направление нередко считают критическим»<sup>19</sup>. Такая точка зрения нам представляется совершенно необоснованной. Предположим, например, на минуту, что и «поджигатели», и местные власти стали бы вести себя на Матере самым наиделикатнейшим образом, разве изменилось бы сколько-нибудь существенно отношение старухи Дарьи к факту неминуемого затопления? Из этой исключительной по своей художественной силе повести Распутина напрашивается другой, более принципиальный вывод: различия в мироощущении разных поколений, очищаясь от социальных (имущественных) наслоений, становятся в социалистическом общежитии более очевидными, с ними необходимо считаться, их надо видеть во всем объеме. Можно привести много примеров новых соотношений, познаваемых нами через литературу. «Последний срок» того же Распутина побуждает задуматься о меняющемся отношении человека к собственной старости, к смерти: старикам, уже не чувствующим себя обузой для близких, стало гораздо «труднее» умирать. Или вспомним мотив «коммуникабель-

ности», душевного одиночества человека, часто связанный в литературе XIX в. с темой социальных противоречий; в новой литературе социалистических стран он получает совершенно другую окраску.

Наше время требует смелых выводов. Если подходить с историко-литературной точки зрения к социалистическому реализму как художественному явлению, имея в виду и его сегодняшнее соотношение с литературным процессом, то нельзя не признать, что «пролетарская литература» в том смысле, как это понимал еще А. В. Луначарский, ныне вряд ли может существовать где-либо как самостоятельное литературное течение; что рассмотрение социалистического реализма как течения, противопоставляющего себя другим течениям внутри социалистической литературы, сегодня утрачивает смысл, поскольку он действительно сливаются со всей социалистической литературой; что наряду с этим в самом социалистическом реализме все более ясно очерчиваются различные типы творчества, основывающиеся на различных эстетических оценках тех или других сторон развития человеческой личности. И если неправомерно говорить об антагонизме этих тенденций, то во всяком случае налицо бурное творческое соревнование.

А если так, то самым живым вопросом является не столько целостное исследование социалистического реализма, что ввиду исключительно богатого материала делается все трудней и трудней, сколько внимательное изучение различных типов творчества, утверждающих себя в общем потоке социалистической литературы, выявление их закономерностей, значимости и перспективности. То, что Д. Ф. Марков убедительно доказал в связи с генезисом социалистического реализма: «Ведь не имеет реального значения и самая шумная декларация широты художественной платформы социалистической литературы, если ее генезис практически связывается только с революционно-пролетарскими течениями»<sup>20</sup>, — перефразируя, можно отнести и к вопросам современной критики. Все утверждения о правомерности самых различных форм художественной правдивости на современном этапе социалистического реализма будут мало действенны и в теоретическом, и в историко-литературном плане, если их не сочетать хотя бы с попыткой проследить и выявить истоки и эстетическую сущность этих форм. Системность социалистического реализма требует и системности его изучения. В этом направлении, как нам кажется, чувствуется необходимость смелого обновления научного арсенала.

## Примечания

- <sup>1</sup> Марков Д. Единство многообразия. — Литературная газета, 1982, 23 июня.
- <sup>2</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. М., 1967, т. 8, с. 688.
- <sup>3</sup> Там же. В издании 1924 г. Луначарский добавил сноску: «Теперь, конечно, это относится только к коммунизму» (с. 154).
- <sup>4</sup> Там же.
- <sup>5</sup> Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма: Из опыта южнославянских и западнославянских литератур. М., 1970, с. 283.
- <sup>6</sup> Там же, с. 286.
- <sup>7</sup> Марков Д. Ф. Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур. Славянские литературы. VII Международный съезд славистов: Доклады советской делегации. М., 1973, с. 39.
- <sup>8</sup> Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 167—169. «Письма» были впервые напечатаны в журнале «Борьба», № 1, 3 и 6 за 1914 г.
- <sup>9</sup> Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма, с. 18.
- <sup>10</sup> 1) Общественно-полезные темы; 2) тенденции эпохи; 3) прогрессивная динамичность; 4) отражение идеологии борющихся и идущих вперед классов.
- <sup>11</sup> Газ. «Рабочий край», 1922, № 19.
- <sup>12</sup> Подробнее об этом см. нашу работу «Русская советская литература (Курс лекций)» (Бухарест, 1975, с. 213—232).
- <sup>13</sup> Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма, с. 287.
- <sup>14</sup> Там же.
- <sup>15</sup> Там же, с. 292.
- <sup>16</sup> С нашей точки зрения, положения: «социалистическая литература — это социалистический реализм, так как реализм динамическое ядро нового искусства» и «социалистическая литература именно в силу своей идейной направленности тяготеет к реализму» — идентичны.
- <sup>17</sup> Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма., с. 19.
- <sup>18</sup> Подробнее см. нашу работу «Заметки о современной советской прозе. Валентин Распутин» (Romanoslavica, Бухарест, 1979, XIX, с. 355—391).
- <sup>19</sup> Сергей Залыгин и Марио Вентура. Сквозь призму собственной души: О судьбах реализма в современной литературе. — Литературная газета, 1982, 15 сент.
- <sup>20</sup> Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма, с. 17.

## Актуальность наследия чешской межвоенной социалистической литературы

Г. Грзалова

Чешская послевоенная критика и литературоведение, наверное, никогда так интенсивно и глубоко, как в последнее десятилетие, не осознавали значения правдивого, ясного понимания непрерывности литературной «памяти» для развития современного словесного художественного творчества.

Последнее десятилетие — это период, когда чешское общество, а вместе с ним и чешская литература преодолевали последствия общественного кризиса, вызванного в 60-е годы правыми силами. Литература должна была пройти сложный период развития, необходимо было вновь проанализировать и сформулировать для себя многие основополагающие истины марксистской эстетики, с новых позиций освоить изменившуюся действительность. Сегодня результатом этого развития стали выдающиеся поэтические и прозаические произведения, которые полностью подтвердили верность чешской литературы великим прогрессивным традициям межвоенного периода и продолжили их на новом уровне. Важной составной частью этого процесса явилась актуализация в критике межвоенного наследия социалистического творчества, его новое прочтение и истолкование, избавленное от схематизма и абсолютизации, выполненное внутреннего понимания и подчеркивающее принцип творческой преемственности.

В 70-е годы чешская литература очень живо ощущала непрерывность процесса возникновения и развития социалистической литературы от самого начала 20-х годов до сегодняшнего момента, диалектическое единство прошлого, настоящего и будущего. Выдающиеся литературные произведения межвоенного периода как бы вновь ожили, приобрели новое, неожиданное звучание, побуждали к новому прочтению в свете современных событий, давали повод к размышлениям, связанным уже с проблемами современной литературы. С волнением и интересом в 70-е годы воспринималось наследство межвоенной марксистской критики, творчество и сама личность Бедржиха Вацлавека, Зденека Неедлы, Юлиуса Фучика, Курта Конрада, Яна Крейчи, наследство тех авторов, которые много размышляли о проблемах искусства. Это были не только С. К. Нейман, Иржи Волькер, Владислав Ванчура, Мария Майерова, Иван Ольбрахт, но и Витезслав Незвал и многие, многие другие. Их опыт, кроме всего прочего, указывал на необходимость обращаться с литературой как с живым организмом, уважать целостность произведения, фактор его общественного воздействия и мотивации, его политические и литературные взаимосвязи.

Мы вновь возвращались к дискуссиям и полемикам, которые социалистическая критика вела перед войной, к ее столкновениям с буржуазной критикой, к тем спорам внутри марксистской критики, когда выяснялись сами принципы марксистского понимания литературы или когда спор шел о конкретных произведениях и их идеально-художественной

ценности. Так, после 1969 г. вновь стала предметом анализа программа революционного искусства, сформулированная в начале 20-х годов поэтами Иржи Волькером и С. К. Нейманом, а также такими критиками старшего поколения, как Зденек Неедлы, и такими критиками молодого поколения, как Бедржих Вацлавек, Юлиус Фучик, Владислав Ванчура. Вновь подвергались тщательному рассмотрению дискуссии, которые на рубеже 20—30-х годов впервые выявили глубинный процесс дифференциации фронта левых писателей и критиков, а также те, которые сопровождали первую встречу чешской литературы с концепцией социалистического реализма.

Этой проблематике были посвящены имевшие большое историко-теоретическое значение труды В. Достала. Были предприняты очень важные издания источников, например произведений К. Конрада, Б. Вацлавека, Э. Уркса, З. Неедлы. Среди последних публикаций надо назвать сборник статей «Участвовать в созидании завтрашней правды» (1982), подготовленный Ш. Влашиным с коллективом сотрудников и охватывающий весьма широкий круг проблем развития марксистской критики в межвоенный период.

Возвращение к истории, к тем временам, когда на чешской почве возникла марксистская критика и формировалось социалистическое художественное творчество, не было самоцелью, оно способствовало решению важных, насущных проблем современности и новой ориентации всего чешского культурного фронта. Так выкристаллизовывались критерии и заново рождалось осознание подлинных ценностей, разоблачались и критически преодолевались попытки ревизовать марксистско-ленинское понимание литературы, имевшие место в 60-е годы.

На анализе межвоенной литературы критика и теория ставила и решала по крайней мере три круга вопросов и проблем.

Прежде всего — проблему авангардности в литературе, ее стимулов и проявлений, проблему различия между истинной модерностью, современностью литературного произведения и модернизмом. «Память» чешской социалистической литературы помогла сделать очевидным следующее: процесс кристаллизации революционного гуманизма на литературной почве, художественное изображение диалектического единства классового и общечеловеческого связан, помимо всего прочего, с осознанием и изображением творческого труда как главной сферы реализации и освобождения человека.

Сила первых произведений социалистической литературы состояла в мастерском литературном выражении революционного гуманизма, в том, что их создатели поняли, что в XX в. утверждение идей гуманизма означает необходимость перейти на революционную платформу рабочего класса и слиться с ним. Владислав Ванчура в 1924 г. в статье «Новое искусство» говорил, что новое искусство, новое творчество сродни труду рабочего. В обществе того времени Ванчура не видел более высоких ценностей, чем ценности, связанные с творческой силой рабочего класса: «Сам класс пролетариата уже означает человечество, жизнь и свет». Он спрашивает: «Стоит ли перед нами вопрос о гуманизме?». И сам же вслед за этим отвечает: «Да, но речь идет о гуманизме, чьи методы оперативны...»<sup>1</sup>. С. К. Нейман, несомненно вдохновленный Луначарским, в 1921 г., т. е. на три года раньше Ванчуры, в статье «О пролетарской культуре» ставит вопрос о классовом и общечеловеческом в искусстве и решает его следующим образом: «Культура, которая начинается как культура классовая, постепенно, но неуклонно будет перерастать свой первоначальный классовый характер — в соответствии с тем, как классовое пролетарское общество, которое ее создало, будет изменяться в чисто социалистическое общество; пролетарская культура одновременно с классом, который ее породил, потеряет классовый характер и одновременно с ним приобретет характер социалистически-общечеловеческий»<sup>2</sup>.

Не все, кто в начале 20-х годов выступил за пролетарское искусство, до конца оставались в русле этого течения. Некоторые из этих литераторов в конце концов увязли в хаосе буржуазного, абстрактного гуманизма. Однако в целом межвоенная социалистическая литература — это литература борющаяся, выражаящая человеческое достоинство пролетариата, новый нравственный климат и новые этические критерии. Изменения, произошедшие в мировоззрении и позициях писателей, отметила Мария Майерова, когда в 1928 г. писала о своем отношении к творчеству Максима Горького. Она сказала: «Вы дали мне пролетарскую гордость; подходя с позиции свободы человека, я потом всегда отрицала сочувствие и на его место ставила решительный протест»<sup>3</sup>.

Так весь этот сложный, бурный процесс, в ходе которого в литературе 20—30-х годов утверждался революционный, пролетарский гуманизм, в 70-е годы помог уяснить содержание современного социалистического гуманизма и понять лживость и фальшивь абстрактного ограниченного гуманизма,

которым оперировала часть критиков 60-х годов и в направлении которого они пытались влиять на литературную практику.

Новые исследовательские зонды в межвоенный период помогли осветить сами предпосылки возникновения социалистической литературы, показали ее соединение с пролетариатом как соединение совершенно закономерное, делающее возможным преодоление чувства изоляции, одиночества, свойственные тем, кто в начале века разошелся с буржуазией, кто искал общественную силу, на которую можно было бы опереться в стремлении к новому, справедливому миру. Критика в этом случае могла сослаться на слова, которые в 20-е годы произнес Ф. Кс. Шальда, критик-демократ, которого никак нельзя причислить к последователям марксизма. Шальда писал в связи с творчеством первого поколения пролетарских поэтов о «зародышах нового объективизма». Он подчеркивал: «Поэт добровольно ставит свое „я“ на служение чему-то более высокому и сильному: общности, человечеству, миру»<sup>4</sup>. Ясно сформулировал эту проблему С. К. Нейман, когда он усматривал в социалистическом идеале высший дар, который дает поэту возможность найти путь к массам. «Только под красным флагом поэт становится свободным», — писал тогда Нейман. Подобные мысли высказывал и Бедржих Вацлавек, когда в решении поэта встать по ту или иную сторону баррикады видел основной вопрос существования его как поэта.

Эту мысль можно было бы подкрепить многочисленными историко-литературными фактами. Очевидно, что пролетарские поэты существенно обновили развитие чешской поэзии, это факт, который сегодня уже никто не может отрицать. Новый большой социально-общественный роман возникает в чешской литературе XX в. на почве социалистической прозы. «Сирена» Марии Майеровой, «Никола Шугай — разбойник» Ивана Ольбрахта, «Люди на перепутьи» Марии Пуймановой, романное творчество Ванчуры, Ярослава Кратохвилы — эти произведения, которые знает и советский читатель, не состарились и сегодня, хотя прошло 40 и даже 50 лет со дня их первого выхода в свет. В этом состоит их отличие от тех сотен книг, восхвалявшихся буржуазной критикой, которые практически были мертвы уже в тот момент, когда их взял в руки первый читатель.

Наследие межвоенной социалистической литературы позволило продемонстрировать и другое важное обстоятельство: преемственность демократической литературы и социалистической литературы. Уже в 20-х годах социалистические

писатели принимают то наследство, которое им принадлежит по праву: наследство XIX в. и наследство первого десятилетия XX в.

Первоначально социалистическая литература возникает как одна из тенденций национальной литературы и только потом, с течением времени, в середине 30-х годов, становится ведущим течением в чешской литературе. Она утверждает себя в обстановке сильной конкуренции со стороны буржуазной литературы и литературы буржуазно-демократической. Так, марксистская критика оказывается, например, в непосредственной близости от магической личности Ф. Кс. Шальды. Она находит в нем своего учителя. И именно эта критика становится его наследницей, анализирует и развивает достигнутое им: начиная с Фучика, Вацлавека, Конрада, Неедлы и кончая известной книгой Ладислава Штолла «Гражданин Ф. К. Шальда» (1977). Марксистские критики всегда открыто говорили о том, что их связывает с Шальдой и что от него отличает, подчеркивая необходимость марксистского прочтения произведений Шальды, ибо лишь марксисту под силу не заблудиться в работах, столь исполненных внутренних противоречий, как работы Шальды. Они появились в переходную эпоху и отражают эту переходность. В межвоенный период создавал свои произведения и такой великий представитель буржуазно-демократического направления в литературе, как Карел Чапек. И сегодня романы и пьесы К. Чапека отстаивают (в контексте мировой литературы) мысль о мире, нравственности, справедливости, человечности. Для литературного критика-марксиста они подтверждают мысль о том, что борьба за гуманизм — дело всего общества и в этой борьбе нужно опираться на те общественно-исторические силы, на флаге которых написано историческое требование социализма.

В 70-е годы большое внимание обоснованно уделялось дискуссиям и полемикам о социалистическом реализме, которые проходили в чешской литературе в середине 30-х годов и продолжались вплоть до 1938 г., т. е. до того времени, когда еще было можно свободно высказывать свое мнение и когда легально существовала социалистическая и коммунистическая печать.

Опыт межвоенной литературы доказывает прежде всего то, что социалистический реализм никогда не был в чешской литературе чужеродным элементом, его возникновение подготавливалось в течение долгих лет творчеством ведущих деятелей искусства. Это во-первых. А во-вторых, в 1934—1935 гг. в чешской марксистской критике, и прежде всего

в работах Бедржиха Вацлавека и Курта Конрада, выкристаллизовывалась недогматическая, гибкая концепция социалистического реализма, положения и выводы которой во многих отношениях не потеряли значимости и сегодня. На эту концепцию большое влияние оказала советская литературная теория, практика советской литературы, большое значение имели и дискуссии на I Съезде советских писателей. И в то же время она исходила из практики чешской литературы и из творчества чешских писателей.

Концепция придавала исключительное значение центральной проблеме человека и его исторической интерпретации, единству личности и общества. Бедржих Вацлавек подчеркивал необходимость не потерять человека среди многочисленных фактов и событий общественной жизни, выявлять типичные черты в индивидуальности каждой личности: «Изобразить не человека в массе, а массу в человеке — вот цель. И при этом человека во всей его сложности. Нужно видеть в человеке не только борца или не только частную личность и не то и другое, просто положенное рядом. Необходимо воспринимать их вместе, в единстве»<sup>5</sup>. Решающим было, однако, то, что Вацлавек и Курт Конрад рассматривали социалистический реализм в контексте всего опыта чешской литературы, в контексте продолжения реалистических традиций, а также творчества так называемого революционного авангарда. Социалистический реализм в их понимании был концепцией четкой, способной объединить существенную часть современной литературы, ту часть, которая стояла на стороне революционного боевого фронта, опираясь на революционное мировоззрение. Конрад, например, доказывал, что теоретической основой социалистического реализма являются марксистская эстетика и социалистическая перспектива. Социалистический реализм в его понимании не исключает революционной романтики в изображении пролетарского героизма, предполагает ориентацию на целостного человека во всем его многообразии<sup>6</sup>. Вацлавек и Конрад подчеркивают интернациональность социалистического реализма и одновременно его национальное своеобразие, примером чему может служить советская и чешская литература. В книге «Творчеством к реальности» (1937) Вацлавек определяет социалистический реализм как новое, синтетическое искусство, которое является результатом и одновременно творцом общественного процесса и помогает формировать новый образ чувств современного человека. Он определяет общественную задачу поэта следующими словами: «Быть простым рабочим человечества».

Понимание социалистического реализма, выработанное Вацлавеком и Конрадом, сыграло в 70-е годы одну из ключевых ролей в развитии чешской литературы и критики, при условии, что это понимание не упрощалось и не абсолютизировалось. Оно очень эффективно противостояло деформациям, которые произошли в понимании социалистического реализма в критике и теории 60-х годов, не позволяло схематизировать литературу и защищало ее от каких бы то ни было рецидивов крайностей 50-х годов. Оно вдохновляло на то, чтобы вновь исследовать то непреходящее наследие, которое внесли в литературное развитие классический реализм и межвоенное творчество. Это понимание акцентировало необходимость развития новых, оригинальных черт социалистического искусства. Для диалектики литературного процесса 70-х годов важна была преемственность по отношению к классическому реализму, исторической заслугой которого было его отношение к изображаемой действительности, хотя, конечно, к действительности диаметрально противоположной, чем нынешняя. Тем не менее его традиции могут быть продолжены и в отношении к действительности социалистической, понимаемой и изображаемой социалистически, т. е. с точки зрения мировоззрения рабочего класса, в контексте марксистского историзма, в контексте исторического оптимизма и опыта пролетариата.

Критика и теория 70-х годов могла опереться и на послевоенный опыт, например на взгляды Зденека Неедлы, которые наиболее отчетливо были сформулированы в статье «О реализме подлинном и мнимом» («Вар», 1948). Неедлы прежде всего четко отделил реализм от всего того, что пыталось на нем паразитировать, т. е. от всякого рода халтуры и дилетантства. Он написал: «Мазня остается мазней, пусть даже она и создается реалистически... Не реализм служит главным критерием, но искусство. Здесь проходит черта, разделяющая реалистическое искусство от нереалистического»<sup>7</sup>. Неедлы не абсолютизирует опыт реалистических художников, как нас в этом старалась убедить реакционная критика 60-х годов. Он ссылается на классиков реализма как на «посредников» прогресса, как на образец того, как овладеть силами своего времени и как придать им непреходящее звучание, которое соответствует уровню эпохи. Он указывает на необходимость испить «чашу» так называемого модерного искусства, очень конкретно и убедительно доказывает, что период модерного творчества нельзя просто отбросить или ловко обойти, чтобы войти в реализм через черный ход. Для Неедлы реализм представляет собой адекватное изображение многообразия

и бесконечной изменяемости действительности, делает ее более выразительной и обогащает.

Обращение в 70-е годы к наследию межвоенной социалистической литературы и критики отнюдь не сводилось к юбилейным мероприятиям и кратковременным кампаниям. Не было оно и проявлением узкой специализации некоторых критиков и историков литературы. Речь шла об органической составной части всего нашего мышления о литературе. Это обращение в большой мере способствовало пониманию и решению проблем современной литературы и вообще современного искусства. В 70-е годы был глубоко исследован генезис социалистической литературы, система взаимоотношений, ему сопутствовавших, формы, в которых он осуществлялся. Были созданы предпосылки для более ясного осознания закономерностей новой эры, нового качества литературного развития: национального, европейского и мирового. Предпринятые в 70-е годы исследования творчества таких авторов, как Иван Ольбрахт, Владислав Ванчура, Мария Майерова, Витезслав Незвал, Ярослав Гашек и др., способствовали решению ряда важных историко-литературных и теоретических вопросов, убедительно доказывали историческую необходимость возникновения социалистической литературы, дали новые веские аргументы для полемики с буржуазной историографией, с ее попытками фальсифицировать ход и смысл развития чешской литературы в межвоенный период. Весь этот процесс был проникнут сознанием, что освоение наследства означает его развитие, умение мыслить и творить со столь же интенсивным восприятием эпохи, в которую мы живем, как это было свойственно нашим замечательным предшественникам, со столь же сильным чувством ответственности за научное исследование перед обществом, рабочим классом, коммунистической партией. В итоге возрос авторитет реализма, авторитет социалистического реализма. Надо отметить и то, что в свете наследия Фучика, Вацлавека, Конрада, Уркса — а теперь мы присоединяем к ним и имя Штолла, — в свете этого наследия очевиднее становятся недостатки современной критики, становится очевидной необходимость большей конкретности, адресности, критичности, ясного понимания идейно-эстетических ценностей.

В 70-е годы достижения чешской и словацкой марксистской критики получают все более широкий международный резонанс, прежде всего в контексте европейских социалистических литератур. Так, в Советском Союзе выходят сборники избранных трудов Конрада, Вацлавека, Фучика, Уркса,

Неедлы. Издан однотомник работ Штолла. Советские бого-  
мисты создали несколько монографий о ведущих представи-  
телях социалистической литературы Чехословакии. Одним из  
самых убедительных примеров международного признания  
опыта социалистической литературы и марксистской критики  
Чехословакии может служить монография Д. Ф. Маркова  
«Генезис социалистического реализма», где автор обра-  
щается к этому опыту в процессе решения принципиальных  
вопросов возникновения социалистического реализма и его  
концепции. В свою очередь, эта книга сыграла роль импульса  
дальнейшего развития нашей литературоведческой мысли.

Наследие социалистической литературы и марксистской  
критики межвоенного периода выполняет роль объединяю-  
щего фактора современного мышления о литературе, обра-  
щение к нему оказывается весьма продуктивным и пло-  
дотворным.

### Примечания

- <sup>1</sup> Vančura V. *Rad nové tvorby*. Praha, 1972, s. 55.
- <sup>2</sup> Neumann S. K. *Stati o projevy* V. Praha, 1971, s. 380.
- <sup>3</sup> Majerová M. *Volání s ozvěnou*. Praha, 1960, s. 90.
- <sup>4</sup> Círteme z F. X. Saldy. Praha, 1981, s. 62.
- <sup>5</sup> Prameny. Praha, 1978, s. 409.
- <sup>6</sup> Socialistický realismus. Praha, 1935, s. 77—119.
- <sup>7</sup> Var, 1948, N 8, s. 225—226.

## Великое наследие (к вопросу об изучении чехословацкой марксистской эстетики и критики 20—30-х годов XX в.)

C. Шматлак

На протяжении последнего десятилетия мы все чаще обра-  
щаемся к проблематике чехословацкой марксистской эсте-  
тики и литературной критики периода между двумя войнами.  
Мы это делаем не только из уважения и не по обязанности  
историков литературы, но, несомненно, и потому, что такое,  
поистине образцовое в нравственном и политическом смысле  
наследие, богатое содержанием и теоретико-методологиче-  
скими идеями, является и сегодня необходимой опорой для

всей нашей деятельности, направленной на развитие современной художественной культуры как с точки зрения научного осмыслиения и критического анализа, так и с точки зрения культурно-политической практики. «Необходимо напомнить, — говорил в 1978 г. министр культуры Словацкой социалистической республики Мирослав Валек, выступая на активе коммунистов — членов творческих союзов, — причем не для красного словца, а в интересах истины, что культурная политика, осуществляемая нами сегодня, это не теоретическая абстракция и не конъюнктурная схема, — мы начинали отнюдь не с нуля. И хотя негативные тенденции ощутимо проявились в нашей культуре, а нападки на ее социалистические основы привели к длительному «смятению умов» по крайней мере у тех представителей культуры, которые не склонны советоваться с прошлым, следует подчеркнуть, что современная культурная политика и практика располагают долговременной надежной традицией. Мы имеем в виду культурную политику, которую начиная с 20-х годов формулировали такие личности, как Волькер, Неедлы, Фучик, Новомеский, Илемницкий, Уркс, Вацлавек, Франьо Краль и др.; мы опираемся на прогрессивную линию пролетарской культуры, которую в гуще борьбы вырабатывали эти и многие другие прогрессивные деятели чешской и словацкой культуры»<sup>1</sup>.

Сегодня нам ясно, что именно осознание преемственной связи со всей богатейшей проблематикой нашей социалистической литературы 20—30-х годов, включая ее марксистское теоретическое и критическое самоосмыслиение, становится пробным камнем, проверяющим степень нашей готовности к решению сложных вопросов развития художественной культуры в эпоху социализма, иными словами, нашей способности решать их на основе максимально объективного познания, с надлежащим учетом особого проявления в этой сфере идеологического начала — в его диалектическом единстве с тем, что подчиняется специфическим закономерностям развития. Ибо именно последовательное, пусть не всегда прямолинейное — вспомним о тупиках, из которых не раз приходилось выбираться на главную магистраль с большим трудом, — и все же в конечном счете успешное освоение этой диалектики составляет ведущую, в исторической ретроспективе тем более четко осозаемую линию развития нашей передовой межвоенной эстетики и литературной критики, в политическом отношении связанной с Коммунистической партией и упорно пробивавшейся к зрелости марксистско-ленинской теоретической и методологической мысли. Правда,

следует откровенно признать, что наше отношение к этому наследию, накопившемуся в ходе борьбы за собственную зрелость, было долгое время отмечено поразительной поверхностностью, граничащей подчас с бездумным или сознательным использованием его в прагматически близоруких целях.

Чешский литературовед Владимир Достал, внесший своими талантливыми и высоко принципиальными марксистскими исследованиями, бесспорно, наибольший вклад в процесс современного освоения этой живой, системообразующей традиции нашей социалистической литературы, в послесловии к своему капитальному труду «Под этим знаменем», датированном июлем 1974 г., выделяет три тенденции в подходе к наследию нашей межвоенной марксистской эстетики и критики, преобладавшие соответственно в 50-е, 60-е и в начале 70-х годов: «В первый период вследствие того, что преемственность развития была прервана войной и ослаблена потерями в годы оккупации и антифашистского сопротивления, мы оказались отброшены далеко назад. Тогда мы только начинали неумело и робко, по крупицам открывать для себя великое наследие, причем поверхностное, часто показное признание его значимости сочеталось с характерной для атмосферы того времени боязнью углубления в проблематику. С мелые теоретики и язвительные критики были — по праву — подняты на героический пьедестал, правда, за этим ярким ореолом никто уже не видел ни драматизма их поисков, ни синяков и шишек, заработанных в предвоенных идеиных схватках. Когда вера торжествует над разумом, а познание подменяется прославлением, создаются условия для распространения ересей с разнообразной враждебной аргументацией. То, что вчера было общепринятым, сегодня оказывалось под сомнением. Зерна недоуменных вопросов постепенно прорастали в огульный скепсис, и плотина, некогда возведенная против стихии мещанства, стала рассасываться, пока наконец в 1967—1969 гг. не рухнула окончательно. Буржуазная идеология во всеоружии своих старых довоенных форм и течений теперь уже беспрепятственно хлынула в беззащитное общественное сознание, которому перед этим настойчиво внушалось, что оно является вполне социалистическим и что классовые антагонизмы утратили над ним свою власть. После подобного вселенского потопа наступил довольно-таки сложный, внутренне противоречивый период. Наносы недоверия к наследию межвоенной марксистской мысли устраниются чересчур медленно, о чем свидетельствует, в частности, не слишком активная издательская деятельность; зато одновременно вновь проявились тенденции — они всегда легки на

помине — не углубляясь в содержание, ограничиваясь (в более чем прозрачных целях!) простым набором имен и цитат»<sup>2</sup>.

Этот развернутый фрагмент из Достала необходимо дополнить словацким материалом, имеющим свою специфику. Дело в том, что в Словакии существеннейшая часть наследия нашей межвоенной марксистской эстетики и критики, представленная журналом «Дав» и давистами, была в свое время не только поставлена под сомнение, но и поразительным образом — зачислена по ведомству враждебной идеологии. Это произошло в результате необоснованных политических обвинений, выдвинутых против ведущих деятелей «Дава» в начале 50-х годов, а также при помощи псевдоидеологической «историко-литературной» интерпретации, инспирированной упомянутыми обвинениями и призванной подкрепить их дополнительными аргументами. «Дав» подлежал забвению, а следы его «пагубного влияния» необходимо было решительно устраниć из организма словацкой литературы. Таким образом, марксистская теория искусства и литературы обречена была в Словакии начинать с нуля, без собственной традиции, а следовательно, и без учета того особого вклада, который был внесен именно давистами в развитие марксистской эстетики и критики в межвоенную пору.

Правда, механизм ревизионистского экстремизма действовал и в Словакии, где на реабилитации «Дава» и давистов в 60-е годы старались поживиться и те, кто накануне исключал их как носителей буржуазной идеологии из прогрессивного наследия словацкой социалистической литературы. Им уже мало восстановления исторической справедливости, в давистах они стремились теперь увидеть некое самостоятельное политическое «течение», выходящее за рамки политической деятельности Коммунистической партии Чехословакии. К счастью, сами еще здравствующие дависты успели дать решительный отпор подобной «реабилитации», напомнив о том, что «Дав» никогда не противопоставлял себя коммунистической партии и что, напротив, он всегда чувствовал себя составной частью общего коммунистического движения<sup>3</sup>. Вот почему совершенно логичной выглядела позиция бывшего дависта Ладислава Новомеского, когда в 1968 г. он выступил против потока «буржуазной идеологии, хлынувшей во всеоружии старых довоенных форм и течений в общественное сознание»; высокий моральный, интеллектуальный, художественный и политический авторитет его личности в пору кризисной ситуации способствовал сплочению идейного фронта в словацкой литературе и марксист-

ского ядра в словацкой литературной критике, что явилось важнейшей предпосылкой динамического развития словацкой литературной критики в 70-е годы.

Проблема отношения к наследию чехословацкой марксистской эстетики и критики межвоенного периода, к конкретным личностям, представляющим это наследие, до сих пор, таким образом, не утратила своей культурно-политической актуальности. Любое историографическое или теоретическое изучение немыслимо сегодня без учета предшествующих судеб этого наследия. Современный исследователь должен не только избегать былых оценочных крайностей, но и уметь на живой, динамичной и сложной проблематике, отмеченной конкретно-историческими противоречиями, строго контролировать себя, постоянно выверяя научную объективность своего подхода к материалу. Иными словами, вместе с проникновением в проблематику исследователь сам должен теоретически и методологически расти.

Думается, будет уместно привести здесь суждение М. Лифшица из работы «Луначарский и Ленин»: «И все же, независимо от нашего желания, история марксизма — тоже история. Такие фигуры, как Лафарг, Меринг, Плеханов, Луначарский, выходят далеко за пределы всякой школьной мерки. Если хотите узнать, в чем они заблуждались, сделать это легко. Но большинство людей понимает, что с такой легкостью вопрос не решается. Если перед нами действительно выдающийся ученый-марксист, как же он мог совершить столь детские ошибки, понятные даже тем авторам, которые читают ему нотации? И почему эти авторы, зная марксизм гораздо лучше Луначарского, не пишут более интересно и умно, чем он? Талант, конечно, дело великое, но страшно было бы думать, что талант ведет к ошибкам, а правильная точка зрения — к бездарности.

Словом, говоря о таких деятелях, как Луначарский, нужно держать на привязи нашу абстракцию „верного“ и „неверного“, — разумеется, не потому, что объективной истины нет, а потому, что истина всегда конкретна. У каждого из этих людей свой путь к марксизму, свои сильные и слабые стороны, до некоторой степени неразрывно связанные жизнью в единый тип исторической личности»<sup>4</sup>.

Эти глубокие и меткие суждения, напоминающие о необходимости учитывать конкретную диалектику истории, полезно, как нам кажется, иметь в виду и при выработке нашего отношения к наследию чешской и словацкой марксистской критики межвоенного периода. Это наследие является общим результатом творческой деятельности

таких внутренне целостных личностей, какими были Нейман, Вацлавек, Уркс, Фучик, Новомеский, Конрад и другие, причем не следует забывать, что сама «внутренняя целостность» этих личностей не свалилась готовой с неба, она была закономерным итогом индивидуального развития каждого из них; в области формирования эстетических взглядов и в сфере литературно-критической активности такое развитие по существу приобретало или должно было с необходимостью приобретать характер «драматического процесса» поисков правды, часто субъективно болезненного, осложненного сознанием собственного несовершенства либо недостаточной зрелости своих коллег.

Вот почему совместные результаты творческой деятельности нельзя рассматривать статически, как некую итоговую сумму, в них надо видеть динамически развивающееся целое, общий поток, текущий в берегах конкретных исторических условий, а значит, пробивающийся и через пороги конкретных противоречий к совместно очерченной цели. В этом общем движении участвуют люди с различными склонностями и дарованиями (иные, как, например, С. К. Нейман, с богатой и сложной предысторией собственного творчества); развивая индивидуальные данные, они одновременно вносят свой вклад в общее движение, которое по принципу обратной связи оказывает влияние и на каждого из них, помогая совершенствоваться или по крайней мере освобождаться от предшествующих «ошибок». (Классическим примером диалектической взаимосвязи между частным и целым в межвоенной марксистской эстетике и критике является индивидуальное мировоззренческое и методологическое развитие Бедржиха Вацлавека.) Продолжая наше образное сравнение, можно отметить, что в общий поток нередко оказываются втянутыми и такие деятели, которых нельзя причислить к сознательным участникам движения; какое-то время они, однако, идут вместе с ним, по-своему свидетельствуя об исторической закономерности и широте всего движения. Подобные явления также нельзя сбрасывать со счетов, если рассматривать марксистскую критику межвоенного периода как конкретно историческое развивающееся целое. Учет вклада таких временных попутчиков, которые в конце концов либо сами отходят от движения, либо их взгляды преодолеваются, как неперспективные, большинством остальных участников процесса, необходим не только в интересах историографической полноты картины, но и прежде всего для понимания закономерностей развития межвоенной марксистской эстетики и критики как целого.

Ведь не однажды именно этим, временно присутствующим в движении деятелям выпадала роль катализаторов полемик и дискуссий, которые имели важное значение для определения дальнейших, более перспективных путей развития всего движения. (Представляется, что функцию такого катализатора полемических поисков объективной истины при решении сложных эстетических вопросов марксистской межвоенной критикой неоднократно брал на себя, например, Карел Тейге.)

Необходимо, наконец, постоянно иметь в виду тот важнейший факт, что чешская и словацкая межвоенная марксистская эстетика и критика развивались как составная часть общего процесса становления социалистического искусства в Чехословакии, прежде всего социалистической литературы, и что этот процесс, в свою очередь, был органически связан с социально-политической борьбой трудящихся масс под руководством Коммунистической партии Чехословакии. Эстетическое и критическое мышление, взятое в этом основополагающем общественно-культурном контексте, нельзя, следовательно, рассматривать лишь как некую специальную «обществоведческую» дисциплину со своей «имманентной» проблематикой; в этом мышлении, напротив, непосредственно отражается состояние конкретного художественного творчества, вдохновляемого идеалами революционной общественной практики. Таким образом, в центре интересов марксистской эстетики и критики всегда находилась проблематика, прямо вытекающая из потребностей формирования нового искусства: решение собственно эстетических проблем было тем самым сопряжено с поисками адекватных решений, подсказанных творческой практикой.

Такое диалектическое взаимодействие теории и практики, эстетической рефлексии и живого художественного творчества относится к основополагающим заветам нашей марксистской эстетики и критики межвоенного периода. И если на протяжении последнего десятилетия мы систематичнее и последовательнее, чем раньше, обращались к этому ценнейшему наследию, то этим мы во многом были обязаны актуальным импульсам, исходящим из советской эстетики и литературоведения. В этой связи особое место занимают работы Д. Ф. Маркова о генезисе и теории социалистического реализма, получившие в начале 70-х годов широкий отклик в Чехословакии и побудившие многих наших исследователей к фундаментальному изучению выдающихся достижений чешской и словацкой марксистской эстетики и критики 1920—1930-х годов.

## Примечания

- <sup>1</sup> Válek M. O literatúre a kultúre. Bratislava, 1979, s. 184—185.
- <sup>2</sup> Dostál V. V tomto znamení: Přispěvky k dějinám české marxistické kritiky a estetiky meziválečného obdobi. Praha, 1975, s. 641—642.
- <sup>3</sup> С особой силой это подчеркнуто, в частности, Густавом Гусаком, который в 1965 г. в сборнике, посвященном истории журнала «Дав», писал: «Следует пожелать, чтобы новая оценка журнала была строго объективной... Я имею в виду некоторые появившиеся статьи, в которых... значение „Дава“ явно преувеличивается. Говорится, например, о давистском «движении», о «новой волне» «Дава» и т. п. По моему мнению, это неверно. Не было никакого «давистского движения», никакой его «новой волны». Было одно движение — коммунистическое движение. И его участники, и люди, симпатизировавшие КПЧ, в рамках этого движения работали на своих местах — в политике, в науке, литературе и искусстве. Все они защищали и пропагандировали идеи коммунизма и всестороннего общественного прогресса. Разрабатывали эти идеи применительно к отечественным условиям... Борьба за прогресс в культуре протекала у нас в период между двумя войнами весьма интенсивно. «Дав» активно участвовал в этой борьбе, причем в рамках всей политики КПЧ в идеологической и культурной сфере. Попросту говоря, это был партийный орган, хотя это и не афишировалось на его обложке. Об этом, однако, знали хозяева типографий; отказывавшиеся печатать журнал, цензура, с пристрастием следившая за его публикациями, буржуазные партии, травившие журнал, но прежде всего читатели, которые раскупали его номера. Таким образом, история «Дава» является составной частью истории нашей партии» (*Husák G. Spomienky okolo Davu. — In: DAV: Spomienky a štúdie. Bratislava, 1965, s. 417, 418.*).
- <sup>4</sup> В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч. М., 1967, т. 7, с. 594—595.

## Человек и история (историзм: традиции — проблемы — отражение в литературе)

B. Навроцкий

История — не антикварное собрание всевозможных событий, происходивших в прошлом, а наука о человеке, или, вернее, о людях. Прошло много лет с тех пор, когда Жюль Мишле решительно отделил философию, занимающуюся исследованием индивидуального человека, от истории, задачей которой является познание общественного человека. Далеко уже и то время, когда Фюстель де Куланж объяснил людям второй половины XIX в., что предметом истории является человеческое общество. С тех пор за зрымыми очертаниями пейзажа, орудий или машин, за самыми, казалось бы, сухими документами и институтами, совершенно отчужденными от тех, кто их учредил, история хочет увидеть людей.

Предшествующие века не понимали сложных взаимосвязей между человеком и миром природы, истории и общественных отношений, миром, который представляет собой независимую от личности действительность, но вместе с тем и объект ее деятельности, и результат ее труда. В этом мире сама личность, изменяясь, одновременно и создает себя, и черпает стимулы для различных форм своей активности.

Век Просвещения внес в понимание человека и истории принципиальные изменения, став последним этапом в длившемся на протяжении многих веков осмыслении проблем человека в категориях законов природы. Именно тогда произошел окончательный разрыв с традицией игнорирования сменяющихся событий, изменений мира и человека, которой придерживались ранее. До этого времени человек всегда наделялся постоянными чертами, менялись лишь костюмы, в которых он появлялся на сцене истории. Его натура всегда была одинаковой — доброй или злой, а исследователи вели бесплодные споры о преобладании того или иного нравственного компонента и не находили никакого разумного решения, ибо не понимали зависимости человека от истории.

Тогда была отвергнута почтенная, но бесполезная нравственная философия, наука о добродетелях и пороках. Человек может познать лишь то, что он сам создал, — провозгласил Джованни Баттиста Вико в «Основаниях новой науки об общей природе наций» (1725), следовательно, человек должен охватить своим разумом не физическую природу, которую создал Бог, а историю, творимую людьми, чтобы осознать свою причастность к ее созиданию, а также познать допустимые пределы свободы действия, которые установлены для него Провидением.

Сформулированная Вико философия истории побудила к размышлению о роли человека в истории, вызвала интерес к субъективным мотивам человеческого поведения и к детерминантам, определяющим действия человека. Согласно этой философии личность понималась исторически, как и бытие человечества в целом. Вико также обращал внимание на проблему толкования причин и смысла человеческих поступков, он ввел в историю понятие причины и предлагал в дальнейшем использовать причинную связь как исходный пункт всякого рассуждения, призванного определить направление исторических изменений.

В «Идеях к философии истории человечества» Иоганна Готтфрида Гердера непрерывное развитие человечества обусловливается двумя великими законами мира, развития и прогресса, которые ограничивают свободу действия лич-

ности и вынуждают признавать их и считаться с ними. Свободу действия человека ограничивает также и божественное устройство мира, в существование которого Гердер верил так же сильно, как и его великий итальянский предшественник.

Также идеалистически понимали человека и историю и другие философы той эпохи; их положения, однако, имели исключительное значение для формирующейся в начале XIX столетия историософии, полагающей предметом своих исследований проблемы исторических законов, смысла истории, роли личности и народных масс, целесообразности, случайности и прогресса.

Немецкие мыслители-идеалисты Кант и Фихте наделили человека понятием истории, т. е. историческим сознанием; Шеллинг в основу своей теософии положил категорию историзма, обращая внимание на то, что самоусовершенствование и возникновение вещей в мире носит исторический характер; Гегель, в свою очередь, развил все эти идеи и придал им в «Феноменологии духа» облик цельной системы, создавая картину саморазвивающегося мира, не нуждающегося ни во внеположной ему цели, ни в какой-либо внешней санкции.

Исходным пунктом историософской системы Георга Вильгельма Гегеля было утверждение, что силой, давшей начало миру, является разум, следовательно, законы материального мира, подобно законам истории, должны быть рациональными. Ничто великое не свершилось в мире, не будучи закономерным и необходимым, и при таком подходе пророчество лишилось всякого сверхисторического и внеисторического смысла, прямо воплощаясь в логику исторического развития. Решительно отвергая мысль о неизменности человеческой природы, Гегель увидел в человеке способность к самосозиданию, продукт его собственной активной деятельности на протяжении истории. Феноменология Гегеля, доказывая значение самостоятельного действия человека в истории, показывала путь индивидуума, продвигавшегося в течение исторического процесса от простых наблюдений до совершенного философского познания мира, предлагала историческое понимание развития человечества от примитивных начал до высот достижений цивилизации. И весь этот процесс осуществлялся усилиями человека, а человек своим трудом создавал в нем себя. В марксизме гениальное открытие Гегеля получило дальнейшее развитие, было осознано, что этот процесс возможен лишь благодаря тому, что человек действительно вкладывает в него все свои силы.

Рассматривая роль и миссию человека в истории, Гегель не создал, однако, концепции, в которой излишне преувеличивалась бы роль личности. По его мнению, великий человек (историческая личность) действует не в пустоте, а использует условия, созданные другими (поддерживающие личности). Человеческое общество развивается путем конфликта старого и нового, посредством свержения и уничтожения предшествующей формы действительности. В этих больших конфликтах выдающиеся личности, являющиеся орудием общественных сил, лишь наделяют остальных своим сознанием и пониманием направления действия; они просто говорят людям, чего они хотят и к чему стремятся. Однако без этих общественных желаний и стремлений, без культуры, способной признать и использовать великую личность, невозможно было бы представить себе ее наличие. Ибо прежде всего важно направление движения человеческого рода, масс, целью которого является прогресс. К нему ведет путь через множество неизбежных индивидуальных трагедий, но он вовсе не становится по этой причине трагическим.

На историософскую систему Гегеля оказали влияние идеи XVIII в. о неограниченном совершенствовании человечества и все более разностороннем участии общества в формировании своих судеб. Опыт истории, пережитый массами в период Революции и эпохи Наполеона, обусловил понимание истории как фактора, глубоко преображающего жизнь людей, а концепции идеологов антифеодальной философии свободы и равенства вызвали массовые движения общественного обновления в Польше, Германии, Италии и Испании. Достаточно взять в руки «Пармскую обитель» Стендالя и прочесть первые главы, чтобы убедиться, сколь глубокий след оставил французское господство в Италии; достаточно вспомнить беседу Петра Ольбромского с князем Гинтулом<sup>1</sup>, чтобы ощутить влияние рационалистической критики феодализма в Польше. Но вместе с тем, учитывая, что в этих движениях новое перемешивалось с отсталым, можно заметить параллельное реакционное течение, в рамках которого роль человека в истории сводилась к минимуму, отрицалось влияние масс на историю, а сама она представляла как незаметный, естественный, органический рост.

Возникающие в это время историософские концепции неизбежно становились консервативными и традиционалистскими, если выступали против революции и отрицали роль и значение наполеоновской эпохи для формирования нового общества. Знаменательна в этом отношении реакция Гегеля на книгу Вальтера Скотта о Наполеоне, в которой консер-

вативный романтик, полемизируя с Байроном, трактовал революцию и императора как небесную кару, ниспосланную на грешную Европу. Гегель возражал: если справедливое небо послало революцию, то, видимо, она была справедливой исторической необходимостью, а не преступлением. Однако наиболее выразительным отражением этого реакционного этапа в историософии XIX в. являются философские сочинения Жозефа де Местра и Пьера Симона Балланша, мыслителей, сосредоточенных на нравственном и религиозном смысле Французской революции, на поисках ответа на вопрос, является ли она делом рук бога или дьявола. Пессимизм этих представителей легитимистской реакции склонял их к мнению, что прогресс возможен лишь благодаря жертвам и неустанному искуплению, в которых и заключен его окончательный смысл, что развитие следует понимать как непрерывные попытки, а предназначение человека видеть в смерти и возрождении. Оба они понимали развитие общества как неустанную борьбу, которая чаще всего представляет собой столкновение плебейской и патрицианской идей. Здесь мы приближаемся к источнику историософских взглядов Зыгмунта Красиньского, именно отсюда вытекает противопоставление Генрика — Панкратию<sup>2</sup>.

Реакционной по своей сути была и романтическая индивидуалистическая философия, переносящая концепцию немецкого философа Фихте об изначальной миросозиательной силе в действительность человеческой жизни, что привело к абсолютизации личности и противопоставлению ее всему реальному миру. Возникший таким образом конфликт личности с миром нашел свою парадоксальную интерпретацию в творчестве английского публициста и философа Томаса Карлейля, который в произведении «Герои, культ героев и героическое в истории» (1840) признал основным и решающим влияние выдающейся личности на историю, а роль народных масс свел к предельно подчиненной функции. К. Маркс и Ф. Энгельс, назвав Карлейля «высокопарным гением», подчеркивали, что он «фантастическим образом оправдывает и даже усугубляет все гнусности буржуа»<sup>3</sup>.

Активность реакционной историософии периода реставрации и реакции после событий 1848 г. способствовала консолидации сторонников прогресса для защиты идеалов революции и прав народных масс на действие. Наметившийся в середине XIX в. новый этап в понимании роли личности и масс в истории сказался прежде всего в характерном переключении интереса на общественную проблематику, на роль больших человеческих коллективов. Это свое-

образное раскрепощение масс привело, в свою очередь, к признанию борьбы общественных сил внутренним двигателем истории. В этом понимании не великие личности, а сама история классовой борьбы выступает носителем прогресса человечества. Это убеждение нашло выражение в прогрессивных трудах тех историков периода реставрации, которые открыто утверждали, что современное общество сформировалось в процессе классовой борьбы эпохи средневековья. Это воззрение нашло поддержку французских утопистов, особенно Фурье, резко критиковавших буржуазное общество и тем самым выражавших убеждение, что оно является переходным состоянием, предшествующим возникновению социалистического общества, к которому, к сожалению, они указывали утопический путь.

Отсюда уже оставался лишь один шаг до новой эпохи в осмыслении проблематики массового и индивидуального участия людей в истории — до марксизма. Исторический материализм признает волю и труд масс основным двигателем прогресса; сознание классов и общественных слоев понималось ими как отражение материального бытия. Развитие обществ осуществляется в соответствии с определенными историческими законами, которые не зависят от сознания и воли людей. При этом они берут свое начало в объективной общественной реальности и являются ее отражением, а также источником общественного сознания людей. Познав и поняв эти законы, человек может определять цели индивидуальной и общественной жизни и управлять ими так, чтобы она осуществлялась в соответствии с процессом общественного развития. Полноты этого понимания достигает пролетариат, а его классовые интересы, как и всегда классовые интересы трудящихся масс, являются творческим фактором в истории. Производительная деятельность масс определяет политику, культуру и идеологию, а прежде всего существование и развитие общества. Лишь после учета этих компонентов можно должным образом оценить деятельность и роль выдающихся личностей, которые могут действовать только в определенных общественных условиях и в соответствии с законами истории. Исторический материализм, однако, отрицал решающее значение личности как исторического фактора; ее значение и роль можно правильно оценить лишь в связи с общественными потребностями и вытекающими из них задачами, которые должны в данный момент выполнить определенный класс или общество.

Историософская проблематика проникла из философии в творчество всех больших писателей XIX в., становясь

признанным интеллектуальным мотивом, последовательно используемым в литературе. Очарование историей было одной из наиболее заметных черт эпохи, история придавала миру цвет и вкус, пробуждала надежды, отчаяние и страх. Историзм как способ мышления о прошлом, настоящем и будущем стал неотъемлемым атрибутом всякой картины мира и остался таковым по сей день. Нажим со стороны истории был тогда столь же сильным, как и в наше время, хотя силы истории, законы истории не действовали тогда с таким гигантским напряжением, как в нашем мире. В то время понимали, что исторические изменения обладают определенной направленностью и происходят в силу необходимой закономерности, и часто это понимание толкало либо к настроениям беспомощной покорности, либо к самоубийственной, заведомо обретенной на провал борьбе. Осознавались и возможности активного действия во имя желательных и предчувствуемых перемен в будущем, и в этом контексте взвешивались шансы активного оптимизма, дискутировались весомость и значение истин, мобилизующих массы к действию в направлении определенных перемен. Считалось также, что человек, наделенный властью и талантом, может склонить людей и историю повернуть в указанном им направлении. Весь этот комплекс проблем, до сих пор не утративший своего всегда актуального интереса, должен был быть еще более привлекательным в те времена, когда историческое мышление было еще новинкой, а не второй натурой образованного человека. Таким образом, секуляризация истории и признание значения человеческой личности, а также раскрепощение народных масс должны были затронуть воображение писателей, открывая перед ними новый и захватывающий мир деятельности личности и больших человеческих групп, общественного совершенствования и прогресса. Доказательством этому служит творчество Гете, Вальтера Скотта, Стендэля, Бальзака, Мицкевича, Красинского, Словацкого, Толстого, Флобера, Пруса и Жеромского.

Поскольку же последователи Гете не разделяли опасений автора «Фауста» относительно роли непосредственного выражения и интерпретации историософских понятий в литературном произведении, они без малейших колебаний излагали общественную или историософскую проблематику, необходимую для понимания их замысла в целом, и в некоторых случаях совершенно переставали говорить художественными образами, заменяя их обширными логическими построениями. Пример «Войны и мира» Льва Толстого особенно выразителен; без систематического представления

об основных историософских концепциях, к которым автор непосредственно обращается в своих рассуждениях, понимание одного из выдающихся произведений мировой прозы представляется почти невозможным. Впрочем, Стефан Жеромский в романе «Пепел», возникшем под заметным влиянием русского шедевра, применяет те же самые приемы, лишь несколько смягчая их: он также вводит рассуждения, которые превращают беседы героев в историософские построения о значении личности, народных масс в истории. Подобно этому поступал Сю и многие писатели XIX в., пытающиеся преодолеть ограниченность буржуазной прозы, ищащие новые пути и способы выражения волнующего их содержания и запутывающиеся в историко-философских длиннотах. Пример Толстого — художника, который пытался интеллектуальным методом охватить предмет, выходящий за рамки литературно воссоздаваемого образа, — здесь особенно поучителен.

Историософская проблематика появляется в литературном произведении обычно в том случае, когда какое-либо направление ожидаемых перемен или совокупность неких исторических соотношений, содержащаяся в художественном образе, требует дополнительного объяснения или подтверждения. Это имело место в случае «Войны и мира», а также «Пепла», что особенно интересно, ибо, несмотря на то, что между написанием обоих романов существует значительная временная дистанция, они, тем не менее, касаются одного и того же периода истории, при этом выводы в обоих случаях различны. Лев Толстой писал свою эпопею, угнетаемый горестным сознанием поражения России в крымской войне, поэтому он стремился напомнить о достигнутой тяжкой ценой победе над Наполеоном, указать на все добрые и здоровые силы прежней России, чтобы противостоять общему настроению депрессии и критическим нападкам на русское общественное устройство.

С другой стороны, некоторая либерализация общественных отношений в России 60-х годов, а также широкая дискуссия по вопросу освобождения крестьянских масс, проводимая либеральными реформаторами с консерваторами, ищущими соглашательских путей разрешения противоречий в духе патриархальной утопии о народе и дворянстве, составляющих единую семью, привлекали внимание писателя к крестьянскому вопросу. Этот вопрос был тем более интересен, что многие русские демократы подчеркивали, что влияние народа на русскую историю превосходит все начинания великих личностей. Убедительные доводы мы можем найти

в литературной критике Белинского, а также в публицистике Чернышевского, которые резко выступали против субъективистской теории о ведущей роли личности в истории.

В свою очередь, польский писатель выступил продолжателем, а по существу, зачинателем — наряду со Станиславом Выспянским — обращения к исторической тематике, превращая тему легионов<sup>4</sup> в прозрачную метафору необходимости вести борьбу за независимость, в противоположность всякого рода лоялизму и солидаризму сторонников «органического труда»<sup>5</sup>. Без этого дела легионеров, без борьбы и жертв, над польским народом нависла бы угроза денационализации. Наполеоновская тема прекрасно подходила для этой цели, поскольку из многих связанных с независимостью тем только она не подлежала царской цензуре, а возможность остановиться на 1812 г. создавала оптимистическую перспективу. Свою роль сыграла также и традиция: наполеоновская легенда на протяжении всего XIX в. имела в Польше своих горячих приверженцев. Так складывалась совокупность причин и мотивов, которые побудили обоих писателей обратиться к наполеоновской теме, одному из наиболее противоречивых вопросов в историографии и историософии столетия.

Лев Толстой был сторонником детерминизма. В «Войне и мире» он провозглашал тезис о невозможности какого-либо влияния людей на ход исторических событий. По его мнению, «так называемые великие люди — суть ярлыки, дающие наименование событию, которые так же, как ярлыки, менее всего имеют связи с самим событием. Каждое действие их, кажущееся им произвольным для самих себя, не произвольно, а находится в связи со всем ходом истории и предвечно». Великая личность может совершить только то, что должно было совершиться, и ее роль сводится к функции орудия мирового события. В этом смысле Толстой признавал величие Наполеона и Кутузова: первого — потому, что он с большим тактом играл роль якобы главнокомандующего в битвах, например, под Бородином, второго — по той причине, что он был достаточно мудр, чтобы не мешать своими приказами свершаться истории. В понимании автора «Войны и мира» история — это необходимость, и никто не может повлиять на то, чтобы некое событие произошло, и ничто не является исключительной причиной события. Писатель подчеркивал, что «для объяснения неразумных явлений (т. е. тех, разумность которых мы не понимаем)», неизбежен исторический фатализм. «Чем более мы стараемся разумно объяснить эти явления в истории, тем они становятся для нас неразумнее и непонятнее». Поэтому история, — считал Тол-

стой, — является неосознаваемой общественной совместной жизнью человечества, а человек — несознающим орудием достижения исторических и общечеловеческих целей.

Для Стефана Жеромского история также вершится не усилиями личности. Наполеон появляется в его романе всего два раза, неизменно холодный и загадочный, как будто подлинное стремление к свободе уже угасло в нем, как будто его не радует роль человека, который подавил республиканскую революционность Франции и подчинил ее требованиям нового этапа развития. История для польского писателя прежде всего стихия, полная противоположных стремлений. Так же трагичны и внутренне противоречивы и ее герои: Сулковский, который не понимает логики истории и упрекает Наполеона в том, что он не разжигает огня революции на развалинах олигархии купцов; Домбровский, приносящий со своей стороны истории большую жертву и требующий того же от других. Домбровский велик тем, что, несмотря на ничтожество окружения, он ведет массы на смертельные жертвы, и верит, что правильно понимает их стремления, ибо он ведет к нравственному возрождению нации через гекатомбы крови. Домбровский понимает историю как неизбежную трагедию, как гегелевский процесс принесения в жертву единичного — во имя всеобщего.

Лев Толстой и Стефан Жеромский исключительно высокое место в своей концепции истории отвели народным массам. Однако то, что они понимали под народными массами, было чрезвычайно различным. Для Толстого народом, который защитил Россию и привел к победе над Наполеоном, были Тушины, Денисовы, Ростовы, а не только пассивно страдающий русский мужик. Применяемое русским писателем понятие народа охватывает также и ту часть дворянства, которая не поддалась западным влияниям, и по своим обычаям и душевному складу сохранила близость к крестьянству. Толстой здесь выступает сторонником славянофильской идеи, естественно, в своей собственной трактовке, и против западников, ищущих пути сближения России с Западом. Этим объясняется симпатия к Ростовым и неприязненное отношение к Пьеру до его перевоспитания мужиком Платоном Карапаевым, который открыл ему глубины истинно русской крестьянской души. Силой, побеждающей в войне за независимость России, является патриотизм и самоотверженность народа, крестьянская масса солдат несет на своих плечах всю тяжесть жертв и усилий, поддерживаемая мелким русским дворянством. Но для толстовских героев освобождение крестьян — это не столько общественно-экономическая,

сколько нравственно-психологическая проблема. Безухов становится сторонником внутреннего возрождения дворянства путем сближения с народом, что должно стать туманным предвестием преображения общественных отношений через возрождение человечества.

Неудивительно, что так понимаемый народ выступает в романе Толстого спорадически и чаще всего в образе безликой толпы; он страдает, гибнет, борется, поднимает дубину народной войны и разбивает ею французов. Однако когда на исторической сцене он появляется в индивидуальном облике, то становится, как Платон Карапаев, идеализированной персонификацией покорности судьбе, терпения, пассивного отношения к жизни, воплощением всего доброго, одинаково приветливым и к хорошим, и к дурным людям. Лев Толстой в этом образе создал апологию политически наивного патриархального крестьянства и доктрины непротивления злу.

Крестьянин Жеромского в «Пепле» презирается и унижается погрязшими в мошенничестве шляхетскими варварами. Его пробужденное революцией и наполеоновскими войнами гражданское чувство собственного достоинства и равенства перед законом попрано. Пройдя через кровавую легионскую наполеоновскую одиссею, он стал сознающим свои права гражданином. Крестьянская солдатская масса в «Пепле» — не безликая стихия, она состоит из автономных личностей, по крайней мере, если говорить о ее главных представителях. Образ этой народной массы выражает прогрессивный смысл демократической философии истории, которая справедливо связывает дело национальной борьбы с проблемой общественных свобод.

### Примечания

- <sup>1</sup> Персонажи романа Ст. Жеромского «Пепел» (1902—1903), посвященного польскому национально-освободительному движению эпохи Наполеона.
- <sup>2</sup> Персонажи «Небожественной комедии» (1835) Зыгмунта Красиньского, олицетворяющие столкновение аристократизма (граф Генрик), чье историческое время завершилось, и демократии (Панкратий), разрушающей старый мир, но не способной к созиданию.
- <sup>3</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 7, с. 278.
- <sup>4</sup> Польские легионы в 1797—1803 гг. сражались на стороне Наполеона в надежде на его последующую помощь в завоевании Польши национальной независимости.
- <sup>5</sup> Лозунг «органического труда», т. е. мирных и легальных путей развития польской экономики, культуры и просвещения, сохранения национального существования, был альтернативой призывам к национально-освободительной борьбе. Начиная с 30-х годов и на протяжении почти всего XIX в. был характерен для польского позитивизма.

# На переломе эпох

Ю. Богданов

Одной из наиболее актуальных задач марксистского литературоведения европейских социалистических стран является задача исторической систематизации литературного развития после 1945 г. В общем плане все послевоенное сорокалетие можно рассматривать для стран социалистического содружества как единый период строительства и совершенствования социалистического общества. В литературе каждой страны соответственно в это время идет процесс постепенного формирования и становления новой национальной литературной общности. Таким образом, системное качество связи данной литературной эпохи с бурным революционным изменением и перестройкой жизни выступает здесь совершенно отчетливо. Тем не менее задача конкретной историко-литературной систематизации при ближайшем рассмотрении оказывается далеко не простой. Это объясняется прежде всего тем, что последовательное проведение принципа историзма требует не только строгого учета всей сложной совокупности фактов и явлений, но и «очищения» внутренней логики литературного процесса от субъективных и конъюнктурных напластований, накопившихся на протяжении последних десятилетий. В этой связи целесообразность специального обращения к литературному процессу второй половины 1940-х годов в странах Центральной и Юго-Восточной Европы не требует чересчур развернутого обоснования. В любой обзорной работе по новейшей истории литератур этих стран, в большинстве существующих предложений по периодизации вторая половина 40-х годов выделяется как более или менее самостоятельный этап послевоенного литературного развития; в общем плане нет разногласий и в определении основного содержания этого короткого периода, суть которого так или иначе видится в широком, фронтальном приобщении литературы к новым потребностям и задачам времени.

Вместе с тем за истекшие десятилетия накопилось и немало противоречивых ретроспективных суждений, связанных чаще всего с различиями в трактовке тех или иных особенностей последующего литературного процесса. В начале 50-х годов, например, возобладала тенденция умаления позитивных внутренних сдвигов, происходивших в литературе 40-х годов. В конце 50-х годов, напротив, зазвучали голоса, призывающие кувековечиванию, к некритической идеализа-

ции той естественной пестроты литературной жизни, которая была характерна и могла быть присуща только и именно 40-м годам. Можно добавить, что и в 60-е, и в 70-е годы разные критики в разных странах склонны были делать из опыта второй половины 40-х годов довольно-таки разные, подчас диаметрально противоположные выводы.

Думается, что причины подобного разнобоя в оценках коренятся не только в субъективной сфере — в идейно-эстетических симпатиях или антипатиях критиков. Определенную почву для различных интерпретаций представляет и сама сложная, далеко не однозначная внутренняя проблематика данного периода. Методика косвенного, «попутного» выявления его специфики — лишь через сходства или отличия от предшествующего и последующего этапов — сегодня уже представляется недостаточной. Необходимы, очевидно, с одной стороны, ясный историко-литературный анализ реального фактического материала, с другой стороны, более широкое осмысление внутренних закономерностей литературного развития в эти годы с точки зрения общей теории становления и развития литературы в эпоху социализма.

Самостоятельная значимость 1945—1949 гг. определяется прежде всего общеисторической значимостью процесса развития революции. Социально-экономические и общественно-политические сдвиги, произошедшие в этот период, знаменуют начало новой эпохи в истории соответствующих стран и народов. Переходность как главное историческое качество периода подробно исследовано историками с точки зрения постепенного углубления народно-демократической революции и ее перерастания в революцию социалистическую. Прямая взаимосвязь демократических и социалистических задач обусловила органическую непрерывность революционного процесса, относительную скоротечность самого этапа «перерастания».

Вместе с тем нельзя забывать, что за понятием «переходность» стоит крутая ломка привычного, предшествующего уклада жизни миллионов людей, бурная перестройка и переориентация массового общественного, в том числе художественного, сознания. «Переходность» — это и остройшая классовая борьба, хотя и протекавшая по преимуществу в мирных — политических — формах, но тем не менее потребовавшая от революционного авангарда, от коммунистических партий предельного напряжения сил, высочайшей дисциплины и организованности. Революция обнажила «ребра» исторического процесса, и литература, свидетельница, если не участница, грандиозного социального катак-

лизма, непременно должны были откликнуться на ясный и громкий призыв истории.

В каждой национальной литературе в это время в самом деле происходят сложные, внутренние сдвиги, сигнализирующие о постепенной переориентации и поляризации литературных сил под воздействием основных общественно-социальных факторов эпохи. Необходимость обновления творчества осознается большинством писателей. На первый план выдвигаются мировоззренческие проблемы; идеяная борьба в критике отражает, часто в непосредственной форме, борьбу двух главных политических ориентаций. Важнейшее значение как в теории, так в особенности в художественной практике приобретает проблема нового творческого самоопределения, меры разрыва с прошлым, иными словами, проблема качественных изменений литературы при сохранении оптимальной исторической преемственности. Различные варианты ее решения связаны с индивидуальной творческой эволюцией художников.

Разумеется, говоря об этих общих процессах, нельзя сбрасывать со счетов особенности их проявления в реальной национально-литературной сфере. При сходной направленности они, естественно, в различных конкретных условиях протекали не совсем одинаково, с различной степенью интенсивности, с опорой на различную сумму традиций и т. п. Характерны, например, процессы, происходившие в это время в словацкой литературе. Она в эти годы, исходя из важнейшей традиции Словацкого национального восстания, в ходе которого были сvedены счеты с клеро-фашистским режимом так называемого Словацкого государства, вступает в стадию формирования нового национального облика, в фазу становления новой идеально-художественной общности. Бессспорно, что конечным регулятором этого процесса было общее движение жизни, историческая деятельность трудящихся масс, осуществлявших под руководством коммунистической партии коренные общественно-экономические преобразования в стране, но давление новой действительности по-разному преломлялось в художественной практике. Ощущая недостаточность старой поэтики, художники искали органический для себя путь продолжения творчества.

Оставляя широкий простор для поисков, не регламентируя заранее стилевой школы искусства, прогрессивная марксистская критика концентрировала внимание на главном — осознании исторического смысла совершившихся событий, подчеркивала первичность гражданского самоопределения творцов литературы. «В конце концов миссия

писателя в нации — писать, — говорил, в частности, Л. Новомеский в своем выступлении на I съезде чешских писателей в 1946 г. — Речь идет лишь о том, чтобы он уяснил для себя, о чем он должен писать и — главное — с какой точки зрения смотреть на жизнь, которую намеревается отобразить в своем произведении и которую своим творчеством он обязан пересоздавать и строить. Суровые испытания последних шести лет дают ему верный компас в этом отношении»<sup>1</sup>.

Говоря об органичности движения литературы к новой действительности, мы не сводим его, разумеется, к спонтанному «осовремениванию» творчества художников. Действительность была такова, что она требовала от них сознательного определения позиции по отношению к главной альтернативе времени. «Если мы признаем, что находимся в состоянии борьбы, — писал в том же 1946 г. М. Хорват, — то и наша деятельность в области культуры должна приобрести воинственный, бескомпромиссный характер... К этому побуждает нас не недостаток любви к искусству, не пренебрежение к труду специалистов, не принижение суверенных прав личности, но сознание того, что мы в гуще сражения и что культура, ее продукты являются одними из важнейших орудий борьбы»<sup>2</sup>. Проблема выбора дальнейших путей в литературе неизбежно, таким образом, смыкалась (и в конечном счете была обусловлена) с решением основной социально-исторической альтернативы эпохи. В феврале 1948 г. трудающиеся Чехословакии под руководством коммунистической партии сделали окончательный выбор. Подавляющим большинством деятелей литературы эта победа революции была воспринята как свершение собственных надежд и ожиданий, как своя победа.

8 апреля 1948 г., накануне открытия общегосударственного съезда национальной культуры, в Братиславе состоялось заседание «Умелецкой беседы словенской» — традиционной организации, объединившей в своих рядах практически всех выдающихся представителей словацкой литературы и искусства. На заседании, проходившем под девизом «Искусство в новом обществе», был единодушно принят «Манифест социалистического гуманизма». Анализ этого документа ясно свидетельствует об однозначной поддержке курса на социализм, об искреннем стремлении привести в соответствие творчество, литературу и искусство вообще с задачами, которые выдвигает эпоха строительства нового общества. Важнейшим условием выполнения «программы социалистического искусства» было признано «глубокое освоение теории и практики научного социализма», «отождествление всех

творческих начинаний с деятельностью трудящихся масс». Наряду с этим в «Манифесте» подчеркивалась необходимость трезвого учета специфического положения в искусстве, которое «на сегодняшний день не является у нас однородным, в нем представлены различные направления и стили. С этим следует считаться и в дальнейшем. Прогрессивные художники, присоединяющиеся к программе социалистического гуманизма, не могут разом отказаться от своего художественного прошлого, от художественных достижений и опыта, приобретенного на протяжении многолетней творческой деятельности... Формирование нового слога и нового искусства будет представлять, таким образом, творческий процесс, отмеченный новыми художественными открытиями. Этот процесс не приведет к отрицанию всего того, что было до сих пор создано; базируясь на предшествующем творчестве, он станет его органическим продолжением»<sup>3</sup>.

Несколько лет спустя эта забота о необходимости сохранения естественной преемственности в развитии литературы будет с несправедливой односторонностью истолкована как проявление консервативной инерции и наглядное свидетельство «отставания литературы от насущных запросов жизни». Однако в исторической ретроспективе гораздо большую значимость, чем факты такого «отставания», приобретают моменты накопления в литературе внутренней энергии поиска, готовности к обновлению, причем не навязываемой извне, а органически вызревающей в сознании писателей в атмосфере всенародного революционного подъема. «Внутренний смысл литературного процесса 1945—1949 гг. в созвучии с новой общественной ситуацией заключался, — по справедливому замечанию словацкого литературоведа С. Шматлака, — в конституировании нового типа литературы как с точки зрения общественной функции, так и с точки зрения ее художественного облика. Понятия социализм и реализм вырисовываются как органические элементы прогрессивной литературной атмосферы тех лет»<sup>4</sup>.

Аналогичная направленность характерна в этот период и для развития литературной ситуации в других странах народной демократии. «Мы приветствуем каждого, — писал, например, в 1945 г. один из ведущих польских критиков — К. Выка, — кто без трагичности и насмешки сумеет выразить правду времени. Трудная задача сегодняшней польской прозы — это общая задача, и нельзя отвергать тех, кто начал свой путь из другого пункта, а сегодня находится на распутье. Реализм ожидает всех»<sup>5</sup>.

Несмотря на усиливающееся противодействие консерва-

тивно-буржуазной идеологии, которое все более активно проявлялось в критике и публицистике, подавляющее большинство деятелей литературы остро чувствовало закономерность происходящих перемен. Фронтальный поворот к жизни, к революции ощущался как необходимое условие художественного творчества.

Этот короткий период представляет интерес не только в собственно историко-литературном, но и в более общем, теоретическом плане. Историческая переломность эпохи предложила тогда литературе гигантский объем принципиально нового содержания. С классической ясностью и непреложностью оно требовало для себя соответствующей художественной формы. Процесс освоения нового содержания и стал по существу началом процесса формирования новой по социальному типу и идейно-художественной структуре национальной литературной общности.

Резким контрастом к стабильным литературным эпохам выглядит пестрая картина литературной жизни второй половины 40-х годов с размытыми границами между течениями и группировками, со множеством конкретных, индивидуальных, неустоявшихся, переходных форм. «Когда новое содержание себя обнаружило, — писал в 1948 г. словацкий критик А. Матушка, — и когда вследствие этого были взломаны старые формы, новое осваивалось первоначально как бы без всяких правил, но эта времененная „бесформенность“ была более высокой ступенью развития, в том числе с точки зрения самого искусства, чем утратившие смысл технические упражнения виртуозов»<sup>6</sup>. Очень скоро, однако, такое понимание всей сложности творческой перестройки будет отодвинуто на задний план нетерпеливыми требованиями немедленных зрелых плодов социалистической литературы. Момент искусственного форсирования процесса привел, как известно, к преждевременному сужению общей литературной структуры, вольно или невольно заблокировав развитие ряда перспективных художественных тенденций, потенциально содержащихся в поисковой лаборатории 1945—1949 гг.

Вся эта сложная проблематика не раз уже становилась предметом исследования в литературоведении и критике. Определенные новые результаты сулит ее рассмотрение сегодня с позиций системного понимания социалистического реализма, получившего широкое признание в 70-е годы. «Именно в системной связи и надо видеть возможности социалистического реализма интегрировать завоевания других направлений искусства прошлого и современности

в области выразительных средств», — справедливо пишет Д. Ф. Марков. И чуть ниже, конкретизируя свою мысль на опыте многих писателей, пришедших из лона других направлений в революционную литературу, подчеркивает особую интенсивность этого процесса: «Это был переход к новому качеству, сопровождавшийся своеобразным взрывом прежней эстетической концепции, это был переход к новому мировосприятию... Вместе с тем что-то из прежнего опыта эти художники принесли с собой и в новое искусство»<sup>7</sup>. Таким образом, только анализ оригинального художественного творчества и может служить единственно объективной основой для оценки вклада того или иного писателя в развивающееся целое социалистической литературы.. Причем любое неоправданное сужение критериев приводит к обеднению художественного многообразия.

Историческая и художественная логика литературного процесса в первые послевоенные годы является неоспоримым свидетельством органичного движения ряда литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы по новому социалистическому пути. Тем более настоятельной представляется задача внимательного исследования всего богатства конкретных художественных решений, которыми в развитой, а нередко в свернутой или снятой форме отмечен этот исключительно динамичный, «исторически открытый» период развития социалистических литератур.

### Примечания

- <sup>1</sup> Novomeský L. Zväzky a záväzky. Bratislava, 1972, s. 166.
- <sup>2</sup> Nové slovo, 1946, č. 23.
- <sup>3</sup> Slovenské pohl'ady, 1965, č. 5, s. 33.
- <sup>4</sup> Slovenské pohl'ady, 1965, č. 7, s. 13.
- <sup>5</sup> Wyka K. Pogranicze powieści. Warszawa, 1974, s. 29 (цит. по кн.: В. Хорев. Становление социалистической литературы в Польше. М., 1979, с. 310).
- <sup>6</sup> Matuška A. Pre a proti. Bratislava, 1956, s. 175.
- <sup>7</sup> Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1978, с. 328, 331.

# Проблема социалистического реализма в современной болгарской литературной критике

*Н. Пономарева*

Метод социалистического реализма сформировался в творчестве болгарских прогрессивных писателей еще в 20—30-е годы, а после свержения в Болгарии монархо-фашизма прочно занял в литературе ведущие позиции. Однако развитие литературы после 9 сентября 1944 г. было сложным, связанным с разрешением серьезных конфликтов. Литература пережила трудный период освоения принципиально новых идей, новой тематики, воплощение которых было немыслимо в буржуазной Болгарии. Она вела упорную борьбу с влиянием упаднических и откровенно реакционных идей западного мира. Кроме того, для плодотворной работы, для создания подлинных художественных ценностей писателям недостаточно было принятия основных принципов метода социалистического реализма. Новые задачи эпохи требовали решительного отказа от ограниченного подхода к нему, большей широты взглядов и глубины анализа. Вместе с тем, широко используя опыт мировой литературы, в первую очередь советской, болгарские писатели продолжали традиции национальной литературы, ее выдающихся представителей — Л. Каравелова и Х. Ботева, Пенcho Славейкова и П. Яворова, И. Вазова и Элина Пелина, Х. Смирненского и Н. Вапцарова.

Общественная атмосфера в стране, особенно после апрельского Пленума ЦК БКП 1956 г., способствовала качественным сдвигам во всех областях литературы, предоставила писателям широкий простор для творческого поиска. Дух поиска отразился как в расширении тематики и проблематики, так и в жанрово-стилевом обогащении болгарской литературы. Зрелость ее на современном этапе развития — не только в наличии большого числа талантливых авторов, создающих яркие произведения, но и в широком диапазоне художественных исканий.

Жанрово-стилевое разнообразие болгарской литературы потребовало от критиков и литературоведов серьезных исследований. Необходимо было выработать новую точку зрения на развитие литературы социалистического реализма

на современном этапе. Исходя из прежнего, в ряде случаев догматического толкования принципов социалистического реализма, болгарские ученые и критики вряд ли смогли бы объяснить сущность литературного развития, новые художественные явления, яркое и самобытное творчество таких авторов, как П. Вежинов и К. Калчев, А. Гуляшки и Б. Райнов, И. Петров и Й. Радичков, и многих других болгарских прозаиков, поэтов и драматургов разных поколений.

Болгарские литературоведы единодушно признали необходимость преодоления узости прежних позиций, но сложность заключалась в необходимости найти точные ориентиры развития литературы на современном этапе, при четком соблюдении основных требований метода определить своеобразие литературы социалистического реализма в данный исторический период, не допустить в корне неверного толкования социалистического реализма в духе «реализма без берегов».

Вместе с тем наступило время и подведения некоторых итогов, оценки пройденного пути. В последние два десятилетия болгарскими учеными были созданы фундаментальные обобщающие труды по истории болгарской литературы с древнейших времен до наших дней<sup>1</sup>, по истории зарождения и развития болгарского театра и драматургии<sup>2</sup>, о литературных связях<sup>3</sup>, многочисленные монографии, посвященные жизни и творчеству отдельных писателей — классиков и современных<sup>4</sup>, исследования многих существенных проблем развития литературы на разных этапах. Большинство трудов свидетельствует о высоком уровне как самой литературы, так и литературоведческой мысли болгарских авторов. В них нашла отражение и новая позиция в понимании метода социалистического реализма.

В 60—70-е годы болгарское литературоведение решительно высказалось за творческое понимание метода, что полностью соответствует взглядам классиков марксизма-ленинизма на сущность социалистического искусства. Так, например, В. Колевский защищает тезис о том, что социалистический реализм наследует и развивает не только завоевания критического реализма, но и других художественных методов и направлений, появившихся до него, а также художественные открытия и завоевания всех других художественных методов и направлений литературы и искусства, которые в той или иной степени способствуют художественному познанию и революционному изменению действительности. «В этом смысле социалистический реализм, — утверждает В. Колевский, — „снимает“ и вбирает в себя художест-

венный опыт всего мирового искусства... В этом смысле социалистический реализм представляет высшую форму развития эстетической мысли человечества»<sup>5</sup>.

К разработке проблем социалистического реализма обратились в той или иной форме многие болгарские критики и литературоведы разных поколений, а также и сами писатели<sup>6</sup>. Конечно, не всегда и не по всем сложным вопросам они приходят к единому мнению, далеко не все еще решено и ясно, однако они солидарны в главном — в понимании социалистического реализма не как свода правил и предписаний, а как качественно нового творческого метода. Одна из статей Т. Павлова так и называется: «Социалистический реализм не догма, а творческий метод». Такая постановка вопроса преграждает путь начетничеству и нормативности, позволяет объяснить историческое и индивидуальное своеобразие первых болгарских писателей — социалистических реалистов — Христо Смирненского, Гео Милева и др., а также оценить художественное богатство современной болгарской литературы.

В поисках правильного решения проблем социалистического реализма критики и литературоведы Болгарии учитывают исследования своих коллег из других социалистических стран. Особенно их привлекают труды советских ученых и дискуссии об этом методе на современном этапе его развития. В Болгарии переводятся и издаются многие книги советских авторов<sup>7</sup> о социалистическом реализме, на страницах периодических изданий публикуются статьи, а также рецензии на эти книги и статьи.

Обзор точек зрения советских литературоведов на социалистический реализм и перспективы его развития дает Колё Генев в статье «Советское литературоведение о проблемах социалистического реализма». Очевидный рост интереса к данной проблематике в Советском Союзе автор статьи выводит из состояния и достижений в последние десятилетия самой литературы социалистического реализма, которая требует более широкой и углубленной трактовки принципов метода. Излагая точки зрения В. Иванова, Л. Тимофеева, А. Иезуитова, Д. Маркова и др., К. Генев подчеркивает в них как общие моменты, так и существенные отличия. По мнению автора статьи, в ходе дискуссии утверждаются некоторые основополагающие принципы. «Прежде всего с помощью богатых и разносторонних доказательств, — пишет критик, — все более обоснованно и целостно раскрывается новаторская сущность и неисчерпаемые возможности метода социалистического реализма. Его эстетическая система обогащается

реальной жизнью, а также и лучшими достижениями художественной мысли человечества. В этом смысле буржуазные и ревизионистские „теории“, пытающиеся представить социалистический реализм как навязанный сверху нормативный метод, являются просто необоснованной клеветой»<sup>8</sup>.

Концепция социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы, наиболее полно обоснованная Д. Марковым, встретила в Болгарии широкую поддержку. А. Лилов в своем труде «Природа художественного творчества» пишет: «Рассматривающая зарождение, обособление, утверждение и развитие искусства и художественного метода социалистического реализма в сложном и противоречивом контексте социального и художественного исторического развития, эта концепция позволяет глубоко и полно раскрыть качественную определенность и специфику, богатство и ценность, преимущества и возможности социалистического реализма в том виде, в каком они реально сложились и существуют в конкретном историческом процессе, и вместе с тем увидеть, осознать его открытость будущему развитию и совершенствованию. Хотя эта идея вызывает возражения некоторых теоретиков, мне кажется, что она имеет большое будущее в теории, истории и критике искусства»<sup>9</sup>. «Правильно, по нашему мнению,— продолжает А. Лилов,— Д. Ф. Марков отмечает, что сердцевинной особенностью социалистического реализма является широта его эстетической платформы, многообразие средств художественной выразительности, способных правдиво передать всю полноту жизни»<sup>10</sup>. И далее: «Следовательно, жизнь может быть художественно воссоздана и в непосредственных, „безусловных“ формах самой жизни, и в опосредованных, условных формах сознания, лишь бы рожденные сознанием (путем отражения, иного пути нет) формы не разрушали объективную сущность жизни и не обессмысливали или не осмысливали ложно отраженные в искусстве стороны и отношения жизни»<sup>11</sup>. Приведенные цитаты из книги А. Лилова отражают в концентрированном виде позиции по данной проблеме большинства болгарских ученых и критиков.

Концепция социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы получила признание на встрече-беседе Д. Маркова с видными болгарскими литературными критиками и литературоведами в редакции еженедельника «Литературен фронт». Так, например, И. Цветков заявил, что эта концепция «чрезвычайно важна и перспективна, так как она предохраняет социалистический реализм от замерзания, от прикрепления его только к опреде-

ленным выразительным средствам или к определенному узкому историческому периоду и рассматривает его как эстетическую систему, которая будет развиваться вечно и обогащаться по мере развития самой литературы»<sup>12</sup>. З. Петров подчеркнул, что широкая трактовка социалистического реализма отнюдь не означает признания «реализма без берегов». «Социалистическому реализму присущи свои черты и исторические закономерности. Он в любом случае верен художественной правде, историзму, социалистическому гуманизму, рассмотрению человека в его социально-политическом бытии»<sup>13</sup>. Участники встречи говорили о необходимости дальнейшей и более конкретной разработки концепции, о значении опыта болгарской литературы для современного понимания социалистического реализма, о разных взглядах на соотношение понятий «социалистический реализм» и «социалистическая литература» и т. д.

Эти и другие насущные проблемы, касающиеся генезиса социалистического реализма в болгарской литературе, развития метода на современном этапе и его дальнейших перспектив, широко обсуждались на страницах журнала «Пламак» в 1972—1974 гг. Начало этому обсуждению положила статья Д. Маркова «О формах художественного обобщения в социалистическом реализме». Вслед за ней журнал открыл на своих страницах рубрику «Обсуждаем актуальные проблемы социалистического реализма», в которой было опубликовано последовательно свыше двадцати статей. Выступили болгарские критики, ученые, писатели самых разных поколений. В обсуждении участвовали также ученые других социалистических стран: Д. Марков, Б. Сучков, Л. Якименко, Н. Гилевич, А. Метченко (СССР), Ш. Влашин (Чехословакия), Б. Кёпеки (Венгрия), В. Нойберт (ГДР).

Подводя итоги обсуждения, В. Колевский отметил, что все ее участники рассматривают социалистический реализм как основной метод, как вершину историко-литературного процесса в Болгарии и других странах, в развитии мировой художественной мысли. Критерием нового искусства, нового метода служит сама жизнь, новые явления этой жизни. Общим положением в опубликованных статьях, подчеркнул В. Колевский, является утверждение, что «правдивое, реалистическое отражение действительности лежит в основе социалистического реализма. Однако понятия „правдивость“ и „реалистичность“ современная марксистско-ленинская эстетическая мысль понимает гораздо более творчески и глубоко», т. е. «метод социалистического реализма не только и не просто

продолжает реализм, хотя этот метод и является магистральной линией в традициях социалистического реализма, а наследует и развивает также художественные достижения всех других методов и систем искусства, которые существовали до реализма, наследует и развивает те положительные черты, которые присущи другим художественным методам — и романтизму, и импрессионизму, особенно в живописи»<sup>14</sup>. Творческие искания больших художников начала XX в., которые платят дань известным упадочническим или авангардистским течениям, также в определенной мере обогащают поэтику и эстетику метода социалистического реализма. «Но этот метод, — продолжает В. Колевский, — как идеально-эстетический принцип, сущность, категория несовместим, противопоказан декадентскому искусству, упадочническим, модернистским течениям как системе»<sup>15</sup>.

Тодор Павлов в своей краткой, но очень содержательной статье «Тунджа впадает в Марицу...» образно сравнивает социалистический реализм с рекой Марицей, которая принимает в себя воды рек и потоков, становится от этого полноводней, но остается все же Марицей. Так и социалистический реализм «после впадения в него других литературных потоков стал более полноводным, но сохранил свою сущность, хотя и до сих пор продолжает ассилировать наиболее яркие, ценные моменты прогрессивной романтики, символики, импрессии, экспрессии и даже гротеска. Обогатившись новыми нюансами, обретя новую художественную силу, новое художественное воздействие, поток Смирненского, Вапцарова, Гео Милева, Кюлявкова, Радевского, Хрелкова и других (мы не упоминаем здесь прозаиков и драматургов) не перестал быть потоком социалистического реализма»<sup>16</sup>.

Вместе с тем обсуждение показало, что многие проблемы социалистического реализма все еще ждут своего разрешения. Основная дискуссия разгорелась по вопросу о содержании и соотношении понятий «социалистический реализм» и «социалистическая литература». Так, некоторые авторы статей и участники «Заключительного разговора» в редакции журнала высказали мнение, что в рамках социалистической литературы при наличии основного метода социалистического реализма могут существовать и другие методы. «Социалистический реализм, — утверждает, например, С. Игов, — это, так сказать, ведущая концепция, доминирующая эстетическая концепция в социалистической литературе, но это более узкое понятие; он должен быть именно «тальвегом», основным руслом. Но не всякое произведение социалистической литературы может быть измерено меркой метода социалисти-

ческого реализма». С точки зрения С. Игова, творчество такого болгарского поэта, как Атанас Далчев, а в известном смысле и Элисаветы Багряны, относится к социалистической литературе, но было бы неправильным «искать в нем черты метода социалистического реализма»<sup>17</sup>.

Однако данная позиция серьезной поддержки у болгарских критиков не получила. Напротив, многие из выступавших справедливо указывали на то, что при подобном взгляде на проблему не учитывается движение, развитие социалистического реализма как метода. «Так или иначе он не представляет собой статическое явление, он развивается, — утверждает Энчо Мутафов. — Христо Смирненский — это одно, Вапцаров — совсем другое, а ведь их разделяет не такой уж большой отрезок времени»<sup>18</sup>. Многие особенности социалистического реализма можно, по мнению выступающих, объяснить, если рассматривать этот метод именно в процессе развития. Сведение же сущности социалистического реализма только к эталонам первого его этапа ограничивает художественные возможности метода. К такому ограничению приводит и выделение в современной болгарской литературе двух русел — главного («тальвега») и второстепенного. «По-моему, это разделение на „произведения социалистического реализма“ и „произведения социалистической литературы“ неприемлемо, — решительно заявляет Здравко Недков, — потому что в этом случае мы заранее обрекаем социалистический реализм на обеднение... Мы не можем его лишить произведений Йордана Радичкова, Ивайло Петрова, Генчо Стоева, Благи Димитровой, признать, что они талантливы, но отделить их в какую-то особую группу „социалистической литературы“»<sup>19</sup>.

Думается, что в дискуссии о содержании понятий «социалистический реализм» и «социалистическая литература» правда на стороне тех критиков и литературоведов, которые сумели преодолеть инерцию сложившихся ранее литературных норм, посмотреть на явления диалектически, в их развитии и обогащении, понять, что правдивость изображения связана прежде всего с четкими марксистско-ленинскими идейными позициями и может воплощаться в самых разных художественных формах. Мысль же о разделении современной болгарской литературы на два русла вряд ли плодотворна, ибо не отражает действительной картины литературного развития. Вероятно, трудно говорить и о серьезной возможности появления в обществе развитого социализма других художественных методов, принципиально, идейно отличных от социалистического реализма. Есть

основания говорить только о более или менее серьезных, но чаще всего временных отклонениях, отступлениях от принципов социалистического реализма (на современном этапе) или же о постепенном приближении ряда писателей к социалистическому реализму (в первый период народной власти в стране).

В последующие за дискуссией в журнале «Пламак» годы голоса, выступающие против сужения рамок социалистического реализма, звучат все вернее и громче. Так, в своей статье «Процессы в социалистическом реализме» Чавдар Добрев убедительно защищает концепцию метода в развитии, призывает не ставить знака равенства между характером литературы социалистического реализма в условиях буржуазного строя и ее спецификой, сложной функцией и характером в условиях победившего социализма. Он останавливается на творчестве Й. Радичкова и И. Петрова и приходит к выводу, что отлучать их от социалистического реализма и причислять к какому-либо другому методу нет никаких оснований. Он считает, что, «недооценивая вопрос жанрового многообразия социалистического реализма и обосабливая ведущие жанровые формации, некоторые критики в своем подходе к литературным фактам используют „закоснелые“ принципы. Они не рассматривают социалистический реализм в движении, как процесс, и, таким образом, становятся жертвой антиисторичности»<sup>20</sup>. Ч. Добрев выступает за внимательное отношение к творческой личности, таланту, против односторонности в оценках. «Оказывается, — пишет он, — что эволюция в искусстве социалистического реализма состоит не в подражании или „фабрикации“ эталонов, а в процессе сложного художественного восприятия, отражения, воссоздания социальных изменений во внешней и внутренней действительности; что в этих случаях неизбежны и противоречия, и колебания, и наличие предрассудков, так же как и их разрушение во имя положительной социалистической программы; что эти изменения не всегда наступают резко; что они являются частью развития таланта, его истинной реализации»<sup>21</sup>. Появление противоречий в творчестве художников — социалистических реалистов возможно и естественно. Задача же критика уметь отличить эти естественные противоречия роста и совершенствования от проявлений другого идейного порядка.

Обсуждение проблем социалистического реализма на страницах журнала «Пламак» выявило и другие насущные задачи литературной теории и практики. Несколько разошлись мнения критиков по вопросу о генезисе социалистиче-

ского реализма в болгарской литературе. Поддерживая и в основном солидаризуясь с положением, высказанным В. Колевским о том, что «поэзия Э. Потье во Франции, Д. Полянова и Г. Киркова в Болгарии является чем-то качественно новым, чем-то, что и своим идейным содержанием, и своим пафосом, и своей эстетической сущностью лежит в плоскости нового типа искусства — искусства социалистического реализма»<sup>22</sup>, И. Спасов делает гораздо более решительные выводы. Он считает: мало сказать о Киркове и Полянове, что они создали «первые элементы» нового метода (как это утверждает В. Колевский). Эти писатели, с точки зрения И. Спасова, являются основоположниками этого метода. Однако, по мнению других участников обсуждения, например Яко Молхова, социалистический реализм в болгарской поэзии начинается только с Х. Смирненского, художественное творчество которого представляет собой уже сформировавшуюся эстетическую и идеологическую систему. Предшественники Х. Смирненского остаются лишь на подступах к этому методу. Мнение Я. Молхова отражает точку зрения, принятую в последние годы большинством болгарских, а также советских критиков и литературоведов.

В «Заключительном разговоре» в редакции была отчетливо выражена мысль о том, что одним из путей правильной оценки достижений современной болгарской литературы является решительный отказ от «герметичности», изолированного ее рассмотрения, попытка посмотреть на нее в контексте литератур Советского Союза, других социалистических стран, прогрессивной литературы Запада.

Вопрос о соотношении национального своеобразия литературы и проблем социалистического реализма был затронут в статьях Т. Павлова, Б. Кёпци, В. Колевского и др. С. Игов обращает внимание и на соотношение национального и интернационального, предостерегая от нарушения диалектической связи этих понятий. «Несмотря на свои национально своеобразные черты, — говорит критик, — литература социалистического реализма является частью общего процесса и потока в мировой литературе, в котором существуют доминирующие общие закономерности, стоящие над этим национальным своеобразием и позволяющие нам говорить о единстве литературы социалистического реализма как направления в рамках мирового литературного процесса. Надо внимательно и тщательно с наших позиций исследовать диалектику национального и интернационального, национального своеобразия и общих закономерностей в литературах социалистического реализма»<sup>23</sup>.

Эта мысль болгарского ученого кажется нам очень плодотворной. Действительно, одной из важнейших задач, стоящих перед исследователями в настоящее время, является изучение общего и особенного во всех литературах социалистического реализма, с тем чтобы определить то новое и перспективное, что характерно для них на современном этапе. Это изучение обогащает теорию социалистического реализма и помогает обосновать новые тенденции литературного развития, а тем самым способствует созданию подлинных художественных ценностей.

### Примечания

- 1 История на българската литература: В 4 т. София, 1962—1976; Зарева П. Панорама на българската литература: В 5 т. София, 1967—1976; Цанев Г. Страници от историята на българската литература: В 4 т. София, 1967—1973. Т. 1—3; Очерци по история на българската литература след Девети споменври 1944 година: В две книги. София, 1979—1980.
- 2 Каракостов С. Българският театър: Средновековие. Ренесанс. Просвещение, 865—1858. София, 1972; Он же. Българският възрожденски театър на освободителната борба, 1858—1878. София, 1973; Он же. Българският театър: Основи на социалистическия реализъм. 1881/1891/1945. София, 1982.
- 3 Велчев В. Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX—XX вв. София, 1974.
- 4 См.: например: Унджиев И., Унджиева Ц. Христо Ботев: Живот и дело. София, 1975; Данчев П. Преди и след разстрела. София, 1979; Каролов С. Неутолимият: Книга за Емилиян Станев. София, 1982.
- 5 Колевски В. Творческо овладяване и развитие на социалистический реализъм. — Пламък, 1978, кн. 11, с. 115.
- 6 См., например: Колевски В. За литературата на социалистический реализъм. София, 1977; Социалистическият реализъм в съвременната българска литература: Сборник статии. София, 1979.
- 7 См.: например: Марков Д. Ф. Теоретически проблеми на социалистическия реализъм. София, 1982.
- 8 Генев К. Съветското литературознание по проблемите на социалистическия реализъм. — Септември, 1977, кн. 7, с. 218.
- 9 Лилов А. Природа художественного творчества. М., 1981, с. 357.
- 10 Там же, с. 458.
- 11 Там же, с. 459.
- 12 Социалистическият реализъм — съвременни проблеми. — Литературен фронт, 1977, 5 мая.
- 13 Там же.
- 14 Обсъждаме актуални проблеми на социалистический реализъм: Заключителен разговор в редакцията. — Пламък, 1974, кн. 23, с. 17.
- 15 Там же.
- 16 Павлов Т. Тунджа се влива в Марица... — Пламък, 1973, кн. 19, с. 3—4.
- 17 Пламък, 1974, кн. 23, с. 21.
- 18 Там же, с. 29.
- 19 Пламък, 1974, кн. 24, с. 74.
- 20 Добрев Ч. Процеси в социалистический реализъм. — В кн.: Добрев Ч. Време и творци. София, 1976, с. 283.
- 21 Там же.

<sup>22</sup> Колевски В. Социалистическият реализъм в българската литература: Общи закономерности и национална специфика. — Пламък, 1973, кн. 21, с. 59.

<sup>23</sup> Обсъждаме актуални проблеми на социалистическия реализъм: Заключителен разговор в редакцията. — Пламък, 1974, кн. 23, с. 21.

## О концепции социалистической литературы в венгерской критике 60—70-х годов

*В. Середа*

В центре внимания литературной критики и теории в социалистических странах неизменно стоят основополагающие вопросы марксистской концепции искусства, которые применительно к современному развитию литературы этих стран и ее непосредственным традициям можно объединить в понятии «концепция социалистической литературы». Таковы прежде всего вопросы об отношении художественного творчества к действительности, о связи писателей с актуальными проблемами времени, о способах реалистического отображения жизни в свете принципов партийности и народности, о диалектике идейного и эстетического, о преемственности и обновлении в развитии социалистической литературы.

К этим и другим важнейшим вопросам критики-марксисты обращаются снова и снова не потому, что найденные однажды ответы утрачивают, не выдержав проверки временем, свою действенность, но в первую очередь в силу того, что всякий новый этап в развитии литературы по-новому ставит и ключевые проблемы марксистской критики, обогащая их новым содержанием.

Существенное расширение идейно-эстетических горизонтов социалистической литературы, усложнение ее художественной картины мира и поиски новых изобразительных средств — эти черты, присущие литературному процессу 60—70-х годов, а также необходимость постоянной конфронтации с концепциями буржуазного литературоведения выдвигают перед марксистской критикой социалистических стран задачу уточнения своих теоретических основ, углубленного исследования истории социалистической литературы и ее современных достижений, анализа ее отношения как к собственному наследию, так и к иным традициям.

Несомненный интерес с этой точки зрения представляет опыт венгерской литературной критики, накопленный за последние два десятилетия, концепция социалистической литературы, разрабатываемая литературоведами и критиками ВНР, с одной стороны, как программа современной литературы, с другой — как научная позиция, с которой рассматриваются история революционной венгерской литературы, ее традиции и основные этапы развития.

Обобщение этого опыта хотя бы в первом приближении и является задачей настоящей работы.

Значительный вклад в разработку концепции развития венгерской социалистической литературы до Освобождения внесли М. Саболчи, Л. Иллеш, Ф. Йожеф, И. Кирай, П. Панди и др. Важную роль при этом сыграла публикация документов, связанных с литературой периода революции 1918 г. и Венгерской советской республики 1919 г.<sup>1</sup>, а также издающиеся с 1962 г. периодические сборники работ по истории социалистической литературы, серия которых выходила под редакцией М. Саболчи и Л. Иллеша, а позднее Л. Иллеша и Ф. Йожефа. На основе этих и других исследований в венгерской критике утвердилась точка зрения, согласно которой ведущую роль в формировании социалистической литературы сыграло революционно-пролетарское (по терминологии М. Саболчи, революционно-социалистическое) течение в литературе. Как пишет в одной из статей Л. Иллеш, «решающим толчком к выделению пролетарской революционной литературы из буржуазно-радикальной или социал-демократической литературы стала революция 1917 г. . . В венгерской социалистической литературе сильное коммунистическое направление возникло в начале 20-х годов — это была группа „Эдьшег“ („Единство“)»<sup>2</sup>. Разумеется, группа «Эдьшег» (объединение писателей-коммунистов вокруг одноименного журнала, издававшегося в 1923—1924 г. в Вене под редакцией А. Комьята и Б. Уитца) возникла не на пустом месте. «Венгерская социалистическая литература возникла из нескольких источников, — писал И. Кирай еще в 1959 г. — Безусловными ее предшественниками были: а) так наз. поэзия «Непсавы» (газеты социал-демократической партии. — В. С.) и вообще вся социал-демократическая, натуралистическая литература социалистического толка (Чизмадия, Варнаи, Ревес и др.); б) анархо-синдикалистская, авангардистская литература (Кашшак и его кружок, журналы «Тетт» и «Ма»); в) буржуазно-радикальная литература критического реализма (Лайош Барта, Лайош Надь и др.); и, конечно же, не в последнюю очередь — револю-

ционно-демократическая поэзия Ади. Из всех этих источников... самую решающую, самую определяющую роль в формировании венгерской социалистической литературы сыграл революционный демократизм Эндре Ади. Именно через него она включилась в преемственность развития венгерской литературы»<sup>3</sup>.

И. Кирай, как и М. Саболчи, в отличие от прежних, узких, «рапповских» представлений исходит при оценке социалистической литературы из идейности произведений, а не из формальных критериев принадлежности писателя к партии или той или иной творческой группировке. Поэтому к представителям социалистической литературы он относит и тех, кто последовательно и на всю жизнь связал свою судьбу с революционным рабочим движением (А. Комъят, М. Залка, А. Гидаш, Б. Иллеш), и тех, чья связь с партией хотя и не была непрерывной, но тем не менее определила идейное содержание их произведений (Аттила Йожеф, Иштван Надь), и тех писателей, которые, временно прымкая к другим литературным направлениям, наиболее ценное, непреходящее в своем творчестве создали все же под непосредственным воздействием революционного рабочего движения (Лайош Надь, М. Радноти, Й. Дарваш, Д. Ийеш и др.)<sup>4</sup>.

Наряду с общим критерием социалистической идейности литературоведы ВНР отмечают еще одну важнейшую закономерность формирования социалистической литературы: органическую связь ее с литературными и историческими традициями своего народа. Л. Иллеш следующим образом сформулировал это положение по отношению ко всей мировой социалистической литературе: «В социалистической литературе каждого народа ощущается стремление формировать облик новой литературы с помощью собственного культурного наследия — при условии критического отношения к нему. Идет ли речь о традициях революционного романтизма или реализма, о народно-песенной поэтике или о выработанных национальной классикой художественных формах — в любом случае дает о себе знать желание обеспечить органический синтез, который стал бы базой для дальнейшего развития национальной литературы и культуры»<sup>5</sup>.

В работах венгерских литературоведов показано, что социалистическая литература в процессе формирования исходила из разных традиций, опираясь при выработке новой поэтики на различные тенденции прогрессивной литературы (и это наряду с другими факторами обуславливает характер-

ные признаки, многообразие и разветвленность литературы сегодняшней социалистической Венгрии). По мнению М. Саболчи<sup>6</sup>, в поэзии одной из таких традиций была выработанная прежде всего Эндре Ади творческая позиция, объединяющая в едином лице поэта и революционера, совмещающая борьбу за преобразование общества с борьбой за новые литературные формы. В межвоенный период для прогрессивной венгерской литературы, в русле которой развивалась литература социалистическая, свойственно стремление к демократизации, общедоступности художественного творчества, к простоте и непосредственности выражения ( эта тенденция характерна не только для крупнейшего критического реалиста Ж. Морица; она была воспринята А. Йожефом, Д. Ийешем и др.). Вместе с тем, стремясь обойти хортистскую цензуру, венгерская литература этого времени выработала особую систему знаков, символов-иносказаний. «Этот метафоризм, символическое письмо чрезвычайно глубоко и прочно впитались в глубинные слои венгерской прозы и поэзии»<sup>7</sup>. Еще одна тенденция, ярко проявившаяся в литературе 30-х годов, — документализм, стремление через изображение фактов действительности привлечь внимание к коренным проблемам жизни общества. Эта традиция художественного использования фактов жизни находит продолжение и в современной венгерской социалистической литературе — в возрожденном жанре так называемой «социографии».

Таким образом, социалистическая литература, как понимает ее большинство венгерских литературоведов, — литература, генетически связанная с рабочим движением и его идеологией — марксизмом и органически вырастающая из традиции национального прогрессивного искусства, революционно-демократического наследия венгерской литературы. «Говоря „социалистическая литература“... — пишет М. Саболчи, — мы имеем в виду вовсе не один какой-то стиль, а всю совокупность произведений, объединенных общностью классового подхода, мировоззрением художников. ...А поскольку интересы венгерского рабочего класса наиболее последовательно выражены в марксистско-ленинском учении, то и в основе литературы социалистической лежат идеи марксизма»<sup>8</sup>.

Испытав огромное формирующее воздействие Октябрьской революции и Венгерской коммуны, эта литература прошла в своем развитии до 1945 г. несколько этапов. По мнению М. Саболчи, их было не менее шести, И. Кирай выделяет лишь два основных этапа. Расхождение в решении

вопроса о периодизации — как правило, ключевого для понимания литературного процесса — в данном случае, как нам кажется, объясняется применением разного масштаба рассмотрения. Более существенным представляется другой вопрос, а именно: каково соотношение понятий «соалистическая литература» и «соалистический реализм» применительно к рассматриваемому периоду венгерской литературы?

В одной из работ, говоря о становлении соалистической литературы, М. Саболчи пишет: «Мы вкладываем в этот термин столь же богатое и объемное содержание, сколь и советские коллеги, объемлющие сходный круг явлений понятием „соалистический реализм“<sup>9</sup>. В другом месте венгерский литературовед пытается более точно определить эти понятия. В развитии мировой соалистической литературы он выделяет «основное, ведущее течение — течение революционной соалистической литературы», которое складывалось с начала XX в. под воздействием «революционного рабочего движения, а после 1919 г. — коммунистических партий»<sup>10</sup>. Термин «соалистический реализм», по мнению исследователя, может быть использован в двух значениях: «как теоретический, оценочный, относящийся к творческому методу... и как исторический. Во втором случае — в связи с историческими течениями и направлениями — он (соалистический реализм. — В. С.) может рассматриваться как последний этап революционной соалистической литературы»<sup>11</sup>.

Если сопоставить высказывания венгерских литературоведов о соалистической литературе и соалистическом реализме, генезисе и соотношении этих явлений (перечень этих высказываний при желании можно было бы расширить), то обнаружится, что термины эти в разных контекстах получают неодинаковое истолкование.

В самом деле, М. Саболчи, определяя соалистическую литературу как совокупность произведений, объединенных марксистско-ленинским мировоззрением, в то же время выделяет в ее развитии течение революционно-соалистической литературы. Но ведь марксистское мировоззрение и есть наиболее последовательное революционное мировоззрение нашей эпохи. А Л. Иллеш пишет о возникновении в венгерской соалистической литературе в начале 20-х годов сильного коммунистического направления. Тот же М. Саболчи говорит о том, что вкладывает в термин «соалистическая литература» столь же богатое и объемное содержание, какое советские литературоведы — в понятие соалистического реализма, а с другой стороны, предлагает рас-

сматривать социалистический реализм как «последний этап революционной социалистической литературы».

В данном случае, как нам кажется, речь идет не о терминологической непоследовательности. Или не только об этом. Несмотря на отмеченные терминологические «разнотчения», из современных работ венгерских исследователей по проблемам социалистической литературы можно «реконструировать» концепцию, отражающую исторический подход к развитию феномена социалистической литературы как к процессу, неразрывно связанному с развитием венгерского рабочего движения и имевшему свои, качественно отличные этапы. В обобщенном виде эту концепцию можно изложить следующим образом. Предпосылки зарождения социалистической литературы в Венгрии восходят к последней трети XIX в., когда вместе с формированием венгерского рабочего класса, возникновением его организаций и печатных органов появляются и первые попытки отразить в литературе жизнь и настроения рабочей массы. Они не оставили следа в литературно-художественном развитии и, по словам Ф. Йожефа, имеют ценность лишь как исторические документы рабочего движения<sup>12</sup>. Начальным этапом венгерской социалистической литературы можно считать период с начала XX в. до 1918—1919 гг. В это время венгерский рабочий класс выступает уже как самостоятельная политическая сила. В литературе это находит отражение прежде всего в поэзии «Непсавы» (Ш. Чизмадия, Э. Дядьовски и др.). Социалистическая поэзия и проза этих лет, отражая незрелость и противоречия социал-демократического рабочего движения, еще не могли на высоком художественном уровне раскрыть коренные вопросы современной венгерской действительности, убедительно показать подлинное революционное предназначение рабочего класса (в большей мере это удалось Эндре Ади, приближившемуся к социализму со стороны буржуазного радикализма, а также раннему Кашшаку). Тем не менее нельзя не видеть, что это был исторически закономерный и необходимый этап в развитии социалистической литературы, основное содержание которого состояло в утверждении мысли о невозможности дальнейшего развития венгерского общества без социализма.

И. Кирай в цитированной выше работе высказывается против распространения понятия «социалистическая литература» на возникшие в начале века «литературные устремления социалистического толка» и предлагает «закрепить это понятие за литературой, зародившейся в русле революционного рабочего движения или под его влиянием»<sup>13</sup>. В отличие

от этого М. Саболчи и весь авторский коллектив 5-го и 6-го томов «Истории венгерской литературы», посвященных литературе XX в.<sup>14</sup>, не отказываются от подобного расширения понятия социалистической литературы и видят в дальнейшем ее движении качественно новый, второй этап той же литературной тенденции. Новая фаза в развитии венгерской социалистической литературы обусловлена тем, что в 1917—1919 гг. происходит соединение венгерского рабочего движения с подлинным, революционно-творческим марксизмом, возникает коммунистическая партия и Венгерская советская республика. Лучшие представители социалистической литературы освобождаются от влияния реформизма и анархосиндикализма и переходят на позиции марксистско-ленинского мировоззрения и коммунистической партийности (А. Комъят, Й. Лендел, Б. Балаж, Г. Андор, Б. Иллеш и др.). Таким образом возникает революционно-социалистическое течение, которое, несмотря на поражение Венгерской коммуны, продолжает развиваться в эмиграции, а затем и в условиях хортистской Венгрии. Сущность этого второго (или, по И. Кираю, первого) этапа формирования венгерской социалистической литературы состоит в том, что в течение 20-х годов в творчестве ее представителей на основе марксистско-ленинской идейности и прогрессивных традиций национальной литературы синтезируются эстетические основы новой литературы — вырабатывается метод социалистического реализма. В понимании этого у М. Саболчи и И. Кирая — ведущих исследователей венгерской литературы XX в. — принципиальных расхождений нет. По мнению последнего, этот период «является как бы периодом формирования, роста революционной социалистической литературы. Главенствующую роль играет литература эмиграции. Социалистическая литература находится еще только в поисках своего художественного метода: взгляды пролеткульта и РАППа решающим образом воздействуют на художественное творчество. С 1930 г. берет начало период зрелого развития венгерской социалистической литературы; это период социалистического реализма. Венгерская социалистическая литература также находит свой собственный художественный метод... Рождаются ее первые непреходящие произведения. Рядом с литературой эмиграции появляется равнозначная ей отечественная. Развертывается творчество первого крупного классика венгерского социалистического реализма — Аттилы Йожефа»<sup>15</sup>.

Таким образом, в начале 30-х годов, по признанию венгерских литературоведов, в целом заканчивается форми-

рование социалистической литературы и берет начало современный — зрелый — этап ее развития на своей собственной идеино-эстетической основе. Эта основа — метод социалистического реализма, явившийся результатом всего исторического развития венгерской социалистической литературы.

Всякий объект исследования, как известно, в зависимости от целей и задач изучения может рассматриваться в двух аспектах: историческом и логическом. С исторической точки зрения литературоведение рассматривает социалистическую литературу как реально-исторический процесс ее возникновения и развития, накопления отдельных элементов ее идеино-эстетической системы. Вот почему в историческом освещении понятие социалистической литературы получает в венгерском литературоведении различное наполнение, отождествляется последовательно с литературой, возникающей и развивающейся под влиянием рабочего движения в целом; с литературным течением, основывающимся на марксистско-ленинской идеиности (коммунистическое направление); и, наконец, с литературой социалистического реализма. С логической (или теоретической) точки зрения литературоведение изучает социалистическую литературу как результат процессов ее формирования, исследует как развитое целое сложившуюся систему художественных принципов нового искусства, в обобщенно-теоретическом виде рассматривает существенные связи и взаимодействия элементов художественной системы, получившей в марксистской эстетике название социалистического реализма. На этом и дальнейших этапах развития социалистической литературы можно говорить о совпадении категорий «социалистический реализм» и «социалистическая литература» (как это и предлагает М. Саболчи), но лишь в общем и целом, поскольку понятие «социалистический реализм» остается при этом гносеологической категорией, дающей представление о социалистической литературе как бы в «снятом» виде, не отражающей все случайное, преходящее, все те зигзаги развития, которые неизбежны для любого исторического процесса.

Исходя из такого соотношения интересующих нас категорий, мы можем согласиться с той дифференциированной оценкой венгерской социалистической литературы до 1945 г., которая дана венгерскими литературоведами в 6-м томе «Истории венгерской литературы»: «К произведениям венгерского социалистического реализма следует отнести большую часть наследия социалистической литературы: стихи Аладара Комъята, романы Белы Иллеша, публицистику

Андора Габора, позднюю поэзию и романы Белы Балажа; но сюда же относятся и ранняя лирика, революционная поэзия, „Народ пусты“ и „Петефи“ Дюлы Ийеша, „Отчет“ Петера Вереша; сюда же необходимо отнести значительную часть прозы Йожефа Дарваша и новеллистики Лайоша Надя, „Неоконченную фразу“ Тибора Дери, первую часть „Жизни человека“ Лайоша Кашшака; примером воплощения в художественной практике метода социалистического реализма является значительная часть творчества Миклоша Радноти... и творчество группы „рабочих писателей“<sup>16</sup>.

Идеологической основой для разработки современной концепции развития послевоенной венгерской социалистической литературы и ее творческого метода — социалистического реализма — явились принятые в 1958 г. директивы по культурной политике ВСРП, в которых партия, исходя из признания того, что преобразование сознания есть «наиболее продолжительный из всех основных социальных процессов», на длительное время провозгласила в области идеологии и культуры тактику борьбы на два фронта, т. е. линию последовательной борьбы против догматических проявлений и ревизионистских концепций<sup>17</sup>.

С учетом этого и других партийных документов в венгерской литературной критике 60-х годов стала складываться концепция, нацеленная на преодоление как узости и односторонности, так и идеологической расплывчатости в подходе к социалистической литературе. «При рассмотрении становления, развития и укрепления социалистических тенденций в литературе, — писал Д. Тот в 1965 г. — ... необходимо последовательно избегать как догматического суживания социалистической литературы и ее традиций, так и ее обезбреживания, ревизионистского размывания границ»<sup>18</sup>. Характерной особенностью этой концепции является стремление рассматривать венгерскую социалистическую литературу наших дней не изолированно, а в контексте всей современной национальной литературы. Ведь литература социалистической Венгрии, как неоднократно указывал М. Саболчи, не тождественна социалистической литературе Венгрии. Она включает в себя и тенденции иной идейной направленности. В соответствии с переходным характером эпохи в современной венгерской литературе и искусстве с идейной точки зрения наряду с социалистическими находят проявление и общегуманистические тенденции<sup>19</sup>. Четкое их разграничение является необходимым условием ведущейся в Венгрии идеологической борьбы за укрепление гегемонии марксистско-

ленинского мировоззрения. Вместе с тем венгерские литераторы на примере многих крупных современных художников (Дюлы Ийеша, Ференца Шанты, Иштвана Ваша и др.) убедительно показали, как творческая эволюция писателей общегуманистической направленности по мере реального осуществления социализма ведет к преодолению ими мировоззренческих противоречий, к созданию значительных произведений, отражающих существенные моменты развития современного венгерского общества<sup>20</sup>.

Для определения ведущей роли социалистических тенденций в современной венгерской литературе, как отмечает Д. Тот, необходимо учитывать динамику и направление развития различных линий всего литературного процесса. Большинство линий этого развития не расходятся, не идут параллельно, а идейно сближаются. Место социалистической литературы в этом процессе Д. Тот определяет следующим образом: «По отношению к ней мы не употребили бы выражение „идет впереди“, точнее было бы сказать, что она находится на главном течении истории. Укрепляет, притягивает к себе другие течения, но и сама опирается на них, потому что русло их движения — общее. В целом поток венгерской литературы социалистические и несоциалистические тенденции сегодня — это не масло и вода, ибо разделяет их не утверждение социализма, с одной стороны, и капитализма — с другой. Идеологические расхождения и противоположности — продолжая сравнение — означают раздробленность потока на прибрежные заводи, медленно текущие слои и живое течение главной стремнинны»<sup>21</sup>.

Таким образом, критерием, определяющим социалистический характер литературы, является ее связь с кардинальными вопросами исторического развития. Для современной Венгрии такими вопросами являются укрепление и развитие социалистических основ в жизни общества, утверждение нового образа жизни, развитие социалистической демократии. При этом важна не просто связь с проблемами эпохи, но мера активности этой связи. Существует немало художников, которые в своем творчестве занимают вполне определенную позицию по отношению к строящемуся в Венгрии социалистическому обществу: критикуют отдельные его недостатки и признают несомненные достижения. Однако от социалистической литературы их отделяет отсутствие «деятельного, художнически-творческого участия в создании всего того, что они критикуют, тех достижений и возможностей, которые они признают и которыми пользуются»<sup>22</sup>. Именно в этом — в творческом участии в происходящих

в стране социальных преобразованиях, в поисках ответов на вопросы, затрагивающие судьбу всей нации, — видит Д. Тот главную черту социалистической литературы последних десятилетий.

Исторические заслуги этого ведущего течения венгерской литературы автор видит в том, что она дала критический анализ национального самосознания, трезвую оценку событий Второй мировой войны («Город на трясине» Й. Дарваша, «Обретение родины» Б. Иллеша, «Холодные дни» Т. Череша), создала драматическую летопись социалистического преобразования венгерской деревни («Господни жернова» П. Сабо, «Испытание» П. Вереша, «Двадцать часов» Ф. Шанты), справедливо, но без ложных исторических обобщений подвергла критике злоупотребления периода догматических искажений (повести Т. Дери, П. Вереша, Э. Урбана, Й. Лендела), обратилась к вопросам социалистической морали, к проблематике образа жизни («Смерть врача» Д. Фекете, повести И. Шаркади, новеллистика Э. Галгоци, книги Л. Мештерхази, Д. Чака, И. Галла и многих других).

По мнению венгерских литературоведов, так же как и большинства исследователей социалистического искусства из других социалистических стран, важнейшим условием и организующим принципом создания новой литературы является марксистское мировоззрение. «Марксист, — писал Аттила Йожеф, наиболее ярко воплотивший этот принцип в венгерской поэзии XX в., — это человек, который индивидуально мыслит и сознательно пишет о том, к чему история... закономерно ведет пролетариат в целом»<sup>23</sup>. Но из слов А. Йожефа явствует и то, что мировоззрение должно быть не привнесенным или заученным по учебнику, а внутренним убеждением художника, глубоко определяющим всю систему его связей с действительностью. Практика социалистической литературы, в том числе и венгерской, как пишет М. Саболчи, «подтверждает именно то, что и в социалистической литературе подлинно значительные произведения рождаются как результат напряженного взаимодействия между мировоззрением, жизненным опытом и литературно-художественной формой»<sup>24</sup>.

Наконец, необходимо затронуть вопрос о том, как с эстетической точки зрения социалистическая идеинность реализуется в различных художественных формах. Важное значение для верного теоретического решения этого вопроса имела проведенная в венгерской критике в середине 60-х годов дискуссия о соотношении метода и стиля. В результате обсуждения был сформулирован широкий подход к социали-

стическому реализму как к исторически развивающемуся, ведущему творческому методу в искусстве и литературе нашей эпохи, предполагающему активный художественный поиск и соревнование различных стилевых направлений. Метод социалистической литературы непрерывно обогащается новыми чертами и «не может быть привязан ни к одному из стилевых направлений, если даже то или иное направление и применяет его „оптимальнее“, чем другие»<sup>25</sup>.

На этой основе в венгерской литературно-художественной критике в последнее время предпринимаются попытки проследить проявление социалистической идеиности в различных стилевых направлениях современной литературы. Интересна в этом отношении одна из работ М. Саболчи, в которой он, выделяя различные «модели», варианты современной венгерской поэзии и прозы социалистического реализма, ставит вопрос о принципиальной возможности реализации социалистической идеиности в различных способах художественного отражения действительности: «Не исключена, например, возможность реализации марксистско-ленинского мировоззрения и в раскрытии статичной темы, в изображении интимной сферы человеческой жизни или же в произведениях, формально включающих в свою структуру элементы мифа и параболу»<sup>26</sup>. Что касается последнего, т. е. использования социалистической литературой таких условных форм, как притча, миф и т. п., то это предположение М. Саболчи нашло яркое подтверждение в творчестве таких венгерских писателей, как Л. Дюрко («Любовь моя, Электра») или Мештерхази («Загадка Прометея»).

Из сказанного можно заключить, что поиски путей дальнейшего развития концепции социалистической литературы в трудах ведущих марксистских критиков ВНР в целом совпадают с тем направлением, в котором теория социалистического реализма развивается в последнее время в советском литературоведении, утверждающем практические неограниченные возможности художественного познания и изображения действительности в социалистическом искусстве.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: "Mindenki Újakra készül..." Az 1918/1919-es forradalmak irodalma. Szöveggyűjtemény. Szerk. József F. Budapest, 1959—1967. I—4. k.

<sup>2</sup> Иллеш Л. Некоторые проблемы социалистической литературы. — В кн.: Литература в изменяющемся мире: Актуальные проблемы современной идеино-эстетической борьбы. М., 1975, с. 164.

<sup>3</sup> Király I. Irodalom és társadalom. Budapest, 1976, 312. o.

<sup>4</sup> См.: Ibid., p. 310—311.

<sup>5</sup> Иллеш Л. Указ. соч., с. 165.

- <sup>6</sup> См.: Szabolcsi M. Az Októberi forradalom és a magyar irodalom. — In: «Az Újnak tenni hitet...». Budapest, 1977, 15. o.
- <sup>7</sup> Ibid.
- <sup>8</sup> Сабольчи М. От истории — к современности. — Вопросы литературы, 1974, № 12, с. 107.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Szabolcsi M. Változó világ — szocialista irodalom. Újabb tanulmányok. Budapest, 1973, 124. o.
- <sup>11</sup> Ibid.
- <sup>12</sup> См.: A magyar irodalom története. V. k. Budapest, 1965, 481. o.
- <sup>13</sup> Király I. Op. cit., p. 312.
- <sup>14</sup> См.: A magyar irodalom története. V. k. Szerk. Szabolcsi M. Budapest, 1965, 481—528. o.; VI. k. Szerk. Szabolcsi M. Budapest, 1966, 26., 229—244. o.
- <sup>15</sup> Király I. Op. cit., p. 314.
- <sup>16</sup> А magyar irodalom története. Budapest, 1966, VI. k. 26. o.
- <sup>17</sup> См.: Áczél Gy. Politika, művészet, alkotás. — Társadalmi szemle, 1978, 8—9. sz., 5—6. o.
- <sup>18</sup> Tóth D. Elő hagyomány — elő irodalom. Budapest, 1977, 461. o.
- <sup>19</sup> См.: Szabolcsi M. Változó világ — szocialista irodalom, 289., 300. o.
- <sup>20</sup> См., например, статью П. Панди «Размышления о сегодняшнем литературном процессе» (Вопросы литературы, 1974, № 12, с. 128—134).
- <sup>21</sup> Tóth D. Op. cit., p. 513.
- <sup>22</sup> Ibid., p. 505—506.
- <sup>23</sup> Цит. по кн.: Пути художественного прогресса: Литературно-художественная критика в ВНР. М., 1978, с. 92.
- <sup>24</sup> Szabolcsi M. Változó világ — szocialista irodalom, 288. o.
- <sup>25</sup> Kéneци Б. Социалистический реализм. — В кн.: Пути художественного прогресса., с. 90.
- <sup>26</sup> Сабольчи М. Социалистическая идеяность в современной венгерской литературе. — В кн.: Литература исторического оптимизма. М., 1977, с. 67.

## Утверждение эстетической широты и исторических перспектив социалистического реализма

Т. Жечев

Для болгарской науки имя Д. Ф. Маркова, видного ученого-слависта, энергичного научного организатора, связано прежде всего с глубоким знанием и талантливым исследованием болгарской литературы. Д. Ф. Марков приложил немало усилий для внедрения огромного опыта, идей, понятий, теорий, накопленных советским литературоведением, в интерпретацию многих явлений болгарской литературы, в рассмотрение ее эволюции и исторической судьбы. Сегодня мы не можем представить себе облика зарубежной славистики и болгаристики без его трудов. Более того, мы не можем представить современную болгаристику, литературоведение

в частности, без той части, которую составляют труды Д. Ф. Маркова по истории болгарской литературы, русско-болгарским литературным и культурным связям, по исследованию болгарской поэзии начала века, по проблемам зарождения социалистической литературы в Болгарии, эволюции социалистического реализма в болгарской литературе, традициям болгарской революционной лирики и прозы в их исторических контактах с советской литературой, по исследованию общих и специфических закономерностей литературного развития, открытых для сопоставительного изучения.

С расширением масштаба научных исследований Д. Ф. Маркова болгарская литература оказалась включенной в контекст общеславянского и общеевропейского литературного процесса, и ее опыт в отдельных случаях приобретал общенациональное, общесоциалистическое, общечеловеческое значение.

Едва ли кто-нибудь станет отрицать, что центром, осью широких научных интересов и творческих поисков Д. Ф. Маркова всегда были и остаются вопросы, связанные с зарождением в болгарской литературе в конце прошлого века социалистических тенденций, с особенностями и развитием ранней социалистической литературы, этапами и закономерностями ее созревания, с эстетическим утверждением метода социалистического реализма в творчестве Х. Смирненского. Совершенно очевидно, что эти интересы, относящиеся к истории болгарской литературы, тесно связаны с тяготением к теории литературы вообще, к теории социалистического реализма в частности. Без преувеличения можно сказать, что изучение этой линии развития болгарской литературы с конца прошлого века до утверждения в ней метода социалистического реализма в начале 20-х годов дало ученому основополагающий конкретный литературно-эстетический материал для фундаментальных обобщений в области теории социалистического реализма, привели его к идеи об исторической открытости социалистического реализма как художественной системы, проверенной и доказанной на эстетическом опыте развития литературы целого ряда славянских социалистических стран, в том числе и болгарской литературы.

А этот опыт заслуживает изучения. Болгарские литераторы еще крайне недостаточно сделали для того, чтобы показать его уникальность, с одной стороны, и общезначимость — с другой. Этот интригующий парадокс мог бы быть бесконечным стимулом наших исследований, если не воздви-

гать им искусственных барьеров и не загонять их в априорные схемы. Исторически неоспоримым является факт, что в полу-патриархальной Болгарии, едва она добилась своего национального освобождения, зарождается мощное социалистическое движение, яркая социалистическая литература, у истоков которой стоят такие мощные фигуры, как Димитр Благоев, Георгий Кирков, Георгий Бакалов, Димитр Полянов. Социалистические идеи, находясь еще в зародыше, оказывают огромное влияние на интеллигенцию. Под влиянием этих идей формируются почти все наиболее крупные писатели начала века, хотя творческие пути их потом расходятся. В этом отношении все еще не освещенным и не выясненным ни болгарскими, ни советскими исследователями остается один важный аспект проблематики ранней социалистической литературы. Крайнее, радикальное отрицание буржуазной действительности в социалистической литературе черпает силу как раз там, где этого меньше всего можно было бы ожидать, — в состоянии неразвитости буржуазных общественных отношений, отсталости страны в сравнении с другими европейскими капиталистическими странами, быстрого распада патриархальных отношений, в сопоставлении еще свежих в памяти возрожденческих идеалов с действительностью, наступившей после Освобождения и т. д. Но это уже другая тема. Важно подчеркнуть, что Марковым, как в болгарской литературе, так и в литературе других славянских стран, была выделена одна существенная закономерность: социалистическое течение в литературе еще при своем зарождении, еще на ранних этапах своего развития неизбежно остро ставит вопрос о своем месте, перспективах и отношении с существующими литературными течениями — о взаимосвязях с критическим реализмом, о связи с традициями национального романтизма, связи и глубоком размежевании с модернизмом, теми или иными авангардистскими течениями. Таким образом, исследование социалистических тенденций в болгарской литературе от Димитра Полянова до Христо Смирненского и от символиста Яворова до модерниста Гео Милева и перерастания этих тенденций в литературу социалистического реализма уже в зародыше содержало всю сложность проблематики капитального исследования ученого по социалистическому реализму («Проблемы теории социалистического реализма», 1975): взаимодействие этого метода с другими литературными методами и течениями, его характер как системы литературных форм, потенциальную возможность вывода о его «исторической открытости» и эстетической широте как магистрального пути художествен-

ного познания действительности. Можно смело утверждать также, что основные положения теории социалистического реализма, сформулированные в этой работе, были в значительной степени подготовлены исследовательскими экскурсами в историю болгарской литературы еще в монографии «Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур» (1970).

В предисловии к книге «Проблемы теории социалистического реализма» говорится: «Автор этой книги придерживается взгляда, что становление социалистических литератур связано не только с революционно-пролетарскими течениями; существует несколько линий процесса их формирования» (с. 14). Значительная часть работы как раз и посвящена этой проблеме. Сам факт участия различных течений в процессе формирования литературы социалистического реализма рассматривается как доказательство широты системы, которая должна быть синтезом лучших художественных достижений прошлого и современности. В этом направлении автор критикует допускавшиеся ранее узость и сектантство в трактовке данной проблематики. Шумные декларации по поводу широты и необъятных возможностей метода, по его мнению, не имеют никакого практического значения, если мы связываем его генезис только с революционно-пролетарскими литературами.

Можно с уверенностью сказать, что движение исследовательской мысли по этой линии сегодня является закономерным результатом детального изучения материала национальных литератур. Это результат более корректного, более дифференциированного отношения советского литературоведения к различным литературным школам и течениям, результат преодоления схематического толкования проблемы «реализм — антиреализм», углубленного изучения модернизма и авангардизма XX в., типологии реализма и романтизма, вообще непредвзятого изучения теории литературы.

Марков отмечает два важнейших аспекта в изучении теории социалистического реализма — рассмотрение метода в контексте мирового художественного процесса, в соотношении с другими литературными течениями и раскрытие эстетического богатства и возможностей социалистического реализма как художественной системы. Эти два основных мотива пронизывают книгу, присутствуя в анализе отдельных фактов болгарской и других современных славянских литератур, литературы стран социалистического содружества, фактов их литературной истории.

С учетом поставленной задачи построена и вся книга, где автор, с одной стороны, опирается на результаты исследований советских и болгарских литературоведов в этом направлении, а с другой — развивает свои положения в полемике с ними.

Вначале исследуются характерные черты революционно-пролетарской литературы как одного из важнейших источников формирования социалистической литературы на ранних этапах ее развития. Затем автор останавливается на анализе утверждения принципа партийности как процесса, связанного с этапом революционного рабочего движения в данной стране. Далее идет рассмотрение критического реализма и других художественных течений XX в. в их отношении к социалистическому реализму. Тут вновь болгарская литература дает чрезвычайно богатый материал. На примере творчества С. Михайловского, И. Вазова, П. Яворова, Элина Пелина, А. Страшимирова, Ц. Церковского, П. Ю. Тодорова ученый исследует процесс движения, изменения в недрах традиционного реализма. В усиении социального пафоса, в своеобразии отражения социального протеста в духе «бунта масс» автор стремится уловить то общее, что объединяет этих писателей,— отражение влияния социалистических идей, обращение к истории.

Ученый значительно реальнее и исторически точнее рассматривает явления болгарского и европейского модернизма в их отношении к социалистическому движению и формированию нового метода. На этом фоне Д. Ф. Марков развивает свою идею о сравнительном изучении литератур социалистических стран, стремится заложить теоретическую основу сравнительного изучения истории литератур, видя в этом залог сотрудничества и интеграции ученых этих стран.

Весь исследуемый комплекс проблем подводит Маркова к очень важному выводу. Последний раздел книги называется «Социалистический реализм — исторически открытая система художественных форм». Подчеркивается тем самым, что главный теоретический вывод исследования является не априорным утверждением, а естественным результатом изучения материалов истории социалистической литературы южных и западных славян, результатом проникновения в сложность как самого исторического процесса, так и состояния литературы нового исторического этапа, этапа строительства зрелого социалистического общества. Вывод из обзора по этому вопросу, включающему как критическую, так и литературоведческую литературу, сформулирован кратко и ясно: «Таким образом, в современной марксистской науке

все более утверждается понимание социалистического реализма как принципиально нового эстетического образования, отнюдь не замкнутого в рамки одного или даже нескольких типов творчества, способов художественного изображения, а представляющего собой исторически открытую систему художественных форм. И именно это определяет особенности поэтики социалистического реализма» (с. 283—284).

Какое содержание Марков вкладывает в эти понятия? Прежде всего актуальное, связанное с современной идеологической борьбой. Во-первых, считает он, утверждение исторической открытости метода не оставляет места для догматизма и доктринерства в суждениях о социалистическом реализме. Во-вторых, оно создает надежный плацдарм для наступления на ревизионистские отклонения от марксистско-ленинской теории. И, наконец, в-третьих, что также весьма актуально, констатирует тот факт, что вопрос об эстетической широте и безграничных возможностях социалистического реализма в последние годы становится мерой отношения к нему ряда литературоведов социалистических стран, которые склонялись к отождествлению его с догматизмом и сектантством.

Для автора ясно также и то, что проблематика социалистического реализма является своеобразным фокусом, средоточием идеологической борьбы двух систем современного мира в области литературы. В своей полемике ученый выступает с позиций марксизма-ленинизма, стоит на прочной марксистско-ленинской основе. Для него широта эстетических возможностей социалистического реализма означает прежде всего борьбу за правдивое искусство, верно отражающее тенденции и состояния общества. Более того, эта широта диктуется борьбой за правдивое искусство, которое на новой основе использует бесконечные возможности, традиции, реалистические и романтические приемы для того, чтобы сказать в наше время свое правдивое слово о человеке. «Как бесконечен процесс познания, — пишет Марков, — так бесконечно разнообразны и формы его выражения. Художник социалистического реализма свободен в выборе объекта, проблематики, поиска адекватных объекту изображения форм, в исследовании и открытии все новых и новых сторон действительности. При такой открытости художественного познания мира социалистическому реализму, естественно, противопоказаны догмы и нормативы. Его поэтика — не застывший перечень приемов, а непрерывно развивающаяся система изобразительных средств» (с. 294).

И вновь приятно отметить, что идея о широте возможностей современной литературы социалистических стран под-

тврждается разнообразными примерами из истории болгарской литературы, такими ее явлениями, как Д. Димов, Г. Караславов, В. Андреев, Д. Талев, процессами ее развития после апрельского Пленума ЦК БКП, творчеством Н. Фурнаджиева, Д. Габе, Э. Багряны, П. Пенева, П. Матева, Д. Методиева, В. Ханчева, В. Петрова, Л. Левчева, Н. Хайтова, Й. Радичкова, Д. Фучеджиева, Э. Станева, А. Гуляшки, К. Калчева, П. Вежинова, А. Наковского, Г. Стоева и других болгарских писателей. Автор замечает, что приведенные из болгарской литературы примеры различных стилевых тенденций — «несомненное свидетельство широчайших возможностей социалистического реализма» (с. 340).

В монографии «Проблемы теории социалистического реализма» содержится много полемических моментов, где автор отвечает своим критикам. Например, он останавливается на замечании С. Можнягуна относительно того, что в своих работах Марков якобы принижает один из основополагающих принципов реалистического искусства — изображение жизни в формах самой жизни, подменяя его до такой степени широко понимаемой условностью в искусстве, что реализм в ней растворяется. Марков обращает внимание на то, что у него речь идет не о «подмене», а о том, что неверно отождествлять социалистический реализм лишь с одним типом поэтики, смешивать понятие метода с понятием поэтики. Основная полемика в книге как раз и развертывается вокруг вопроса об отношении метода к поэтике и поэтике к методу.

Автор поддерживает А. С. Бушмина в его предупреждении об опасности принижения реализма, значения предметной изобразительности, его справедливое выступление против тех литературоведов, которые под видом борьбы с догматизмом настолько увлекаются «искусственным расширением» понятия «социалистический реализм», что последний утрачивает свою качественную определенность. Марков разделяет эти опасения Бушмина и вновь подчеркивает необходимость избегать отождествления качественно нового реализма с поэтикой, искусственного сужения его рамок до суммы изобразительных средств.

По этим же вопросам развертывается осткая полемика и с известным советским литературоведом А. И. Овчаренко, главным образом по поводу его сведения метода социалистического реализма лишь к одному типу творчества. Марков приводит следующее замечание А. И. Овчаренко: «В социалистическом реализме нельзя видеть только идеиную программу художника. Как бы широко ни трактовать творческие

установки метода, он представляет собой также и определенную поэтику» (с. 309). Основные его возражения направлены как против сужения поэтики социалистического реализма до «отражения жизни в формах самой жизни», так и против неверного понимания необъятности ее возможностей.

Во многих своих публикациях, появившихся после выхода в свет книги «Проблемы теории социалистического реализма», Д. Ф. Марков развивает, защищает и уточняет свои положения, убедительно доказывая, что в настоящее время именно эстетическая теория и историческая перспективность социалистического реализма нуждаются в истинной философской, литературоведческой и критической разработке. Мы не можем не разделить пронизанные подлинным историзмом выводы ученого: «Вместе с советской культурой в одном могучем русле социалистической идейности сегодня развиваются многие национальные культуры. Они несут с собой свои традиции, свой опыт художественного освоения мира. Их практика, отличающаяся высокими эстетическими ценностями, составляет важнейшее направление современной мировой культуры, ее авангард. И эту практику необходимо объективно исследовать — само движение истории требует новых теоретических обобщений. Такого рода исследования неизбежно ведут нас к выводам о том, что идейно-философской направленности социалистической художественной культуры органически чужды догмы и постулаты — широта горизонтов видения мира обеспечивает подлинно свободное развитие творческих индивидуальностей, различных форм художественной правдивости» (с. 39).

## Путь творческих исканий

*B. Хорев*

В последнее десятилетие в советском литературоведении трудно найти работу по теории литературы, по проблемам развития советской и мировой литературы XX в., в которой не упоминалось бы имя Д. Ф. Маркова. В центре современных литературоведческих дискуссий в Советском Союзе и во многих социалистических странах оказалась выдвинутая им новаторская концепция социалистического реализма как принципиально новой эстетической системы. Впервые она

была сформулирована в монографии ученого «Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур» (1970). Одно из важных достоинств этой книги состоит в том, что Д. Ф. Марков обобщил в ней новый для советского литературоведения материал литератур социалистических стран. Разумеется, при этом учитывался и опыт советской литературы. Выявление закономерностей литературного развития на основе сравнительного анализа большого объема фактов и явлений позволило Д. Ф. Маркову глубоко рассмотреть многие сложные вопросы литературного процесса XX в. — например, показать роль и функцию революционного романтизма в процессе становления социалистического реализма, многообразные пути писателей к социалистическому реализму, богатство форм художественного обобщения в искусстве нового типа и др.

Книга Д. Ф. Маркова вызвала широкий отклик в СССР и за рубежом, она была переведена на немецкий, болгарский, чешский и словацкий языки и была удостоена в Болгарии Государственной премии имени Г. Димитрова.

Новое понимание метода было аргументировано во многих выступлениях в 70-е годы на страницах журналов «Вопросы литературы», «Новый мир», «Дружба народов», газеты «Правда» и других изданий и всесторонне, с привлечением огромного фактического материала обосновано в монографии ученого «Проблемы теории социалистического реализма». Эта монография за короткий срок выдержала два издания — в 1975 и 1978 гг. — а также переведена на ряд иностранных языков.

Д. Ф. Марков предложил концепцию социалистического реализма как нового типа художественного сознания, новой эстетической системы, вобравшей в себя все лучшее из классического реализма и опыта революционно настроенных писателей XX в., открытой и для верного отражения изменяющейся действительности, и для восприятия художественных завоеваний предшествующего искусства. Социалистический реализм наследует прежде всего завоевания критического реализма, как метода, принесшего наивысшие художественные достижения в прошлом, но этим не исчерпывается. Социалистический реализм — наследник всего прогрессивного художественного опыта человечества, он, по словам Д. Ф. Маркова, включает «в свои границы самые различные формы художественного обобщения, способные передать правду жизни»<sup>1</sup>.

Концепция Д. Ф. Маркова сжато формулируется так: «социалистический реализм — исторически открытая система

правдивого изображения жизни». Она соответствует многообразному опыту национальных литератур и направлена как против ревизионистского размывания идеино-художественных принципов (своеобразных «берегов») метода социалистического реализма, так и против его догматических толкований как свода заданных правил, против узости, нормативности и регламентации его поэтики.

«Открытость» социалистического реализма как системы означает, по мысли Д. Ф. Маркова, способность этого метода интегрировать художественные завоевания и других направлений искусства прошлого и настоящего путем творческого переосмыслиния и преобразования идеино-эстетических функций художественных форм, зародившихся в русле иных художественных методов. Д. Ф. Марков показывает широту художественной платформы социалистического реализма, устанавливая вместе с тем ее идеино-художественные границы.

Остановимся подробнее на характеристике некоторых сторон этой концепции, являющейся существеннейшим вкладом Д. Ф. Маркова в науку о литературе, и высажем ряд соображений, подтверждающих, на наш взгляд, позицию ученого. В самом деле, изучение истоков социалистического реализма и традиций, сложившихся в процессе его формирования и развития, неизбежно ведет к широте понимания нового метода, хотя долгое время многие исследователи считали (а некоторые продолжают считать до сих пор), что в социалистическом реализме развивается лишь одна традиция «классического» реализма XIX в. Социалистический реализм механически понимался ими как «реализм плюс научное мировоззрение» или как «реализм, оплодотворенный марксистско-ленинской идеологией». При этом отсеялись, к примеру, не только традиции творчества революционных художников XX в., пришедших к социалистическому реализму из левоавангардистских течений, но и традиции революционного романтизма XX в. Прокрустово ложе такой трактовки требовало слишком многих «усекновений». Требовалось забыть, что романтическим было и раннее творчество основоположника нового метода М. Горького. А в то же время волей-неволей приходилось придумывать в дополнение к реалистическому романтический метод социалистической литературы и даже говорить о социалистическом сюрреализме, экспрессионизме или футуризме.

Однако художников социалистического реализма объединяют не формальные признаки, а правдивое изображение жизни в ее революционном развитии, борьба за новые об-

щественные отношения, художественное претворение марксистского взгляда на человека как объекта и субъекта истории, способного к революционному преобразованию мира. Социалистический реализм — это не воплощение эстетической доктрины, рожденной в затворнической тиши. Его поэтика допускает самые разнообразные формы, способные утвердить взгляд на личность как на борца и созидателя нового мира. При всех различиях в изобразительных средствах можно говорить о наличии у художников социалистического реализма единого понимания путей развития человеческого общества, единства концепции человека, которая, кстати, является осязаемой разграничительной линией между социалистической литературой и модернистской, утверждающей бессиление и обреченность людей. Развитие метода социалистического реализма совершается на основе определенных устойчивых принципов: коммунистической партийности, социалистического гуманизма, которые образуют системное единство с формами и способами образного воплощения жизни. Системный подход к литературным явлениям привлек внимание литературоведов сравнительно недавно, но очевидна его перспективность применительно к анализу как отдельных произведений, так и других литературных феноменов: направлений, методов, жанров, стилей, целых литературных эпох и т. д.

В применении системного подхода к социалистическому реализму еще одна бесспорная заслуга Д. Ф. Маркова, поскольку понимание социалистического реализма как исторически сложившейся и продолжающей развиваться системы знаменует собой новый этап движения научной мысли от описательного освоения материала к установлению соотношения между общими закономерностями художественного процесса и национальным или индивидуальным творчеством. Опираясь на достигнутое, Д. Ф. Марков движется дальше. Новые существенные вопросы теории социалистического реализма — пути изучения поэтики метода — подняты им, в частности, в статье «Системное единство социалистического реализма» в журнале «Вопросы литературы» (1983, № 1).

Системный анализ метода социалистического реализма позволяет раскрыть соотношение и взаимодействие между отдельными компонентами метода и их обусловленность исторической действительностью, показать, почему и как происходит постоянное совершенствование средств художественной выразительности, направленных на правдивое изображение жизни. Работы Д. Ф. Маркова приносят пони-

мание того, что система социалистического реализма взаимодействует со средой (в данном случае — с живой, постоянно меняющейся действительностью и литературными традициями) и развивается, а потому ее нельзя рассматривать как нечто завершенное и замкнутое в самой себе. В этом смысле она открыта.

Несмотря на сложную организованность системы, ее элементы характеризуются достаточно определенными внутренними и внешними связями, и задача заключается в том, чтобы суметь выявить эти связи. Конечно, дело это не простое. Сложность проблемы определяется исторической подвижностью системы социалистического реализма, и различными условиями, в которых она функционирует и которые создают многообразные варианты — при инвариантности структуры — ее развития. Вialectическом сочетании устойчивости и динамичности системы социалистического реализма можно выделить идеально-эстетические доминанты, которые придают ей признаки целостности, определяют ее внутреннюю стабильность. Они регулируют деятельность системы, но не обладают жесткой нормативностью и не исключают, а предполагают развитие как системы в целом, так и отдельных ее частей. Такие постоянные «параметры» социалистического реализма, как партийность, народность, социалистический гуманизм, которые также углубляются и совершенствуются в историческом времени, вступают во взаимодействие с «переменными величинами» системы, с многообразными художественными средствами, создавая неисчерпаемое богатство стилевых проявлений метода. При этом не только осваиваются и перерабатываются художественные ценности предшествующего литературного развития (а стало быть, частично воспроизводятся элементы того или иного стиля). Проникновению художников социалистического реализма в толщу сложнейших процессов материального и духовного бытия соответствует — воспользуемся словами Гр. Огана — «настойчивый поиск, творение, испытание новых форм. Как хлеб, как воздух, нужны эти формы современному искусству, если оно хочет, развиваясь, оставаться реалистическим»<sup>2</sup>.

Совершенно напрасны опасения некоторых догматически ориентированных литературоведов, не приведет ли способность системы «обогащаться, дополняться, совершенствоваться, развиваться, а значит, и как-то изменяться... к утрате исторической определенности данной системы? Не обернется ли объявление ее „открытости“ утратой берегов, размыванием основ социалистического реализма?»<sup>3</sup>.

Ответ на подобные вопросы давался Д. Ф. Марковым и многими другими исследователями не раз: нет, не приведет — именно в силу системности метода социалистического реализма, в силу единства, соподчиненности и исторической мотивированности его компонентов. Многие серьезные оппоненты были в той или иной мере ответом удовлетворены. А. Метченко, например, пришел к выводу, что «социалистический реализм — система одновременно и открытая, и зорко охраняющая свои „берега“: такова диалектика его развития в условиях противопоставления двух миров»<sup>4</sup>.

Существенным моментом в определении метода социалистического реализма как художественной системы является понятие «правдивого изображения». Правдивость присуща всякому прогрессивному искусству, однако полнота и мера художественной правдивости зависит от эстетических принципов метода. Принцип коммунистической партийности литературы и искусства, требующий глубокого объективного видения действительности в перспективе ее революционного развития, активного участия в процессе познания творческой личности, дает простор для последовательно правдивого изображения жизни, художественное многообразие которого обусловлено предметом изображения, национальными культурными традициями, своеобразием таланта художников.

Рассматриваемая концепция выдержала «проверку на прочность» в ряде научных дискуссий, в том числе международных. Она утвердилась не только в советской науке о литературе, но и в литературоведении многих европейских социалистических стран. В рамках данной статьи невозможно проследить ее жизнь в современном марксистском литературоведении и критике, вклад многих ученых в ее углубление, плодотворность ее применения историками литературы и критиками для анализа развития разных национальных литератур в XX в., их современного состояния. Приведу для примера некоторые высказывания последнего времени: «Концепция социалистического реализма как эстетической системы, открытой для жизненной правды, для ее многообразного художественного воплощения, ценна тем, что выявляет истинный характер нашего художественного метода, разбивая фальшивые представления о нем как о своде догматических правил»<sup>5</sup> (В. Озеров); «Социалистический реализм можно назвать исторически открытой художественной системой, — системой... открытой всему новому, что рождается ходом идущих в мире революционных преобразований и что естественным образом влечет за собой дальнейшее углубление лежащих в основе нашего метода принципов, рождение новых

эстетических форм, постоянное совершенствование и обновление средств реалистической художественной выразительности»<sup>6</sup> (Ю. Барабаш).

И еще одно суждение — активного участника повседневной литературной жизни, известного критика А. Бочарова: «Будучи примененной к анализу реального литературного процесса, она (концепция, о которой идет речь. — В. Х.) позволила не отлучить, а в obratъ многие явления, не укладывавшиеся в традиционные представления о чертах метода, послужила базой как для плодотворного исследования новых художественных тенденций, так и для дальнейшего развития марксистской эстетической мысли»<sup>7</sup>.

Выдвинутая и обоснованная Д. Ф. Марковым концепция встретила активную поддержку среди литературоведов и критиков многих европейских социалистических стран. Как «непрерывно обновляющаяся и обогащающаяся, т. е. исторически открытая система форм художественного изображения действительности», определяется социалистический реализм в отчетном докладе правления Союза словацких писателей его III съезду (1977). Именно такой подход к методу, говорится в докладе, позволяет «начать действенное устранение определенного психологического барьера, который в виде пугала эстетической нормативности блокировал новое теоретическое и практическое отношение к концепции социалистического реализма в нашем современном литературном сознании»<sup>8</sup>.

Широкое распространение получили взгляды Д. Ф. Маркова в Болгарии. Видный болгарский ученый, философ и эстетик А. Лилов, например, пишет: «Правильно, по нашему мнению, Д. Ф. Марков отмечает, что сердцевинной особенностью социалистического реализма является широта его эстетической платформы, многообразие средств художественной выразительности, способных правдиво передать всю полноту жизни»<sup>9</sup>.

Принципиально важна новая постановка вопроса о социалистическом реализме для польского марксистского литературоведения, стремящегося преодолеть ревизионистские взгляды на социалистический реализм. Известный польский исследователь В. Навроцкий в своей книге «Класс, идеология, литература» (1976), исходя из опыта польской, чешской и словацкой литератур XX в., поддерживает трактовку социалистического реализма, предложенную Д. Ф. Марковым. Вслед за советскими учеными литературовед и критик А. Лям считает, что социалистический реализм — это не отдельное течение в рамках социалистической литературы, а, по его

выражению, «тенденция, проникающая в разные художественные стили, выражая стремление к многостороннему сотрудничеству с познавательным процессом, определяющая самосознание своей эпохи»<sup>10</sup>. По мнению академика Г. Маркевича, «открытая концепция социалистического реализма является с точки зрения развития литературы заслуживающей наибольшего признания; она во всей полноте учитывает историческое многообразие литературы и открывает путь новым художественным поискам, взаимосвязанным с социалистической идеологией»<sup>11</sup>. Догматические представления о социалистическом реализме породили серьезные неблагоприятные последствия, стали тормозом в развитии социалистической критики и самой литературы, считает польский философ Т. Ярошевский и призывает, имея в виду новые импульсы советской литературной науки, «вернуться к дискуссии о методе социалистического реализма с целью преодолеть в сознании неверные, упрощенные его интерпретации»<sup>12</sup>.

Примеры откликов советских и зарубежных ученых на новое слово в теории социалистического реализма можно было бы множить и множить, но и из приведенных вполне ясно, насколько нужной, актуальной и плодотворной явилась разработка Д. Ф. Марковым проблем метода социалистического искусства.

Успешно разрабатывая вопросы теории социалистического реализма, Д. Ф. Марков продолжает активно работать и в других областях общественных наук. Яркое свидетельство тому — последняя его книга «Сравнительно-исторические и комплексные исследования в общественных науках. Из опыта изучения истории и культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы» (1983), в которой целенаправленно развивается теория и методология одного из важных направлений в современной советской общественной науке — сравнительно-исторических и комплексных исследований.

Автор книги дает теоретическое обоснование этих двух типов научного исследования. Весьма важным представляется положение о двух аспектах сравнительно-исторического анализа — изучение непосредственных (контактных) связей, с одной стороны, и типологических явлений — с другой. Такого рода подход к сравнительным исследованиям необщепризнан, но Д. Ф. Маркову удалось, на наш взгляд, и убедительно показать специфичность этих аспектов, и в то же время доказать их взаимосвязь и принадлежность к сравнительно-историческим исследованиям. При этом Д. Ф. Марков верно подчеркивает и роль страноведческих исследований, без которых невозможны никакие обобщения.

Характерной чертой книги является широкая перспектива видения автором исследуемой проблематики — он не только подводит итоги сделанному, но и выдвигает задачи и цели дальнейших разработок. Так, например, нельзя не согласиться с автором в том, что наша наука все еще стоит «перед задачей широкого сравнительно-исторического изучения истории строительства социализма»<sup>13</sup>, включая задачу сравнительно-типологического изучения развития социалистических литератур, хотя как раз в этом отношении сделано за последние пятнадцать лет, как никогда, много — и здесь несомненны заслуги Д. Ф. Маркова как автора и организатора многих исследований в этой области.

Важной вехой на этом пути был коллективный труд участников созданной Д. Ф. Марковым в Институте славяноведения группы по изучению истории и теории социалистического реализма «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян» (1963). Этот труд вплотную подводил к сравнительному изучению процесса формирования социалистического реализма в разных национальных литературах. Во введении к нему Д. Ф. Марков прослеживал типологическую общность ряда явлений в этих литературах и специфику проявляющихся в них общих закономерностей. В последующие годы под руководством Д. Ф. Маркова и с его участием были изданы другие коллективные труды сравнительно-типологической направленности: «Развитие зарубежных славянских литератур в XX веке» (1964), «Формирование литературной марксистской критики в зарубежных славянских странах» (1972), «Сравнительное изучение славянских литератур» (1973), «Новые явления в литературе европейских социалистических стран» (1976), «Литературная критика европейских социалистических стран. Революционные традиции социалистической литературы» (1978) и др.

Обратившись к сопоставительному анализу процесса рождения и развития новой литературы в разных странах, «Д. Ф. Марков стал в нашем литературоведении инициатором сравнительного изучения социалистических литератур, различных стадий, этапов и тенденций их развития»<sup>14</sup>, точно заметил в этой связи С. В. Никольский.

Характеризуя междисциплинарные исследования и принципы их организации, Д. Ф. Марков обосновывает необходимость многопланового комплексного подхода к сложным общественным явлениям, который дает возможность установить и объяснить системную связь и взаимодействие элементов в изучаемых явлениях. Методологически весьма важен

хорошо обоснованный и раскрытый на многих примерах имеющихся исследований тезис ученого о том, что комплексность заключается «в качественно новом синтезе, вытекающем из непосредственного взаимодействия наук»<sup>15</sup>.

В последующих разделах книги Д. Ф. Марков, исходя из очерченных вначале теоретико-методологических позиций, разрабатывает различные аспекты историко-культурного процесса, на обширном историческом, культурном, литературном материале практически утверждая свои взгляды и принципы. Так, например, в разделе «Славистика как комплекс научных дисциплин» (само название которого подсказывает направление мысли автора) раскрывается широкий круг основных методологических проблем развития мировой славистики, выявляются ее цели и содержание.

К центральным в книге принадлежит и раздел «О некоторых методологических проблемах истории культуры». В нем еще раз подчеркнут важнейший, по словам исследователя, с которыми нельзя не согласиться, своего рода исходный принцип изучения культуры — «принцип ее исторической (диахронной) и синхронной (структурной) типологии»<sup>16</sup>. Такой подход автор осуществляет применительно к разным эпохам общественно-культурного развития стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Следует отметить исключительно важную, на наш взгляд, постановку вопроса об исторической типологии реализма в рамках нового типа культуры — социалистической. В этом разделе, в частности, Д. Ф. Марков верно пишет о глобальном противостоянии двух эстетических систем — социалистического реализма и модернизма, но стоило бы отметить и противостояние социалистической культуры массовой буржуазной культуре, рядящейся в одежды демократизма и реализма.

Из ряда теоретико-методологических соображений, высказанных в этом разделе, подчеркну мысль ученого о том, что богатая практика развития современной социалистической культуры в СССР и в других странах подтверждает концепцию социалистического реализма как исторически открытой системы правдивого изображения жизни, концепцию, исходящую из неисчерпаемых возможностей образного познания действительности искусством социалистического реализма.

В других разделах книги Д. Ф. Марков предлагает свою трактовку таких существенных понятий для изучения художественной культуры, как «мировая литература», «художественный прогресс» и ряд других (прежде всего в разделе «Общие теоретико-методологические вопросы литературной

компаративистики»). Особое место в книге занимают разделы «Типологические черты художественных форм в революционных литературах 1920—30-х гг.», «Литературные связи и влияния (Горький и болгарская литература. Маяковский и болгарская революционная поэзия)». В них литературный процесс ХХ в. исследуется в свете выдвинутых ученым теоретико-методологических положений, а точнее сказать, явления этого процесса подводят ученого к важным обобщающим выводам, которые прочно «посажены» на конкретный литературный материал. Эти разделы направлены на выявление главных закономерностей формирования и развития идеино-эстетической системы социалистического реализма, ее истоков и путей развития, они показывают внутреннюю динамику и диалектику воздействия творчества Горького и Маяковского на крупнейших болгарских художников.

В главе, посвященной традициям и современному состоянию социалистических литератур, прослеживая разные этапы развития этих литератур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы, Д. Ф. Марков приходит к выводу о том, что такие их черты, как «новаторство эстетических идеалов, всестороннее изображение человека социализма, гуманистический пафос этих литератур, несомненно, выдвигают их в авангард художественного прогресса современной эпохи»<sup>17</sup>.

Новая книга Д. Ф. Маркова, предлагающая продуманные решения многих сложных теоретических, методологических, а также организационных проблем изучения истории, истории культуры и литературы (прежде всего стран Центральной и Юго-Восточной Европы, но не только их), насыщенная большим материалом из области художественной культуры разных стран, несомненно является значительным вкладом в советскую общественную науку.

Широкое поле научных интересов, широкая концепция социалистического реализма... Думается, что в их основе не только смелая исследовательская мысль и обширная эрудиция ученого, но и его широкая душа, его неизменно доброжелательный интерес к работам других исследователей, его неиссякаемая потребность в общении с учеными, в постоянном обсуждении актуальных научных проблем, в выяснении истины — иногда и в остром споре, но всегда с уважением к оппоненту.

И, пожалуй, самое главное, что определяет пафос научной деятельности Д. Ф. Маркова, — в его трудах ощущимы органически присущие ученому вера в действенную роль социалистической культуры и литературы в формировании

духовного и нравственного облика человека социалистического общества и убеждение в необходимости их всестороннего изучения и распространения.

### Примечания

- <sup>1</sup> Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1978, с. 292.
- <sup>2</sup> Коммунист, 1982, № 11, с. 79.
- <sup>3</sup> Баскевич И. Творческий метод или «система» социалистического реализма? — Вопросы литературы, 1983, № 4, с. 11.
- <sup>4</sup> Современный литературный процесс и литературная критика. М., 1982, с. 277.
- <sup>5</sup> Там же, с. 202.
- <sup>6</sup> Там же, с. 277.
- <sup>7</sup> Филологические науки, 1983, № 2, с. 85.
- <sup>8</sup> Slovenské pohľady, 1977, № 4, s. 5.
- <sup>9</sup> Лилов А. Природа художественного творчества. М., 1981, с. 458.
- <sup>10</sup> Marksizm, kultúra, literatúra. Warszawa, 1982, s. 236.
- <sup>11</sup> Ibid., s. 244.
- <sup>12</sup> Rzeczywistość, 1982, N 5, s. 4.
- <sup>13</sup> Марков Д. Ф. Сравнительно-исторические и комплексные исследования в общественных науках. М., 1983, с. 19.
- <sup>14</sup> Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. XXXII. М., 1973, № 6, с. 557. Из этой статьи С. В. Никольского нами взят и ряд других оценок творческой деятельности Д. Ф. Маркова.
- <sup>15</sup> Марков Д. Ф. Сравнительно-исторические и комплексные исследования, с. 41.
- <sup>16</sup> Там же, с. 62.
- <sup>17</sup> Там же, с. 187.

## О национальной специфике формирования реализма в славянских и балканских литературах

*B. Витт*

Проблема национальной литературной типологии, и в частности национальных типов развития реализма, является одной из ключевых для создания современной панорамы мировой литературы. Национальное своеобразие — это конкретно-историческая форма проявления всеобщего содержания мировой литературы, и без его изучения, без выявления общего и особенного в литературном развитии стран для нас останутся закрытыми многие важные закономерности мирового литературного процесса. Между тем национальные варианты в развитии реализма, хотя они и все более настойчиво привлекают внимание исследователей, еще нельзя считать достаточно изученными. И опыт литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы еще в явно недостаточной степени привлекается советским литературоведением для решения этой важной историко-литературной и теоретической проблемы.

В этой связи большое значение приобретает рассмотрение процесса зарождения и формирования критического реализма в литературах названного региона. При всем национальном своеобразии каждой из них он протекал особым, объединяющим их путем, который, будучи вписаным в общеевропейское литературное развитие, был в то же время и отличным от западноевропейского и русского. «Место национальной литературы в общемировом литературном процессе измеряется степенью ее вклада в историко-поступательное литературное развитие, — справедливо писал Д. Ф. Марков. — Чем богаче отражает литература национальную историю своего народа, тем значительнее ее вклад в мировую литературу. Специфическое, неповторимое не противостоит общему, а именно в нем полнее раскрывает свое значение. Подлинно авангардными литературными течениями являются те, которые находятся на главном пути

поступательного развития национальной и мировой литературы»<sup>1</sup>.

Мощным объединяющим фактором для литератур Центральной и Юго-Восточной Европы были особенности исторического процесса в странах региона — формирование буржуазных наций и развитие национальной культуры в условиях иноземного угнетения, ликвидации государственной независимости и целостности, в условиях нарастания социальной и национально-освободительной борьбы народа. Но форма проявления в литературе этого общего движения к восстановлению национальной независимости и к необходимым буржуазно-демократическим преобразованиям была в них далеко не одинакова; литературный процесс в этих странах не являл собой некий унифицированно-единий и в единстве своем одинаково отличный от западноевропейского и русского тип литературного развития. Аналогия в общественно-исторической ситуации стран региона тут же дополнялась существенными национальными различиями, разными были и «точки отсчета», с которых вступали в XIX в. литературы, разными были литературные традиции, состояние литературных языков, возможности межнационального культурного и литературного общения (в одни культурные орбиты и сферы тяготения попадали, например, находящиеся под владычеством Османской империи христианские южнославянские и Балканские страны и совсем в другие — захваченная Габсбургами Чехия или разделенная между Австрией, Пруссией и царской Россией Польша).

Явственно вырисовывается неравномерность и несинхронность развития литератур региона в XIX в. Каждая из них имеет разные по времени и степени продолжительности начальные стадии реализма, на разные годы приходится и утверждение реализма как господствующего (либо влиятельного наравне с романтизмом) направления (от 60—70-х в Польше, Чехии, Сербии до 90—900-х годов в Венгрии и Греции).

Вариант литературного развития относительно более близкий к классическому типу представляет Польша. Утрата государственной самостоятельности постигла эту страну лишь в конце XVIII в., когда польская литература, последовательно прошедшая все стадии, характерные для классического пути развития (средневековая литература, Возрождение, барокко), вступила в период Просвещения. Богатство традиций и общая духовная атмосфера, определяемая распространением прогрессивных для того времени идей шляхетского национально-освободительного движения, привели

к тому, что литература и дальше развивалась синхронно с наиболее развитыми литературами мира и в первой половине XIX в. внесла в мировую литературу свой национально-специфический, но классический по «чистоте» и цельности вариант романтизма. И движение к реализму в польской литературе тоже началось почти без «опоздания», но уже утверждение его как ведущего направления происходит только в 60—80-е годы, в условиях усвоения опыта западного (преимущественно французского) реализма и натурализма, в условиях широкого распространения и воздействия русской литературы.

Польская модель была, однако, среди литератур региона исключением, более распространенным стал другой тип литературного развития — давно и надолго прерванного в своем нормальном течении, запаздывающего и на протяжении XIX в. усиленно преодолевающего опоздание, наверстывающего упущенное. Этот запаздывающий, а вернее, стяженный, интенсивный тип литературного развития, который характерен для большинства рассматриваемых литератур<sup>2</sup>, диктовал особые пути становления и формы реалистической литературы.

Характер антиромантического перелома в странах региона был относительно мирным и спокойным. Реализм пробивал себе дорогу, не отвергая последовательно и непримиримо предшествовавших направлений, не противопоставляя себя полностью романтизму, а преобразуя изнутри ту художественную данность, которая сложилась в этих литературах к моменту появления закономерностей реалистического развития. Данность эта обычно являла собой некое сложное целое, в котором органически переплетались принципы предшествовавших направлений — классицизма, сентиментализма, романтизма. Ибо путь развития этих литератур был не просто «ускоренным», но последовательным прохождением стадий, знакомых нам по западным литературам. Это были спрессованные, стяженные формы, слитые в единое целое отдельные элементы не оформившихся до конца тенденций, которые в европейском литературном развитии отвечали его разным стадиям.

Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы, особенно на ранних его этапах, типологически лишь подобен, но не полностью аналогичен, тем более не тождествен реализму в западноевропейских и русской литературах.

Центральной проблемой становления и развития реализма во всех этих литературах (включая и польскую)

становится его взаимодействие с романтизмом, жизнеспособность которого и значение в литературном процессе определялись тесной связью этого литературного направления с актуальными задачами национально-освободительной борьбы. Становление реализма происходит в некоторых литературах тогда, когда романтическое направление еще не исчерпало своих возможностей, когда оно находилось в стадии расцвета (60—70-е годы в сербской литературе). И с утверждением реализма романтизм подчас не уходит со сцены. До самого конца века, т. е. на значительно более поздних стадиях литературного процесса, чем это имело место в Западной Европе и России, он продолжает существовать в ряде литератур не как традиция, а как равноправный реализму партнер, как развивающееся, художественно дееспособное направление (польская литература 40—50-х годов, чешская литература 60—80-х годов).

Формирование новых реалистических принципов художественного обобщения, естественно, проходит в борьбе с романтической эстетикой, но в самой художественной практике взаимодействие реализма и романтизма имело диалектически сложный, многоаспектный характер. Утверждение реалистической типизации, новых принципов изображения мира и человека не вело к полному зачеркиванию романтизма, а сопровождалось восприятием ряда его заветов, признанием творчества великих романтиков.

Отталкиваясь от романтизма, реалистическая проза в своих поисках средств сближения с жизнью зачастую припадала к истокам национальной культуры, открытым романтиками, — к фольклору. Фольклорная основа сильно дает себя знать в югославянском, болгарском и греческом реализме; в Греции даже, в силу затянувшегося господства насаждаемого архаической афинской романтической школой книжного языка, именно реализмом была выполнена повсеместно решавшаяся романтиками историческая задача — открытие для литературы народного языка, обычаяев, фольклора<sup>3</sup>.

Четко выступает при этом изменение функции фольклора в произведениях реалистов по сравнению с романтиками: вместо ориентации на героическую народную песню, волшебную сказку сербские и чешские писатели-реалисты обращаются к устной народной прозе, к юмористическим жанрам, к стихии народной смеховой культуры. Деромантизация часто осуществляется через сатиру, гротеск и в венгерской литературе.

Отличаясь в каждой из литератур национальным своеоб-

разием, реализм во всех случаях был отмечен высокой гражданственностью и народностью. Одухотворенность идеалами служения народу и отчизне, обращение к народной, преимущественно крестьянской жизни, отношение к трудовому люду как к основе нации составляли его идейный и нравственный фундамент.

В то же время стремление писателей осуществить стоявшие перед литературами региона национальные и патриотическо-воспитательные задачи в определенной мере и в определенных обстоятельствах могло входить в противоречие с одним из основных требований реалистической эстетики — с принципом социального критицизма. Возникают разного рода идеализирующие тенденции в реализме — «приуроченный» реализм «национально-патриотической школы» в Венгрии, «идеальный» и «масариковский» реализм в Чехии. Не чужд наивно-утопических иллюзий (отчасти романтического, отчасти просветительского толка) и польский реализм как 50—60-х, так и 70—80-х годов. Во всех литературах региона процесс становления зрелого критического реализма был процессом преодоления этих тенденций, процессом трудным и в XIX в. до конца не завершившимся.

Развитие реализма в литературах региона не проходило как ровное и мерное поступательное движение. Путь его был извилистым, с неожиданными рывками и отступлениями, с разрывом между уровнем реалистичности отдельных произведений и отсутствием условий для внедрения реалистических принципов в широкое литературное движение. Типологические схождения с европейскими и русской литературами, которые при этом обнаруживаются, обычно связывают явления несинхронные, разделенные определенным времененным перепадом. Так, «нерудовский» этап реализма, по сути своей близкий русской натуральной школе и гоголевскому периоду, приходится в чешской литературе на 60—70-е годы, сопоставим с русским литературным движением 60-х годов «запаздывающий» словацкий реализм «второй волны» (90—900-е годы).

Принципиальным для всех литератур региона было значение инонационального литературного опыта, возможность равняться на образцы более развитых западноевропейских и русской литератур. Помимо неравномерности литературного развития, несовпадения во времени стадий, проходимых литературами региона, с аналогичными стадиями в европейском литературном процессе, существовали и другие факторы, создающие особо крепкую, постоянно ощущимую связь между ними.

Русская литература была близка большинству из них не со второй половины XIX в., как это имело место на Западе, а на протяжении всего столетия. Причиной тому было распространение идей славянского единства, ожидания, возлагавшиеся на Россию как на освободительницу и объединительницу усилий славян в их борьбе с иноземными поработителями. В Польше, по отношению к которой русский царизм выступал в качестве угнетателя, русская литература завоевывала симпатии и признание именно благодаря своему благородному гуманизму, народности, непримиримости к язвам российской действительности. Кроме того, включенность чешских, польских, словацких, болгарских, югославянских, венгерских земель в государственные организмы, представляющие отличные языковые, культурные и религиозные сферы, порождала особые, прямо экспериментальные условия для весьма неоднозначного, драматичного, но всегда важного взаимодействия, скрещения культур разных регионов.

Художественное развитие славянских и балканских народов дает множество примеров целенаправленного обращения к достижениям других литератур, при котором включение инонационального опыта путем адаптаций, переводов и непосредственного восприятия, впитывания художественных идей становится мощным фактором развития воспринимающей литературы. Для литератур региона в процессе формирования реализма особенно характерна ориентация на образцы русской литературы и критики.

Положительное значение для польской, чешской, греческой и венгерской литератур имело также знакомство с творчеством Золя в пору кристаллизации в них принципов критического реализма — оно способствовало преодолению слащавых, наивно-дидактических тенденций. Для развития реализма на рубеже веков характерно также переосмысление и своеобразная «демократизация» идей Ницше, аналогичная восприятию его ранним Горьким, Куприным, Луначарским (связи и отталкивания от его эстетики демонстрируют многие польские поэты и прозаики и крупный венгерский поэт этого времени Э. Ади).

Конкретное рассмотрение форм и результатов усвоения инонационального опыта убеждает, что для литератур региона статус «запаздывания» оборачивался и своеобразным преимуществом. В процессе формирования критического реализма они имели возможность соединить сразу несколько стадий литературного развития, наряду с традициями усваивать достижения литературной современности, что давало неожиданные и подчас очень яркие художественные резуль-

таты. Стяженность исходного материала, близость и непосредственное участие традиций просветительской литературы, сентиментализма и романтизма в становлении реализма дополнялись возможностью черпать из мировой сокровищницы литератур, находящихся на относительно более поздней стадии развития. И формирующийся критический реализм в этих странах как бы совмещал, сближал в себе разные стадии мирового литературного процесса, в национально-специфическом настоящем объединяя мировое прошлое и будущее.

### Примечания

- <sup>1</sup> Марков Д. Ф. Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур. — В кн.: Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973, с. 21—22.
- <sup>2</sup> См.: Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы. М., 1964; Никольский С. В. Две эпохи чешской литературы. М., 1981; Горский И. К., Доронина Р. Ф., Чемоданова М. Г. Развитие литератур западных и южных славян в XIX веке и проблема литературных направлений. — В кн.: Славянские литературы: IX Международный съезд славистов. М., 1983.
- <sup>3</sup> Вопросы эти интересно разработаны Р. Ф. Дорониной, Ю. Д. Беляевой, А. П. Соловьевой, О. К. Россияновым, С. Б. Ильинской и другими авторами коллективного труда «Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Пути и специфика литературного развития в XIX веке» (М., 1983), научные положения которых использованы мной при написании настоящих заметок.

## Советско-болгарские литературные связи (вторая половина 30-х— начало 40-х годов)

В. Злыденев

Установление дипломатических отношений между Советским Союзом и Болгарией в июле 1934 г. сыграло исключительно важную роль в развитии советско-болгарских культурных и литературных связей. В результате этого политического акта оживилась деятельность болгаро-советских обществ, в которых активно участвовали революционные и демократические болгарские писатели. Значительно увеличилась публикация произведений советских авторов в болгарской печати, особенно в революционно-пролетарских изданиях.

Одновременно с этим в Советском Союзе возрос интерес к литературной жизни в Болгарии. Стали появляться на русском языке книги современных болгарских авторов; литературные журналы начали помещать информации о литературной жизни в Болгарии. Все это позволяет говорить, что советско-болгарские литературные связи вступили в новый этап своего развития. Они оказали большое влияние на укрепление отношений между нашими народами, содействовали их сближению и сыграли благотворную роль в развитии демократической и революционной болгарской культуры 30-х—начала 40-х годов.

Усилиями болгарских и советских исследователей освещены многие стороны советско-болгарских литературных отношений со времени Октябрьской революции (а в Болгарии — со времени окончания первой мировой войны) и до освобождения Болгарии от монархо-фашистского режима в сентябре 1944 г.<sup>1</sup> Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы обратить внимание на наиболее характерные особенности литературных отношений на данном историко-литературном этапе.

Прежде всего следует отметить, что с середины 30-х годов резко возрастают контакты между болгарскими и советскими писателями. Расширились связи по линии Всесоюзного общества культурной связью с заграницей (ВОКС), появилась возможность прямых контактов писателей через Иностранный комитет Союза советских писателей, учрежденную в 1935 г. ВОКС и Иностранный комитет стали систематически высыпать ряду болгарских писателей художественную и научную литературу, журналы и газеты (особенно «Литературную газету»), литературные материалы к юбилейным датам писателей. ВОКС и Иностранный комитет стали своего рода посредниками между болгарскими писателями и советскими издательствами — Государственным издательством художественной литературы в Москве и украинским издательством национальных меньшинств (Укрнацменвидавництвом) в Киеве, где имелся специальный болгарский сектор, издававший у нас литературу на болгарском языке<sup>2</sup>. Кроме того, они содействовали связям болгарских литераторов с редакцией журнала «Интернациональная литература», в котором отражалась литературная жизнь революционных и демократических писателей Болгарии.

ВОКС высылал также литературу болгарским библиотекам, научным центрам и редакциям периодических изданий. Так, в октябре 1937 г. секретариат ВОКСа сообщил своему представителю в Софии, что для болгарских изданий были

высланы статьи о творчестве Л. Сейфуллиной, М. Шагиняна, В. Инбер и В. Герасимовой с их портретами и художественными произведениями, а в начале 1936 г. эти очерки были опубликованы в газете «Утро» под рубрикой «Современные русские писательницы» (Утро, 1936, 5, 12 и 19 янв.).

Важным событием культурной жизни Болгарии конца 30-х годов стала открывшаяся в Софийском университете выставка советской книги. Несмотря на противодействие официальных властей и правительенной цензуры, стремившейся обойти молчанием это культурное начинание в болгарской столице, на ее открытии 30 октября 1938 г. присутствовало около 500 человек. По сообщению поверенного в делах СССР в Болгарии, «многие деятели искусства и науки были в смущении и откровенно признавались, что они были в неведении и не могли представить, что Советский Союз так успешно и быстро разрешил книжную проблему. Все отделы выставки пользуются громадным успехом, но особенно социально-экономический, в котором творится „авилюнское столпотворение“... Выставку посещают, — продолжал сотрудник посольства, — не только интеллигентные слои населения, но и ремесленники, рабочие и служащие. С утра и до позднего вечера перед зданием выставки стоит толпа, жаждущая попасть на выставку»<sup>3</sup>.

Об этой же выставке в конце декабря 1938 г. сообщалось в советской печати, что она была в Болгарии «первой после мировой войны» и привлекла пристальное внимание болгарских трудящихся, симпатизирующих Советскому Союзу. «Большой интерес, — писала газета, — вызвал у посетителей раздел художественной литературы и литературы на языках народов СССР. За двадцать пять дней выставку посетило по официальной статистике 28 тысяч человек»<sup>4</sup>.

Если до установления дипломатических отношений между нашими странами в Советский Союз попадали, как правило, нелегально революционно-пролетарские писатели, такие, как К. Кюлявков, М. Марчевский, Г. Бакалов, то со второй половины 30-х годов круг деятелей болгарской культуры, посетивших Страну Советов, значительно расширился. В 1935 г. в Москву приезжают журналист Н. Балабанов, директор Народного театра П. Стойчев, профессор Софийского университета биохимик А. Златаров. Эти поездки остались заметный след в культурной жизни Болгарии. По возвращении на родину в марте 1935 г. П. Стойчев писал в ВОКС: «Я никогда не забуду эти 20 дней пребывания в Москве. Это было для меня настоящим откровением. Я никогда не ожидал, что после 25 лет отсутствия в России

и после революции увижу то, что видел, а именно такое ошеломляющее строительство и творчество... Я передал в своих корреспонденциях в газету „Зора“ все так, как я увидел и почувствовал всей душой, и могу Вас уверить, что эти корреспонденции имели у нас сенсационный успех<sup>5</sup>. Результатом этой поездки явилась также книга А. Златарова «В Стране Советов» (1936), имевшая огромный успех, особенно у демократической молодежи.

В 1936 г. гостем Союза советских писателей были Л. Стоянов, Г. Бакалов, а позже К. Белев. Они имели возможность установить дружеские отношения с рядом советских писателей, с учеными и деятелями культуры. В Болгарии появились их новые работы и выступления — устные и печатные, — посвященные советской культуре и литературе. Возрастает также их деятельность в области переводов советских писателей и классиков русской литературы. В результате расширения контактов между болгарскими и советскими писателями, а также повышения интереса к Советскому Союзу со стороны широких кругов болгарской общественности увеличилось и число изданий советских художников слова на болгарском языке. Чтобы представить динамику издания советских писателей в Болгарии во второй половине 30-х годов, приведем данные болгарского Библиографического института. Если за первые пять лет после Октябрьской революции (1918—1923) в Болгарии было издано на болгарском языке 14 книг советских писателей, то в период с 1935 по 1941 г. вышло 89 книг<sup>6</sup>, т. е. более чем в 4 раза! И это происходило в условиях ожесточенного сопротивления правящих кругов, при постоянном преследовании писателей и революционных изданий (в частности, таких, как издательство «Нов свят» во главе со Ст. Стоименовым<sup>7</sup>).

Расширение писательских контактов и повышенный интерес болгарской общественности к советской литературе привели к появлению в болгарских переводах ряда советских художников слова. Широко известный в Болгарии М. Горький теперь приобретает особую популярность. Завоевывает признание его роман «Мать», большой интерес вызывают его пьесы, ставящиеся на сценах театров, публицистика писателя. В период между двумя войнами, как справедливо писал Д. Ф. Марков, «Горький помогал честной писательской интеллигенции найти правильный выход. Своими статьями, письмами, всем своим творчеством он указывал путь к реализму и народности, способствовал творческому возрождению писателей»<sup>8</sup>. Смерть М. Горького глубоко взволновала широкие круги болгарской общественности. В печати появи-

лись о нем новые статьи, выступления революционных и демократических писателей, а поэты слагали стихи в его память. И одним из самых волнующих стало стихотворение Н. Вапцарова «Горький».

В 30-е годы выявляется повышенное внимание болгарской литературной общественности к крупным прозаическим жанрам советской литературы: выходят на болгарском языке романы Ф. Гладкова, А. Толстого, А. Серафимовича, А. Новикова-Прибоя, М. Шолохова, И. Эренбурга, А. Фадеева, И. Ильфа и Е. Петрова, Д. Фурманова, П. Павленко и др. В качестве переводчиков советских авторов выступают видные болгарские писатели — Г. Караславов, О. Василев, Л. Стоянов, М. Грубешлиева, Х. Радевский, Г. Бакалов. Много сделали в этой области Г. Жечев и Д. Осинин. Интересно отметить, что на новом историческом этапе к произведениям советской литературы стали обращаться и писатели общедемократического направления — С. Чилингиров, М. Николов, Г. Константинов. Особенно это было заметно по той положительной реакции, которую вызвал у болгарских литераторов I съезд советских писателей 1934 г.

Советская поэзия также привлекла пристальное внимание болгарских читателей и литературной общественности. К концу 30-х годов заметно возрос интерес к творчеству В. Маяковского. Анализу его поэзии были посвящены серьезные статьи исследовательского характера Т. Павлова и Г. Цанева. По случаю 10-й годовщины со дня смерти поэта, в 1940 г., болгарские литераторы направили коллективное письмо в Союз советских писателей, в котором говорилось: «Поэзия Маяковского очень популярна в Болгарии, а имя его широко известно. Болгарские прогрессивные писатели делали и делают все для популяризации Маяковского как поэта, художника слова и носителя новых истин... Мы питаем глубокое уважение к памяти Маяковского. Мы любим его поэзию»<sup>9</sup>. Под этим письмом поставили свои подписи 18 болгарских литераторов, и в том числе Л. Стоянов, Т. Павлов, К. Зидаров, Ламар (Л. Маринов), К. Калчев, А. Тодоров, П. Зарев и др.

Широкую популярность в 30-е годы приобрели стихи Э. Багрицкого, С. Есенина, А. Жарова, А. Безыменского, Н. Тихонова, А. Суркова, М. Светлова. Их переводы печатались в антифашистских и демократических изданиях. Большим событием культурной жизни Болгарии явилось издание на болгарском языке «Антологии современной русской поэзии» (1938), подготовленной и полностью переведенной Х. Радевским. В эту первую в Болгарии советскую антологию

вошли стихи 51 поэта от М. Горького, В. Брюсова и А. Белого до А. Прокофьева и В. Лебедева-Кумача. Как писал позднее Х. Радевский, он испытывал при переводе «подлинные творческие муки и подлинную творческую радость, когда удавалось перевести»<sup>10</sup>. Свой труд он назвал «сложной и плодотворной школой». Думаю, что так же о себе и своих переводах советских поэтов и прозаиков могли бы сказать Л. Стоянов, М. Исаев, Н. Хрелков и другие талантливые болгарские литераторы.

Советско-болгарские отношения не исчerpываются связями лишь современных авторов и современных произведений. Они включают в себя и восприятие классического наследия русской литературы в свете новых оценок идеиного и эстетического характера. Вторая половина 30-х годов в этом отношении представляет особый интерес и характеризуется разнообразием воспринимаемого художественного наследия и новым его истолкованием. В Болгарии, как и у нас, в 1937 г. широко отмечалось столетие со дня смерти А. Пушкина. К этой дате было опубликовано большое число статей, появились новые переводы произведений поэта, издана разовая газета «А. С. Пушкин», переведены приуроченные к юбилею статьи советских авторов. Доклады, утренники и вечера в честь великого русского поэта прошли во многих городах Болгарии. Большой вклад в проведение пушкинских дней внесли наши испытанные друзья Г. Бакалов и Л. Стоянов. Последнему принадлежит и организация издания Полного собрания сочинений А. С. Пушкина в 10 томах, которое было начато в канун годовщины и завершено к 1942 г. К этому же времени вышло и пятитомное Собрание сочинений М. Ю. Лермонтова, полностью переведенное Л. Стояновым и явившееся итогом его тридцатилетнего труда. В 1940 г. в Болгарии литературная общественность широко отмечала 30-ю годовщину со дня смерти Л. Толстого, что выразилось в чтении докладов, публикации статей о классике русской литературы, издании новых его переводов. При этом следует отметить, что наследие писателя освещалось болгарскими литераторами с учетом ленинских оценок творчества Л. Толстого. Новое осмысление творчества таких писателей, как А. Пушкин и М. Лермонтов, Л. Толстой и Ф. Достоевский, А. Чехов и В. Короленко, Н. Некрасов и А. Герцен, оказалось важным не только для широких читательских кругов, но и для самих болгарских художников слова, для их оригинального творчества.

Особенностью советско-болгарских связей второй половины 30-х годов было также и то, что в эти годы в Болгарию

стали широко проникать произведения писателей разных национальных республик, а также героический эпос народов Советского Союза. Хорошо известное еще с прошлого столетия творчество украинского кобзаря Т. Шевченко приобрело новое звучание, когда отмечалась 125-я годовщина со дня его рождения. Болгарские литераторы прислали в Советский Союз письмо, в котором сообщали, что они с истинной радостью чествуют великого украинского поэта, чье имя навсегда останется символом единения между поэтом и народом. «Влияние Шевченко, — писали они, — на болгарскую литературу в период ее зарождения и роста, во второй половине прошлого столетия, столь значительно, что без него почти немыслимы некоторые из наших крупных писателей и поэтов... Часть огня, бушевавшего в поэзии Шевченко, перешла, таким образом, в кровь и плоть болгарского народа»<sup>11</sup>. Под этим письмом стоят подписи 14 болгарских литераторов — Г. Бакалова, Л. Стоянова, Т. Павлова, Г. Белева, К. Зидарова, Н. Хрелкова и др., — выражавших мнение всей прогрессивной болгарской общественности.

С большим интересом болгарские писатели восприняли появление на русском языке стихов Джамбула и калмыцкого эпоса «Джангар». «С восхищением поглотил русский перевод великолепного издания стихотворений Джамбула, — писал в 1938 г. в Москву Г. Бакалов. — Какая прелест! У этого высокоталантливого народного певца, в возрасте чуть не в сто лет, брызжет молодость, свежесть, энергия, пламенная любовь к прекрасной родине и сокрушительная ненависть к ее врагам... Что за таланты скрываются в недрах пробудившихся к исторической жизни народов!»<sup>12</sup> В эти же годы в болгарской периодике появляются стихотворения украинских, белорусских и грузинских поэтов. А на сцене с успехом ставится пьеса украинского драматурга А. Корнейчука «Платон Кречет». Можно со всей определенностью сказать, что в конце 30-х и самом начале 40-х годов в Болгарию стала проникать многонациональная советская литература, которая, с одной стороны, расширяла представления болгарских читателей о культуре народов СССР, а с другой — развивала и обогащала интернациональные традиции.

Из всех болгарских писателей наиболее тесные связи с Иностранный комиссией ССП были у Г. Бакалова и Л. Стоянова. Большая часть их писем опубликована в советских изданиях, и они известны литературоведам. Однако до сих пор мало известны и недостаточно освещены связи с другими писателями. В Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ) в Москве сохра-

няется переписка Иностранный комиссии с Т. Павловым, М. Грубешлиевой, А. Тодоровым, К. Зидаровым, Г. Белевым, К. Кюлявковым. Их письма относятся к концу 30-х годов и 1940—1941 гг. Из них мы узнаем, что Иностранный комиссия высыпала Т. Павлову IV том «Тихого Дона» М. Шолохова (кстати сказать, вторично, так как первая посылка не дошла до адресата), «Избранные стихи» П. Тычины, «Пламя на болотах» В. Василевской, II том «Литературной энциклопедии». Г. Белеву высыпался русский перевод «Джангара», номера «Литературной газеты», IV том «Тихого Дона», книга о Москве. К. Зидарову, А. Тодорову и М. Грубешлиевой был выслан сборник болгарских поэтов на русском языке «Песни и думы», в котором были помещены и их стихотворения. Кроме того, К. Зидаров получил из Москвы пьесы: «Достилаев и другие» М. Горького, «Слава» В. Гусева, «В пущах Полесья» Я. Коласа. Примечательно, что уже тогда К. Зидаров, известный в литературных кругах лишь как поэт и критик, проявлял живой интерес к драматургии. В свою очередь, болгарские литераторы информировали Союз советских писателей о своей творческой работе, высыпали заметки, рецензии и статьи о литературной жизни в Болгарии. Так, К. Зидаров прислал в Москву статью «Лермонтов в Болгарии», Т. Павлов намеревался откликнуться на «Тихий Дон», Г. Белев выслал библиографию современной сербской и хорватской литературы.

Знакомство с этими письмами позволяет говорить, что к началу 40-х годов значительно улучшилась взаимная информация о литературной жизни в СССР и Болгарии, что отразилось и в советской периодике — «Литературной газете» и «Интернациональной литературе», — и в антифашистских и демократических изданиях в Болгарии.

Как же в это время болгарская литература была представлена в Советском Союзе? Надо сказать, что и здесь имелся определенный прогресс. Советские писатели, начиная с М. Горького, всегда проявляли глубокий интерес к творчеству своих болгарских коллег и друзей. С начала 30-х годов по инициативе Г. Бакалова у нас выходят рассказы современных революционно-пролетарских прозаиков под названием «Четники», небольшой сборник «Болгарские поэты», куда вошли стихотворения Х. Смирненского, Г. Милева, К. Кюлявкова и Х. Радевского. Из классики советский читатель располагал к этому времени романом «Под игом» И. Вазова, «Избранными произведениями» Х. Ботева и «Бай Ганю» А. Константинова. Если к этому прибавить вышедшие в 1935 г. избранные стихи Х. Смирненского «Да будет день!»,

а в 1937 г. «Холеру» Л. Стоянова и сборник поэтов «Песни и думы» (1941), то этим и будет исчерпана болгарская литература на русском языке в 30-е годы. О ней можно сказать, что это лишь первые шаги в ознакомлении советской общественности с произведениями болгарских авторов XIX—XX вв. Тогда начинали свой путь такие переводчики, как А. Гатов, Д. Горбов, М. Зенкевич, П. Антокольский, С. Займовский, которые внесли значительный вклад в перевод болгарских авторов на русский язык уже после второй мировой войны.

Таким образом, мы можем с полным основанием назвать вторую половину 30-х годов и 1940—1941 гг. временем активных и плодотворных советско-болгарских отношений, временем, сыгравшим важную роль для последующего развития творческих связей. Можно со всей определенностью говорить, что восприятие болгарскими писателями в эти годы важнейших идеально-эстетических принципов советских критиков и писателей привело к утверждению в Болгарии ленинских принципов партийности литературы. Другим фактом, свидетельствующим о плодотворности восприятия советской литературы в Болгарии, явилось определенное развитие принципов социалистического реализма, что нашло свое выражение в творчестве ведущих революционных писателей, таких, как Г. Караславов, Л. Стоянов, Х. Радевский, Н. Вапцаров, М. Исаев, — писателей, сыгравших важную роль и в обогащении советско-болгарских отношений.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Съветска литература в България, 1918—1944: Сборник от материали, спомени и документи. София, 1961—1969. Т. 1—3; Злыденев В. И. Русско-болгарские литературные связи XX в. М., 1964; Колевски В. Патосът на Октомври: Съветската литература в българския пролетарски и антифашистски печат, 1917—1948. София, 1967; Дулевски Х. Советската литература в България. София, 1977.

<sup>2</sup> О деятельности этого издательства и о книгах болгарских авторов, изданных на Украине на болгарском языке, см.: Ерихонов Л. Българската литература през 20—30 години в СССР.—Език и литература, 1960, № 6, Шипилевая Е. Октомвриската революция в Русия и укрепването на българо-украинските връзки Език и литература, 1963, № 3, 4.

<sup>3</sup> Советско-болгарские отношения и связи: Документы и материалы. М., 1976, т. 1, с. 445.

<sup>4</sup> Литературная газета, 1938, 31 дек.

<sup>5</sup> Советско-болгарские отношения и связи.., с. 385.

<sup>6</sup> Боров Т. Съветската художествена литература в народно-демократична България.—В кн.: Съветска художествена литература в България, 1944—1954. София, 1955, с. 5.

<sup>7</sup> См.: Стоименов С. И перото бе щик: Спомени. Издателство на Отечествения фронт, 1974.

- <sup>8</sup> Марков Д. Ф. Из истории болгарской литературы. М., 1973, с. 361.
- <sup>9</sup> Интернациональная литература, 1940, № 5/6.
- <sup>10</sup> Съветска литература в България, 1918—1974. София, 1964, т. 2, с. 67.
- <sup>11</sup> VI пленум Правления Союза советских писателей, посвященный 125-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко. Бюллентень № 4. Киев, 1939, с. 155—156.
- <sup>12</sup> См. нашу публикацию в кн.: Литература славянских народов. М., 1961, вып. 6, с. 260—261.

## Элиза Ожешко и Тургенев

Е. Цыбенко

Во второй половине XIX в. заметно активизируются польско-русские литературные связи. Вопреки неблагоприятной политической ситуации (национальный гнет в Польше со стороны царского самодержавия, попытки польских реакционных кругов помешать проникновению передовой русской литературы в Польшу и т. д.) русская реалистическая литература пользовалась большим вниманием в Польше.

Особую роль в развитии польской литературы сыграли произведения И. С. Тургенева. Они получили известность в Польше раньше, чем творчество других его русских современников — Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. Переводы его самых известных романов — «Отцы и дети», «Дым», «Накануне», «Дворянское гнездо», «Новь» — появляются в Польше в 70-е годы, когда польский реалистический роман еще во многом искал пути развития.

Опыт романов Тургенева мог быть использован в преодолении элементов романтизма, которые еще были сильны в польской литературе 60—70-х годов и которые уже задерживали развитие реализма, в преодолении концепции так называемого «тенденциозного романа», впервые обоснованной в статье Элизы Ожешко «Несколько слов о романе» (1866) и впоследствии поддержанной другими критиками и писателями, приведшей в художественной практике к схематизму в изображении характеров, к назойливой назидательности. Примером такого «тенденциозного романа» были многие ранние произведения и Э. Ожешко.

Романы Тургенева, насыщенные социальным содержанием, давали пример плодотворного обращения к актуальной проблематике, волновавшей общество.

Элиза Ожешко хорошо знала русскую литературу, высказывалась о творчестве Салтыкова-Щедрина, Толстого и Достоевского<sup>1</sup>. Польская писательница читала русские журналы — «Отечественные записки», «Русская мысль», «Вестник Европы», — переписывалась с русскими критиками и переводчиками ее произведений (В. М. Лавров, В. А. Гольцев, А. Г. Сахарова).

В произведениях Ожешко обнаруживается влияние взглядов и творчества Л. Н. Толстого<sup>2</sup>, какими-то гранями некоторые ее произведения соприкасаются с творчеством Достоевского и Салтыкова-Щедрина<sup>3</sup>. Элиза Ожешко несомненно знала и романы Тургенева. Правда, непосредственных ее высказываний о Тургеневе пока не обнаружено<sup>4</sup>. Но в данном случае можно сказать, что Ожешко не могла не знать произведений своего русского современника. Слишком хорошо Тургенев был известен в Польше (первое упоминание относится к 1850 г.<sup>5</sup>, первый перевод к 1868 г.). Роман «Отцы и дети», вышедший в польском переводе в 1870 г. и вторым изданием в 1871 г., сразу привлек внимание польской критики, вызвал бурную дискуссию в польской прессе. Об авторе «Отцов и детей» высказывались многие известные польские писатели, критики и публицисты: Юзеф Крашевский, Адам Плуг, Петр Хмелевский, Бронислав Бялоблоцкий, Генрик Глиньский, Леон Винярский, Адам Киркор и др. К тому же Ожешко знала русский язык, о чем она неоднократно упоминает в своих письмах, а это позволяло ей читать произведения русской литературы в оригинале.

О знакомстве писательницы с творчеством Тургенева можно судить по некоторым ее собственным произведениям, в которых отчетливо видны следы влияния русского писателя. Так, его воздействие прослеживается в ее романах «Призраки» (1880) и «Первобытные» (1881), посвященных распространению среди молодежи новых идей и веяний. 80-е годы — это начало распространения в Польше социалистических теорий. Писательница, живя в Гродно, где не было промышленности, не могла наблюдать развитого рабочего движения, не была она знакома с положениями научного социализма. Новые идеи, о которых она пишет, принимали формы нигилизма и мелкобуржуазного анархизма.

Ожешко сообщала Ю. И. Крашевскому 28 февраля 1880 г.: «Я пишу теперь повестушку, хочу в ней представить жизненные обстоятельства и психологические процессы, которые характеризуют нашу молодежь, вступающую на путь нигилизма<sup>6</sup>. Нигилистами становятся в романе «Призраки» сын мелкого чиновника Юлек Рыжинский и внучка швей-

цара в отеле «Всемирный» Анджея Отоцкого — Люся. Действие происходит в 1868—1878 гг. в городе Онвиль (так Ожешко по цензурным соображениям называет Вильно). Шляхтич Отоцкий имел когда-то поместье, но был сослан в Сибирь за участие в восстании 1863 г., а его имение было конфисковано. После возвращения из ссылки он решает взяться за любую работу, чтобы вырастить и воспитать внучку, оставшуюся сиротой.

Юлек и Люся еще в совсем юные годы, всей душой стремясь к знаниям, желая как можно больше узнать о мире, читают книги по социологии, которые тайком приносил Юлек. «Я хочу учиться, знать все и жить... — говорит Люся, — жить возвыщенно, настоящей жизнью, и умереть, хотя бы и молодою, но умереть за кого-нибудь или за что-нибудь дорогое, высокое!»<sup>7</sup>

Из прочитанных книг перед Люсей и Юлеком вырисовывались идеалы знания, равноправия, братства людей — их-то Ожешко и называет призраками, правда «чудными призраками». После окончания гимназии Юлек едет учиться в Петербург. Там его вера в необходимость служить высоким идеям еще больше укрепилась. Вернувшись на каникулы в Онвиль и проповедуя свои новые идеи, Юлек гуляет по городу в красной блузке, опоясанной широким ремнем, в русских сапогах, в круглой ямщицкой шляпе на голове. Желая поддержать эту «манифестацию идей в непривычной одежде... которая была для них серьезной миссией» (с. 168), Люся ходит в мужской шляпе с распущенными волосами и курит папиросы.

Молодые герои Ожешко не замечают и не ценят природы: «Они проходили мимо цветов, птиц и живописных видов с равнодушием мудрецов» (с. 156). Они отказываются и от любви. «Мы — реалисты... мы люди здравомыслящие и должны не увлекаться» (с. 181).

Таким образом, многое во взглядах героев этого романа, поведении, отношениях с окружающими напоминает Базарова. Есть в романе Ожешко и конфликт поколений, как в «Отцах и детях». Юлек уверен, что родители не в состоянии его понять, он не выносит их мещанской апатии, тишины и монотонности жизни. «Родителей надо просвещать так же, как и других людей», — утверждает он (там же).

Через все произведение проходит борьба за Люсю между ее дедушкой и опекуном Отоцким и Юлеком. Отоцкий стремится воспитать девочку в духе национальных традиций, читает с ней патриотические произведения, польские исторические песни, идеализирует шляхетскую старину. Узнав об

увлечении Люси новыми идеями, он хочет отослать ее снова в деревню, оскорбляет ее. Тогда дело доходит до прямого столкновения между Отоцким и Юлеком. «Я не позволю, г. Отоцкий, в моем присутствии оскорблять девушку и вызывать на ее глазах незаслуженные слезы, — восклицает он. — Понимаете меня? Отоцкий взглянул на Юлия, красная блузка которого, казалось, искрилась и при бледном свете лампы, и вся кровь прилила к лицу старика. Можно было ожидать, что через секунду между этими людьми произойдет что-то страшное. В их взглядах кипели ненависть и презрение» (с. 187—188). Как представляется, в столкновении этих героев можно найти что-то общее с отношениями между Базаровым и Павлом Петровичем Кирсановым.

Ожешко, как это видно из романа и его названия, не приемлет полностью новых идей, которыми увлекаются ее молодые герои, и тем более не приемлет способов их утверждения (манера одеваться, вести себя, отношение к родителям, к природе, к любви и т. д.). А самое главное, она боится, что эти идеи отвлекут молодежь от служения родине. Позже, характеризуя свое творчество, Ожешко писала, что в этом романе она «не ставила себе целью бороться идеей, которую его герой пропагандируют, ни вообще осуждать ее сторонников... Юлек и Люся представлялись ей (этую характеристику своего творчества Ожешко дает в третьем лице. — Е. Ц.) натурами благородными, но заблуждающимися, рыцарями возвышенной, но односторонне понятой ими идеи, хорошими детьми мира, но плохими — своего родного края». Вопросы соотношения патриотических идеалов и новых идеальных течений волновали тогда писательницу. Их противопоставление мы находим и в ее публицистической работе «Патриотизм и космополитизм» (1880).

Тем не менее, характеризуя позицию Ожешко по отношению к польским нигилистам, следует отметить, что она видела в них не только отрицательные стороны. Идеи, за которые они борются, она неоднократно называет в романе «великими идеями человечества». Она с сочувствием пишет о глубокой искренности, энтузиазме своих героев, чистоте их порывов, ненасытной жажде знания. В известной степени позицию Ожешко в этом случае можно сравнить в позицией Тургенева в «Отцах и детях»<sup>8</sup>.

Близость романа «Призраки» творчеству Тургенева была замечена одним из ее современников и корреспондентов, критиком, публицистом и общественным деятелем Аурелием Дрогошевским. В своем предисловии к Собранию сочинений Ожешко он отмечает, что истоки идеалов Юлека Рыжинь-

ского следует искать в передовой русской мысли. «Достаточно прочитать первую попавшуюся работу, например, Писарева, чтобы увидеть там акцент на трезвости, на позитивистском колорите убеждений. Для определения довольно частого тогда типа существовал термин „реалист“. Вот почему Юлек и Люся говорят о себе: „Мы реалисты! Мы люди трезвые!“»<sup>9</sup>. Догошевский вспоминает при этом романы «Отцы и дети» Тургенева и «Обрыв» Гончарова (не делая различия между ними), считая их литературным образцом для Ожешко.

Возможно, не без влияния Тургенева в польской литературе 70—80-х годов довольно часто встречаются романы, основанные на мотиве борьбы поколений. Во всяком случае, к этому типу относится лучший роман Элизы Ожешко «Над Неманом» (1887). О том, что в результате большой известности в Польше романа «Отцы и дети» конфликт поколений стал как бы модной темой, свидетельствуют пожелания редактора варшавского журнала «Тыгодник илюстрованы», писателя Мариана Гавалевича, высказанные им Элизе Ожешко летом 1884 г., когда он заказывал ей роман для своего журнала. Он хотел, чтобы это новое произведение поднимало следующие две проблемы: отношения между молодым и старым поколениями, конфликт между ними и отношения между помещиками и земледельцами шляхетского происхождения.

В романе «Над Неманом» Ожешко развивает три сюжетные линии: история любви Юстины Ожельской из обедневшей шляхетской семьи к крестьянину Яну Богатыровичу, завершившаяся мезальянсом<sup>10</sup>, социальный конфликт между помещиками Бенедиктом Корчинским и его соседями, землепашцами Богатыровичами, и спор, вылившийся в открытый конфликт между Бенедиктом Корчинским и его сыном Витольдом, представляющим молодое поколение.

Бенедикт Корчинский когда-то вместе с другими патриотами принял участие в восстании 1863 г., был захвачен его освободительными и демократическими идеями, но восстание было подавлено, его старший брат Анджей погиб и покончился в братской могиле, хозяйство Корчинского переживает трудности в связи с проведенной в 1864 г. аграрной реформой, и он, стремясь во что бы то ни стало удержать землю, постепенно становится типичным помещиком, ссорится и судится со своими соседями, крестьянами хутора Богатыровичи, всячески притесняет и обижает их.

Сын Бенедикта Корчинского Витольд, студент агрономической школы, страстный поклонник науки, считает, что помещики должны все силы отдать народу и земле. Когда он

говорит со своей подругой, то слышны всегда одни и те же слова: «народ, страна, община, интеллигенция, инициатива, просвещение, благосостояние, необходимость труда»<sup>11</sup>.

Витольд, подобно Базарову, категоричен и бескомпромиссен в своих суждениях о людях. В ответ на просьбу отца занять приехавших к ним в гости кузин он замечает: «Это просто дармоедки, от которых цивилизации, конечно, никакой пользы не будет... это не будущие образованные женщины, а светские сороки; в их птичьих головах не съешьши ни одной передовой мысли» (с. 209).

Конфликт с отцом все нарастает. Богатыровичи жалуются Витольду на отца: «Из-за всякой мелочи, из-за всякого пустяка иди в суд... А потому что жадность его обуяла, потому что он презирал бедных, за людей считать их перестал» (с. 475). В результате дело доходило до открытого бунта со стороны Витольда. Он горячо вступается за крестьян, бросает в лицо отцу обвинения. На слова отца, что на него жалуется темный, ничего не смыслящий народ, Витольд восклицает: «Почему же этот народ глуп и темен? Откуда у него такая жадность, такая вражда?... Разве во всем этом нет ничьей вины, кроме его собственной?» (с. 489). Витольд упрекает отца и за забвение традиций восстания, за позорный страх при одном упоминании имени его погибшего брата.

Конечно, здесь нет и не может быть полной аналогии между Базаровым и его отношением с «отцами». Важно только показать, что роман «Над Неманом» строится в значительной степени на конфликте «отцов» и «детей» и что этот конфликт имеет, как и у Тургенева, социальный характер. А то, что он принимает у польской писательницы совсем другие формы, то это вполне естественно. И формы другие, и финал столкновений иной. К концу романа Ожешко отец и сын примиряются. Отец глубоко потрясен бурным объяснением с Витольдом, в нем просыпаются воспоминания о восстании, о погившем брате, он готов пойти на уступки крестьянам.

В целом же в романе «Над Неманом» мы находим весьма критическое изображение дворянства, особенно аристократических кругов. Правда, эта критика не имеет такого сатирического оттенка, как в более ранних ее произведениях — «Добродетельные», «Пан Граба», «Господа Помпалиньские», — но она, по справедливому наблюдению Яна Детко, «становится глубже: Ожешко ударяет по основам, а не по их проявлениям»<sup>12</sup>. Это критическое изображение дворянского сословия сближает «Над Неманом» с романом «Отцы и дети», о котором Тургенев писал: «Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса»<sup>13</sup>.

Напоминает тургеневских героинь Юстына Ожельская из того же романа «Над Неманом» — Елену Стакову в «Накануне», но особенно Марианну Синецкую в «Нови» (польский перевод 1877 г.). Она, как и Марианна, живет в богатом доме на положении бедной родственницы. Ее окружение совершенно чуждо ей, Юстына не может примириться с праздным, бесцельным существованием, она тяготится к простой, трудовой жизни, к природе.

В характеристиках своих героинь Тургенев и Ожешко подчеркивают чувство человеческого достоинства, гордость, силу духа, стремление к независимости, нежелание есть чужой хлеб — именно эти качества и делают их чуждыми окружению. Со своим благородством, нравственной чистотой, стремлением к труду и полезной деятельности они как бы не вписываются в среду богатых бездельников, в которой им приходится жить. «Давно уже опротивели мне их наряды и развлечения, их поэзия и любовь...» — говорит Юстына (с. 15) <sup>14</sup>.

Как и Марианна <sup>15</sup>, Юстына мечтает вырваться из дома своих благодетелей, обрести независимость, найти цель в жизни. Вот это-то стремление обрести цель жизни, служить людям больше всего сближает Юстыну и Марианну <sup>16</sup>. Юстыне «хотелось куда-то идти, бежать, помогать кому-то, словом, видеть перед собой какую-то цель; иногда она готова была ворочать камни, пилить дрова, только бы стать пригодной к чему-нибудь» (с. 279).

Героиня Ожешко, подобно Марианне, стремится сблизится с народом, чувствует себя в крестьянской избе лучше, свободней, чем в барском доме. Можно сказать, что она, как и героиня «Нови», хочет «опроститься», хочет трудиться вместе с крестьянами. Ожешко подчеркивает, какое моральное удовлетворение она получает, выходя вместе с крестьянами жать в поле.

Правда, есть и отличие между героями Ожешко и Тургенева. Марианна живет общественными стремлениями и интересами <sup>17</sup>. Героиня «Нови» готова служить революционным целям, «делу», как пишет Тургенев. Юстыне же не удалось найти большого общественного дела. Она обретает смысл жизни, согласившись стать женой крестьянина Яна Богатыровича, она хочет трудиться на родной земле, нести просвещение в крестьянский хутор.

Вместе с тем у русского критика Марии Цебриковой были основания, чтобы сказать: «В романе „Над Неманом“ заметно бьет струя того движения, которое Тургенев звал опротивлением и олицетворил в героине „Нови“ Марианне» <sup>18</sup>.

Роман «Над Неманом» встретил сочувственное отношение у русского читателя и критики именно похожестью некоторых поставленных проблем и изображенных характеров. «Мы хорошо понимаем печали и радости Юстыны, — писал Виктор Гольцев, — вокруг себя мы встречаем молодых людей, похожих на Витольда Корчиньского»<sup>19</sup>.

Подводя итоги, следует сказать, что романы Тургенева могли быть инспирацией для писательницы, а не образцом для подражания. «Над Неманом» — это произведение самобытной, талантливой писательницы, оно наполнено своим, национальным содержанием, в нем рисуются национальные польские типы и характеры. Вместе с тем известный польский литературовед профессор Я. Кульчицкая-Салони нашла возможным сказать об Ожешко: «Это Тургенев научил ее распознавать социальные явления в момент их зарождения. Согласно своему учителю, имевшему, впрочем, много учеников в Европе, она искала в отношениях между „отцами и детьми“, между поколениями конфликт, когда „старые“ задерживают прогресс, а „молодые“ поднялись против них и хотят самостоятельно устроить свою жизнь и жизнь других»<sup>20</sup>.

Я. Кульчицкая-Салони считает, что Ожешко была очарована «меланхолической поэзией» романов Тургенева, что для нее Тургенев «был образцом и моделью»<sup>21</sup>. Исследователь находит много общего с Тургеневым и в описании литовских и белорусских пейзажей, которые своей меланхолической грустью напоминают картины природы у русского писателя.

Творческая перекличка реалистических романов Тургенева и Ожешко — одна из интереснейших страниц польско-русских литературных контактов в XIX в.

### Примечания

<sup>1</sup> См. об этом: Цыбенко Е. З. Элиза Ожешко и русская литература. — В кн.: Цыбенко Е. З. Из истории польско-русских литературных связей. М., 1978.

<sup>2</sup> См.: Cybienko H. Eliza Orzeszkowa a Lew Tołstoj. — In: Wokół spuścizny Lwa Tolstoja. Warszawa, 1979.

<sup>3</sup> См. об этом: Грибовская А. И. Идейные и творческие связи Элизы Ожешко с русской литературой. — В кн.: Питання слов'янознавства. Львів, 1962.

<sup>4</sup> В изданных в Варшаве «Письмах» Ожешко (вышли 9 томов) имя Тургенева встречается только в комментариях к IX тому в связи с письмом к писательнице Никодима Эразма Ивановского, одного из ее корреспондентов. Н. Э. Ивановский в письме Ожешко от 18 (30) мая 1887 г., говоря о сложных польско-русских отношениях, выражает надежду на приход «эпохи правды и побеждающей любви». «Это иллюзия — скажет кто-то. Ах, так меня настраивает симпатия, какая есть у меня по отношению к моим русским согражданам, — скажут другие. Однако мощный дух Тур-

генева, сердечные слезы Некрасова... разве они не трогают и Вас?» (Orzeszkowa E. Listy zebrane. Wrocław etc., 1981, t. IX, s. 455).

<sup>5</sup> См. библиографию переводов произведений Тургенева и работ о нем в Польше в кн.: *Trochimiak J. Iwan Turgieniew w piśmiennictwie polskim lat 1850—1914*. Lublin, 1982.

<sup>6</sup> Orzeszkowa E. Listy zebrane, t. VI, s. 20.

<sup>7</sup> Ожешко Э. Призраки / Пер. Ф. Домбровского. СПб., 1892, с. 150. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию, страницы указываются в тексте статьи.

<sup>8</sup> Orzeszkowa E. Pisma krytyczno-literackie. Wrocław; Kraków, 1959, s. 574.

<sup>9</sup> Drogoszewski A. Wstęp. — In: Orzeszkowa E. Pisma. Warszawa, 1912, t. I, s. LVIII.

<sup>10</sup> Ожешко и хотела в начале работы над романом назвать его «Мезальянс», но потом два других конфликта вытеснили первоначальный замысел, а история любви получила не столько самостоятельное, сколько подчиненное значение: она должна служить иллюстрацией для авторского варианта разрешения второго из называемых далее конфликтов, а частично, пожалуй, и третьего, так как Юстyna солидарна с Витольдом в развивающихся им идеях и даже поступает согласно его программе, т. е. идет в народ, к народу.

<sup>11</sup> Ожешко Э. Сочинения. М., 1954, т. 3, с. 188. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в тексте статьи.

<sup>12</sup> Detko J. Eliza Orzeszkowa. Warszawa, 1971, s. 347.

<sup>13</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 4. М., 1962, с. 380.

<sup>14</sup> «Разве этот ваш хлеб не горек? — восклицает Марианна, обращаясь к своей «благодетельнице», — какую бедность не предпочту я этому богатству? Разве между Вашим домом и мною не целая бездна, которую ничто закрыть не может?» (Тургенев И. С. Собр. соч. М., 1954, т. 4, с. 375). В дальнейшем цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в тексте статьи.

<sup>15</sup> Тургенев пишет о Марианне: «...жить в зависимости ей было тошно, она рвалась на волю всеми силами неподатливой души» (с. 226).

<sup>16</sup> «Вы знаете, что я в Вашем распоряжении, — говорит Марианна Нежданову, — что я хочу быть тоже полезной Вашему делу, что я готова сделать все, что будет нужно, пойти, куда прикажут». «Жажда деятельности, жертвы, жертвы немедленной, — вот чем она томилась», — добавляет Тургенев (с. 286).

<sup>17</sup> «Мне кажется иногда, — говорит она Нежданову, — что я страдаю за всех притесненных, бедных, жалких на Руси... нет, не страдаю — а негодую за них, возмущаюсь... что я за них готова голову сложить» (с. 277).

<sup>18</sup> Русская мысль, 1894, № 7, с. 83.

<sup>19</sup> Golcew W. Orzeszkowa w literaturze ruskiej. — Kraj, 1891, N 50, s. 9.

<sup>20</sup> Kulczycka-Salon J. Powieść polska XIX wieku a europejska twórczość powieściowa. — In: Literatura. Komparatystyka. Folklor. Warszawa, 1969, s. 509. (Статья опубликована на франц. яз.)

<sup>21</sup> Ibidem.

# Некоторые методологические аспекты литературоведческих трудов И. Франко

Г. Вервес

Центральной фигурой дооктябрьского сравнительного литературоведения на Украине был И. Я. Франко (1856—1916), труды которого по литературоведению, фольклористике, этнографии, истории и т. п. составили у нас целую эпоху в развитии гуманитарных наук<sup>1</sup>. Он совершил поистине титанический подвиг, приобщая родной народ к истокам мировой культуры. Знание европейских языков, современных и древних, позволило И. Франко не только популяризовать передовую зарубежную литературу у себя на родине, но и активно выступать в инонациональной печати — на русском, польском, чешском и немецком языках. Он был тесно связан с передовыми учеными, поддерживал научные контакты с А. Пыпиным, Александром Веселовским, В. Ягичем, А. Свентоховским, А. Брюкнером, П. Хмелевским, И. Шишмановым, Н. Перетцом, А. Потебней, И. Бодуэном де Куртенэ, Ф. Ржегоржем, И. Поливкой, Г. Брандесом и др., внимательно изучал методологию литературоведения XIX—начала XX в., свободно ориентируясь в концепциях Я. Гримма и Т. Бенфея, Ф. Буслаева и Н. Чернышевского, И. Тэна и Э. Эннекена. Кроме того, он был знаком с трудами Гегеля, Фейербаха, Лассала и Маркса. Франко не имел, как иные ученые того времени, например А. Веселовский, Н. Стороженко, Н. Дашкевич, университетской кафедры по истории всеобщей литературы — галицийская реакция не допустила его к преподаванию во Львовском университете, — он располагал единственной возможностью — передавать свои огромные знания и опыт в печатном слове, обращаясь к широким кругам научной общественности. В наследии И. Франко имеются труды, в которых он излагал концепцию мирового литературного процесса («Формальный и реальный национализм», 1889; «Интернационализм и национализм в современных литературах», 1898; «Из секретов поэтического творчества», 1899; «Теория и развитие истории литературы», 1909; и др.), анализировал наиболее выдающиеся явления литератур, как славянских («М. Е. Салтыков», 1881; «И. С. Тургенев», 1883; «Лев Толстой», 1892; «Власть земли в современном романе», 1891; «Польский крестьянин в изображении польской литературы», 1887; «Современные польские поэты», 1899; «Славянская взаимность в понимании Яна Коллара и теперь», 1893;

«Литературное возрождение Южной Руси и Ян Коллар», 1893; «К. Гавличек-Боровский», 1901; и др.), так и западноевропейских (труды о творчестве Данте, Шекспира, Шиллера, Гете, Байрона, Гюго, Золя, Нейера, Гауптмана и др.), наконец, он писал исследования, в которых проводился всесторонний анализ явлений украинской художественной литературы и культуры в их широких общественных и литературных связях — отечественных и зарубежных («Исследования украинских народных песен», 1907—1913; «Очерк истории украинско-русской литературы до 1890 г.», 1910; «Иван Вышенский и его произведения», 1895; «Варлаам и Иосаф, старохристианский духовный роман», 1897; «Апокрифы и легенды из украинских рукописей», пять томов, 1896—1910; и др.). К этому следует прибавить многочисленные обзорные статьи и литературно-критические очерки, посвященные наиболее выдающимся явлениям художественного развития Украины и восточных славян («Слово о полку Игореве», «Украинская полемическая литература и стационарный театр XVI—XVIII вв.», «Молодая Украина», творчество Пушкина, Мицкевича, Гоголя, Шевченко, Чернышевского, Леси Украинки).

И. Франко впервые в нашем литературоведении обосновал концепцию взаимозависимости и взаимосвязанности национального и общечеловеческого в художественном развитии украинского народа и одним из первых коснулся вопроса о месте славянских культур в системе европейской культуры, взаимообогащения славянской и мировой культуры.

В своих литературоведческих, фольклористических и общественно-политических исследованиях И. Франко применял историко-сравнительный метод, считая его эффективным, «едва ли не самым важным» для установления существа явления — «откуда оно и чем подтверждается, есть ли для него аналоги в других странах и как они там проявляют себя» («Формальный и реальный национализм»<sup>2</sup>). В формировании этого метода, как и вообще литературно-теоретических взглядов писателя, надлежащую роль сыграли, кроме прогрессивной национальной традиции: 1) воззрения русской революционной демократии 40—60-х годов XIX в. на задачи и общественную сущность искусства; 2) методологические позиции представителей европейских культурно-исторической, историко-сравнительной и эстопсихологической школ 60—90-х годов, прежде всего в их русском варианте академического литературоведения; 3) марксистские концепции развития общества.

Эти явления в начальный период деятельности ученого

выступают по-разному. Их воздействие зависит и от общественной обстановки, и от предмета исследования, даже от господствующих в данное время модных эстетических теорий, идущих с Запада. Преобладает то одно, то другое влияние, пока в середине 80-х—начале 90-х годов окончательно не сформировался метод, обычно именуемый революционно-демократическим (по ведущим мировоззренческим признакам его создателей), но который во многом не укладывается в рамки революционно-демократической эстетики 40—60-х годов, знаменуя собой начало, первые шаги формирующейся новой эстетики — марксистской. Что касается Франко как автора исследований в области сравнительного литературоведения и критики, то здесь он несомненно является предшественником современной украинской советской школы филологов.

В советском литературоведении наиболее полно освещены связи Франко-критика с идеологией революционной демократии. Преемственность по отношению к материалистической эстетике Т. Шевченко и русских революционных демократов проявляется в воззрениях Франко на искусство как на отражение объективного мира, в его строгом историзме в подходе к литературному процессу, в определении реализма как явления, неотъемлемого от понятий национального и народного в искусстве. Стремясь раскрыть детерминированные социальной практикой общества внутренние законы развития национальной литературы, которая должна быть «учителем жизни», носительницей передовых идеалов, И. Франко постоянно обращался к опыту других литератур. Так появлялись ассоциативные ряды, постоянно охватывающие явления многих европейских литератур XIX—начала XX в. Шевченко в плане общности художественных идей сопоставлялся с Пушкиным, Мицкевичем и Гейне, Г. Успенский — с Эмилем Золя, Коллар — с другими представителями славянского национального возрождения.

Франко дает основательную историко-литературную характеристику каждого из рассматриваемых писателей, опираясь на своих предшественников, в частности на украинских ученых М. Драгоманова, Н. Дацкевича, А. Потебню. При изучении фольклора, древней украинской литературы, литературы первой половины XIX в. Франко обращается к опыту мирового литературоведения. Например, показывая миграцию древних сюжетов как доказательство «широких духовных связей между Востоком и Западом», он учитывает труды Бенфея, рассматривая мифы как источник «народного духа», принимает во внимание толкование Буслаева и Грим-

мов<sup>3</sup>, характеризуя «главные течения литературы», прослеживает процесс ее интернационализации от Гете, выдвинувшего идею «мировой литературы», и до конца XIX в., он проверяет на прочность не только концепции Тэна и Пыпина, но и Александра Веселовского<sup>4</sup>.

Отношение И. Франко к академическим школам в литературоведении второй половины XIX в., развивающимся не только под сильным воздействием идей позитивизма, но и эволюционного дарванизма, было сложным, но тем не менее он высоко ставил заслуги наиболее выдающихся их представителей. Так, например, он считал возможным рассматривать художественную литературу в духе академизма культурно-исторической школы как наиболее важную часть национальной культуры, эволюционирующей от низших форм к высшим. Общественные условия, среда рождают писателя и литературу, которая есть эхо времени, выражительница социального и национального самопознания народа. В задачу науки входит выяснение причинно-следственных связей между явлениями общественной жизни и литературой, построение выводов на «обобщениях, полученных путем научной индукции, опыта и анализа фактов»<sup>5</sup>.

Одновременно с идеями культурно-исторической школы Франко изучал труды представителей сравнительно-исторического литературоведения и эстопсихологии, т. е. историческую поэтику А. Веселовского и психологический метод А. Потебни. Это сказалось в анализе художественных литературных произведений как идейно-эстетического феномена в контексте национальной и мировой литератур. «Новейшая история литературы, — замечает И. Франко в 1890 г., — не отбрасывая оценки эстетической (хотя и очень углубляя ее на основании новой эволюционной и экспериментальной психологии), расширила рамки и цель исследования и рассматривает явления литературы с точки зрения общенародного и общечеловеческого культурного развития. Каждое литературное произведение обращает на себя внимание исследователей уже не только как эстетическое излияние духа отдельной личности, но также как более или менее сильное и «верное выражение взглядов, стремлений, уровня психологического и культурного данной личности, а в дальнейшем как одно из проявлений духовной жизни данного общества в данную эпоху» («„Тополь“ Т. Шевченко», т. 28, с. 74—75). При таком понимании природы художественного творчества проблема влияний не снимается, так как художественные, политические, национальные и общественные идеи «никакому гению с неба не падают» («Ответ критику „Перебенди“», т. 27, с. 310).

Вместе с тем, широко применяя метод сравнительной характеристики произведений, писателей, литературных направлений и пр., И. Франко высказывает взгляды, которых академическое литературоведение не знало. Прежде всего это касается проблемы социальной природы искусства, его тенденциозности. Сам термин «тенденциозность» появился в печатных работах И. Франко еще на заре его литературно-критической деятельности. В статье «Литература, ее задачи и важнейшие черты» (1878), появившейся в острой борьбе с буржуазно-националистическим толкованием литературы, «стоящей над партиями», «нетенденциозной», Франко писал: «Литература, стоящая над партиями, — это только ваш сон... ваша фантазия, на самом деле такой литературы никогда не было... Литература как современная наука должна стать работницей на поле человеческого прогресса. Ее тенденция и метод должны быть научными... Она указывает на недостатки общественного строя... и старается пробуждать желание и силу у читателей к устраниению этих недостатков» (т. 26, с. 13). Франко присущее последовательное применение принципа исторического детерминизма при объяснении факторов духовной и общественной жизни. Он был противником попыток механического перенесения эволюционной теории Дарвина на изучение человеческого общества, потому что дарвинисты хорошо изучили «жизнь щук в воде и волков в лесу», но «мало исследовали историю человеческого рода» («Что такое прогресс», 1903. — Твори, т. XIX, с. 181). В ряде работ он подверг критике известную триаду Тэна (раса, среда и момент), а в статье «Тэн как историк французской революции» (1908. — Твори, т. XIX, с. 765) раскрывал псевдоисторизм ряда его оценок.

Говоря об источниках, формировавших историко-сравнительный подход к изучению литературных явлений Франко, необходимо заметить, что сам ученый называл свой метод историко-психологическим (включая сюда такие понятия, как исторический детерминизм, социальная достоверность, художественная специфика) и резко протестовал против попыток ограничить его метод областью социологии и психологии. Он не раз возражал против грубых сопоставлений произведений, выискиваний «аналогических ситуаций», схожести некоторых выражений, поэтических фигур и т. п. («„Наймычка“ Шевченко», т. 24, с. 448) с конечной целью констатации зависимости одного писателя от другого, установления некоей иерархии сравниваемых произведений и литератур.

Многие из высказываний И. Франко были, несомненно,

порождены знакомством его с идеями марксизма. И. Франко, как известно, не только переводил, но и популярно излагал для читателя-рабочего произведения К. Маркса. Таковы его брошюры «Что такое социализм», «О труде» (1878—1879), статьи в польской рабочей газете «Праца» тех же лет и др. Не случайно высказывания Франко нередко перекликаются с мыслями Г. Плеханова, П. Лафарга, А. Луначарского, особенно в оценках литературного процесса конца XIX—начала XX в. — декаданса в европейских литературах («Лекции Мириама», 1894; «Из области науки и литературы», 1891; «Станислав Пшибышевский. Из цикла „Вигилий“», 1900; и др.).

В сопоставительном анализе Франко прежде всего интересовала самобытность изучаемого явления, соотношение в нем национального и интернационального: литература — «часть культурной истории нации», «наивысшее создание человеческой цивилизации». В ней всегда гармонически сочетается «свое, местное, оригинальное и своеобразное с привозным, чужим, воспринятым в процессе многовековых международных общений» («Теория и развитие истории литературы». — Твори, т. XVI, с. 383—385). Задача, которая стоит перед исследователями — изучить динамику этих двух сторон национальной литературы, установить их соотношение, взаимосвязанность и взаимовлияние. Историк литературы должен показать, что она «вносит свое в общую сокровищницу литературных тем и форм; должен показать, чем были для нее литературы соседних народов и чем она была для них» (Там же, с. 392).

Если для представителей культурно-исторической школы (А. Пыпин, молодой Александр Веселовский, П. Хмлевский, Н. Дашкевич, М. Драгоманов и др.) литература зачастую является синонимом истории общественной мысли, то для Франко она имеет свои специфические особенности и задачи. Заслуживает поэтому особого внимания его общий взгляд на взаимодействия литератур.

Национальные культуры, в частности литературы, развиваются не по одному шаблону, так как зависят от многих местных условий — географических, социальных, политических и т. п. «Разнообразие физических темпераментов и жизненных обстоятельств человеческого рода образует различные типы цивилизации» на Востоке и Западе («Теория и развитие истории литературы». — Твори, т. XVI, с. 383), что не препятствует, однако, возникновению аналогичных явлений даже в литературах географически отдаленных. Последнее Франко объясняет, с одной стороны, близостью

условий, их породивших («Новейшие направления в народоведении», 1895), с другой — результатом глобального обмена культурными достижениями между народами («Теория и развитие истории литературы». — Твори, т. XVI, с. 383—384), а также действием закона преемственности. «И когда мы сегодня непонятный нам характер называем сфинксом, запутанный ход лабиринтом, а самовольного властелина — царем, то во всем этом мы бессознательно идем по пути, проторенному фантазией и культурными усилиями вавилонцев, ассирийцев и египтян» (там же, с. 384). Эта традиционная «связь времен» имеет прямое отношение к литературе.

Анализируя художественные произведения, Франко раскрывает и традиционные и новаторские черты их, не только общее, но и особенное. Великие произведения искусства он объясняет не только как создание талантливого творца, но и как известный итог духовного развития общества, знамение эпохи. Рассматривая, например, баллады Шевченко, Франко сравнивает их прежде всего с подобными произведениями русской, польской, английской, немецкой литературы, с украинскими народными балладами и литературными балладами в украинской литературе первой половины XIX в. И только после установления элементов традиционных он переходит к характеристике оригинальности Шевченко в форме и содержании, выяснению сущности его взглядов, этических и эстетических, их связи с задачами воздействия на читателя и пр.

У Франко темой исследования наиболее часто становятся: 1) связь крупного инонационального писателя с украинской литературой (А. Мицкевич, Ян Коллар, А. Пушкин); 2) связь украинского писателя (Т. Шевченко) с зарубежными; 3) сравнительный анализ творчества двух писателей, принадлежащих разным литературам (Г. Успенский — Э. Золя, А. Пушкин — Д. Байрон, А. Мицкевич — Т. Шевченко, Л. Боровиковский — В. Жуковский); 4) сопоставительная характеристика направлений и течений в литературах (славянское возрождение и деятельность писателей, вошедших в историю украинской литературы под именем «русской троицы»; декаданс в западноевропейских и славянских литературах конца XIX—начала XX в.); 5) исследование (в трудах, посвященных фольклору и древним литературам) миграции сюжетов и образов; 6) сопоставления в области поэтики и стиля («Из секретов поэтического творчества», 1899; и др.).

Заслуживает особого внимания работа И. Франко «Интернационализм и национализм в современных литературах»

(1898), в которой он рассматривает интернационализацию мирового литературного процесса и более углубленное проявление национального самосознания литературы каждого народа как явления диалектически связанные. Писатель, выражающий в индивидуальной национальной форме передовые идеи современности, по убеждению И. Франко, «будет одновременно понятным и интересным не только своим ближайшим землякам, но и всему цивилизованному миру» (Твори, т. XXXI, с. 34). Проблема связей, таким образом, получила углубленную трактовку.

Влияние И. Франко на развитие украинской литературы и на развитие науки о ней было огромно. Трудно найти сколько-нибудь значительное явление в развитии национальной словесности, связанное со славянскими и западноевропейскими литературами, на которое он не обратил бы внимания и которому не дал бы научной оценки. Целые поколения украинских критиков и литературоведов начиная с 80—90-х годов прошлого века воспитывались на его работах. Огромна его заслуга и в усилении интереса к сравнительному изучению литератур. Деятельность ряда видных прогрессивных ученых, разделяющих в основном принципы культурно-исторической школы, не осталась вне сферы влияния, шедшего от его мощной индивидуальности. Мы имеем в виду труды П. Житецкого («Энеїда» Котляревского и древнейший список ее в связи с обзором малороссийской литературы XVIII в., 1900), К. Студинского («Генезис поэтических произведений М. Шашкевича», 1897), В. Шурата («Шевченко и поляки», 1917), Ф. Колессы («Карпатский цикл народных песен, общих для украинцев, словаков, чехов и поляков», 1929), многочисленные труды академика М. Возняка (1881—1954) 10—50-х годов («З культурного життя України XVII—XVIII вв.», 1912; «Псевдо-Кониський і Псевдо-Полетика», 1939; «І. Франко — популяризатор передової російської літератури», 1953; и др.). Многие идеи И. Франко в советское время реализованы в работах академика А. И. Белецкого и его учеников.

В настоящей статье затронуты только некоторые из многочисленных аспектов исключительно богатой, разнообразной литературной деятельности И. Франко-ученого. Мы заострили внимание лишь на его сравнительно-исторических изысканиях в области славянских и западноевропейских литератур ввиду того, что сравнительное литературоведение в наши дни занимает видное место в кругу филологических наук и для дальнейшего его развития важно обратиться к опыту, накопленному предшествующими прогрессивными исследователями.

Литературно-критическая и научная деятельность выдающегося украинского писателя уже длительное время освещается в работах многих авторов. Ни от кого из них не ускользает широкая и глубокая осведомленность И. Франко в вопросах литературоведческой методологии. И в настоящей статье, хотя и в сжатом по необходимости изложении, мы коснулись умения писателя найти рациональное зерно в трудах и культурно-исторической школы, и сравнительно-исторической и эстопсихологической школ. Но при всем этом он оказался органически далек от присущего им прагматизма, а отчасти и научного волюнтаризма. Франко не был эклектиком. Как и Т. Шевченко, он был тесно связан с народом. Пройдя многотрудный путь учения в буржуазной Галиции и вступив на стезю литературной деятельности, он естественно обратился к наиболее передовым литературно-теоретическим и критическим концепциям, выработанным русской революционной демократией. Энергичный и страстный исследователь, И. Франко вошел в бурлящий противоречиями мир литературной жизни, журналистской деятельности, поисков научной истины. И тут-то его последовательная революционность, поддерживаемая устойчивым восприятием революционно-демократических принципов в общественной жизни и литературе, и живой интерес к идеям марксизма, все более овладевающим умами передовой молодежи, способствовали тому, что в течение всей своей жизни И. Франко не отступил, не воспринял ни одной сомнительной идеи, не сделал ни одного ложного шага и из потока методологически пестрой научной продукции различных школ буржуазного литературоведения сумел воспринять лишь действительно ценные открытия. Он освобождал освещение художественной литературы от неверных и предвзятых толкований. Непрерывно совершенствуясь в своих познаниях, он последовательно избегал эклектического усвоения, являя пример критической переработки накопленных наукой выводов и рекомендаций.

### Примечания

- <sup>1</sup> В предпринятом в 1976 г. АН УССР пятидесятитомном Собрании сочинений И. Франко главнейшие литературоведческие и критические труды писателя занимают семнадцать томов.
- <sup>2</sup> Іван Франко. Зібрання творів. Київ, 1980, т. 27, с. 357. Дальше ссылки на это издание даются в тексте (название работы, т., с.).
- <sup>3</sup> И. Франко. Новейшие направления в народоведении. — И. Франко. Твори. Київ, 1955—1956, т. XIX, с. 143—154; Теория и развитие истории литературы. — Там же, т. XVI, с. 392—396. Далее — Твори, том и страница.
- <sup>4</sup> «Інтернаціоналізм і націоналізм в сучасних літературах» (Зібрання творів., т. 31, с. 33—45); «А. Н. Пыпин» (т. 26, с. 115—120).
- <sup>5</sup> «Из секретов поэтического творчества» (т. 31, с. 51).

# Восприятие В. В. Маяковского словацкой межвоенной поэзией

*М. Томчик*

Процесс взаимодействия национальных литератур в XX в. очень сложен. И хотя в литературоведении уже много сделано для разработки методики его исследования, предстоит еще решить целый ряд вопросов. Касаясь этой актуальной проблематики, Д. Ф. Марков пишет: «Социалистические литературы должны быть исследованы всесторонне. Притом не только в локальных рамках отдельных стран, но и с точки зрения мирового литературного процесса. Мы стоим перед необходимостью широкого раскрытия того истинного места этих литератур, которые определили им объективный ход истории XX в.»<sup>1</sup>.

Это очень важная мысль. Особенно в силу своего демократизма, ибо в ней подчеркивается взаимодействие всех прогрессивных течений в разных национальных литературах, вне зависимости от того, какую нацию — большую или малую — они представляют. «Сравнительное изучение литератур XX в., в частности социалистических литератур после Октября, — пишет далее Д. Ф. Марков, — это отнюдь не только вопрос о расширении хронологических границ, а прежде всего вопрос о новых эстетических завоеваниях, широкий сопоставительный анализ которых, несомненно, приведет к открытию новых существенных закономерностей мирового литературного процесса»<sup>2</sup>.

Требование сформулировано, и было бы идеально, если бы удалось реализовать его во всей широте, так, чтобы вместе с идейным содержанием произведения анализировались бы и его эстетические качества. Только такой диалектический подход даст возможность проникнуть в объективные закономерности литературного процесса и в нюансы его читательского и — шире — общественного восприятия.

Но, к сожалению, пока нам часто не удается должным образом овладеть подобной методикой изучения разных национальных литератур, соединить исследование общественной функции литературы с эстетическими критериями. В работах историко-литературного характера обычно преобладает описательное начало, способствующее накоплению информации, но зачастую препятствующее выявлению типологии и оценке конкретных литературных фактов.

Подобная «неблагоприятная» ситуация в области изучения отдельных литератур, как специфических национальных общностей, затрудняет использование столь целенаправленной и всесторонней методики, какую предлагает Д. Ф. Марков для исследования межлитературных отношений, еще и потому, что при аналогичности процессов, протекающих в разных национальных литературах, особенно с конца XVIII в., там действуют и сильные дифференцирующие факторы, обусловленные различными традициями, разным уровнем развития литературных жанров и поэтического языка, неравномерной разработкой теоретических проблем словесного творчества и т. д. Все это наряду с другими моментами затрудняет исследование межлитературных отношений. В то же время это и стимулирует поиски новой методологии литературоведческих исследований, нацеливает на попытки обобщения идейно-эстетических тенденций в конкретных литературах, рассмотренных на широкой интернациональной основе.

Сложность проблемы можно продемонстрировать на восприятии творчества В. Маяковского в межвоенной Словакии.

Маяковский — крупнейший представитель и основоположник не только русской, но и мировой социалистической поэзии. Хотя он олицетворяет и не всю шкалу ее поэтики, Ладо Новомеский был прав, когда писал в конце 30-х годов: «Единственной в своем роде была судьба этого поэта, если хотите — поэта революции. Задиристое отношение к классикам, которое он не раз демонстрировал, не оттеснило его из духовной жизни народа. Он сам стал классиком своей родной литературы»<sup>3</sup>.

Ладо Новомеский прекрасно сформулировал не только так называемый принцип прерывистой непрерывности в развитии литературы как на национальном, так и на более высоком наднациональном уровне, но и некоторые особенности той эволюции, которую пережил В. Маяковский, а после смерти поэта его творчество в отношении к классическому наследию. После Великой Октябрьской социалистической революции, с которой была связана личная, общественная и творческая судьба Маяковского, он воспринимался за рубежом как выразитель революционных идеалов. Его сверстники и младшие современники как на родине, так и за границей прекрасно знали о его близости к экспериментаторским художественным течениям начала XX в.

После того как Маяковский усилил новаторские черты своей поэзии приверженностью к идеалам социалистической революции, его авторитет за рубежом в целом еще более

взрос, но те, кто отождествлял поэтическое новаторство лишь с новаторством формы, без колебаний встали в оппозицию к нему.

Так было и в Чехословакии начала 20-х годов, где возник, если можно так выразиться, спонтанный интерес к творчеству и личности Маяковского. Я намеренно говорю о Чехословакии, так как различие ситуации в чешской и словацкой культуре определяло разный темп в восприятии зарубежных литератур.

Чешская культура, что связано со спецификой конкретно-исторической обстановки, оперативнее, чем словацкая, реагировала на творческие и теоретические импульсы, исходящие из-за рубежа. Подобное положение сложилось во второй половине прошлого века и удерживалось вплоть до возникновения первого государства чехов и словаков в 1918 г. и даже до конца второй мировой войны. Словацкая литература, проявлявшая поначалу, в период романтизма, даже большее стремление, чем чешская, к установлению контактов с другими европейскими литературами, очень скоро, однако, из-за отсутствия нормальных условий для национального развития утратила былью инициативу.

Это отставание проявилось на первых порах и при знакомстве словаков с творчеством В. Маяковского. При отсутствии прямых контактов между русской и словацкой литературами посредническую роль выполняли и в этом случае, как уже указывалось в ряде статей, чешские переводы и первые чешские интерпретации его поэзии. О. Марушиак, например, писал: «Великая эпоха революционной России проникла к нам через Прагу благодаря переводам Вайля, Матезиуса, Гауфера. Я. Поничан вспоминал, что еще до войны он создал пять вариантов „Левого марша“ и перевел несколько стихотворений»<sup>4</sup>. Это существенное наблюдение. Но надо уточнить здесь некоторые детали и попытаться определить, что в ту пору понималось под «переводом» произведений В. Маяковского в словацкой поэзии межвоенного периода.

Начнем с вопроса проникновения В. Маяковского в чехословацкую культуру и уточнения первых сведений о нем в Чехии и в Словакии.

К моменту свершения социалистической революции в России Маяковский уже прошел определенный этап творческого пути, связанный с футуризмом. Этот период художественного экспериментаторства не вызвал откликов в Словакии. Она к ним не была готова. В начале XX в. словацкая поэзия была слабо дифференцирована и безуспешно относились к авангардистским течениям. В Чехии, напротив, уже

первые шаги Маяковского в литературе получили определенное освещение. Информация носила, правда, эпизодический характер, но нельзя обойти молчанием тот факт, что брненский журнал «Глидка» в 1913 г. обратил внимание на совместное выступление Д. Бурлюка, А. Крученых, В. Хлебникова и В. Маяковского в поэтическом сборнике «Пощечина общественному вкусу». Автором сообщения об этой книге был, скорее всего, А. Врзал, отвергавший футуристическую поэтику вышеупомянутых писателей как бессмыслицу<sup>5</sup>. Не стоит преувеличивать значимость подобной позиции. Врзал выступил в момент, когда в чешской поэзии выдвинулись такие мастера, как С. К. Нейман, Франя Шрамек, Франтишек Гельнер, Антонин Сова и др. Их творчество меняло литературные традиции XIX в. и готовило почву как для поэзии левоавангардистского типа, так и для поэзии, которая сразу же после возникновения Чехословакии избрала социалистическую идеиную ориентацию. Новую культурную атмосферу подготавливал прежде всего С. К. Нейман журналом «Червен», этот журнал и стал платформой, способствующей сближению чешской революционной поэзии с революционной поэзией Советской России.

В этих условиях объектом внимания молодой прогрессивной чешской поэзии было не только творчество Д. Бедного, А. Блока, С. Есенина, Б. Пастернака, Н. Асеева, Э. Багрицкого, В. Брюсова, но и В. Маяковского. С течением времени именно Маяковский стал привлекать основное внимание нового поколения революционных чешских писателей. Это создавало благоприятные условия для проникновения Маяковского и в словацкие издания. В начале 20-х годов в Праге функционировало Вольное содружество студентов-социалистов из Словакии (оно возникло в 1922 г.). Революционно настроенная творческая молодежь — чехи и словаки — были тесно связаны между собой, действовали совместно, дополняли друг друга. Молодые словацкие писатели публиковались в чешских журналах (Я. Поничан, например, в «Варе» Зденека Неедлы в 1922 г.); практика взаимных публикаций в Чехии и Словакии ускорила и процесс проникновения стихотворений В. Маяковского из Чехии в Словакию.

Современные чешские литературоведы считают, что основная заслуга в деле переводов на чешский язык русской — классической и современной — поэзии принадлежала в межвоенный период Ю. Матезиусу. Усиленно занимаясь переводческой деятельностью, он признавался, что к Пушкину и Лермонтову он подходит иначе, чем к В. Хлебникову, Б. Пастернаку, С. Есенину. Но с самыми большими труд-

ностями он столкнулся, переводя Маяковского. Это выглядит парадоксом, но парадокс этот станет понятен, если подойти к нему с точки зрения различий поэтических традиций в чешской и русской литературе. Почва для восприятия Маяковского в Чехословакии была подготовлена, если принять во внимание «социально-политическую обстановку... Но не была подготовлена почва для переводов Маяковского, ибо развитие чешской поэзии шло по другому пути. Почти полное искоренение эпического начала (это относится и к значительной части словацкой поэзии периода так называемой «модерны». — М. Т.), одухотворенная образность, плавная интонация... У Маяковского — элементы былинной эпики, интенсивность эпатирующих метафор, отрывистость интонации. Самую сложную из этих проблем, проблему интонации, Матезиус решал, графически выделяя слова, а вместо типичной лесенки В. Маяковского использовал короткую стихотворную строку, часто в одно слово»<sup>6</sup>.

Словацкие писатели, стремившиеся публиковать стихи Маяковского в словацкой коммунистической печати, не придавали этим проблемам большого значения. Причина простая. Ведь вначале ни один из них не работал непосредственно с русским текстом, а лишь адаптировал на словацкий язык чешские переводы Маяковского. Сейчас подобный метод исключается, его сочли бы plagiatом. В настоящее время, например, уделяется очень большое внимание переводам словацкой поэзии на чешский язык, и наоборот. Методика обращения с чешскими текстами Маяковского в межвоенной Словакии сегодня вызвала бы самую острую критику. С ними работали — мягко говоря — слишком упрощенным способом.

Матезиуса можно смело назвать первопроходцем и наставником будущих поколений. Именно он проложил путь Иржи Тауферу. Но мы лишены возможности сравнивать словацкие версии стихов Маяковского с переводами Матезиуса, так как в Словакии опыт и мастерство последнего тогда не были должным образом оценены<sup>7</sup>. Молодое поколение словаков осваивало Маяковского по переводам И. Вайля. Особенно в начале 20-х годов. Сошлемся на ту роль, какую сыграло стихотворение Маяковского «Левый марш» в словацкой революционной прессе.

Вайль начал знакомить своих соотечественников с Маяковским, переведя отрывок из «Мистерии-буфф», «Пролог»<sup>8</sup>. Вскоре он перевел «Левый марш». Пафос произведений Маяковского былозвучен революционной ситуации в Чехословакии начала 20-х годов. Вайль поместил перевод «Левого марша» в журнале «Кмен», основанном С. К. Нейманом и

продолжившем программу журнала «Червен»<sup>9</sup>. Можно говорить о прямой связи между общественной ситуацией и культурной атмосферой в конце первой мировой войны («Червен» возник в октябре 1918 г.) и в начале 20-х годов.

Не станем сравнивать весь оригинал с чешскими и словацкими версиями. Сравним три языковых варианта одной лишь первой строфы. Русский текст звучит так:

## Левый марш (Матросам)

Разворачайтесь в марше!  
Словесной не место кляuze.  
Тише ораторы!  
Ваше слово,  
товарищ маузер.  
Довольно жить законом,  
данным Адамом и Евой.  
Клячу истории загоним.  
Левой!  
Левой!  
Левой!

Современная теория перевода не требует механического совпадения нового языкового варианта с оригиналом. Она обращает внимание на другое. А именно что «не слово, не фраза, не просодия, а система является самым чувствительным местом в переводческих операциях»<sup>10</sup>.

Хотя Вайль не исходил из этого принципа — он сформулирован недавно, — на практике он приближался к нему. Появление его переводов в печати сразу же вызвало положительную реакцию со стороны советских литераторов. Михаил Скачков, получивший благодаря Роману Якобсону представление о различном характере русского и чешского стиха, писал, что «Иржи Вайлю удалось перевести Маяковского, во многом благодаря тому, что он использовал особенности ударения по примеру русского народного стиха»<sup>11</sup>. Чешская версия стихотворения Маяковского «Левый марш»:

Levý pochod  
Rozvíňte řady.  
Teď není kdy už na písenné vády.  
Ticho, řečníci.  
řeč vaše,  
soudruzi,  
budiž: mauser.

Dosti života po zákonu  
jejž dali Adam a Eva.  
Levá!  
Levá!  
Levá!

Переводчик довольно хорошо передал рифму оригинала (особенно в первых двух строках) и эвфонический характер стиха. В меньшей степени ему удалась ритмическая сторона (вторая строчка слишком растянута). Что касается словацкого варианта «Левого марша», то переводом его назвать трудно. Скорее можно говорить лишь о переписке чешского текста, в чем убеждает следующая строфа:

Rozvíňte rady.  
Teraz nie je už čas na  
písomné vady.  
Ticho rečníci.  
Reč naša súdruhovia,  
nech je mauzer.  
Dost' života po zákone,  
ktorý dali Adam a Eva.  
Ľavá.  
Ľavá.  
Ľavá.

Здесь имеет место механическое приспособление чешского текста к словацкому языку. Словацкий адаптатор выбросил вслед за Вайлем подзаголовок («Матросам») и восклицательные знаки в конце первой и трех последних строчек. По мнению О. Марушиака, словацкий текст подготовил Ян Роб Поничан. Он — и автор второй версии «Левого марша», появившейся на титульном листе журнала «Дав» пятого года издания (1932). В этот раз Поничан, по всей вероятности, уже сам держал в руках оригинал стихотворения. Теперь он действовал самостоятельно, как бы позабыв чешский перевод Вайля:

Rozvíňte rady!  
Kto sa to vadí?  
Ticho recníci  
vy máte slovo  
súdruh Mauzer.  
Dost' je už zákona,  
čo dali nam Adam a Eva.  
Zažeňte kliatbu dejín.  
Ľavá!  
Ľavá!  
Ľavá!

Это — уже перевод. В отличие от первой словацкой версии в нем появились новые элементы. Поничан здесь внимательнее относится к образам оригинала. Он отважился на прием олицетворения («vy máte slovo»), («súdruh Mauzer»), возвысив марку оружия (маузер) в принцип революционной активности человека. Ему удалось найти удачные женские рифмы для первых двух строк (rady—vadi) и более эффективно, чем в первом варианте «своего» «Левого марша», использовать знаки препинания (забыв их, впрочем, во втором и третьем стихе). Эта работа в какой-то мере предвосхитила перевод Любомира Фельдека, созданный в начале 70-х годов:

Ľavy pochod  
(Namorníkom)  
Rozviňte rady v marši!  
Intrigy, pripravte sa k pauze!  
Mil, rečník!  
Teraz starší  
má slovo:  
súdruh mauzer.  
Čo je nás do zákona,  
čo Adam s Evou dáva?  
Hnat' dejinného kôna!  
Ľavá!  
Ľavá!  
Ľavá!

Современные переводы поэзии В. Маяковского возникают совсем в иных общественных и культурных условиях, чем те, что были после окончания первой мировой войны. Если в начале 20-х годов, как, впрочем, и в межвоенный период, переводы из Маяковского выполняли прежде всего информативную функцию, то теперь начинает доминировать функция эстетическая. Именно из этого исходит, работая с оригинальными текстами В. Маяковского, Л. Фельдек. Он придерживается принципа, что «поэтический перевод... стремится нести в себе прежде всего эстетическую информацию, вмешиваясь в эстетическую проблематику отечественной литературы. Это территория поэтов»<sup>12</sup>.

Можно было бы перейти от оценки первой словацкой транскрипции (сделанной по чешскому переводу) «Левого марша» к анализу других стихотворений В. Маяковского, опубликованных в словацкой прессе межвоенного периода. Их было немного, и техника их создания в общем-то мало отличалась от той, что использовалась при переписывании «Левого марша». Позже тоже исходили в основном из чеш-

ских текстов Вайля, а при публикации стихотворения «Моя речь» автор словацкого переложения чешского текста даже не упоминается и под словацким текстом стоит имя И. Вайля<sup>13</sup>.

Подобный же путь проделало и стихотворение Маяковского «Секрет молодости». В Словакии оно впервые было опубликовано в «Людовом денике» 24 апреля 1936 г. Его словацкая версия опиралась не на вайловский перевод. В 30-е годы в Чехии появилась целая плеяда молодых переводчиков В. Маяковского (например, В. Хаб, П. Денк, И. Коецкий, Ф. Пташинский, Я. Голицкий, Я. Нога и прежде всего И. Тауфер). Наибольшей активностью отличался Илья Барт (настоящее имя — Илья Бартошек), который перевел и «Секрет молодости». Но его имени нет под словацким текстом, опубликованным в «Людовом денике». Мы установили его авторство по чешскому «Сборнику советской революционной поэзии» (издатель К. Борецкий. Прага, 1932). Анонимность словацкого варианта говорит о том, что публикация этого стихотворения в Словакии преследовала сугубо идеино-политические цели.

В конце второй мировой войны стихотворение перепечатал повстанческий журнал «Яношик» (1944, 4, с. 6), чтобы вдохновлять молодое поколение на борьбу с фашизмом. Был использован тот же текст, что и в «Людовом денике»<sup>14</sup>.

Уже в октябре 1945 г. в братиславском издательстве «Правда» вышла поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин» в переводе Поничана. Можно с уверенностью сказать, что перевод этот не мог быть создан только за время, что прошло с окончания войны. Поничан, несомненно, должен был начать свою работу над ним гораздо раньше. Скорее всего, еще в 30-е годы. Чешский перевод поэмы «Ленин» в межвоенный период не выходил. Поничан должен был обратиться непосредственно к оригиналу. Так началось самостоятельное освоение творчества Маяковского в Словакии, без чешского посредничества. Текст, вышедший в 1945 г., не был окончательным. Поничан продолжил над ним работу, стараясь его усовершенствовать по мере своих сил и возможностей. В окончательном виде перевод был опубликован в библиофильском издании, посвященном столетию со дня рождения Ленина (Братислава, 1970). Издание примечательно тем, что отдельные части поэмы приводятся в словацком, чешском, польском, болгарском, немецком и венгерском переводах.

Как мы видим, в межвоенной Словакии Маяковского переводили мало, к тому же переводы не отличались высоким

художественным уровнем. И тем не менее Маяковский относился к числу тех советских поэтов, о которых особенно много писали и спорили. Он оказал заметное влияние на принципы словацкой социалистической поэзии и на литературную программу группы «Дав». И несмотря на то, что под руками у давистов не было всего Маяковского и они знакомились с его произведениями эпизодически, через чешские переводы, он определил идеино-эстетические основы их творчества. Идеи и пафос его поэзии увеличивали их требовательность и к отечественной литературе. Эдуард Уркс, вероятнее всего, думал о Маяковском, когда писал в связи со словацкой пролетарской поэзией следующее: «Мы приветствуем любые проявления подлинно пролетарского искусства, имеющие художественную ценность, и решительно отвергаем дилетантские опусы, далекие от истинной красоты»<sup>15</sup>.

Поэтические принципы Маяковского просвечивали в статье Д. Окали «Искусство (Замечания и лозунги)», в которой он требовал от писателей сбросить с себя «оковы грамматики», ибо «речь должна струиться свободно, не зажатая испанским сапогом»<sup>16</sup>. К Маяковскому постоянно обращался Новомеский и в статьях, и в поэзии. Выступая по случаю его трагической смерти, он сказал, что с именем этого поэта связана «революция структуры, революция конструкции»<sup>17</sup>.

На этом скромном примере восприятия поэзии Маяковского словацкой литературой 20—30-х годов мы хотели показать, насколько существенное значение имеет тщательное изучение материала, включая проблемы истории художественного перевода, для выявления специфических особенностей и типологических схождений в развитии социалистических литератур конкретного исторического периода.

### Примечания

<sup>1</sup> Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма. М., 1970, с. 19. В переводе на словацкий: *Markov D. F. Genéza socialistického realizmu*. Bratislava, 1972, s. 23.

<sup>2</sup> Там же, с. 8.

<sup>3</sup> Ogród A. (*Novomeský L.*). V. Majakovskij, klasik ruského básnictva. Elán, 1938, č. 4, s. 5.

<sup>4</sup> Marušiak O. My a Majakovskij. Romboid, 1973, č. 7, s. 18.

<sup>5</sup> Majakovskij v české literatuře: Bibliografie. Praha, 1970.

<sup>6</sup> Franěk J. Umění poesie a technika překladu. — In: Mathesius B. Zprávy modravé Rusi. Praha, 1975, s. 334.

<sup>7</sup> Переводами Матезинуса из русской советской поэзии пользовался только Д. Окали, который переложил на словацкий язык, ориентируясь на его работы, отрывки из поэмы А. Блока «Двенадцать». Они были опубликованы в журнале «Дав» (Dav, 1925, јаг., с. 45—48) за подпись «—li».

- <sup>8</sup> Den, 1920, č. 23, s. 2.
- <sup>9</sup> Kmen, 1920—1921, č. 37, s. 433.
- <sup>10</sup> Miko F. Identita hodnoty v lyrickom preklade. — In: Miko F. Hodnoty a literárny proces. Bratislava, 1982, s. 143.
- <sup>11</sup> Skačkov M. O tehnice ruského verše. — Host, 1924—1925, č. 1, s. 55.
- <sup>12</sup> Feldek L. Dva typy prekladu. — In: Majakovskij V. Vel'avážení súdruhovia potomci. Preložil Ľubomír Feldek. Bratislava, 1972, s. 166.
- <sup>13</sup> Majakovskij V. Moja reč na janovskej konferencii. — Pravda chudoby, 1924, č. 63, s. 6.
- <sup>14</sup> Кроме стихотворений Маяковского, упомянутых в нашем тексте, словацкая коммунистическая печать публиковала следующие его стихи: «Поэт рабочий» (Pravda chudoby, 1924, č. 78), «Казань» (Kazaň / Ročenka slovenskej chudoby, 1938, č. 66) и др. Эти материалы мне предоставили сотрудники Матицы словацкой в Мартине.
- <sup>15</sup> Urx E. Umenie a «umenie». — Pravda chudoby, 1924, č. 90. — In: Urx E. Básnik v zástupe. Bratislava, 1961, s. 24.
- <sup>16</sup> Okáli D. Umenie (Poznámky a heslá). — Dav, 1925, jaro., s. 4.
- <sup>17</sup> Novomeský L. Jachtavá reč nad rakvou V. Majakovského. — In: Novomeský L. Manifesty a protesty. Bratislava, 1970, s. 77.

## Незвал и Бехер (к проблеме реального многообразия социалистической поэзии)

*Л. Будагова*

Проблемно-художественное многообразие искусства социалистического реализма — его давно проявленное, утвердившееся свойство.

Велико значение работ — а к ним относятся и труды Д. Ф. Маркова, — которые, отстаивая и стимулируя это многообразие, говорят о нем не в жанре заклинаний, но аргументированно, с анализом его истоков, как лежащих на поверхности литературного процесса, очевидных многим, так и скрытых в истории генезиса и формирования нового метода.

В качестве одной из причин «самой разветвленной дифференциации форм образного претворения жизни»<sup>1</sup> в них рассматривается многообразие путей к социалистическому реализму, властно притягивающему к себе талантливых представителей самых разных художественных течений. Многообразие путей к нему стимулирует и дифференциированность *внутри* него. Оно как бы становится дополнительным импульсом к развитию того свойства социалистического реализма,

которое предопределено уже его реалистической основой и сущностью, но которое далеко не так интенсивно, масштабно и ярко проявляется в реализме «досоциалистическом».

Рассуждая о «единстве многообразия» социалистической литературы, советские исследователи имеют в виду не механическое соединение разных тенденций, а сложную диалектическую связь между единством идеино-эстетических принципов и богатством их индивидуальной реализации. «Единство» и «многообразие» соотносятся здесь не как сумма с составляющими ее слагаемыми, а как кратное, свойственное разным числам с этими числами, как суть с ее проявлениями. И работы Д. Ф. Маркова, обобщающие опыт разных литератур, помогают видеть и осознавать эту диалектику, помогают определять вклад в художественный прогресс самых разноликих художников, настолько отличающихся друг от друга, что абсолютизация какой-то индивидуальной творческой манеры, возведение индивидуально специфического в ранг принципиальных свойств и отличительных признаков социалистического реализма неизбежно привело бы к сужению его границ и критериев.

Уже сам хрестоматийный ряд крупнейших мастеров социалистической поэзии, которым обычно оперируют исследователи, — Маяковский, Вапцаров, Хикмет, Твардовский, Арагон, Пабло Неруда, Броневский, Брехт, Незвал и др. — скрывает в себе «реальное богатство многообразной художественной практики» (Д. Ф. Марков) социалистического реализма, указывает на дифференцированность путей к нему (как из реализма, так и из других направлений), свидетельствует о его «открытости» самым разным формам правдивого изображения жизни и в то же время о действии в нем мощных консолидирующих сил, сплачивающих творчество столь непохожих писателей в единую идеино-эстетическую общность и обеспечивающих сходное функциональное использование богатейшего спектра красок, которым владеет каждый художник. И это очевидно не только при рассмотрении всей поэзии в целом, но даже при беглом сопоставительном анализе творчества практически любых ее представителей.

Возьмем, к примеру, Незвала и Бехера. Сыновья одной эпохи (Бехер всего на девять лет старше Незвала), идеиные единомышленники, признанные лидеры послевоенной социалистической поэзии своих стран — это художники очень разные. И не только потому, что они — дети разных народов, а «в личности писателя олицетворяется судьба его народа»

(Бехер). И не только потому, что каждый большой поэт — всегда яркая, неповторимая индивидуальность. Они — не просто разные, а своего рода антиподы, контрастирующие и по эмоциональному колориту, и по степени проявленности в их творчестве эмоционального и рационального начала, и по отношению к традиции. А сравнение антиподов особенно показательно, так как дает полноту картины, помогает ощутить громадный диапазон социалистического реализма, его разные грани и возможности, и в то же время — притягательность его главных принципов, способных привлечь очень разных людей и поэтов. Обратим внимание и на тот факт, что их жизненные и творческие пути почти не пересекались. Их региональная удаленность, отсутствие взаимных контактов свидетельствуют о том, что сближившие их черты формировались независимо, под воздействием объективных общественных процессов. Они проявлялись как внутреннее, духовное родство хоть и качественно разных, но равновеликих талантов, сходно реагирующих на потрясения и потребности своей эпохи.

И Бехер, воспитывавшийся в буржуазно-чиновничей среде, и Незвал, сын сельского учителя, очень рано приняли сторону революционного пролетариата. Двадцатишестилетний Бехер в 1917 г. становится членом Социалистической, а затем Коммунистической партии Германии. Незвал в 1924 г. вступает в Коммунистическую партию Чехословакии. Но имея все нравственно-политические основания для того, чтобы войти в число первопроходцев социалистического реализма, они начинают свое творчество в русле авангардистских течений. Уже одно это сопротивляется абсолютизации реалистического искусства в качестве единственного истока нового направления. Незвал и Бехер шли к социалистическому реализму от авангардизма. Но каждый — своим, специфическим путем.

На раннем этапе творчества (конец 10-х—начало 20-х годов) Бехер был связан с левым экспрессионизмом, отражавшим реакцию личности на противоречия буржуазной цивилизации и потрясения первой мировой войны. Сильные отрицательные эмоции — растерянность, ужас, гнев — искали свое выражение в нарочитом сгущении красок, в «кричащей» резкости контуров, деформирующих реальность, подстраивающих ее под смятленное сознание художника. Отказываясь в полемике с натурализмом и импрессионизмом «от изображения конкретного, характерного, личного»<sup>2</sup> во имя главного, существенного, экспрессионизм игнорировал подчас «конкретное» и как средство воплощения

«общего», стремясь к «всесохватывающим обобщениям»<sup>3</sup>, к предельно обобщенным образам.

Но при всей своей абстрактности и авангардистском субъективизме левый экспрессионизм улавливал объективные противоречия жизни, выражал протест против ее реальных мерзостей. Он был искусством ярко выраженной агитационной направленности. И хотя способы агитации у левых экспрессионистов были специфическими, они исходили из признания важной общественной миссии искусства. Это выделяло левый экспрессионизм из общего ряда авангардистских течений, связывало какими-то сторонами с искусством социалистического реализма.

По сути дела еще в свой ранний экспрессионистский период Бехер решил проблему отношения «духа и власти», т. е. отношения искусства к обществу, к господствующему строю, довольно близко к тому, как ее решала марксистская эстетика. Он утверждал активное, критическое отношение «духа к власти», тесно связывая свое творчество с общественной борьбой.

Эволюция Бехера как к социалистическому реализму, так и внутри него протекала под знаком движения от субъективизма и абстрактности к реалистической конкретности и простоте. Она состояла не в переосмыслении функции искусства, а в преодолении экспрессионистской поэтики. Но, овладевая реалистическими принципами художественного познания и отражения действительности, Бехер сохраняет острую агитационную направленность творчества, нацеленность на «суть», на «главное».

Перейдя к середине 20-х годов на позиции социалистического реализма, Бехер становится в оппозицию к авангардизму, выступая отныне как его последовательный критик. Он не перечеркивает полностью свою экспрессионистскую юность, считая, что когда-нибудь «вновь откроют этот наш мятеж на рубеже веков»<sup>4</sup>, но приходит к выводу, что если авангардистские течения в чем-то способствовали развитию искусства, «углублению художественного самопознания», то лишь как отрицательный опыт, усиливший тягу бывших модернистов к реализму, как явление, контрастно оттеняющее преимущества реализма. «Абстрактное бросило вызов реалистическому видению мира и этим только усилило его»<sup>5</sup>. И если «поздний» Бехер и удерживает какие-то элементы прежней поэтики, то делает это как бы неосознанно, непроизвольно.

По-другому проходит эволюция Незвала. Иначе складываются его взаимоотношения как с авангардистскими эта-

пами собственного творчества, так и с авангардизмом вообще.

Незвал приходит к марксистскому решению вопроса об отношении искусства к общественной борьбе, поэзии к политике позже, чем Бехер. Став в начале 20-х годов одним из основоположников поэтизма, проповедовавшего «модернизованный эпикуреизм» и легкое развлекательное искусство без всяких идейных нагрузок, Незвал испытывает противоречия между теоретической предубежденностью против всех разновидностей тенденциозной политической поэзии и острой потребностью вмешиваться творчеством в общественную борьбу. Только к началу 30-х годов осознав, что ему претит не сама политическая тенденция, а лишь архаичные способы ее воплощения, он начинает отстаивать революционную тенденцию — но выраженную нетрадиционно — как признак современной поэзии, как требование жизни. С этого и начинается объективное расхождение Незвала с авангардизмом. Но оно еще не выводит поэта официально за его рамки.

Поддерживая (и в теории и на практике) основной принцип пролетарского искусства, а в Чехословакии с середины 30-х годов оно осознает себя как искусство социалистического реализма, Незвал упорно отделяет себя от направления. Смыкаясь с ним лучшей частью своего творчества, он, оставив позади поэтический этап, встает под знамена сюрреализма и с 1934 по 1938 г. возглавляет группу чешских сюрреалистов.

В чем причина упорного тяготения Незвала, отличавшегося зрелостью коммунистических убеждений и принимавшего сторону КПЧ в самые трудные для нее моменты, к авангардизму? В Незвале всегда была сильна жажда обновления поэзии, и не ради неологизмов, а ради восстановления каких-то ее редуцирующихся свойств, ради расширения ее возможностей, функций, границ. Он всегда интересовался психологией творчества, стараясь осмыслить процесс создания стихов, проникнуть в тайны вдохновения. Как пролетарская литература, так и литература социалистического реализма кажутся Незвалу слишком «традиционными», уделяющими мало внимания исследованию и обновлению поэзии и слишком уж полагающимися на традиции XIX в. Его влечет к течениям, включавшим эксперимент в свою программу и обещавшим новые художественные открытия. Он искал в них то, чего ему субъективно не хватало в пролетарской литературе.

Пример Незвала показывает, что к авангардизму мог тяготеть не только тот, кто отвергал социалистическое искус-

ство по принципиальным идейным соображениям, но и те прогрессивно мыслящие художники, которых не удовлетворяли какие-то черты его поэтики на определенном этапе.

Но Незвалу, поэту широчайших творческих потребностей, тесно было в рамках любых, в том числе и авангардистских, направлений 20—30-х годов. Расставшись с поэтизмом и объявив себя сюрреалистом, он стал им лишь «отчасти», не приспосабливаясь к сюрреализму, а приспосабливая его к себе. В период своих поисков он решает задачи, важные для поэзии вообще, а стало быть, и для поэзии социалистического реализма. Недаром, вспоминая на склоне лет свою молодость, Незвал всегда старался раскрыть позитивный смысл своих исканий.

Бехеру, например, по мнению исследователей, «странно чужими» казались «попавшиеся ему в 50-е годы тетради журнала „Акцион“»<sup>6</sup>. Незвалу же всегда были дороги как связанные с его творчеством издания, так и его собственные произведения 20—30-х годов. И не только прославленные шедевры, но и экспериментальная поэзия, как бы «прораставшая» и в лучшие произведения того периода, и в послевоенное творчество, как «прорастают» эскизы, наброски и отработанные детали в законченные художественные полотна.

Бехера потребность двигаться вперед, потребность «освободить из груды задыхающихся, охваченных судорогой словарных систем простое человеческое слово»<sup>7</sup> заставила расстаться с экспрессионизмом. Незвал же во имя движения вперед, во имя «спасения слова» обращался к поэтизму и сюрреализму, стремясь «освободить» его из груды литературных штампов, плеоназмов, примелькавшихся оборотов, дабы вернуть ему стершийся смысл, заставить «засверкать» его, как «в первый день творения мира». Он стремится спасти поэзию от эмоционально-лирического усыхания. «Бессознательное» и «подсознательное», которым он отдает должное, интересуют Незвала не сами по себе. В ослаблении рассудочного контроля над эмоциями и фантазией, в приглушении логического начала Незвал видел способ стимулировать непосредственность восприятия и отражения жизни. Он хотел, чтобы в творчество были вовлечены все слои сознания и психики, чтобы возросла интенсивность лирического переживания, гибкость и выразительность стиха. Поиски Незвала не обходились без издержек. Их порождала заданность, самоцельность некоторых упражнений. Но «нетрадиционный способ самовыражения» сочетался у Незвала со способом вполне «традиционным» — четкого, осознанного воплощения мыслей и чувств. Как человек большого обще-

ственного темперамента, как революционер и антифашист, он не мог не откликаться на жгучие проблемы дня. Художник-демократ, озабоченный общественным резонансом своего творчества, Незвал не мог не стремиться к ясному, осмысленному стиху, к использованию всех средств, которые успела накопить поэзия. Рядом с верлибром в его поэзию входит rondо, сонет, вийоновская баллада: на практике происходит не вытеснение «старого» «новым», а их сочетание, взаимодействие.

Если Бехер прошел в своем развитии две стадии — экспрессионистскую, охватившую начало пути, и стадию социалистического реализма, протянувшуюся до конца жизни, то картина незваловского развития — иная, более сложная и менее последовательная. Связанный с авангардизмом значительно дольше, чем кто-либо из «переболевших» им поэтов, Незвал, однако, не опровергает, а подтверждает закон естественного тяготения прогрессивных творческих сил межвоенного периода к социалистическому реализму. Подтверждает тем, что, считая себя авангардистом, то и дело идет на сближение с новым направлением, тем, что все время переходит от эксперимента к творчеству, от «поэзии для поэтов» к «поэзии для масс», создавая произведения объективно близкие социалистическому реализму, особенно в современном его понимании — на этапе максимальной творческой раскованности и проблемно-стилевой полифонии. Он как бы обгоняет свое время. Его поэмы «Эдисон» (1927) и «Сигнал времени» (1931), стихотворения сборников начала 30-х годов — «Стеклянный плащ», «Пять пальцев», «Обратный билет», «С богом и платочек», цикл баллад и сонетов о безработном Роберте Давиде (1935—1937) и многие другие поднимаются из первозданного хаоса поэтических игр и упражнений как большие победы прогрессивного художника, чья ответственность перед жизнью постоянно брала верх над узкопрофессиональными интересами. В конце концов экспериментальная линия незваловской поэзии угасает, окончательно вытесненная полнокровным, общественно значимым творчеством.

В 1938 г. Незвал по политическим мотивам распускает группу чешских сюрреалистов. Официальный разрыв с сюрреализмом в преддверии второй мировой войны завершает и его фактическое рождение с ним. Но все отработанное и завоеванное Незвалом в 20—30-е годы входит вместе с ним в послевоенный этап, обогащая чешскую поэзию.

В 40—50-е годы творческие позиции Незвала и Бехера сближаются. Незвал, когда-то сомневавшийся в целесообраз-

ности перегрузок поэзии идейным содержанием, отстаивает принцип партийности искусства, подчеркивает роль идеино-политического опыта, который должен направлять творчество художника: «Поэт, если он хочет создать подлинно художественное произведение, должен мобилизовать все свои знания о жизни, весь свой идейный, политический, партийный опыт: он должен растворить его в своем сознании, а потом писать просто, как раньше писали народные песни — непринужденно, естественно, без выпячивания идей»<sup>8</sup>.

Бехеру раскрывается диалектика «частного и всеобщего»: «Хотя правда и всеобща, она вместе с тем всегда конкретна, и каждое великое искусство исходит из частного и поднимается до всеобщего, чтобы затем снова осветить частное светом всеобщего»<sup>9</sup>. Так же как и Незвал, он осознает силу предметного образа, конкретного впечатления, того «особенного», без чего «общее» становится общим местом, сухой абстракцией. Специфику поэзии по сравнению с прозой он видит в «большой степени самовыражения, в более сильном проявлении непосредственных первичных чувств», как бы косвенно подтверждая целесообразность незваловских усилий, направленных на развитие этого свойства. Незвал же со своей стороны предупреждает об опасности самоцельной, «доведенной до крайности» непосредственности, предостерегает против авангардистского догматизма<sup>10</sup>. Оба дружно выступают против примитивно понимаемой злободневности искусства, обрушившись на громкие слова и фразы: «Мир могут потрясти не только бури и землетрясения, но и маленькая песня, тихое слово. Мир прислушивается не только к громкоговорителям, правда ступает иногда мягко, на голубиных лапках» (Бехер)<sup>11</sup>; «Кроме красот цивилизации, красот ХХ столетия, поэзия должна уметь выражать тишину, столь необходимую человеку. Но так, чтобы не наводить на него скучу» (Незвал)<sup>12</sup>. В защите поэзии Незвал и Бехер, бесспорно, на одной стороне баррикады. Отстаивая социалистическую направленность как душу прогрессивного искусства, они боролись и за реалистическую полнокровность плоти, в которой должна жить и раскрываться эта душа.

Не случайно, что эта внутренняя близость двух больших поэтов особенно отчетливо проявилась в послевоенный период. Во-первых, это период идеино-эстетической консолидации прогрессивных писателей стран, вступивших на путь строительства социализма, период решения разными национальными литературами сходных проблем. Во-вторых, для Незвала и Бехера послевоенные годы были временем подведения итогов, осмыслиения огромного творческого опыта,

который надо было сделать достоянием новых поколений. Их сближала зрелость и чувство ответственности за будущее социалистической культуры. Но эта общность не стерла их самобытности.

Бехер, прекрасно чувствовавший специфику искусства и восстававший против тех ревнителей «марксистской точки зрения на поэзию», которые плохо разбирались в самой поэзии, в своих работах чаще останавливается на мировоззренческих проблемах, исходя из того, что «для художника решающее значение имеет мировоззрение; при этом само собой разумеется... что речь идет именно о художнике»<sup>13</sup>. «Мировоззрение — вот что возвышает крупного художника»<sup>14</sup>. И эта настойчивость понятна у писателя, всегда стоявшего на переднем крае антифашистской борьбы и отвоевавшего у идеологической реакции души и сознание своих соотечественников.

Незвал тоже придавал этим проблемам большое значение, но как эстетик, как теоретик искусства активнее интересовался вопросами художественного мастерства. То, что для Бехера было «само собой разумеющимся», для Незвала составляет «зону особого внимания», служит объектом пристального изучения, является предметом беспокойства, как в до-, так и в послевоенные годы.

Бехер, подлинный поэт-новатор, выступает как горячий сторонник эстетической преемственности. Новое в литературе он связывает в первую очередь с отражением новых явлений жизни, выступая за постепенное и незаметное изменение формы<sup>15</sup>. Осознавая, что новое может выражать себя и в традиционной, и в экспериментальной форме, он отдает явное предпочтение традиционному. «Небывалая новизна формы» вызывает подозрение в «отсутствии содержания», в попытках «реставрировать устаревшее»<sup>16</sup>. Путь к совершенству он связывает с «открытием забытых ценностей». Во имя эстетического прогресса обращает взор назад к «ценным сокровищам», которые «дремлют в забвении»<sup>17</sup>.

Незвал олицетворяет другое начало в диалектике развития. Не отрицая роль традиций, обладая высокой поэтической культурой — а что такое эта культура, как не органично усвоенный опыт прошлого? — он более решительно выступает за обновление поэзии, всех ее систем. Незвал в какой-то мере воплощает тот тип художника, который хорошо охарактеризовал Бехер, не испытывавший к нему большого доверия. «Иной отчаянно ищет нового: традиционное кажется ему превзойденным, „захватанность“ слов, изношенность понятий доставляет ему страдания, он чувствует, что некогда великое

стало условным, общепринятым, шаблонное нагоняет на него скучу, классики в их музейном величии не трогают его — и он пускается на поиски соответствующего своему времени, борется за новые формы, тщится создать новый стиль. Но надо надеяться, очень скоро он заметит, что артистические фокусы не достигают цели и такая сверхсовременность быстро устаревает»<sup>18</sup>. Бехер опускал между «традиционным» и «сверхсовременным» промежуточное звено, тот «современный» уровень, к которому стремился Незвал и который означал для него качественность искусства.

Эволюцию Незвал понимал как поступательное развитие, как движение от низшего к высшему. Возможно, в нем, как представителю относительно молодой национальной литературы, которая только набирала силу, когда другие литературы создавали свои шедевры,— возможно, в нем жила мысль, что лучшие национальные достижения впереди, что потенции чешской поэзии еще далеко не раскрыты и, возникшая на более высокой исторической ступени, она обязана стремиться к тому, чтобы превзойти свое прошлое. Бехер подходил к проблеме развития искусства более осторожно. Он как бы лучше чувствовал парадоксы эволюции. Искусство развивается, но великие мастера остаются непревзойденными. И как бы ни отодвигало их время в глубь истории, они не становятся меньше и продолжают притягивать наши взоры. Кроме того, для немецкой демократической литературы проблема классического наследия приобретала особый смысл. Это была проблема духовного оздоровления нации, переболевшей жестокой болезнью. Важно было в полной мере восстановить гуманистические традиции, подорванные за годы третьего рейха, и от Ницше вернуться к «всеобъемлющей человечности» Гете, максимально укрепляя связи читателей и писателей с мощным источником духовного и морального обогащения народа<sup>19</sup>.

Различна и творческая манера этих поэтов. Индивидуальный метод Бехера, поэта философско-интеллигентского склада, состоял, по его признанию, в поисках «определяющей точки», которая «раскрывает нам глаза и предоставляет возможность смотреть в корень вещей»<sup>20</sup>. Он не любил полагаться «на какую-нибудь внезапную идею или даже на интуицию»<sup>21</sup>, предпочитал свои впечатления «не суммировать, а возводить в степень». И вместо того, чтобы «схематически намечать целый ряд мыслей», он «настойчиво проводил одну мысль, всесторонне разрабатывая и до конца продумывая ее во всех направлениях»<sup>22</sup>.

Незвал предпочитал импровизировать, полагался на вне-

запную идею, доверял интуиции, часто суммировал впечатления. «Развитие одной мысли» осложнялось всевозможными ассоциативными ответвлениями, возникновением новых мыслей и мотивов, придававших его стихам, которые напоминали иногда «тему с вариациями», сложную полифонию. Он не утруждал себя, как Бехер, поисками «точки, раскрывающей нам глаза», а откликался на какой-то внешний импульс или зазвучавшую в душе мелодию, выражая себя в свободно льющемся стихе и находя особую прелесть в смене планов и ракурсов.

Создавая, например, антивоенное произведение, Бехер находит в «атоме» (так и называется это стихотворение из сборника «Шаг середины века», 1958) ту определяющую точку, которая позволяет заглянуть в суть задач, вставших перед человечеством с открытием ядерной энергии: не допустить войны, которая будет страшнее всех предыдущих. Не допустить, чтобы победа человека, проникшего в глубь материи, обернулась его поражением, и «укротить атом» полностью, что по силам лишь народам с разбуженной совестью:

Чтобы укротить атом,  
Недостаточны  
Усилия  
Исследователей атома,  
Хотя и они достойны похвалы.  
Чтобы укротить атом,  
Нужно усилия исследователей атома  
Направить в самую глубь народа и действовать  
там.  
Исследователи атома должны пробудить совесть  
народов.  
И выдвинуть перед народами задачу  
Укротить атом  
И поставить его на службу миру,  
Во имя новых мировых свершений,  
Во славу человечества.

Это стихотворение — одна, «всесторонне разработанная и до конца продуманная мысль», выраженная с классической прозрачностью, но с аскетическим пренебрежением к деталям и частностям, с той нацеленностью на голую «суть», которая воскрешает в памяти поэтику раннего Бехера. Свободный же стих свидетельствует о том, что и горячий защитник традиций не остался равнодушным к современным формам.

«Песнь мира» (1950) Незвала, возникшая на волне тех же антивоенных настроений,— это поток взволнованных аргументов в пользу мира, против войны. Бехер убеждает логикой мысли, Незвал заражает своим темпераментом, использует приемы наглядной агитации, показывая, как прекрасна жизнь с ее простыми радостями и заботами, которые надо во что бы то ни стало защитить от войны. Незвалу важна не только суть, но и ее многообразные и пестрые проявления, важны живые подробности, детали и фрагменты бытия:

Чтоб человек жил полный век  
В моей деревне и повсюду,  
Чтоб молоко лилось в посуду,  
Чтоб рыбам было вдоволь рек,—  
Пою песнь мира...  
И ради праздничных рядов,  
И звезд вечерних у криницы,  
И сна, когда спокойно спится,—  
И тихой песни рыбаков,—  
Пою песнь мира...

(Пер. С. Кирсанова)

Предпочитая максимальную конкретность, Незвал апеллирует не к «народам», а к крестьянам и рабочим, к пастухам, морякам, почтальонам, шахтерам, к безвестным и прославленным современникам и друзьям. И если Бехера можно сравнить со стратегом борьбы за мир, определяющим в штабе армии направление главного удара, то Незвал — в гуще людей: он называет их по имени, предельно сокращает дистанцию между поэтом и читателем:

Я вас зову в тревожный час,  
Петр Безруч, бард силезской массы,  
Вас, Элюар, и вас, Пикассо,  
Илья Григорьевич, и вас!..

Незвал использует в поэме и ассоциативный принцип композиции, и перечислительные анафористические ряды, и длинные сложноподчиненные конструкции. Он отрабатывал эти приемы в 20—30-е годы. Часто их использовал для оформления «автоматических текстов», для «соединения несоединимого», дававшего иногда неожиданный эффект и выявлявшего какие-то скрытые связи. Их эффективность не всегда обнаруживалась в лабораторных стихах. Теперь же они уверенно входят в реалистическую палитру Незвала, помогают организовать многообразнейшие впечатления,

создать многоплановую картину жизни. А горячий поклонник новых приемов и структур использует их не только в свободном, но и метрическом стихе, соединяя новое с традициями народной и классической поэзии.

Взаимно подтверждающие друг друга, ибо в эстетике каждого есть много перекликающихся моментов, Незвал и Бехер и дополняют один другого. То, что один акцентирует, другой рассматривает вскользь. «Немаловажное» у одного становится «исключительно важным» для другого. И это обеспечивает жизнестойкость важных для искусства тенденций и придает ему широту. Если они и антиподы, то это те противоположности, единство которых составляют диалектику и силу социалистической поэзии. Ведь ей в равной мере нужны как строгая логика и мудрая осторожность Бехера, так и яркая эмоциональность Незвала, его бесстрашная готовность идти на риск в поисках новых художественных решений.

### Примечания

- <sup>1</sup> Марков Д. Единство многообразия. — Литературная газета, 1982, 25 июля.
- <sup>2</sup> Павлова Н. С. Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе. — В кн.: Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., 1962, с. 277.
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> См.: Там же, с. 291.
- <sup>5</sup> Бехер И. О литературе и искусстве. М., 1981, с. 329.
- <sup>6</sup> См.: Павлова Н. С. Указ. соч., с. 291.
- <sup>7</sup> Цит. по: Фрадкин И. Предисловие. — В кн.: Бехер И. Р. Избранные произведения. М., 1962, с. 67.
- <sup>8</sup> Nezval V. Dilo, XXVI. Praha, 1976, s. 452.
- <sup>9</sup> Бехер И. Указ. соч., с. 31.
- <sup>10</sup> Nezval V. Op. cit., s. 21.
- <sup>11</sup> Бехер И. Указ. соч., с. 245.
- <sup>12</sup> Nezval V. Op. cit., s. 335.
- <sup>13</sup> Бехер И. Указ. соч., с. 94.
- <sup>14</sup> Там же, с. 62.
- <sup>15</sup> Там же, с. 60.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> Там же, с. 20.
- <sup>18</sup> Там же, с. 59.
- <sup>19</sup> Там же, с. 20.
- <sup>20</sup> Там же, с. 97.
- <sup>21</sup> Там же.
- <sup>22</sup> Там же, с. 136.

# Значение работ Д. Ф. Маркова для словацкого литературоведения и критики 70-х годов

*К. Розенбаум*

Название этой статьи подчеркивает значение работ Д. Ф. Маркова для нашего литературоведения и критики именно 70-х годов, а не предыдущих десятилетий. Дело в том, что его теоретические труды проникли к нам в 70-х годах. Раньше мы знали Д. Ф. Маркова прежде всего как известного советского болгариста, но не как теоретика литературы. Перелом в отношении к его трудам наступил в начале 70-х годов.

В чем причина этого? Чтобы получить ответ на этот вопрос, мы должны учитывать не только ситуацию в словацкой литературе и литературной критике начала 70-х годов, но и общественную обстановку, ситуацию в компартии Чехословакии. Известно, что наша родина в 1968—1969 гг. перенесла глубокий общественно-политический кризис, спровоцированный правыми силами, кризис, который отразился на всех сферах жизни, несмотря на то что ему противостояло значительное число рядовых членов и руководителей компартии, простых людей труда.

В 1968 г. первостепенной задачей был разгром правых в политическом отношении, очистка от них рядов партии, возрождение ее марксистско-ленинского характера. Этот процесс начался с приходом нового руководства КПЧ во главе с Густавом Гусаком. Научный анализ ошибок и недостатков, который содержится в документе ЦК КПЧ «Уроки кризисного развития в партии и обществе после XIII съезда КПЧ», стал базой и отправным моментом в анализе и критике ошибок, заблуждений и подрывной деятельности правых сил и сторонников ревизионизма. Этот документ, принятый ЦК КПЧ в декабре 1970 г., не только помог в оценке происшедших событий, но и вдохновил на новые свершения в области общественных наук и искусства. Последовавший затем в мае 1971 г. XIV съезд КПЧ со всей отчетливостью указал на актуальность ленинских принципов для общественных наук и искусствоведения, подчеркнул необходимость развернуть критику правых тенденций в сфере литературоведения, и в частности проблематики социалистического реализма.

В это время начинается новый этап в развитии нашей литературы и литературной критики. Новый в том смысле,

что были поставлены актуальные и очень важные в общественном и художественном отношении задачи. В кризисные годы преемственность по отношению к социалистической культуре и марксистскому литературоведению предыдущих десятилетий была нарушена, однако, к счастью, не разрушена полностью. Эта преемственность способствовала выявлению подлинных эстетических ценностей, которые могли бы послужить исходной опорой для создания новых произведений. Необходимо было решить, в каком направлении идти, чем «вооружиться», на что ориентироваться в создании программы литературного развития. На этом новом этапе особенно важным стало обращение к живому наследию социалистической литературы межвоенного периода, к творчеству и литературно-критической деятельности группы «Дав» и особенно Лацо Новомеского. Возвращению к социалистическому реализму не должно было сопутствовать возвращение к догматическим ошибкам и недостаткам прошлого. Вместе с тем следовало повести борьбу против тех взглядов, которые в годы кризиса проявились в сознательном обесценивании социалистической литературы 50-х годов и в отрицании ее вклада в развитие словацкой литературы. Таким образом, необходимо было сочетать наступление и защиту, т. е. критику враждебных в идейном отношении взглядов и защиту социалистического характера литературы, ее достижений (конечно, не замалчивая и ее недостатков). Проблема социалистического реализма стала ключевой в деле выполнения решений XIV съезда в области литературы.

Если на I съезде Союза словацких писателей (1969) собравшиеся выразили полную поддержку новому руководству КПЧ, но не уделили должного внимания проблемам социалистического реализма, то на II съезде проблема социалистического реализма была поставлена во главу угла.

В решении съезда не только прозвучала критическая оценка развития литературы в годы кризиса, но было указано и на ошибки I съезда Союза словацких писателей. Позволим себе процитировать точную формулировку решения съезда потому, что эту формулировку и теперь, много лет спустя, мы считаем убедительной и актуальной: «Мы понимаем социалистический реализм как творческий метод художника, который правдиво изображает действительность в ее динамике. Мы понимаем социалистический реализм как метод, который обогащает художественное творчество прогрессивными достижениями мировой культуры. Мы убеждены, что стилевое многообразие и использование приемов авангар-

дистского искусства не находятся в противоречии с принципами партийности, идейности, народности и доходчивости произведений искусства».

Если мы сравним эту формулировку с другими, которые появились вскоре после съезда, то мы увидим, что они очень родственны. Почему это произошло? В этой поддержке принципов социалистического реализма, в понимании его постоянной действенности два фактора сыграли свою решающую роль: во-первых, обращение к традициям «давистов» и социалистической литературы прошлых лет, во-вторых, опыт, извлеченный из собственных недостатков и ошибок, и ориентация на советскую художественную литературу, критику и теорию литературы. Ни в одном другом десятилетии не выходило такого большого количества теоретических исследований, как в 70-е годы. Здесь можно назвать работы Б. Л. Сучкова, М. Б. Храпченко, В. М. Озерова, Д. Ф. Маркова, В. Р. Щербины, Ю. Барабаша и др., а также работы советских специалистов по эстетике. Дело в том, что новое наступление марксистской литературной критики, необходимое для развития литературы соцреализма, должно было иметь прочный теоретический базис.

Среди книг названных выше авторов первым появился перевод книги Маркова «Генезис социалистического реализма» (Братислава, 1972). Она вышла в начальной стадии нового движения, отмеченного уже конференцией словацких и чешских литературоведов, которая была посвящена возникновению чешской и словацкой социалистической литературы. Конференция состоялась в мае 1971 г., она была проведена в честь 50-летия КПЧ силами сотрудников ЧСАН и САН. В итоге была создана книга «Генезис словацкой социалистической литературы», изданная в 1972 г. В этом труде отразилось стремление вновь поднять такие важные проблемы, как роль КПЧ в возникновении и развитии словацкой социалистической литературы, партийность литературы (статья С. Шматлака). Но разработка проблемы социалистического реализма, по существу, еще не стала главной, хотя многие авторы стремились критически исследовать его развитие. Перелом в 1972 г. связан с выходом в свет названной книги Д. Ф. Маркова. Однако знакомство словацкого литературоведения с этой книгой началось не со словацкого ее перевода, а с русского оригинала. Д. Дюришин откликнулся на книгу Маркова в журнале «Словенске погляды» (1971, № 2, с. 125—128). Он оценил ее как важный импульс, побуждающий расмотреть проблемы развития социалистического реализма

в его отношении к современным литературным течениям, и первым из наших литературоведов подчеркнул, что «метод, каким Марков решает эти проблемы, является продуктивным не только для советского литературоведения, но во многом и для словацкой науки в связи с актуальностью этих проблем у нас в последнее время»<sup>2</sup>. Далее в своей обширной рецензии он указывал, что «точка зрения Маркова во многом актуальна для нашей отечественной ситуации»<sup>3</sup> прежде всего потому, что проблема авангардистских течений в словацком литературоведении в большинстве случаев трактовалась таким способом, который резко критикуется автором книги. Дюришин верно оценил и вклад Маркова в сравнительное литературоведение, подчеркнув, что его подход помогает исследованию закономерностей развития национальных литератур.

Б. Тругларж обратил внимание читателей на книгу Маркова в журнале «Словенска литература» (1972, № 1, с. 91—92); а ее переводчик на словацкий язык В. Кохол поместил сообщение о ней в газете «Правда» (8.3.1972, с. 3) накануне выхода книги в свет. Таким образом, научная общественность была информирована о книге Маркова до ее появления на словацком языке. Это свидетельствует о том, насколько она была необходима и актуальна. Встреча с этой книгой отнюдь не была случайной: к этому подводила ситуация, в которой находилась наша литературная критика, потребность решать проблемы социалистического реализма у нас в духе тех идей, которые развиваются в книге Маркова. Среди других славянских литератур в ней анализируется материал чешской и словацкой литератур. В связи с этим Тругларж в своей рецензии писал: «Выводы книги Маркова являются продуктивными и для наших литературоведческих исследований, прежде всего для изучения в настоящее время тех теоретических основ социалистической литературы, о которых забывалось в недалеком прошлом»<sup>4</sup>. Действительно, о них забывали в 50-х годах, когда в концепции социалистического реализма проявились тенденции догматизма, о них забывали и в 60-е годы, когда в части литературной критики господствовало мнение о том, что социалистический реализм якобы был не способен избавиться от недостатков и развиваться далее. В обоих случаях прежде всего забывалось о новаторстве социалистической литературы, которая в годы своего расцвета не могла не реагировать на авангардистские художественные течения.

Д. Ф. Марков в своей работе решает сложные проблемы отношения пролетарской социалистической литературы

к авангардистским течениям. Он показывает, какие ошибки допускались сторонниками пролеткультовских теорий, но одновременно тщательно отмечает, кто и где успешно насыщает свое творчество новыми социалистическими идеями, пользуясь новыми формами. Молодая социалистическая литература обладала огромным преимуществом, не изолируясь от авангардистских течений, но перерастая их в творческом отношении.

Из чего исходит Д. Ф. Марков? Как литературовед-марксист, он следует ленинскому учению о прогрессивном наследии прошлого. Социалистический реализм стал искусством новой, советской эпохи. Он опирался на реализм в художественном освоении современной действительности. Вместе с тем во многих странах пролетарская литература возникала в тесной связи с левоавангардистскими, нереалистическими течениями, которые, однако, также вдохновлялись революционными выступлениями пролетариата после Великой Октябрьской революции.

В 50-е годы социалистический реализм отказался от этого наследства, что привело в некоторых национальных литературах, в том числе в словацкой и чешской, к отречению от части прогрессивного опыта. Марков убедительно показывает, что прогрессивное наследство, которое может использовать социалистический реализм для своего развития, огромно. В том числе речь идет и об отношении к авангардистским течениям на основе последовательного историзма. Марков отрицает вульгаризацию сложных процессов, протестуя как против огульного отнесения всех этих течений к буржуазно-реакционной литературе, так и против попыток «уравнивания, смешения указанных течений с целью (опять-таки «оптом»!) объявить их все наиболее новаторскими, авангардными, революционными»<sup>5</sup>.

Этим двум точкам зрения Марков противопоставил подлинную диалектику, последовательный историзм, который позволяет объективно оценить характер различных литературных течений. Марков утверждает: «Подлинное художественное новаторство неотделимо от передовых идеалов времени, от изображения нового человека, от революционного гуманизма. Это и есть определяющие критерии для действительно авангардного искусства XX в.»<sup>6</sup>. Обращаясь к течениям авангардизма, Марков рассматривает их художественную и идеиную ориентацию в диалектическом единстве. Это открывает возможность по-новому взглянуть на историю социалистического реализма, порождает новые импульсы, существенно корректирует однозначную ориентацию

лишь на реализм, как бы он ни назывался — критический, классический и т. д.

Подход советского исследователя к генезису социалистического реализма оказался продуктивным для словацкого литературоведения прежде всего своим последовательным историзмом, а для литературной критики — чутким вниманием к восприимчивости социалистического реализма к художественным достижениям новых направлений искусства. Спустя год после выхода в свет книги Д. Ф. Маркова «Генезис социалистического реализма» словацкие и чешские литературоведы встретились сначала 11—13 октября 1973 г. на конференции в Оломоуце, посвященной памяти выдающегося критика-марксиста Б. Вацлавека, а затем 15—16 октября — в Банской Бистрице для того, чтобы обсудить свои проблемы, обменяться взглядами по поводу исследования социалистического реализма у нас. На конференциях выступал и Д. Ф. Марков.

Насколько плодотворным оказалось влияние книги Маркова «Генезис социалистического реализма», свидетельствует то, как часто опираются словацкие авторы на его концепцию в исследовании проблем, касающихся социалистического реализма. «Вчера, сегодня и завтра социалистического реализма» — так кратко можно было бы назвать концепцию Маркова. Он рассматривает социалистический реализм на всех его временных этапах.

На конференции в Банской Бистрице один из выступавших (Я. Шкамла) подвел итоги творческому переосмыслинию социалистического реализма следующим образом. Он выделил три узловых момента: «Первый — позитивный путь к социалистическому реализму в 20-е годы (особенно работы Эдуарда Уркса); второй — идея „синтеза“, в 30-е годы предложенная Б. Вацлавеком, и синтез в понимании Л. Новомесского; третий — качественно новое понимание социалистического реализма, которое характерно для последних работ советских литературоведов, особенно для книги Д. Ф. Маркова „Генезис социалистического реализма“»<sup>7</sup>. Как подчеркнул в заключение Шкамла, новое понимание Марковым социалистического реализма «позволяет включить в социалистический реализм весьма широкий, но при этом научно-определенный круг литературных явлений, основанных на революционном подходе к действительности, на социалистическом мировоззрении и марксистском методе»<sup>8</sup>.

Можно привести здесь и другие примеры. Так, С. Шматлак разработал концепцию двух диалектически связанных методологических принципов в подходе к социалистическо-

му реализму. А именно: «1) принцип марксистско-ленинского историзма, который ведет нас к тому, что мы рассматриваем проблемы социалистического реализма не абстрактно и статично, но, напротив, конкретно и динамически, как проблемы конкретно-исторического характера, как закономерности литературного процесса XX в.; 2) принцип диалектического единства общего и особенного, иначе говоря, интернационального и национального, который ведет нас к пониманию проблем социалистического реализма в широком контексте (в контексте развития мировой социалистической литературы, при строгом учете специфических черт этого развития, вытекающих из конкретных условий исторического развития каждой страны)»<sup>9</sup>. Формулировки Шматлака возникли, конечно же, на основе изучения литературного процесса словацкой и чешской литератур, их взаимоотношений. Они отнюдь не заимствованы у Маркова, но несомненно вдохновлены его подходом к изучению социалистического реализма. Движение, которое мы наблюдаем в работах как советского, так и словацкого ученого,— это движение от прошлого к настоящему и будущему, т. е. от того, что ученый как историк может проверить, к тому, что он еще только угадывает в будущем, прогнозируя процесс литературного развития. Перевод книги Маркова приветствовали многие словацкие литературоведы (Марушиак, Слободник и др.).

В 1972 г. журнал «Словенска литература» опубликовал статью Д. Ф. Маркова «О формах художественного обобщения в социалистическом реализме», в которой автор ведет полемику с противниками своей концепции. Эта публикация — яркое доказательство интереса к работам Маркова в Словакии и после выхода в свет его книги «Генезис социалистического реализма». Для словацкой литературы было важно новое научное определение социалистического реализма, сформулированное Марковым в этой статье: «Социалистический реализм как принципиально новая эстетическая структура сливается с общими особенностями правдивого искусства, равнозначен ему по своему содержанию»<sup>10</sup>. В этой статье Марков указал на разницу между реализмом и социалистическим реализмом, открыв путь к новым дискуссиям. На формулировку Маркова опирается С. Шматлак в статье «Современные аспекты социалистического реализма в словацкой литературе»<sup>11</sup>. В духе марксистской теории историзма и концепции Маркова о социалистическом реализме как о новой эстетической структуре, сливающейся со всеобщими особенностями правдивого искусства, Шматлак утверждает, что «для

нас социалистический реализм — это одновременно и история литературы, и ее современное состояние, и прежде всего та идеино-художественная программа, которая определяет наше художественное будущее»<sup>12</sup>.

На конференции в Банской Бистрице выступил и Д. Ф. Марков. Он говорил о социально-исторических и философских основах социалистического реализма, повторив свою главную мысль о социалистическом реализме как о новом типе реализма, о принципиально новой эстетической системе, «практически неограниченной в возможностях проявления самых разных творческих индивидуальностей, форм и стилей образного претворения мира»<sup>13</sup>. Марков подчеркнул, что различные типы художественного обобщения в социалистическом реализме возникают и развиваются на общем гносеологическом фундаменте, придающем единство методу<sup>14</sup>. В этом плане следует понимать и определение Марковым социалистического реализма как исторически открытой, постоянно обновляющейся системы художественных форм<sup>15</sup>. Все это логическое развитие мыслей, высказанных им еще в статье «О формах художественного обобщения в социалистическом реализме», опубликованной в журнале «Словенска литература» в 1972 г.<sup>16</sup> Формулировка, прозвучавшая на конференции в Банска-Бистрице, отличается большей точностью и показывает, что Марков постоянно стремится ко все более четкому определению своих исходных позиций<sup>17</sup>.

Знакомство с трудами Маркова и в дальнейшем сказывалось на развитии творческих устремлений словацкого литературоведения. В среде советских ученых после выхода в свет книги Маркова «Генезис социалистического реализма» (после перевода ее на словацкий язык книга вышла также на чешском, болгарском, немецком языках) и его статей, опубликованных прежде всего в «Вопросах литературы», развернулась живая дискуссия. Д. Ф. Марков не только защищал, но и углублял свое понимание концепции социалистического реализма. В статье «Социалистический реализм как историческая система правдивого изображения жизни», перевод которой вышел в журнале «Словенска литература» (1977, № 4, с. 459—488), Марков не только подвел итоги творческим спорам, которые вызвала его книга в СССР и за его пределами, но также и углубил, учтя возражения оппонентов, трактовку таких проблем, как гуманизм социалистической литературы, критерий художественной правдивости, отношение социалистического реализма к реализму критическому. При открытости метода социалистического

реализма по отношению к различным художественным формам он подчеркнул и его открытость по отношению к реальности жизни, ее новым явлениям. В этой статье Марков сослался на статью С. Шматлака, опубликованную в советском журнале «Вопросы литературы» (1976, № 6, с. 80—95). Словацкий ученый подчеркивал, что концепция Маркова и дискуссия вокруг нее создали возможность для ученых разных стран говорить о важнейших категориях современного социалистического искусства и его теории на общем языке. В литературоведении, где порой властвует субъективизм, это великая ценность. И на следующую книгу Д. Ф. Маркова — «Проблемы теории социалистического реализма» (М., 1978) — словацкие литературоведы откликнулись весьма положительно (рецензии Дюришина, Романа).

Совещание актива словацких литературных критиков, проходившее в Братиславе в июне 1981 г., также опиралось на концепцию социалистического реализма, разработанную Марковым (журнал «Ромбоид», 1981, № 11).

В этой статье мы хотели бы подчеркнуть творческий характер советской теории литературы, влияние работ Д. Ф. Маркова в Словакии, наше сочувствие его взглядам. Разумеется, мы отнюдь не сводим достижения советского литературоведения и критики только к работам и личности Маркова. В сложной идеологической борьбе словацкое литературоведение, без сомнения, опиралось и на работы многих других ученых и теоретиков. Однако помочь Д. Ф. Маркова была очевидной, опора на его концепцию содействовала процессу оздоровления нашего литературоведения, его новому творческому развитию и углублению его социалистического характера.

### Примечания

<sup>1</sup> Za socialistické umenie. Bratislava, 1974, s. 110—111.

<sup>2</sup> Slovenské pohľady, 1971, 87, č. 2, s. 126.

<sup>3</sup> Ibid., s. 127

<sup>4</sup> Slovenská literatúra, 1972, 19, č. 1, s. 91.

<sup>5</sup> Markov D. F. Genéza socialistického realizmu. Bratislava, 1982, s. 112.

<sup>6</sup> Ibid., s. 112 (русское изд.: Фенезис социалистического реализма. М., 1970, с. 100).

<sup>7</sup> O socialistickom realizme. Bratislava, 1976, s. 102.

<sup>8</sup> Ibid., s. 102.

<sup>9</sup> Ibid., s. 160.

<sup>10</sup> Slovenská literatúra, 1972, 19, č. 4, s. 332 (Марков Д. Ф. О формах художественного обобщения в социалистическом реализме. — Вопросы литературы, 1972, № 1, с. 83).

<sup>11</sup> O socialistickom realizme, s. 165.

- <sup>12</sup> Ibid., s. 165—166 (*Шматлак С. На пути к обновлению. — Вопросы литературы, 1976, № 6.*)
- <sup>13</sup> Ibid., s. 173; см. также: O socialistickom realizmu. Vaclavková olomouc, 1973. Praha, 1976, s. 12 (опубликован русский текст).
- <sup>14</sup> См.: Markov D. F. Estetická šízka socialistického realizmu. — In: O socialistickom realizme. Bratislava, 1973, s. 173.
- <sup>15</sup> См.: Ibid., s. 174; O socialistickom realizmu. Vaclavková olomouc, 1973, s. 12.
- <sup>16</sup> Slovenská literatúra, 1972, 19, č. 4, s. 336.
- <sup>17</sup> O význame konferencie v Olomouci a v Banskej Bystrici sa vyjadril D. F. Markov v rozhovore s D. Ďurišinom v Pravde dňa 1.11.1973.

## О сравнительно-исторических и междисциплинарных исследованиях, или Еще раз о пользе комплексности в общественных науках

Т. Исламов

Сегодня вряд ли найдется ученый, который усомнился бы в плодотворности сравнительно-исторического изучения комплексных по природе своей, системных явлений общественного бытия в прошлом и настоящем, в богатых, далеко еще не исчерпанных наукой возможностях такого метода анализа и познания. Много десятилетий прошло с тех пор, как В. И. Ленин с предельной ясностью и точностью определил, что «сравнение политического и экономического развития разных стран», т. е. сопоставительный метод, «имеет громадное значение с точки зрения марксизма»<sup>1</sup>. Эта мысль была высказана Лениным в одной из наиболее известных его работ, к которой историки обращались и обращаются постоянно. Возникает законный вопрос: почему же лишь на рубеже 70-х годов XX в. широким фронтом развернулись комплексные исследования, по крайней мере в области изучения истории и истории культуры народов ареала Центральной и Юго-Восточной Европы? Причем Д. Ф. Маркову, И. С. Миллеру и другим энтузиастам, убежденным сторонникам этого метода, пришлось довольно долго, настойчиво и упорно убеждать своих коллег в назревшей необходимости перехода от страноведческих работ к комплексным, от изучения отдельных видов и отраслей культуры к осмыслинию историко-культурного процесса как явления целостного. Де-

лать это приходилось даже в начале 70-х годов, когда налицо уже были все необходимые предпосылки — научные, научно-организационные, кадровые, когда, казалось бы, не было и не могло быть никакой иной разумной альтернативы этой коренной перестройке отрасли. На решении выйти за пределы сложившейся традиции, сознавая, что дальнейшее промедление может обернуться невосполнимыми потерями для самой научной отрасли, в лучшем случае топтанием на месте и застоем, настаивали прежде всего наиболее дальновидные и трезво мыслящие из славистов, т. е. представители той отрасли знания, которой с самого ее зарождения были присущи известные элементы комплексности.

Русским славистам, преимущественно филологам по специальности, приходилось в силу необходимости заниматься и историей, и археологией, и фольклором, и художественной литературой, не говоря уже о языкоznании. «Комплексный характер славяноведения,— отмечает наш известный славист С. Б. Бернштейн,— обусловил, естественно, и широкую специализацию русских славистов»<sup>2</sup>. Впрочем, эта черта — универсальность — была присуща и виднейшим представителям зарубежной славистики, начиная от Й. Г. Гердера и кончая Е. Копитаром и Й. Добнером. Та комплексность, о которой говорит С. Б. Бернштейн, порожденная скучностью источников, узостью исследовательской базы и университетским характером науки, само собой разумеется, была качественно иной; не столь органической, как современная.

С тех пор, однако, развитие славистики, как и других наук, шло по пути дезинтеграции и атомизации некогда единой науки, а узкая специализация — по истории и литературе одного народа, даже по одному из периодов, по театру, живописи, фольклору и т. п.— стала краеугольным камнем организации научных исследований. Этот путь был закономерен, он принес свои — и немалые — результаты: за какие-нибудь два десятилетия, в 50—60-х годах, ибо именно в этот период, в сущности, в нашей стране сложилось направление, изучающее историю и историю культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы, были подготовлены достаточно квалифицированные кадры специалистов и созданы ценные монографические исследования и обобщающие многотомные истории отдельных стран ареала от Албании до Югославии, если следовать русскому алфавиту. Эти научные труды имели немаловажное значение для становления марксистской исторической науки и филологии в европейских социалистических странах. Но наступил момент,

когда стало необходимым решительно скорректировать взятый на рубеже 40—50-х годов курс, которым по инерции шло развитие нашей науки. В противном случае достигнутые успехи могли превратиться в свою противоположность.

Прежде всего необходимо было раздвинуть горизонты славистических исследований, отойти от этнического принципа в изучении прошлого. В самом деле, могли ли мы и далее игнорировать тот факт, что исторические судьбы большинства славянских народов многие века были связаны с империями Османов и Габсбургов, что чехи и словенцы жили, существовали и боролись за свое существование в составе Австрии, закарпатские украинцы, словаки, значительная часть румын, сербов, хорватов — Венгрии, что это обстоятельство не могло не сказаться на истории и культуре, национальном сознании славянских народов. Сужение исследовательского горизонта рамками истории одной народности, изучение ее вне системы того государственного организма, в который она входила, т. е. произвольное отсечение веками складывавшихся исторических связей, шло в ущерб полнокровному исторически верному освещению прошлого этой самой изучаемой народности. Единственное исключение из этого общего правила составляла Польша, вернее, часть ее, входившая в состав Российской империи, которая изучалась в тесной связи с Россией, с общерусским историческим процессом.

Постепенно созревало понимание того, что ареал Центральной и Юго-Восточной Европы с двумя соответственно регионами образует некое целое, а специфика, выделяющая его из других историко-географических ареалов, — «историческая, а не этнографическая, так называемая культурно-историческая и т. п., специфика, обусловленная особыми общеисторическими условиями эволюции этого региона»<sup>3</sup>.

Комплексного, интердисциплинарного, сравнительно-исторического подхода к изучению исторического процесса в странах ареала Центральной и Юго-Восточной Европы, рассматриваемого как целостная система, требовало само существование проблемы, ибо социально-экономическая и политическая история неотделима от тех процессов, которые принято считать историко-культурными и которые представляют собой в действительности лишь элемент общеисторического процесса — единого по своей природе и по своей сути.

Нетерпимость такого положения, при котором история славянских народов искусственно отрывалась от истории народов неславянских земель ареала, развивавшихся в принципе синхронно, на основании общих для ареала законо-

мерностей, стала особенно ощущаться с образованием содружества социалистических наций. Ратуя за решительную перестройку нашей работы, И. С. Миллер резонно выдвигал на первое место среди соображений «научного и общественно-политического порядка», необходимо ведших к такой перестройке, «общность проблематики развития государств Центральной и Юго-Восточной Европы по пути социализма»<sup>4</sup>.

Роль организующего центра комплексных исследований уже в силу своей структуры должен был взять на себя Институт славяноведения — после его реорганизации и Институт славяноведения и балканистики. Он стал единственным в стране научным учреждением, объединяющим специалистов по истории и истории культуры всех населяющих ареал народов — как славянских, так и неславянских — и потому способным — потенциально — дать целостную картину их исторического и историко-культурного развития. Переход от страноведческих в области истории и «частных», отраслевых в области истории культуры к новому типу исследований комплексного и сравнительно-исторического характера оказался возможным только благодаря тому, что в предшествующие два десятилетия существования института (в качестве славистического центра) был накоплен значительный материал в сфере изучения истории, литературы, языка отдельных народов ареала, а также и тому, что в процессе этой работы выросли кадры, способные решать новые, более сложные и трудные задачи.

В связи с наступившим поворотом к комплексности в родственных общественных науках со всей остротой встал вопрос о выработке методологии и методики сравнительно-исторических исследований, приемов и методов исследования. То единственно верное понимание новых задач, существенное само по себе как достижение научной мысли, легло в основу целого ряда выступлений и печатных статей методологически-теоретического и методического характера, нашло также отражение в ряде конкретно-исторических, историко-культурных и литературоведческих статей ученых института<sup>5</sup>. За истекшие десятилетия в этом направлении было сделано немало, но проблема эта остается актуальной и сегодня. Опыт, накопленный филологами в 60—70-е годы, успехи компаративистики, сумевшей преодолеть прежние свои слабости, весьма интересные методологические и методические результаты ученых института в исследовании народностного сознания, в исследовании Просвещения, романтизма в литературах славянских народов, театра

могут найти применение при проведении дальнейших исследований в этом направлении.

Здесь же отметим, что задача создания комплексных исследований нашла свое реальное воплощение в ряде коллективных трудов, опубликованных Институтом славяноведения и балканстики в 70-х—начале 80-х годов в серии «Центральная и Юго-Восточная Европа в эпоху перехода от феодализма к капитализму. Проблемы истории и культуры»<sup>6</sup>, правда с разной степенью интеграции. Если некоторые из указанных коллективных трудов представляли собой проблемно-тематические сборники (Центральная и Юго-Восточная Европа в новое время. М., 1974; Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977; Формирование наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. Исторический и историко-культурный аспекты. М., 1981) и главным их достоинством явился сам факт, что удалось «посадить за один стол» историков с филологами и историками культуры, то другие, будучи монографическими исследованиями в подлинном смысле слова, знаменовали собой переход к комплексности уже на деле. К таким можно отнести следующие коллективные труды: «Национальное возрождение и формирование славянских литературных языков» (М., 1978), «Социальная структура общества в XIX в. Центральная и Юго-Восточная Европа» (М., 1982) и в особенности «Освободительные движения народов Австрийской империи» (М., 1980—1981, т. 1, 2) и «Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху раннего средневековья» (М., 1982).

Достоинство двухтомного труда по истории освободительных движений, благодаря которому впервые был осуществлен прорыв «фронта» страноведческих исследований, состоит в том, что на основе сравнительно-исторического анализа экономического, социального, культурного развития десяти народов Австрийской империи удалось типологизировать процессы формирования наций и развития национальных движений эпохи перехода от феодализма к капитализму. Избранный авторским коллективом метод организации конкретно-исторического материала, равно как и специальная методика осмыслиения его, позволил дать обобщающую картину исторического процесса в рамках монархии без какого-либо ущерба для выявления национальной специфики развития каждого народа в отдельности — картину, которая представляет собой как бы большое мозаичное полотно, каждый элемент которого находится во взаимодействии со всеми остальными. Суть этой методики заключается в орга-

ническом сочетании страноведческого (точнее, народоведческого, но не в этнографическом смысле слова) материала с синтезом трех взаимосвязанных уровней развития — социально-экономического, идеально-политического, историко-культурного. Важные для дальнейшего изучения с этой точки зрения процессов в целом по центральноевропейскому региону типологические обобщения и наблюдения непосредственно вытекают из анализа социальной структуры<sup>7</sup>.

Выпущенный в свет в конце 1982 г. труд «Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху раннего средневековья» показал нам качественно иной уровень комплексности, иной способ (тип) организации сравнительно-исторического исследования, иную методику его проведения, вскрыв одновременно и новые возможности типологизации, о которых не подозревал, быть может, и сам коллектив ученых, его создавших. Главное, что объединяет его с двухтомником по освободительным движениям, состоит в том, что в обоих случаях удалось преодолеть механическое, параллельное и потому зачастую поверхностное сцепление рассматриваемых явлений и процессов исторической действительности, характерное для коллективных трудов проблемно-тематического плана, и раскрыть причинно-следственную связь изучаемых проблем.

Предмет исследования в этой книге — в сущности, этнические процессы на стадии формирования раннефеодальной народности, но, вынеся в заглавие комплексный феномен самосознания, авторы тем самым подчеркнули свое стремление принять участие в разработке этой волнующей широкий круг обществоведов проблемы. Со второй половины 60-х годов, как известно, значительно возрос интерес к проблематике самосознания, национальной (этнической) психики, национального характера и т. п. Возмутителем спокойствия тогда оказался замечательный наш историк Б. Ф. Поршнев, ученый обширных познаний, глубокой эрудции, человек нетерпимый к застою в науке, новатор по складу ума, беспокойный, ищущий по характеру. Опубликованная им в 1966 г. книга «Социальная психология и история» наделала тогда много шума и была поначалу встречена с некоторым недоверием. Он поставил целый ряд новых тогда для науки проблем, изучение которых возможно только и исключительно комплексно — средствами и приемами нескольких наук: истории, исторической социологии, психологии, этнопсychологии и т. д. Одним из первых Б. Ф. Поршнев поставил вопрос об изучении этнического

(национального) самосознания каждой этносоциальной общности в соотнесении с другими этническими группами, выраженном в антитезе «мы» — «они», представляющем собой первоначально непременное условие самоидентификации каждой общинностью себя как таковой, отдельной, обособленной от других подобных же общинностей (с. 81). С тех пор в нашей философской, социологической, этнологической, исторической литературе этническое (национальное) самосознание прочно вошло в число свойств и признаков этноса, хотя в определении понятия этого фактора и роли его в качестве этнодифференцирующего мнения расходятся<sup>8</sup>.

Итак, авторский коллектив, поставив в центре исследования проблему этнического самосознания, хотя определенным образом и сузил проблему, подвел под него ту единственную возможную основу, которая выражает суть всех основных тенденций исторического развития, т. е. не только этнического, но и социального, культурного, политического развития древних славян в эпоху раннего средневековья, рассматриваемых сквозь призму этнического самосознания древнеславянской общности в ее историческом движении к формированию самостоятельных народностей феодальной эпохи, возникающих в результате углубления и ускорения процессов этнокультурной и этносоциальной дифференциации. Важно иметь в виду, что подлинная, органическая интердисциплинарность в этом труде достигнута благодаря целесообразной организации содружества историков и лингвистов. Разделы книги, написанные лингвистами, не выглядят привеском, дополнением к историческим, хотя количественно последние и преобладают, ибо изучение этнических процессов, раннего средневековья в особенности, немыслимо без изучения языковых процессов, диалектного членения языковой общности древних славян, распада праславянского языка — достаточно сказать, что исчезновение языкового единства славянского мира и возникновение его диалектов являлось важным элементом этнокультурного обособления отдельных славянских этносов и формирования народностей. Именно исследование этнолингвистических и этносоциальных аспектов проблемы в их неразрывной связи и позволило авторам решить задачу реконструкции этнического самосознания древних славян.

Опыт этих двух коллективных трудов, наиболее приближающихся — как по постановке исследовательских задач и целей, так и по степени законченности их решения — к искомой модели комплексности, подтвердили реальность движения науки по пути сравнительно-исторического изуче-

ния истории и истории культуры народов Центральной Европы в эпоху феодализма и капитализма. Он же, этот опыт, подсказывает необходимость освещения в обобщенном плане основных тенденций этносоциального и этнонационального развития народов ареала с древнейших времен до утверждения буржуазно-капиталистических отношений.

Для этого необходимо: во-первых, продолжить исследования проблем этнического (народностного) самосознания на этапе зрелого феодализма и его эволюции в период между XI—XII и XVIII в., но при непременном условии устраниния деления народов ареала на славянские и неславянские, т. е. с включением в круг изучения всех народов ареала (тем самым будет восполнено то недостающее звено, которое свяжет проблематику феодальной народности с проблематикой формирования буржуазных наций); во-вторых, раздвинуть границы исследованных в труде по освободительным движениям в Австрийской империи проблем и с той же обстоятельностью и глубиной попытаться создать труд, который бы раскрыл основные тенденции перехода от феодализма к капитализму в масштабах двух регионов ареала Центральной и Юго-Восточной Европы. Выполнение этой задачи в ближайшем будущем позволит реконструировать весь процесс — от зарождения народностей до современных наций. В перспективе видится единая монография на такую примерно тему: «От феодальной народности до нации. Центральная и Юго-Восточная Европа в период феодализма и утверждения капитализма».

В ходе подготовки двух запланированных обобщающих монографий — «Этническое самосознание эпохи зрелого феодализма» и «Центральная и Юго-Восточная Европа в эпоху перехода от феодализма к капитализму (вторая половина XVIII в.—1870-е годы)» — потребуется, и это совершенно очевидно, решить целый ряд новых исследовательских задач. Возникла, точнее, возникает ситуация, когда, как это ни парадоксально звучит, в результате появления монографии «Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху раннего средневековья» балканский регион оказывается в этом плане сравнительно более изученным в эпоху феодализма, чем в капиталистическую эпоху.

Полученные в ходе подготовки двухтомника по освободительным движениям результаты и выводы, дополненные результатами и выводами авторского коллектива монографии «Польша на путях развития и утверждения капитализма. Конец XVIII—60-е годы XIX в.» (М., 1984), создают хорошую исследовательскую базу для сравнительно-

исторического изучения основных проблем переходного к капитализму периода в регионе Центральной Европы. Представить весь процесс в синтезе в этом регионе помогут исследования проблем чешского Возрождения в работах А. С. Мыльникова и в коллективном труде «Чешская нация на заключительном этапе формирования». Новых разработок потребует освещение этнонациональной эволюции австрийских немцев во второй половине XVIII в.— 60—70-х годах XIX в.

Несколько по-иному обстоит дело с изучением в сравнительно-историческом плане социально-экономических и историко-культурных процессов в балканском регионе, по которому нет обобщающих трудов, близких по параметрам к трудам, созданным по региону Центральной Европы.

Между тем сопоставление развития двух регионов, пусть несинхронного, является едва ли не самой важной, профилирующей исследовательской задачей будущего синтеза, именуемого пока «Центральная и Юго-Восточная Европа в эпоху перехода...». Проще говоря, наша наука пока не располагает элементарными сопоставительными данными для осуществления сравнительно-исторического анализа историко-культурных процессов по всему ареалу. Имеющаяся литература по социально-экономической и культурной истории Албании, Греции, Болгарии, Сербии, Черногории, весьма ценная сама по себе, а также интересные работы по истории международных отношений на Балканах, перелом в сторону систематического изучения которых наметился в самое последнее время, несомненно облегчают задачу создания синтеза, но не решают ее. Для этой цели может быть использован также богатый конкретно-исторический материал — работы, созданные учеными института, по истории взаимоотношений России с отдельными народами Балкан.

Типологизация процессов национального развития в Юго-Восточной Европе (Балканы) осложняется и тем, что длительное многовековое османское присутствие на Балканах, наложившее глубочайший отпечаток на исторические судьбы народов полуострова, частично сказавшееся и на развитии примыкающих к нему зон (Венгрия, Польша, Австрия, Венеция), имело тем не менее в ряде существенных моментов далеко не одинаковое, не равноценное значение в смысле последствий. В ходе исторического развития региона с XIV до XVIII в. обозначились отдельные зоны, которые по типу и уровню социально-экономического развития и по культурно-хозяйственному типу резко отличались от балканского типа в его классическом понимании. Так, в Далмации — на западе Балканского полуострова, в Валахии и Молдавии —

на его востоке, тяготевших, скорее, к Центральной Европе, не сложился тип феодализма, характерный для Балкан в целом. В еще большей мере сказанное относится к Хорватии и Славонии, географически примыкающих к Балканам, где в силу длительного вхождения в состав королевства Венгрия сложился «тиปично» европейский феодализм в его восточноевропейской форме. Наличие подобных зон делает настоятельно необходимым, во-первых, строгое различение и учет разнотипности развития в пределах балканского региона, а во-вторых, обоснование условности деления ареала Центральной и Юго-Восточной Европы на два историко-географических региона. Последний вопрос был уже затронут в ряде статей, авторы которых (И. С. Миллер, В. Н. Виноградов, В. А. Дьяков, в частности) высказали интересные соображения о понятии «историко-географический регион», о его границах<sup>9</sup>.

Суть дела — и трудности наши — в том, что мы достаточно ясно представляем себе основные стадиальные различия в уровне развития производительных сил и соответственно производственных отношений в масштабе ареала в целом и между двумя его регионами, основные различия в их социальных структурах, в способе классообразования, в характере и общей направленности историко-культурного процесса. Но все это — скорее, в теоретической плоскости, нежели в конкретно-исторической, без чего невозможно дать теоретическое обобщение закономерностей развития истории и культуры народов ареала в эпоху крушения феодализма и утверждения капитализма, проследить взаимосвязи общественно-политического, идеального и культурного развития этих народов.

Однако научная мысль, не удовлетворяясь достигнутым, идет дальше, раздвигая горизонты исследований, ставя перед учеными новые крупные проблемы. Сегодня одной из важнейших задач на пути к синтезу исторических и историко-культурных процессов ареала в эпоху перехода от феодализма к капитализму становится определение общеевропейского (общечеловеческого) начала и специфически национального в культурах ареала. На берлинской конференции МАИРСК в 1976 г. слависты-культурологи всего мира сделали предметом специального обсуждения рассмотрение культур славянских — к сожалению, только славянских — в контексте общеевропейского культурного процесса, выдвинув на первый план изучение мирового значения этих культур. Наука вплотную подошла к принципиально важному вопросу о том, «какой мерой следует определить

вклад той или иной национальной культуры в общемировой культурный процесс»<sup>10</sup>.

Однако постановка вопроса, хотя и бесспорно правильная, не есть еще его решение. Оно может быть лишь результатом систематической конкретной исследовательской работы. Для решения поставленной задачи надо прежде всего достаточно глубоко изучить каждую национальную культуру в отдельности. Но это знание не будет полным, законченным, т. е. научно-объективным, если каждая национальная культура будет изучаться в рамках и на уровне только страноведческих (народоведческих) исследований, если она не будет рассматриваться в масштабе зональном, региональном, ареальном, общеевропейском и общемировом, наконец. И эти масштабы не должны, не могут быть лишь неким общим фоном, призванным оттенить национально-специфическое, что неизбежно ведет к неоправданному выпячиванию последнего, кискажению перспективы.

Сегодня все больше ученых проникается убеждением, что сама по себе национальная специфика вообще, и в культуре в особенности, не может быть выявлена без сопоставления, без соотнесения со сходными процессами — не только синхронно, но и диахронно — у других народов, особенно соседних. Такое исследование, построенное на строгом соблюдении диалектики общего и особенного, исключает возможность нивелировки национальных особенностей, растворения национальной культуры в общем, интернациональном, вопреки высказываемому Д. Ф. Марковым и другими учеными опасению<sup>11</sup>.

Поскольку мы занимаемся преимущественно национальной культурой (историей культуры) в национальных масштабах, то нам уже в силу этого следовало бы скорее опасаться ее идеализации, а не наоборот. Марксистской науке в равной мере чужды свойственные современной буржуазной мысли крайности — как фетишизация «национального», абсолютизация его «особого психологического уклада» (О. Шпенглер, А. Тайнби), так и растворение его («национального») в универсальном, общем, понимаемом в сущности узко, европоцентристски (точнее, западноевропоцентристски), рассмотрение «национального» лишь в качестве проявления (варианта) универсального (мирового) духа в гегелевском понимании (Ясперс, Кайзерлинг и др.)<sup>12</sup>.

Представители последней, весьма модной в настоящее время точки зрения интерпретируют синтез культур как бесконечный во времени и пространстве процесс распространения, «диффузии» так называемой западной культуры<sup>13</sup>.

В теории эти крайности преодолеваются ленинским положением, которое гласит: «Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного»<sup>14</sup>.

Основу для сравнительных исследований, как подчеркивает Д. Ф. Марков, касаясь методологии изучения национальных культур, составляют «типологические схождения», неизбежно возникающие в ходе формационных процессов<sup>15</sup>. Разрабатывая общие принципы сравнительно-типологических исследований, он опирается на известное ленинское положение об «общенаучном критерии повторяемости»<sup>16</sup>, который и позволяет «увидеть» в громадном и разнообразном потоке явлений не хаотическое их сцепление игрою случая, а «упорядочиваемый» и детерминируемый законами истории процесс, в котором находит свое проявление типическое, характерное. Конкретную методологическую задачу Д. Ф. Марков видит в установлении того, «что отличает» и «что является общим» в этих двух сторонах одного и того же процесса, предлагая, таким образом, дифференцировать общее и особенное в национальной культуре каждого народа. Это хорошо, но этого мало. Вся трудность как раз и состоит в том, каким образом на конкретном историко-культурном материале применить правильные общие принципы для изучения как отдельных национальных культур, так и историко-культурного процесса в рамках региона, ареала, континента.

Чтобы разобраться в том, что такая национальная специфика в ее неразрывном соотношении с общим, необходимо, по-видимому, обратиться к психическому складу этносоциальной общности (племени, народности, нации), т. е. к той категории, которая называется «национальным характером». У классиков марксизма-ленинизма мы находим ряд великолепных образцов критического научного анализа национального характера. Национальный характер есть такая же историческая категория, как и нация, и так же изменчив, а не есть раз и навсегда данное, застывшее, вечное<sup>17</sup>. Детерминирующим его сущность и эволюцию фактором являются в конечном счете социальные условия жизни и социальная психика.

Приходится, однако, констатировать, что в постановке ряда теоретических вопросов, связанных с изучением национально-этнической психики, самосознания, соотношения «национального» с общим, национальной культуры и национального характера, раскрытием механизма функциониро-

вания ленинской теории о «двуих культурах», так же как в ряде случаев и в конкретном применении этих теоретических положений, философы, литературоведы, социологи, в особенности же этнографы пошли дальше, чем историки, по крайней мере занимающиеся нашим ареалом. На страницах журнала «Советская этнография» в 1983 г. (№ 2) статьей А. Ф. Дащдамирова «К методологии исследования национально-психологических проблем» возобновилась дискуссия, которая продолжается и по сей день и в которой активно участвуют ведущие представители этой отрасли исторической науки, но не сами историки. Один из участников этой дискуссии, академик Ю. В. Бромлей, видимо, не без основания говорит о прямом отрицании в исторической литературе «реальности психического склада этнических общностей, национального характера»<sup>18</sup>. Нельзя утверждать столь категорично, что славистов и балканистов вовсе не интересовали эти вопросы, но сделано пока что действительно не очень много. Позиция историков по этим вопросам нашла свое выражение в печати пока только в новейшем, упоминавшемся выше исследовании «Развитие этнического самосознания славянских народов». Остается надеяться на то, что актуальная проблематика национального характера найдет — в той или иной степени — свое отражение в подготавливаемом институтом труде «Центральная и Юго-Восточная Европа в эпоху перехода от феодализма к капитализму», призванном синтезировать результаты проведенных комплексных исследований.

### Примечания

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 268.

<sup>2</sup> Бернштейн С. Б. О некоторых вопросах изучения русского славяноведения. — Вестник МГУ. Серия 9, Филология, 1979, № 4, с. 11.

<sup>3</sup> Миллер И. С. Исследования по истории народов Центральной и Восточной Европы XIX в. М., 1980, с. 425.

<sup>4</sup> Миллер И. С. Развитие народов Центральной и Юго-Восточной Европы в эпоху перехода от феодализма к капитализму как проблема комплексного сравнительно-исторического изучения. — Советское славяноведение, 1972, № 4, с. 31.

<sup>5</sup> См.: Марков Д. Ф. Сравнительно-исторические и комплексные исследования в общественных науках: Из опыта изучения истории и истории культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы. — Вопросы истории, 1973, № 10; Он же. За дальнейшее развитие сравнительно-исторических и комплексных исследований. — В кн.: Комплексные проблемы истории и культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1979; Он же. За дальнейшую интеграцию исследований в общественных науках: Из опыта изучения истории и культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы. — Вопросы философии, 1982, № 1, и др.; Миллер И. С. Развитие народов Центральной и Юго-Восточной Европы в эпоху перехода

- да от феодализма к капитализму как проблема комплексного сравнительно-исторического изучения; *Фрейдзон В. И.* Революционность и реформизм в национальных движениях XIX в.: Типологическая характеристика. — Советское славяноведение, 1975, № 2; *Дьяков В. А.* Об «эпохе национального возрождения» в истории народов Центральной и Юго-Восточной Европы. — Советское славяноведение, 1974, № 6; *Злыденев В. И., Лещиловская И. И., Львова Е. П.* Национально-освободительное движение южных славян и проблема формирования национальных культур. — В кн.: VII Международный конгресс славистов. М., 1973; и др.
- <sup>6</sup> Центральная и Юго-Восточная Европа в новое время. М., 1974; Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977; Национальное возрождение и формирование славянских литературных языков. М., 1978; Формирование наций в Центральной и Юго-Восточной Европе: Исторический и историко-культурный аспекты. М., 1981; Социальная структура общества в XIX в.: Центральная и Юго-Восточная Европа. М., 1982; Литература эпохи формирования наций в Центральной и Юго-Восточной Европе: Просвещение. Национальное возрождение. М., 1982.
- <sup>7</sup> Подробный анализ труда см.: *Уdal'цов И. И.* Проблемы освободительного движения народов Австро-Венгерской империи. — Советское славяноведение, 1980, № 4, с. 94—100.
- <sup>8</sup> Критическую оценку существующих в советской научной литературе концепций этнического (национального) самосознания см.: *Бромлей Ю. В.* Этнос и этнография. М., 1973, с. 31, 95, 100 и др.; *Он же.* Современные проблемы этнографии: Очерки теории и истории. М., 1981, с. 15—16 и др.
- <sup>9</sup> *Дьяков В. А.* Об эпохе «национального возрождения» в истории народов Центральной и Юго-Восточной Европы, с. 31—44.
- <sup>10</sup> *Марков Д. Ф.* О мировом значении культур славянских народов: К постановке вопроса. — В кн.: *Slawische Kulturen in der Geschichte der europäischen Kulturen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin, 1982, S. 41.
- <sup>11</sup> Ibid., S. 41—42.
- <sup>12</sup> См.: *Маркарян Э. С.* О концепции локальных цивилизаций. Ереван, 1962, с. 43; *Неупокоева И. Г.* Идея «денационализации» литературы в компаративистике США. — В кн.: Современная литература США. М., 1962.
- <sup>13</sup> См.: *Фридрих Энгельс* и проблемы современной этнографии. — Советская этнография, 1969, № 6.
- <sup>14</sup> *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 318.
- <sup>15</sup> *Марков Д. Ф.* Комплексное изучение проблем национальной культуры. — В кн.: Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы, с. 10.
- <sup>16</sup> *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 137.
- <sup>17</sup> См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 35, с. 373; т. 37, с. 352.
- <sup>18</sup> *Дашдамиров А. Ф.* К методологии исследования национально-психологических проблем. — Советская этнография, 1983, № 2, с. 62—74; *Бромлей Ю. В.* К вопросу о влиянии особенностей культурной среды на психику. — Советская этнография, 1983, № 3, с. 67.

## Метод — категория художественного содержания

*П. Николаев*

Все чаще научная мысль интегрирует генетические и типологические принципы изучения индивидуального художественного опыта и литературного процесса в целом. Этот синтезирующий подход оказался плодотворным и в исследовании социалистического искусства. Думается также, что идея «открытости» социалистического реализма как эстетической системы (идея активизировала изучение проблемы — в этом ее самостоятельная ценность) получила широкую поддержку в значительной степени благодаря своим историко-генетическим аргументам. От генезиса социалистического реализма до его типологической сущности — на этом пути развивалась и совершенствовалась указанная идея. Труды Д. Ф. Маркова — подтверждение тому: сначала «Генезис социалистического реализма», затем «Проблемы теории социалистического реализма».

В свете такого научного обстоятельства важно вспомнить о генезисе самой концепции социалистического искусства. Ее первым основанием была мысль о новом объекте художественного изображения. Деятели революции заслужили, по словам Маркса и Энгельса, чтобы их изображали «суроными рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде»<sup>1</sup>. Это сказано о лидерах революционного движения. А вот знаменитые слова Энгельса, расширяющие представление об объекте реализма: «Мятежный отпор рабочего класса угнетающей среде, которая его окружает, его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, восстановить свое человеческое достоинство вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма»<sup>2</sup>. Речь, понятно, идет уже о социалистической литературе.

Но еще не ставится вопрос об ее специфике, о принципиальных изменениях в сфере действия и функции реалистического метода. Произнося слова «социалистический тенденциозный роман»<sup>3</sup>, Энгельс не определяет ими принципиально новую организацию художественного повествования: пока

еще, вследствие обращения данного романа к читателям из буржуазной среды, он может выполнить свое назначение объективной правдивостью, разрывающей иллюзии и расшатающей оптимизм буржуазного мира.

Как только возникло широкое читательское сословие в среде рабочего класса, идеологи социалистической культуры стали утверждать мысль о создании новой формы искусства. У вас должны быть «своя поэзия, свои песни, свои стихотворения»<sup>4</sup>, писал Плеханов, обращаясь к пролетариату. Как часто бывало в истории, возникла крайность, сопутствующая новому лозунгу: Плеханов, увлекаясь, на первых порах преувеличивает пропасть между классическим искусством и эстетическим сознанием рабочего.

Ленин исследовал проблему шире и диалектичнее. Он не только связал творчество одного из гигантов «старого» искусства — Толстого с мышлением пролетариата, но и вообще предлагал рассмотреть смысл и значение этого творчества с точки зрения рабочего класса.

Что же касается специфики литературы, необходимой пролетариату, Ленин, осознавая духовную (в том числе, следовательно, и читательскую) активность последнего, ставит вопрос о тенденциозности иначе, нежели это было возможно два десятилетия назад: выдвигается в качестве эстетического закона диалектика объективного и субъективного в художественном содержании, названная партийностью.

Для судеб художественной культуры, в частности социалистической, в XX в. оказывается исключительно важным указанное рассмотрение творчества Толстого с позиций главной движущей социальной силы в мировой истории. Констатировав поразительные противоречия в этом творчестве, ставшие уже непреодолимым препятствием при изображении этих новых социально-исторических сил, Ленин выдвинул проблему полного внутреннего единства всех сторон мировоззрения художника, что объективно стало фундаментальной гносеологической основой социалистического искусства.

Строго говоря, именно здесь следует искать принципиальные отличия социалистической литературы от классической. Гармония, пусть иногда и относительная, сторон мышления писателя — опора реалистическому принципу отражения жизни в ее двух ведущих тенденциях — отрицательной и утверждающей. То, что оказывалось для «старого» реализма колossalным затруднением, — воссоздание исторически позитивных явлений — перестало быть таковым для «нового»

реализма. «Доступность» этих явлений реалистическому методу — может быть, наиглавнейшая особенность социалистического искусства.

Это расширение сферы эстетически продуктивного действия реалистического метода придает ему в данном случае черты универсальности. Художественная правдивость становится здесь художественной истиной при изображении всех областей жизни. Принцип социального и психологического детерминизма, логика «самодвижения» художественного характера обрели здесь большую широту, нежели в классическом реализме. Но при этом они не потеряли своих сложившихся принципиальных качеств. Реалистический метод по-прежнему выступает в функции эстетически содержательного инструмента для открытия художественной истины.

Такая трактовка метода предполагает его восприятие как категории художественного содержания, а не формы. И при данной постановке вопроса мы избавляемся от вульгарных попыток если не изолировать социалистическое искусство от классического, то, во всяком случае, прямолинейно противопоставить два главных типа реализма, что, в частности, предполагается известной теорией «кризиса» критического реализма на рубеже двух веков. Концепция «кризиса» исходит из представления о методе как сумме художественных приемов, даже отдельных стилевых особенностей (например, предметная детализация образов или интонация).

Интегральное рассмотрение метода, определяющее прямую зависимость последнего от типа художественного мышления, может прояснить многое: закон преемственности между двумя основными историческими видами реализма, типологическую классификацию внутри социалистической литературы, соотношение социалистической литературы с другими художественными направлениями и вопрос о социалистическом реализме как открытой эстетической системе.

О преемственности сказано выше, хотя и в самой общей форме. Классификация же, существующая в науке: социалистический реализм, социалистическая литература и т. д., — полагаю, должна быть прокорректирована на основе широкого подхода к методу. Кажется, только при этом и возможно одинаково внимательное отношение к обоим понятиям в словосочетании «социалистический реализм».

Что это означает? Распространенная типология относит к социалистическому реализму все произведения, которые выражают своим содержанием социалистическую идеологию, независимо от доли эстетической «нормативности» в них, родственной по методу, скажем, романтизму или даже клас-

сицизму. Такие произведения существуют, и нет оснований отрицать их значение, особенно если они отличаются высоким познавательным уровнем и силой пафоса. Даже и об эстетической неполноценности не следует говорить, когда рассматриваются, например, произведения социалистического романтизма. Только не стоит последние включать в художественную систему, называемую социалистическим реализмом. Их законное место — в социалистической литературе, внутри которой закономерно существование разнообразных творческих методов (понимаемых в вышеуказанном широком смысле).

Такая постановка вопроса не предполагает большую широту одного типологического художественного явления по сравнению с другим — речь идет лишь об их специфике. Социалистический реализм, отличающийся определенным единством своего художественного метода (в этом смысле он не может быть «без берегов»), обладает таким содержательным богатством, такими познавательными возможностями, которые практически беспределны. Этим свойствам социалистического реализма соответствует богатство его стилей, вообще безграничное разнообразие художественных форм (граница одна — познавательная функция форм).

Данное типологическое разграничение может иметь и то научное значение, что позволит выработать более точные критерии эстетических оценок при анализе конкретного литературного произведения. Оно, это разграничение, может послужить методологическим ориентиром при выявлении реалистических и «нормативных», схематических моментов в художественном повествовании. Конечно, это делается и без типологических предпосылок, но эссеистский путь, даже при наличии прекрасного эстетического вкуса, не всегда самый надежный. А главное — это путь констатации, а не объяснения.

Научная типология вообще способствует тому, чтобы анализ осуществлялся не на эмпирическом, а на теоретическом уровне. В этом отношении интерпретация творческого метода именно как категории содержания и оказывается собственно теоретической — сведение же метода к сумме формальных средств и приемов (в каждом случае индивидуальных) не позволяет выявить закономерность его возникновения и функционирования в художественном опыте определенного писателя или в конкретном произведении. Без теории, как известно, нет науки, главная цель которой — установление закономерностей. Концепция индивидуальных методов лишает проблему научного значения: если методов

столько, сколько художников, то данная категория становится неподвластной собственно научному исследованию — в этом случае действительно невозможно найти некие общие закономерности в методе. Но в качестве содержательного явления, принципа отражения (а не изображения) метод, как и сама система взглядов художника, его мировоззрение, может быть теоретически объяснен, типологизирован, поставлен в исторический контекст развития искусства определенного времени.

При этом, разумеется, творческий метод не должен отождествляться с самим мировоззрением писателя; следует всегда помнить о печальных уроках прямого уподобления реализма материализму, натурализма позитивизму — болезни нашей науки в 30-е годы. Конечно, метод не тождествен и другим, нефилософским, но понятийным системам знаний. Он обусловлен художественным мышлением, являясь, по существу, его специфической разновидностью. Применительно, например, к реализму целесообразно говорить о максимальном приближении образного сознания к социальным и психологическим подробностям действительности. Степень этой близости зависит от творческого дарования, от глубины непосредственного, конкретно-чувственного видения мира, от зрелости всего мировоззрения, а ее специфика — от типа художественного мышления.

В литературоведении широко распространена типология стилей, персонажей, сюжетов, но почти не существует классификация типов художественного сознания. Все исследователи, конечно, чувствуют, что общая структура художественного представления о жизни на разных этапах развития социалистической литературы была разной: у Горького — одна, у Леонова — другая, у Белова и Распутина — иная, у Айтматова — совсем новая. Все осуществлялось у них в пределах единого реалистического метода, но художественная характерология, трактовка личности в ее связях с социальным миром и природой, соотношение позитивных и отрицательных начал в человеке и в обществе, эмоциональный пафос — разные.

Несмотря на индивидуальные различия, естественные для больших художников, указанные особенности могут быть вполне типологизированы. Это и делается в критике, правда на основе определения тематической иерархии в нашей литературе: «деревенская проза» и т. п. Но и за тематическим принципом угадывается стремление открыть исключительное своеобразие художественно-философской концепции мира и человека, изображения особого единства общественной

функции человека, его нравственного долга, экологической этики — этого новейшего социально детерминированного пантеизма, — что стихийно разрушает тематические перегородки.

На этой основе и могут быть выявлены модификации реалистического художественного метода в социалистической литературе и создана типология социалистического реализма. Но — в пределах главных, содержательных факторов художественных произведений.

Такая прочная «прикрепленность» метода к содержанию позволяет искать новые аргументы в пользу тезиса об «открытости» социалистического реализма как эстетической системы.

Этот тезис объясним и исторически, и гносеологически. Он возник вскоре после полемики с теорией «реализма без берегов» и объективно предупредил возможные упреки в изолированном, замкнутом характере социалистического искусства и таком же характере концепций, обосновывавших определенность, художественную системность реализма вообще. Данный тезис ориентирует на понимание универсальности социалистического реализма: его познавательных возможностей и его исторической функции. Последнее часто вовсе не принимается в расчет, а между тем разве не существенно, что социалистический реализм «открыт» для восприятия людьми самых разных идеологических уровней и пристрастий?

Конечно, можно вновь и вновь повторять, что еще не вполне ясны границы исторической открытости социалистического искусства, что идеологического плюрализма социалистическая литература не приемлет и что если социалистический реализм не может вобрать в себя вообще «нормативные» методы, то тем более он не может устанавливать внутренние связи с антиреалистическими методами, в основе которых лежат ложные или откровенно реакционные идеи. И, однако, бесспорна «открытость» социалистического реализма с точки зрения его познавательных принципов, природы его метода.

Вопрос иногда запутывается попыткой решить его лишь в сфере формы, причем попыткой искусственно усложненной. Конечно, справедлива апелляция М. А. Лифшица к известной формуле Белинского «нельзя истину доказывать ложью» — художественная истина, называемая реализмом, нуждается в адекватной реалистической форме. Важно лишь понять такую форму не как внешнее правдоподобие, как и вообще избегать прямолинейности в установлении связей между различными сторонами художественного содержания и

формы. Конечно, не беспредельны границы условности в литературе, но и не так узки, как полагает М. А. Лифшиц. Вообще же особых теоретических трудностей в освещении этой проблемы на нынешнем уровне ее научной разработки нет: в реалистической правдивости, т. е. в реализме, границы условности определяются ее возможностью соответствовать художественной истине, прояснить ее, вообще отвечать законам подлинного искусства. Внимательная интерпретация художественного целого в единстве его содержания и формы всегда позволит увидеть естественность условности, ее эстетическую целесообразность.

Дело не в художественной форме, а в типе мышления и в методе. Большая, чем пока наблюдается в научной литературе, сосредоточенность усилий на этой стороне проблемы «открытости», вероятно, поможет решать ее эффективнее.

Теоретические рекомендации существуют и применительно к этой области. Вспомним широкую типологическую классификацию реализма нашего времени. Научная традиция предлагает сопоставление социалистического реализма не только с критическим. В отечественном и зарубежном литературоведении, в эстетике, например, бытует понятие «буржуазного реализма», обосновывающееся, естественно, по-разному. Понятно, что, если бы существовал за пределами социалистического лишь тип реализма в его горьковском терминологическом варианте — критический, проблема связей между двумя типами реализма решалась бы просто: помог бы научный опыт сопоставления нового искусства с классическим.

Вероятно, само словосочетание «буржуазный реализм» не стимулирует сопоставительные поиски. А почему, собственно? А потому, видимо, что в нем две части понятия рассматриваются (как и в случае с социалистическим реализмом — о чем говорилось выше) не с одинаковой долей внимательности; второе как бы поглощается первым. Разумеется, в критической практике, в анализе конкретных явлений художественный реализм крупных зарубежных писателей часто выявляется с большой глубиной, но в теоретических спорах, при употреблении соответствующей терминологии все выглядит несколько иначе. И тут у сторонников тезиса об «открытости» социалистического реализма оказывается много активных оппонентов.

А ведь речь-то идет о реализме. И если мы признаем содержательную, а не формальную специфику метода, мы обязаны высоко оценивать художественное явление, обозначенное термином «реализм», даже и в том случае, если он

соседствует с неадекватным по качеству эпитетом. Но тут важно помнить о том, что речь идет о категории именно художественного содержания.

Рецидивы давнего уподобления художественного содержания понятийному еще имеют место в науке, отчего снижается значение того или иного художественного метода. Так, например, по-прежнему в научной литературе «не везет» романтизму, поскольку его творческий метод и соответствующее ему направление иногда определяются с помощью прямой аналогии с одной из сторон философского или исторического мышления. А так как авторы, возможно, чувствуют при этом некоторую неловкость, поскольку значение великой художественной системы приижается подобной аналогией, то они дают очень сбивчивые и крайне противоречивые характеристики романтизма.

В новейшей «Истории русской литературы» можно прочитать слова о том, что философский пессимизм в качестве общей черты романтического сознания лишил освободительный пафос романтизма «конкретного социального прицела и содержания»<sup>5</sup>. Через две страницы узнаем, что суть борьбы романтизма против классицизма — «в завоевании искусством права быть прямым и откровенным откликом на конкретные события и коллизии современной общественной жизни, а тем самым и права на активное в ней участие». Вот вам и отсутствие «социального прицела и содержания»! В целом же автор склоняется к негативной оценке романтического сознания и соответствующего ему искусства. Хотя Байрон отнесен к числу прогрессивных романтиков, оказывается, его вольнолюбие «облекается в форму индивидуалистического, а потому и бесперспективного «бунта» исключительной личности, носительницы высших абстрактных ценностей человеческого духа и его протеста против меркантильности послереволюционной действительности»<sup>6</sup>. Слова «индивидуалистический», «бесперспективный», «абстрактный» здесь явно поглощают слово «протест» и создают определенный эмоциональный колорит оценки, объективно весьма невысокой.

Величайший романтик, однако, заслужил другой характеристики. И все было бы объективнее и убедительнее, а главное, специфичнее, если бы романтизм рассматривался с точки зрения своих художественных открытий в области содержательной трактовки личности, если бы в структуре романтического мышления была увидена великая способность к воссозданию того, что впоследствии уже применительно к реализму было названо «диалектикой души» —

а последняя перешла к реализму «по наследству» от романтизма.

Уже не самоценная, а детерминированная обстоятельствами личность предстала в реализме во всей сложной внутренней диалектике. Последняя стала колossalным самостоятельным фактором содержания реалистического искусства. И она присутствует в любом типе реализма, особенно если он отличается высокими эстетическими качествами. В такой трактовке характера выступает тип отношения художника к действительности, чрезвычайно разнообразный по своей идейной и познавательной структуре и, однако, заключающий в себе предпосылки для связей между различными формами реализма.

Со всем этим не может не «считаться» художественная система социалистического реализма, особенно в тех случаях, когда реалистическая диалектика в художественной характерологии получает опору в высоких или даже относительно ценных философских и нравственных идеях.

Перспективна в этом смысле точка зрения Г. Плавиуса, который говорит: «Параллельно с критическим и социалистическим реализмом существуют разные формы буржуазного реализма, который сам по себе неоднороден, поскольку базируется на разных источниках: христианской морали и общечеловеческих гуманных убеждениях»<sup>7</sup>.

Ученый прекрасно видит, как мельчает буржуазный реализм, как в нем активно растут иллюзорно-утопические модели и решения, как активизируется обращение к животному, звериному началу в природе и индивидууме — последнее прямо сближает реализм с натурализмом. И все же он предполагает возможность связей социалистического реализма с теми формами буржуазного реализма, где выражены общегуманные убеждения.

Это неудивительно, если принимать за реализм не изображение жизни «в формах самой жизни» или иную эстетическую особенность, а некое художественное выражение специфического отношения к жизни, художественную задачу воссоздания объективного мира по законам его «самодвижения». Конечно, результаты осуществления такой задачи оказываются разноуровневыми и в эстетическом, и в познавательном смысле. Естественно, что в этом чрезвычайно сложном творческом процессе закономерны конфликты, эстетические конфронтации, но — и взаимопротяжения.

Направления в современном реалистическом искусстве иногда плодотворно сопоставляются на уровне стиля. Для науки имеют принципиальное значение, например, теорети-

ческие обоснования Д. Ф. Марковым того, что одни художественные формы могут быть использованы в целях искажения сущности явлений (гипертрофия условных форм в модернизме), а другие способствуют осуществлению познавательных функций. Так утверждается методология сопоставительного анализа стилей в разных типах современного реализма. В сущности, тот же методологический принцип применен ученым и при сравнительном исследовании содержательных элементов типов реализма, что в итоге и поможет окончательно выявить границы «открытости» социалистического реализма как художественной системы.

От бесконечного разнообразия научных гипотез, интуитивных догадок, априорных соображений к подлинно научной аргументации, к теоретически выверенным формулам — путь познания сложной проблемы связей социалистического искусства с иными художественными течениями. Трактовка художественного, в том числе реалистического, метода как содержательной категории, думается, может способствовать ее дальнейшему решению.

### Примечания

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 7, с. 280.

<sup>2</sup> Там же, т. 37, с. 36.

<sup>3</sup> Там же, т. 36, с. 333.

<sup>4</sup> Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 485.

<sup>5</sup> История русской литературы. Л., 1981, т. 2, с. 8.

<sup>6</sup> Там же, с. 9.

<sup>7</sup> Вопросы философии, 1978, № 1, с. 122.

## Произведение и история литературы

M. Науман

Словосочетание «история литературы» имеет в немецком языке по меньшей мере два значения. Первое сигнализирует о том, что литературе присуща внутренняя связность, которая выражается в диахроническом измерении. Второе указывает на те представления, которые мы составляем об этой связности, и на те тексты, в которых о ней говорится. Оба значения логически соотносятся друг с другом как объект и предмет рассуждения. Поэтому следует различать их и терми-

нологически: к выражению «историзм литературы» прибегать в тех случаях, когда речь идет о самом объекте, тогда как понятием «история литературы» пользоваться лишь для обозначения результатов ее изучения и понятийного отображения. В противовес этому термин «литературная историография» распространяется на изложение результатов историко-литературного исследования.

Для того чтобы подтвердить необходимость дифференциации примером, обратимся к статье Рене Уэллека, в которой он в 1970 г. констатировал «закат истории литературы»<sup>1</sup>. Историзм как существеннейшая черта литературы все-таки признавался Уэллеком в этой статье, но о литературной историографии в ней не было ни слова. Он подвергал сомнению в истории литературы нечто иное: ее способность объяснить эстетическую уникальность литературного произведения, которая может быть раскрыта лишь посредством эстетического, а не исторического анализа.

Уэллеку, исходящему из этого принципа, представляются несущественными различия между историко-литературными школами, ведь все они, как правило, рассматривают произведение в системе внутренне-либо внелитературных отношений, сводя его до уровня одного из звеньев исторической цепи и тем самым нарушая его эстетическую целостность.

Своей критикой в адрес истории литературы Уэллек поднимает проблему, которая десятилетиями находится в центре теоретических и методологических споров. Она порождена реальным противоречием: с одной стороны, предмет литературного исследования предстает перед нами в виде «произведения», которому, говоря метафорически, присуща «индивидуальность», с другой стороны, в виде «литературы» с ее делением на «роды, виды, жанры», к которым принадлежит любое произведение, сколь бы оригинально оно ни было оформлено. Уже со времен Кроче, если не Дильтея, теоретическая история нашего предмета имела дело с противоречивостью двух ориентаций, причем проблема оценки «произведения» ассоциировалась по большей части с возможностями герменевтики, интерпретации, эстетического или языкового анализа, тогда как при анализе «литературы» на первом плане всегда оказывались проблемы исторического, общественного, идеографического и других подходов или установления внутрилитературных эволюционных соотношений.

То и дело вспыхивающие споры между сторонниками преимущественного внимания к произведению или к литературе свидетельствуют о том, что старые проблемы все еще

не получили удовлетворительного решения. Эстетический и соответственно историко-литературный анализ нередко взаимно подозревают друг друга в утрате подлинного предмета литературного исследования, так что подчас дело доходит до откровенного антагонизма, порождающего столь знакомые нам по истории этой проблемы деформации. Суть их сводится к тому, что, с одной стороны, образуются бессодержательные представления о произведении, с другой стороны, бессодержательные представления о литературе; иными словами, в первом случае историцизм и безудержная социологизация ставят под сомнение внутреннюю специфику литературы, и тем самым утрачивается сам объект литературной истории, во втором случае фетишизация произведения, по существу, упраздняет его принадлежность к литературе как целому, что приводит, в свою очередь, к обеднению объекта познания. Представляется, что в последние десятилетия наметились теоретические сдвиги, свидетельствующие о том, что инерция взаимной нетерпимости двух разновидностей аналитического подхода к литературе постепенно преодолевается, причем в основе этого процесса лежит проводимая обеими сторонами самокритика.

Очевидному пересмотру подвергаются, в частности, взгляды, широко представленные после войны в школах имманентной интерпретации произведения. В свое время требования, выдвинутые Вольфгангом Кайзером, такие, например, как «выявить творческую языковую энергию и сделать осозаемой языковую целостность отдельного произведения»<sup>2</sup>, были не только понятной, но и необходимой реакцией на исследовательскую практику, которая видела в произведении лишь историко-генетическое отражение породивших его условий и потому не могла составить никакого представления о самом произведении, о его структуре и особенностях функционирования. Тупиковость ситуации была особенно очевидна там, где обращение к отдельному произведению сводилось по существу к интуитивному погружению в его индивидуальное бытие. Подобная интерпретаторская практика подрывала не только исторический, но и — парадоксальным образом — собственно литературный статус произведения, ставила под сомнение его, пользуясь терминологией Вернера Крауса, «литературный характер»<sup>3</sup>. Ведь принадлежность произведения к литературе становится осозаемой лишь при сопоставлении его с другими произведениями, при анализе его отношения к литературным жанрам и стилям, к арсеналу изобразительных средств, накопленному в ходе общего литературного процесса, к той сокровищнице

литературного опыта и практики его освоения, которая предшествует любой индивидуальной инициативе, направленной на создание и восприятие произведения. Оценочные суждения, выносимые нами по поводу отдельного произведения, также имеют ко всему этому прямое отношение, так как в глубине каждой такой оценки всегда содержится некое сознательное или неосознанное сравнение с другими произведениями. Когда эти связи оказывались неотраженными, поиск самого произведения мог легко превратиться в неадекватное литературоведческим целям движение. Если исходить из того, что литературоведческие исследования должны быть нацелены на уяснение «литературности» произведений, то они непременно должны ориентироваться на общее представление о литературе, всегда предшествующее ее индивидуальному восприятию: литературоведческому тексту органически свойствен литературно-рефлексивный компонент. Исключение этого компонента на том, например, основании, что произведению якобы присуща некая независимая субстанция, обнаружение которой доступно лишь «наиисубъективнейшему чувству»<sup>4</sup> интерпретатора, свидетельствует о двойной герменевтической наивности: интерпретирующий субъект «забывает» не только о собственной исторической обусловленности, но упускает из виду и литературную обусловленность объекта своей интерпретации. Все это неизбежно порождало полную бесконтрольность в истолковании произведения, приводило к субъективистским семантическим конструкциям и оценкам; произведение вновь выступало как «отражение», правда уже «отражение» не столько, как опасался Кайзер, неких «жизненных сил», сколько субъективной воли интерпретатора. В данном случае литературоведение балансировало уже на грани научности.

Поэтому не было неожиданным, что в рамках методологии подхода к отдельному произведению проявилась потребность подвести под анализ произведения надежный теоретический фундамент. Операция, направленная против субъективистского произвола в понимании произведения, оказалась успешной; нельзя, однако, сказать, что она целиком пошла на пользу самому произведению. Для придания научности своей постановке вопроса адептам новой методологии пришлось прибегнуть к такому оперативному вмешательству, которое, по существу, ампутировало произведение, сведя его до уровня текста, точнее говоря, оставив от произведения лишь зафиксированную на бумаге лингвистическую структуру, т. е. то состояние, в котором пребывает произведение, пока не вступит в коммуникацию и его текстовая структура

не будет реализована читателем на уровне смысла произведения. Герменевтическая дилемма, в которую оказалось втянуто произведение, была наконец разрешена благодаря этому переходу от интерпретации имманентной сущности произведения к анализу имманентной сущности текста; однако цена оказалась слишком высокой: анализ, желающий прослыть научным в стане теоретического ригоризма, должен был воздерживаться от идейной направленности, ограничив себя языковой структурой текста.

Тем самым направление, предложившее в интересах научности редуцировать литературу до произведения, а само произведение, в свою очередь, низведшее до текста, пришло к непредвиденному итогу, не лишенному насмешливой парадоксальности: на финише вновь показался исходный пункт, откуда когда-то стартовало все это направление! Произведение, во имя защиты которого от нивелирующего воздействия истории литературы было предпринято столько усилий, подверглось новому отрицанию, отнюдь не в диалектическом смысле; теперь оно отрицалось в понятии текста, которое низвело его до функции конкретного повода для структурно-лингвистических операции. Теоретическое движение достигло той стадии развития, когда оно трансформировалось в свою противоположность. Дальнейший путь определялся отныне задачей преодоления методологических издержек подхода к отдельному произведению на уровне текста, прорывом к интертекстуальным макроструктурам или переходом к такому анализу структуры произведения, который опирался бы на аналогии с коммуникативно-теоретическими моделями. Не случайно семиотические теории текста все чаще стали включать в себя pragматическую интерпретацию знака<sup>5</sup>.

Эта самокритическая эволюция структурных теорий не ускользнула от внимания истории литературы, которая, однако, поступила бы опрометчиво, если бы из горьких парадоксов теоретических направлений, ориентированных на анализ произведения, сделала бы вывод, что она может не считаться с опытом их развития. Ведь история литературы сама находится в парадоксальной позиции относительно произведения. Ее отношение к нему необходимо уточнить хотя бы потому, что недооценка этой проблемы в прошлом болезненно ощущается до настоящего времени.

Разумеется, и Уэллек хорошо знает, что дифференциация между историко-литературными направлениями и школами зачастую весьма фундаментальна. Это факт, что в ее основе лежат такие представления о предмете, методах исследования и функциях литературы, которые обусловлены подчас

диаметрально противоположными общественно-теоретическими, мировоззренческими и идеологическими предпосылками. Но в отношении к отдельному произведению оказывается генетическая общность подхода, состоящая в том, что всем историко-литературным методам свойственна тенденция к рассмотрению произведения прежде всего в качестве элемента литературной системы. Уникальная значимость, «индивидуальность» произведения оттеснялась при этом на задний план.

История литературы длительное время не считала подобное отношение к произведению спорным. И если сегодня она признает наличие противоречия, то этим она обязана как описанным выше теориям, ориентированным на анализ произведения, так и осознанию проблематики, которую выдвигают процессы литературной рецепции и коммуникации. Противоречие состоит в том, что история литературы с помощью своих методов может объяснить историзм произведения только в одном из аспектов, который можно назвать диахроническим. Произведение ставится на надлежащее место в цепи литературного развития, причем в генетической ретроспективе выясняются условия его возникновения, его принадлежность к тем или иным литературным школам, направлениям, эпохам и т. д., с функциональной же точки зрения рассматривается история его рецепции и воздействия. Но есть, однако, еще один момент, сообщающий произведению историчность. Он не связан ни со временем возникновения произведения, ни с конкретными фактами, позволяющими реконструировать историю его восприятия и воздействия. Это момент современного бытования произведения, его современного восприятия. Если решиться назвать этот аспект синхронным в отличие от первого, подчеркивающего место произведения в прошлом, то следует признать, что рецепция с помощью рычага диахронии поднимает произведение с его исконно исторического места и сообщает ему в результате такого перемещения новое, находящееся на уровне синхронии, историческое место.

Иногда говорят в связи с этим об «историизме» и «актуализме». Употребляя эти термины, следует, однако, избегать возможной ошибки, когда момент возникновения произведений принимается за историческую категорию, а момент рецепции, т. е. актуализации произведений, выводится за пределы истории. Между тем полосы актуализации полностью принадлежат истории. Прежде всего актуализм сообщает произведениям новый историизм. Справедливо, однако, что одних историко-литературных операций недостаточно для

того, чтобы понять качественную природу явления, на котором поконится эта историчность. Можно обозначить это качество как «эстетическое»<sup>6</sup>. Оно проявляется только в контакте, в котором доминантной становится как раз то, что вынужденно редуцируется историей литературы, — индивидуальность произведения, его уникальность как предмета повседневной литературной коммуникации.

Все, сказанное выше, не следует понимать так, будто история литературы полностью лишена голоса в тех взаимодействиях, которые устанавливаются между читателем и произведением. Правда, знание истории литературы само по себе еще не является достаточной предпосылкой для вступления в эстетические отношения с произведением, нередко оно даже препятствует историкам литературы в установлении таких отношений. И все же в принципе можно исходить из того, что даже «ненаучное» чтение опирается на усвоенные читателем знания, на приобретенный в процессе контактов с произведениями литературный опыт, который может подниматься до подлинного профессионализма, и что уже селекция, выявление произведения из массы себе подобных происходит в зависимости от развитости читательского «литературного чувства». Читательский акт, пусть даже это не всегда осознается самими реципиентами, многочисленными нитями связан с историко-литературными изысканиями. Без «метакоммуникативной» активности истории литературы многие произведения после вступления в первичную коммуникацию в пору своего возникновения не смогли бы перемещаться в пространстве и во времени для новой эстетической актуализации. В еще большей мере это касается переизданий и филологического комментирования произведений, созданных в далекую эпоху. Теоретическое обоснование этой работы — «текстология» — по праву считается историко-литературной дисциплиной. Реконструкция исторической значимости не только выстраивает произведения на определенной дистанции, она доводит их до современности, рецепционно-исторически перемещая из соответствующей эпохи к месту встречи с живым читателем.

Оценки эстетического порядка частично зависят от характера оценочных категорий, присущих историческому исследованию. Не выдерживает критики позитивистское представление о том, что историей литературы можно заниматься, абстрагируясь от общественных задач. Уже в выборе сферы изучения, в отборе так называемых «литературных фактов», извлекаемых из аморфной массы материала, присутствует оценочный момент. Еще более ощутимо он проявляется в той

степени значимости, которая придается тем или иным произведениям и авторам, течениям, направлениям, школам и литературным эпохам. Реконструкция историко-литературных фактов всегда связана с явными либо подразумеваемыми эстетическими оценками, которые, в свою очередь, обусловлены идеологическими обстоятельствами. Обращение к литературе прошлого часто сопряжено с поисками ответов на вопросы, которыми занимается современная история. В таком подходе реализует себя потребность в уяснении перспектив дальнейшего развития, в выработке представлений о возможном будущем. В этом состоит главная причина неизбежного устаревания историко-литературных разработок, которые через определенные промежутки времени, обусловленные не только внутренним движением науки, но и реальными историческими процессами, должны обновляться и уточняться. Историко-литературные тексты так или иначе связаны с проблематикой текущей литературной жизни, независимо от того, сознает это или не сознает историк литературы. Историография, выделяя из массы произведений те, которые рассматриваются как история литературы, подтверждает имеющиеся или образует новые оценочные критерии, воспринимаемые как общественно обусловленные моменты восприятия, действительные и для индивидуальной рецепции. Таким образом, не подлежит сомнению, что существует определенная взаимосвязь между эстетическим фактором литературной коммуникации и метакоммуникативными текстами историков литературы; правда, мы еще не очень хорошо знаем законы ее функционирования.

Хотя история литературы и принимает участие в практике литературной коммуникации, каждое конкретное произведение в процессе рецепции приобретает относительную автономность. Оно всегда предстает перед читателем как самоценный индивидуальный феномен. Несостоявшуюся, неудачную reception не поправить умозрительными аргументами в пользу безукоризненной «литературности» произведения, и наоборот, как отмечено Роланом Бартом<sup>7</sup>, читательское отношение к произведению не может быть существенно поколеблено указанием на недостаточную качественность произведения, если в процессе рецепции читатель вступает с ним в эстетический контакт. Относительное безразличие большинства читателей к истории литературы как раз и объясняется, по всей вероятности, тем, что знание, которое она сообщает, не может заменить эстетического наслаждения, получаемого от произведения при чтении.

Что касается скепсиса, который испытывает большинство писателей по отношению к истории литературы, то для этого имеется еще одна дополнительная причина. Мысль о том, что для истории литературы автор является лишь звеном в некой общей цепи, разумеется, непереносима для художника, который вкладывает в творческий акт всю свою индивидуальную неповторимость, стремясь как можно более самостоятельно определить свое отношение к традициям; а между тем лучший удел, уготованный ему историей литературы, это зыбкая надежда оказаться в каком-либо контексте, поскольку всем известно, что история не только упоминает имена, но нередко и умалчивает о некоторых

Истории литературы, таким образом, не остается ничего другого, как согласиться с тем, что она отходит на задний план в процессах, сопровождающих эстетическое освоение произведения и включающих в свою орбиту как само произведение, так и его создателя и реципиента; для истории литературы эти процессы не являются главными, они переводятся ею в общий план, контуры которого в целом предопределяются прежде всего ходом литературного развития и его структурными особенностями.

Именно там, где кончается сфера действия истории литературы, вступают в свои права методы, предназначенные для изучения отдельного произведения. Его судьба, во многом зависящая от читателя, не так уж безоблачна. В самом деле, с точки зрения читателя, рецепция всегда оказывается удачной, если произведение удовлетворяет его личные запросы. Но всякий ли раз оказывается рецепция полноценной с «точки зрения» самого произведения, т. е. «адекватна» ли она ему<sup>8</sup>. Ведь восприятие произведения читателем может основываться и на неправильном, чисто субъективистском осмыслении. Элемент субъективности в рецепции неизбежен, поскольку лишь на этой основе происходит осуществление эстетического контакта, но субъективность в то же время может стать причиной редуцирования внутренних потенций произведения. Если история литературы не хочет быть бездумным апологетом любой литературной коммуникации, то право на существование должны получить лишь такие методы, которые позволяют анализировать отдельное произведение иначе, чем это делает история литературы; например, речь может идти об анализе, полностью сосредоточенном на выяснении индивидуальных качеств произведения и тех элементов его структуры, для описания которых необходимы лингвистические методы. Сама практика литературной коммуникации свидетельствует о том, что использование форм-

лизованных методов не обязательно приводит к «формализму». Так происходит лишь тогда, когда теория изучения произведения забывает о границах, отведенных ей не только практикой литературной коммуникации, но и самим ее предметом — литературным произведением.

С помощью формализованных методов анализируется лишь то, что не связано со «значимостью» произведения, не важно — истинной либо мнимой. Если назвать эту предшествующую «значимости» априорность «текстом», то опасность, подстерегающая формализованные методы (при условии их абсолютизации), состоит в плоском редуцировании произведения до текста. Переход от текста к собственно произведению всегда включает момент значимости, идеальной направленности, возникающей после того, как тексту разрешается вступить в качественно иную связь, не идентичную той, что обеспечивает структурное единство его элементов. Эта новая взаимосвязь конституируется в акте чтения, привнося с собой оценочное отношение. В анализе, ограничивающем себя текстом, произведение оттесняется на обочину. Мысль о том, что текст уже сам по себе как бы подталкивает к произведению и, следовательно, к коммуникации, что в нем, таким образом, органически заложена функция призыва, «имплицирован читатель» (Вольфганг Изер)<sup>9</sup>, — эта мысль есть, вероятно, самое продуктивное завоевание современных теорий текста. Решающим образом этому содействовал тезис Умберто Эко об «открытости» произведения<sup>10</sup>, хотя было бы логичнее в данном случае говорить об «открытости» текста, ведь именно текст в процессе чтения превращается в произведение. При всем том важно не забывать, что и коммуникативно ориентированная теория текста может дать представление лишь об одной из предпосылок литературной коммуникации, не будучи в состоянии объяснить ее самое.

Таким образом, хотя текст и неразрывно связан с произведением, он не идентичен ему, и наоборот. Отсюда ясно, почему ориентированные на отдельные произведения литературоведческие методы сформировались в процессе конфронтации между анализом текста и интерпретацией произведения. Ведь конфронтация формирует отношения. Поэтому прав Мишель Фуко, когда он, хотя и в другой связи, говорит, что методы интерпретации и средства формализации противостоят друг другу и одновременно взаимосвязаны<sup>11</sup>. Техника формализованного анализа, претендующая под флагом объективизации текста на контрольную функцию по отношению к интерпретации, всегда содержащей привносимую интерпретатором субъективность, неизбежно останавлив-

вается перед произведением; любая же интерпретация, тем более притязающая на научность и, следовательно, готовая подвергнуться всяческому контролю, всегда идет дальше текста. Вот почему столь часто дискутируемый вопрос, как быть с «объективизацией» произведения в том случае, когда возникают различные его интерпретации, по существу оказывается ложным, так как на самом деле здесь затрагивается судьба не произведения, а лишь его текста. Он действительно «субъектируется», но иначе мы не имели бы произведения, всегда представляющего собой «эстетический объект» (Мухаржовский); только прочтенный, т. е. истолкованный и тем самым оцененный, текст есть произведение. Вот почему бесконечные споры о том, что считать «адекватной» рецепцией, тонут в безнадежных противоречиях, когда эту проблему пытаются решить через обратную связь произведения с его текстом. Если анализ не намерен ограничиваться простым «удваиванием» текста путем перевода его на формализующий язык, если от текста он стремится вернуться к произведению, т. е. к феномену, далеко не адекватному тексту, он в любом случае должен обратиться к акту интерпретации, т. е. отказаться от своих первоначальных предпосылок.

Указанное противоречие можно рассматривать как продуктивное. Суть его в том, что анализ текста при помощи специальных методов предстает как необходимая предпосылка интерпретационного синтеза, в горниле которого текст, конституируясь в произведение, упраздняет себя как текст. Благодаря интерпретации произведение вступает в новую, высшую систему отношений по сравнению с той, которая обусловлена текстом. Оно тем самым как бы протягивает нити от текста к людям, от людей к процессам, в которых выявляется смысл индивидуального и общественного бытия, исторического развития, отношения человека к природе, к жизни, к миру, т. е. к более общим процессам познания, вбирающим в себя и специальный опыт, приобретенный в ходе создания и рецепции произведений. Литература в своем специфическом качестве выступает уже не только как нечто производное от истории, не только как интертекстуальная связь, но и как фактор, активно участвующий в историческом процессе, ибо «интерпретирует» его и сам «интерпретируется» им.

Таким образом, как историко-литературные, так и специально ориентированные на отдельное произведение исследования преследуют, в сущности, одну и ту же цель: исходя из системных отношений, объективно связанных со структур-

ными и эволюционными формами общественного сознания (а тем самым с историческим бытием человека), они призваны — в мировоззренчески мотивированных и, следовательно, небесспорных пределах — анализировать, объяснять и оценивать тексты в соответствии с их «значимостью», превращая их в «интерпретированные» произведения (как в позитивном, истинном, так и в негативном, неистинном смысле). История литературы при этом акцентирует их значимость на шкале диахронии, а интерпретация путем дополнительной селекции выявляет те из них, которые на шкале синхронии могут сделаться доступными эстетическому освоению и повторно, благодаря приобретению новой значимости, включиться в историю (например, в качестве «наследия»). Тексты, с которыми не имеет дела ни история литературы, ни анализ произведения, можно предложить не учитывать при анализе процесса коммуникации.

Разумеется, речь идет здесь лишь о предложении. Об этом необходимо напомнить, поскольку мы, литературоведы, будь то историки литературы, специалисты по интерпретации произведений или анализу текстов, с трудом освобождаемся от иллюзии, согласно которой литература создается и существует для наших метакоммуникативных операций. Ведь в крайнем случае обойдется и без нас: автор найдет свой путь к читателю, текст — к произведению, а произведение займет свое место в литературе. Даже тогда, когда литературоведение признает за литературой автономность, она все-таки на деле не может быть полностью автономной; разве что по отношению к самому литературоведению с его канонами и предписаниями, как понимать и оценивать произведения. Они не очень-то соблюдаются ни создателями произведений, «деятелями» истории литературы — авторами, ни читателями, которые обращаются к литературоведческим трудам лишь тогда, когда не в состоянии сами доискаться смысла прочитанной книги.

### Примечания

- 1 Wellek R. The Fall of Literary History (Actes du VI Congrès de l'Association internationale de littérature comparée). Stuttgart, 1975, p. 29—35.
- 2 Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. 3. Aufl. Bern, 1954, S. 5.
- 3 См., напр.: Krauss W. Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Reinbek bei Hamburg, 1968, S. 7.
- 4 Staiger E. Die Kunst der Interpretation, München, 1971, S. 10—11.
- 5 Warning R. Das Problem der Rezeption in Texttheorie, Pragmatik und Semiotik. — In: Proceedings of the IX Congress of the International Comparative Literature Association. Innsbruck, 1979. T. II. Literary communication

- and reception / Ed. by Z. Konstantinovič, M. Naumann, H. R. Jauss. Innsbruck, 1980, p. 211—214.
- <sup>6</sup> «О специфике эстетического отношения» ср.: Schober R. Zur Frage der Bewertung von Literatur. — In.: Weimarer Beiträge, 10/1980, s. 27 ff.
- <sup>7</sup> Barthes R. *Le plaisir du texte*. Paris, 1973.
- <sup>8</sup> Cp.: Leenhardt J. Théorie des processus de réception historiques et sociales: Rapport. — In: Proceedings of the IX Congress, a. a. O., S. 110—116.
- <sup>9</sup> Iser U. Der implizite Lezer. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München, 1972.
- <sup>10</sup> Eco U. L'oeuvre ouverte. Paris, 1965.
- <sup>11</sup> Foucault M. *Les mots et les choses*. Paris, 1966, p. 312.

## Анализ художественной «картины мира» и задачи литературоведения

*И. Кирај*

Анализ художественной картины мира Эндре Ади — так сформулировал я исследовательскую задачу, работая над монографией об этом крупнейшем венгерском поэте XX в. Подобное определение, как и сам метод анализа, у некоторых вызвал возражения. Оппоненты ссылались чаще всего на автономность литературы, на внутреннее единство и особые закономерности творческого процесса; скептические голоса раздавались и по поводу вполне определенной — подчеркиваемой уже в самой формулировке — идеологической направленности данного подхода к литературе. Эти нарекания побудили меня взяться за написание статьи, в которой я попытаюсь ответить для себя на вопрос, почему в изучении истории литературы я придерживаюсь этого метода и как его понимаю.

В свое время, когда еще начинающим литературоведом я писал о венгерском прозаике прошлого века Кальмане Миксате, я называл этот подход к литературе просто марксистским методом. Позднее, в пору распространения вульгаризаторской, страдающей обнаженной публицистичностью критики, ограничивавшейся при анализе сугубо идеологическими моментами, я счел необходимым уточнить характеристику метода, ибо важно было подчеркнуть, что речь, собственно говоря, идет об анализе картины мира, т. е. о подходе к литературе, который неизменно предполагает наличие между действительностью и творчеством, между обусловленными базисом общественно-историческими сдвигами и худо-

жественным произведением определенной промежуточной, опосредующей сферы — художественной картины мира.

Многие задавали вопрос: а не лучше ли говорить просто о марксистском художественном анализе или коль скоро возникла необходимость в идейно-содержательной конкретизации, то почему вместо более общего и распространенного понятия «мировоззрение» я прибегаю к менее привычному выражению «картина мира»? Что касается первого, то употребление термина «картина мира» продиктовано желанием не только подчеркнуть идеологическую нацеленность метода, но и указать на важность рассмотрения творчества писателя в его целостности. Ведь понятие «художественный анализ» предполагает анализ прежде всего отдельного произведения. При этом исследователь нередко забывает о том, что отдельное произведение (что особенно важно в случае поэзии) существует не изолированно, а в рамках более широкой целостности. Наряду с произведением как единством мы с полным правом говорим о таких единствах, как цикл, сборник и не в последнюю очередь совокупное творчество. Оно особенно важно для нас. Отдельное произведение будет понято полнее и глубже, если конкретное рассмотрение его будет вестись параллельно с анализом диахронным, учитывающим всю совокупность творчества. Рассмотрение творчества же не может происходить иначе, как через выявление картины мира поэта, точнее говоря, лирического «я».

Что касается второй части вопроса — почему вместо «картины мира» я не пользуюсь более общим и употребительным понятием «мировоззрение», — то тут аргументом служит специфика искусства. Правда, в обыденном словоупотреблении понятия «мировоззрение» (*világnézet*) и «картина мира» (*világkép*) используются в венгерском языке обычно как синонимы, однако слово «картина» придает последнему более яркую эмоциональную окраску. Не случайно термин «картина мира» (во всяком случае, по имеющимся у меня данным лексикологии) был впервые использован на венгерском языке поэтом — Михай Бабич, по-видимому «скользивав» выражение с немецкого *Weltbild*, применил его по отношению к философии, которую он назвал «литературой чередующихся картин мира». Под мировоззрением принято понимать совокупность взглядов и знаний о природе и обществе, осознанных и понятийно оформленных компонентов сознания. Что касается поэзии, то тут чрезвычайно важны и компоненты, еще не получившие понятийно-интеллектуального воплощения, живущие в сознании, а подчас и как бы за порогом сознания и философской рефлексии в виде

догадок и представлений. Возникновение этих компонентов, помимо сознания художника, обусловлено разного рода образными, звуковыми, языковыми интенциями и ассоциациями, идущими от специфических выразительных средств конкретного вида искусства. Таким образом, в произведениях писателя всегда реализуется (в той или иной степени не совпадающая с его осознанным мировоззрением) эстетически выраженная, воплощенная в «поэтике» интерпретация действительности, которую мы и называем картиной мира. Думается, что только исследование так понимаемой картины мира может вести марксистскую критику к действительному познанию внутренних законов поэзии. Только в таком случае марксистский метод с его подчеркнутой идеально-содержательной направленностью приобретает и полную эстетическую определенность.

Практику этого метода я перенял от Лукача, однако его теоретическое марксистское обоснование можно обнаружить в статьях Аттилы Йожефа. В начале 30-х годов он призывал к созданию такой социалистической литературы, в которой «не только сознание (писателя — И. К.)... связано с идеями социализма... но и неуправляемое понятиями творческое начало придает его деятельности направленность, которая, может быть, лишь впоследствии осознается им как социалистическая»<sup>1</sup>. Или, как писал он в известной и часто цитируемой рецензии на книгу стихов Ц. Брихты: «В отношении любого поэта, претендующего на то, чтобы считаться социалистическим, следует — именно в интересах социализма — выяснить прежде всего, в какой мере он пережил социализм как поэзию или, точнее говоря, в какой мере ему удалось превратить его идейное содержание в содержание души»<sup>2</sup>. В этих высказываниях находит выражение мысль о том, что у настоящих писателей картина мира проявляется всегда как «художественность», как «эстетическое». Анализ картины мира, таким образом, в сущности проблема эстетическая.

Именно на этом пути — в подходе к идеологическому через эстетическое — перед историей литературы открывается, по моему убеждению, возможность осуществления одного из важнейших требований марксистской эстетики — принципа первичности содержания при одновременном соблюдении нерасторжимого единства содержания и формы.

Ведь тот, кто стремится к осмыслению художественной картины мира, исходит прежде всего из содержания. Его привлекают, пользуясь здесь сравнением Ортеги-и-Гасета, не блеск и радужные переливы оконного стекла, а то, что

происходит за стеклом, художественно воплощенная мысль писателя или, по выражению Аттилы Йожефа, его «идейное сообщение». Вместе с тем исследователь понимает, что это «сообщение» неотрывно от формы, оно существует в ней и вне ее не может быть найдено. Ему хорошо известно, что оно не тождественно обыденным мыслям художника как частного лица или его теоретически осознанному мировоззрению. Картина мира писателя построена не по законам научного или обыденного познания, а по законам познания художественного. В ее формировании участвует не только сознательно воспринятое мировоззрение, но и хранимые в глубине души и еще не переработанные сознанием фрагменты действительности, жизненного опыта, а также зафиксированные в элементах избранной художественной формы и передаваемые через них общечеловеческие впечатления, «онтологемы». Именно потому картина мира может быть описана с достаточной полнотой только на основе произведений. Иные выступления или высказывания писателя (публицистика, переписка, устные признания, воссозданные в мемуарах современников, и т. п.) имеют лишь вспомогательное значение. Для понимания картины мира следует обратить внимание прежде всего на специфическую, подчиняющуюся своим внутренним законам «грамматику» произведения, заставить раскрыться художественную форму. Форма и содержание при этом станут неотличимыми, тождественными — как тождественны язык и мышление. Отделить их друг от друга невозможно.

В методологическом отношении подобный подход противостоит, с одной стороны, имманентному «текстоцентризму» формалистической поэтики, которая, абсолютизируя относительную автономность развития литературы, рассматривает произведение как изолированное, связанное в лучшем случае лишь с различными художественными конвенциями и нормативами формообразования. Таким образом, разрываются связи между произведением и общественно-исторической реальностью. С другой стороны, обозначенный выше подход направлен против разного рода вульгаризаторских концепций, воспринимающих художественное произведение как иллюстрацию того или иного философского течения, мифологического архетипа, общественно-политической программы, того или иного тезиса литературной теории или поэтики и не считающих с его индивидуальным бытием, внутренними закономерностями, особыми, присущими произведению отражательными возможностями.

Метод анализа, о котором идет здесь речь, предполагает наличие автономной, характерной для данного произведения или лирического «я» картины мира; цель заключается в ее осмыслении и описании, а не в поисках примеров для подкрепления какой-либо заданной теории, философской или социологической доктрины. Таким образом, анализ этот по сути своей нацелен на произведение и исключает всякого рода иллюстративность. Только в отличие от формализма эта направленность вовсе не предполагает имманентности произведения, но сочетается с историческим видением, соотносится с реальностью и потому является более полной. Ведь смысл произведения определяют лежащие в его основе реальные впечатления жизни, от глубины которых и зависит характер его художественности.

Нацеленность на исследование картины мира не только способствует решению противоречия между формой и содержанием, но и упрощает оппозицию эстетики отражения и эстетики созидания, помогает видеть в единстве мимесис и креативность, общественно-историческую детерминированность и созидаально-творческую активность писателя. Ведь картина мира — это ответ, индивидуальный и неповторимый, на вопросы, выдвигаемые перед художником действительностью. Стало быть, она закономерно обусловлена действительностью, неотделима от общественно-исторической реальности. Так, Ади являлся поэтом эпохи империализма, и современность его — созвучность XX в. — состоит не в последнюю очередь в том, что он глубоко и всецело пережил новые проблемы своей эпохи, новой исторической действительности империализма. Но отвечал он на эти проблемы, разумеется, как суворенная и неповторимо-индивидуальная творческая личность. Как Эндре Ади. Его ответ — выношенная и выстраданная картина мира — заключает в себе не только понятую поэтом действительность, не только *мир*, но — в соответствии с метафорическим смыслом слова *картина* — и индивидуально-личностное отношение к нему. Она отражает в себе также решения и выбор поэта, отражает прогрессивную, включенную в самосозидающую деятельность человечества активность творческого «я» как неповторимого, уникального и своеобразного биологического и общественного индивида. В ней, если воспользоваться выражением Фромма, заключена особая, проводящая и преобразующая общественно-исторические импульсы система фильтров — человеческая личность. Без нее не может быть художественной картины мира. Мимесис и креативность выступают, таким образом, как единство. Произведение всегда есть диалектически сложное сочетание одного и другого.

Анализ картины мира, являясь методологической детерминантой, предполагает последовательное единство метода и вместе с тем обязывает нас к поискам разнообразных способов рассмотрения предмета, способствует разрешению мнимого противоречия между методологической целостностью и многообразием конкретных подходов. Метод и способы рассмотрения, как мне думается, следует четко разграничивать. Если первый обусловлен мировоззрением исследователя, то последние — лишь спецификой изучаемого материала. К литературе как предмету исследования применимы различные способы рассмотрения. Можно рассматривать ее — если ограничиться только основными типами, связанными с тройственным отношением «писатель—произведение—читатель», — в историко-генетическом плане, с точки зрения происхождения. Далее, можно рассматривать ее в аспекте поэтики, исследуя специфические закономерности формотворчества, системы художественной выразительности. Можно — с позиции функционально-исторической, изучая по законам эстетики восприятия воздействия произведений на аудиторию. В пределах каждого из основных типов возможен ряд вариантов. Так, генетическое рассмотрение может быть биографическим, психологическим, идеально-историческим, социологическим и т. д., а при функционально-историческом рассмотрении, т. е. при изучении восприятия, можно опираться на историю критики, социологию реципиентов, исследование влияний.

Научный метод вовсе не исключает все эти способы рассмотрения, как не является он и простой механической их совокупностью. Он представляет собой иерархическое структурное единство и мировоззренчески детерминирован. Поэтому «методологический плюрализм», столь часто поминаемый в современном буржуазном литературоведении и впервые провозглашенный в качестве идеала И. Хермандтом, означает не что иное, как мировоззренческий эклектицизм. В этой теории находят свое отражение нигилистичность, равнодущие к ценностям и агрессивный скепсис позднебуржуазного либерализма. Марксистский анализ картины мира, утверждающий первостепенное значение действительности, направлен против подобных взглядов. Его основными методообразующими, структурирующими принципами являются социальность и историзм, а ведущим способом рассмотрения предмета соответственно социально-исторический.

Для достоверного анализа художественной картины мира, разумеется, необходимы самые разнообразные исследовательские средства. При доминирующей роли социально-

исторического подхода важное место в нем отводится не только приемам поэтики, но и таким способам изучения творческой индивидуальности писателя, как биография, психология и социология творчества, история идей и менталитета и т. д.

Метод анализа художественной картины мира, способствующий диалектическому разрешению многих проблем марксистской эстетики, может сыграть существенную роль и в преодолении так называемого «кризиса легитимации», наметившегося в нашей истории литературы в последнее время. Литературоведение, и с этим нельзя не считаться, испытывает определенную неуверенность в собственных возможностях и правомочности.

Из причин собственно научных главная здесь состоит вовсе не в том, что венгерские литературоведы-марксисты не стремились к преодолению догматических искажений, к осмыслению того переворота, который произошел в международной литературной науке в области поэтики, к совершенствованию методологии, к развитию современной компаративистики и учету аналогий и воздействий мировой литературы и других видов искусства, к углублению философских и социологических основ и т. п. Парадоксально, но неуверенность вызвана именно тем, что они ко всему этому стремились. И на этом пути столкнулись по мере развития научной мысли с новыми проблемами, прежде всего в теории и поэтике. Открытие литературоведами таких явлений, как, скажем, поливалентность и полифония, распространение принципов эстетики восприятия вынесли на поверхность вопрос, который в скрытом виде присутствовал в литературоведческой мысли и прежде, а именно: можно ли говорить о подлинной научности там, где существуют зависящие лишь от ситуации разные прочтения, но нет прочтения единственно верного, исчерпывающего и окончательного? Ведь всякий, кто интерпретирует произведение или творческий путь писателя, видит их по-своему.

Бывали у нас историки литературы, которые, столкнувшись с этой проблемой и не прельстившись наиболее легким решением — уходом в эссеизм или абстрактное мифотворчество, резко ограничивали сферу исследования, отказывались от интерпретации и оценки в пользу описания, регистрации. Опасность позитивизма имеется и сегодня, только (если иметь в виду основную тенденцию внутри нашей науки) место прежних Яношей-регистраторов, осмеянных в конце прошлого века писателем Лайошем Толнаи, занимают

Яноши-анализаторы. Вместо исторических данных теперь происходит бесцельное накопление данных поэтики.

Ставя перед собой цель анализа картины мира, исследователь не может останавливаться на этапе описания, удовлетворяться просто разбором. Он стремится к синтезу, руководствуясь при этом убеждением в том, что, хотя окончательное и единственно достоверное прочтение произведения невозможно, наука не обречена все же на релятивизм, не должна впадать в скепсис. Ошибочные и неверные прочтения возможны всегда, но в каждую эпоху возможно и *оптимальное прочтение*, пусть и не абсолютное, т. е. истолкование, наиболее полно соответствующее достигнутому наукой уровню профессионального развития и идейному горизонту данной исторической ситуации, а следовательно, и внутренней реальности произведения.

Поиски и осознание оптимального прочтения в этом смысле всегда являются важнейшей задачей историков литературы. Только так они могут сделать произведение живым достоянием настоящего. Такое восприятие предмета зависит, с одной стороны, от личной позиции исследователя. От того, с той ли точки зрения рассматривает он ход истории, откуда видно ее главное течение. Оптимальное прочтение, таким образом, предполагает поиск общественно-исторической точки зрения, отвечающей эпохе.

С другой стороны, достоверность прочтения зависит от научной ответственности, от глубины и серьезности постижения фактов. Она обеспечивается методологическим принципом, который по аналогии с «кругом герменевтики» Хайдеггера—Гадамера можно было бы назвать аналитической спиралью. Исследователь произведения сначала сопоставляет свои первичные читательские впечатления с фактами поэтики и, углубив их таким образом, постигает произведение уже в свете исторических данных, а затем соотносит все это с другими имеющимися прочтениями. Полученное при этом более полное и глубокое толкование вновь сопоставляют с фактами поэтики и, двигаясь далее по спирали анализа, сопоставляя частности и целое, данные поэтики, истории и рецепции, проникают все глубже в реальное содержание произведения, добиваются если не окончательного, то, во всяком случае, наилучшего для своей эпохи прочтения. Анализ картины мира, таким образом, помогает литературоведению избежать релятивистского скепсиса, самоцельного нагромождения фактов и разочаровывающей описательности, способствует преодолению сомнений в «законности» собственного существования.

Эти сомнения вызываются, однако, не только сугубо литературоведческими причинами, но прежде всего внешними, общественными факторами. Дело не в кризисе ценностей, как утверждают подчас в дискуссиях. Ценности, выдвинутые социализмом, время не состарило. Они по-прежнему остаются ориентирами для человечества, ищущего выход из исторического кризиса буржуазного общества, кризиса его ценностей и образа жизни. Но теперь стало ясно, что исторический путь социализма значительно сложнее, чем это когда-то представлялось. Дело осложнилось тем фактом, что на определенном этапе у нас имели место злоупотребления тезисом о роли идеологии вместо практического воплощения конкретной программы преобразований. Это возымело обратное действие, породив недоверие к идеологии. Благоприятствовало этому и международное окружение. На государственно-монополистической стадии капитализма в развитых буржуазных странах, где идеология, непосредственно выражая интересы господствующих классов, могла восприниматься уже только как миф, как фантасмагория, не имеющая ничего общего со здравым смыслом, идея деидеологизации оказалась такой идеей, которая способна сохранить хотя бы видимость научности. Широкое хождение получил пресловутый тезис Даниела Белла о конце идеологии, а также концепции неопозитивистского и структуралистского толка, упования на науку, свободную от идеологии.

Все это не могло не сказаться и в нашей духовной жизни, в которой обнаружились проявления своего рода экономизма, технократических взглядов, противопоставленных не только догматическому начетничеству, но и любой постановке вопроса, подчеркивающей значение идеологической работы. Притуплялось сознание того, что социализм это не просто новое экономическое и общественное устройство, но неотделимо от этого и формирование новой личности, нового типа человека, создание новой системы ценностей и общественного поведения. В этих условиях и возник в нашем литературоведении «кризис легитимации».

Ведь наука о литературе по природе своей глубоко идеологична. Уверенность в своей необходимости она, так же как и ее предмет — литература, всегда черпала в пафосе формирования сознания, воспитания человека. Тем более очевидно это при социализме. Ведь мерой прогресса в этой общественной системе служат не только материально-техническое развитие и накопление вещественных ценностей, но и внутреннее обогащение человека, накопление ценностей культуры.

Поэтому и важна наука, способствующая сохранению и освоению огромной идеально-эмоциональной энергии: возникающих в ходе истории и неизменно присущих большому искусству высоких нравственных ценностей, представлений человека о себе и своем назначении, родового самосознания человечества.

Однако именно эти полномочия литературоведения ставят под сомнение сторонники идеологической нейтрализации, отмахивающиеся от задачи воспитания человека и потребностей идеологической борьбы. Во многих случаях в этом повинны и сами ученые, принимающие истинное призвание литературоведения за устаревшее, обольщающие себя разного рода ошибочными псевдолегитимациями. Таковым является, например, бессмысленный миф сциентистской научности.

Во избежание недоразумений заметим, что требование высокой научной точности и методологической последовательности вполне справедливо и оправданно в отношении научной дисциплины, долгое время развивавшейся под знаком эссеизма и часто даже провозглашавшей себя искусством (для венгерской истории литературы это было особенно характерно). Справедливыми являются требование понятийной четкости, большей ясности изложения и анализа, нетерпимость к нацеленной только на эмоциональное воздействие метафоричной, морализирующей манере письма и противопоставление ей манеры дискурсивной, рационалистической, обращенной прежде всего к разуму. Но сциентизм состоит вовсе не в утверждении этих качеств, а в самоцельности, в апологии «науки ради науки». В сциентизме акцент переносится в сущности на форму. Важность приобретают внешние проявления. Вместо мысли выступает научный жаргон, вместо страстных поисков истины — упоение методикой. Под покровом научного метаязыка, неоправданно раздутого понятийного аппарата подчас скрываются заимствованные идеи. Литературоведы начинают писать друг для друга, окна их «лабораторий» оказываются почти наглухо заколоченными, сквозь них не доносится «заказ» жизни.

Там, где это не так, где — вспомним о двух типах ученого из вводной части «Фауста» — вагнеровской чванливости и самоцельной учености по-прежнему противостоят мучительные Фаустовы поиски, освещенные знанием того, что «теория суха», а «древо жизни вечно зеленеет», там, где ученый неизменно ищет связи с жизнью, способа быть полезным обществу, подчас подстерегает другая опасность, своего рода побочное проявление того же процесса деидеологизации, —

сужение компетенции литературоведения до задач языкового воспитания.

В подобных программах действительно выдвигаются важные, неотложные задачи. Совершенно очевидно, что цель и смысл своей деятельности литературовед может найти, например, в исследовании вопросов коммуникации, способствуя тем самым развитию взаимопонимания между людьми. Не менее важным является и развитие эстетической культуры, эстетическое воспитание. Это вовсе не самоцель, а одно из направлений формирования новой личности. Чувство прекрасного, восхищение «творчески преобразующей материю духовной силой» (А. Йожеф) не только окрыляет и облагораживает человека, не только развивает его самосознание, но и формирует, обогащает его отношение к миру. Эстетически чуткий человек всегда более восприимчив к внешним воздействиям, его внутренняя жизнь изобилует впечатлениями, является источником радости и покоя, возвышает над стихией повседневности. Вместе с тем эстетическая культура — это и общественная потребность. Культурный уровень той или иной страны определяется не в последнюю очередь мерой эстетического в обыденной жизни, дисциплинированностью, внимательностью и толерантностью человеческих взаимоотношений, иначе — культурой поведения. При равном уровне жизни и сходности традиций она выше там, где более развиты эстетические чувства, где больше книг приходится на душу населения.

Культурно-просветительная функция, развитие культуры речи и эстетическое воспитание — все это важно, но недостаточно для полной легитимации литературоведения. Ведь литература является не только носителем языковой и эстетической культуры. Она — как утверждается в одном из основных положений марксистской эстетики — система многофункциональная. То, что в других областях духовной деятельности человека вследствие разделения труда распалось на отдельные дисциплины, в литературе осталось связанным воедино. Истина, добро и красота, познавательная, воспитательная и эстетическая функции в ней неразрывны. В отличие от специальных дисциплин литература неизменно отражает всего человека и обращена ко всему человеку. Она осуществляет и пробуждает не элементарные, количественные, а высшие, духовные, качественные потребности.

Характерно, что по мере ослабления религиозных чувств начиная с эпохи Просвещения многие мыслители отводили литературе ту роль, которую прежде выполняла религия. Это нашло свое подтверждение не только в поэтических кредо

Шиллера и Шелли, Гюго и Петефи, но и в теории — у Мэтью Арнольда или Раскина. Эта мысль одинаково присутствует в обоих типах представлений о функции искусства, сложившихся в новое время, — в представлении, акцентирующем внимание на связи с народом и обществом (идущим от Руссо), и кантианском представлении, провозглашающем автономность искусства. И, хотя в первом представлении преимущество отдавалось познавательно-воспитательной роли искусства, его представители все же не отрывали Прекрасное от Истины и Добра. Что касается сторонников автономности искусства, то лучшие из них никогда не забывали о его воспитательном значении: вольно или невольно они включали в идеализируемое ими Прекрасное и Истину, и Добро. Так, Малларме, например, видел назначение подлинной поэзии не в последнюю очередь в том, чтобы сделать людей добре. Создание общественной миссии поэта не вытравлено до конца даже из арс поэтики виднейшего представителя «искусства для искусства». С теориями, провозглашающими поэта «пророком», «законодателем», «прорицателем», «священным посланием божества», в сущности не порывала и марксистская эстетика, но демистифицировала их, поставила «с головы на ноги», лишила их религиозно-поповского облачения. Тем самым она высвободила истинное содержание идеи, утверждающей потребность в катарсисе, гуманистическо-дефетиизирующую роль искусства.

В настоящей литературе, согласно этой теории, звучит, если говорить словами Аттилы Йожефа, обращенный к человеку призыв «мерить себя мирозданием». Она несет в себе призыв: «Измени свою жизнь», если вспомнить любимую Лукачем цитату из Рильке. Всякая подлинная литература, таким образом, является не только средством эстетического воспитания, но вместе с тем и мощным стимулом формирования человеческой личности. Она извлекает единичное из его обыденного бытия и переносит в мир высших человеческих ценностей, человека биологического возвышает до исторического, сущностного человека, утверждает его достоинство и родовую память.

Литературоведение соответствует своему призванию только в том случае, если не забывает об этой функции собственного предмета, литературы, и о вытекающих отсюда собственных задачах по воспитанию человека. Своих научно-познавательных целей оно может достичь только, если, помимо вопросов формы, будет исследовать ту специфическую-литературную содержательную проблему, которая заключается в словах «а как же все-таки нужно жить?», если

вместо сугубо поэтико-лингвистических изысканий будет направлять усилия на выявление в доверенном его заботам реальном жизненном материале, каковым является литература, достоверных альтернатив, типов гражданской позиции и образа жизни, притягательных ценностей и примеров человечности, т. е. художественной картины мира.

Не превышает ли оно при этом своих полномочий? Но к этому вынуждает литературоведов сам объект исследования — литература, героем и материалом которой является весь Человек. Благодаря своим отражательным возможностям она может добывать о нем сведения, ценные и поучительные и для специальных дисциплин. Учиться у нее могут все науки, ведь не случайно классики марксизма-ленинизма столь часто ссылались на примеры, почерпнутые из литературы.

Понимаемое таким образом литературоведение, изучая произведения, формируя художественные вкусы читателей и преподнося им уроки особого, присущего лишь литературе языка, направлено прежде всего на человека. Оно живо потребностью в воспитании личности, стремлением к тому, чтобы литература прошлого, наше величайшее национальное достояние, была не мертвым багажом культуры, а действующей, формирующей человеческие судьбы и характеры идеиной силой. В этой работе, в сохранении и передаче последующим поколениям «человеческой веры в Прекрасное» (Ади) состоит его истинное призвание.

### Примечания

<sup>1</sup> József A. Müvei. Budapest, 1977, 2. k., 92. o.

<sup>2</sup> Ibid., p. 14.

## Историзм истории литературы

Д. Боднар

Марксистская наука о литературе с ее первых шагов основывается на принципе историзма, однако с момента возникновения вплоть до наших дней ей приходится вести борьбу не только с антиисторическими концепциями, но и с вульгаризаторскими представлениями, которые, рядясь в одежды историзма, только компрометируют марксистское литерату-

роведение. Попытаться ответить на некоторые — до сих пор открытые или возникающие вновь — вопросы трактовки историзма — так можно определить задачу настоящей статьи.

Литературоведы-марксисты всегда размышляли над сущностью дисциплины истории литературы и законами ее развития, однако с тех пор, как заявила о себе так называемая структуралистская «революция поэтики», размышления эти на какое-то время приняли оборонительный характер. Вместо ответа на этот вызов историки литературы зачастую ограничивались контркритикой или доводами в подтверждение собственного статус-кво. Двинуться вперед помогло перенесение центра внимания на эстетику восприятия, понудив к новому осмыслению историзма. Эстетика восприятия отрицает несовместимость синхронного и диахронного подходов, отбрасывает теории, согласно которым эстетическая сфера литературного факта является замкнутой и которые не учитывают аспектов воздействия и восприятия. Между тем аспекты эти связаны и с эстетическим характером, и с общественной функцией произведения. Несомненно, что эта критика и возникшая на ее основе эстетика воздействия и восприятия корректируют не только вульгарно-социологическую концепцию восприятия, но и считавшийся объективным принцип эволюции. В отличие от вульгарно-социологической концепции эстетика восприятия имеет дело не с пассивным реципиентом, но признает за ним активность и энергию исторического созидания, само же произведение рассматривает на фоне изменяющегося опыта, в процессе преемственности. Таким образом, восприятие становится критическим пониманием, а система общепризнанных эстетических норм уступает место новому, преодолевающему эти нормы творческому акту. В этом случае историческую последовательность литературных произведений мы действительно можем воспринимать как историко-литературную связь, не нуждаясь в какой-либо сверхчеловеческой сущности, которая служила бы ориентиром целенаправленного движения литературного процесса.

При этом возникает весьма существенный вопрос: не ведет ли эстетика восприятия к субъективизму картины мира, распадающейся на индивидуальные рецепции? В невыраженной форме этот вопрос ставит Яусс, ответ же, словно из кусочков мозаики, можно было бы сложить из семи тезисов его известной статьи<sup>1</sup>. От критики объективизма — через осознание значения предрасположенности реципиентов — он приходит к установлению новых связей. «Анализ лите-

турных впечатлений читателя, — пишет он, — может избежать ловушки психологизма лишь в случае, если восприятие и воздействие произведения будут описываться с учетом той поддающейся объективизации системы «ожиданий», которая существовала в исторический момент создания этого произведения и складывалась из представлений о данном жанре, из формы и тематики предшествующих произведений, а также расхождений между обыденным и поэтическим языком»<sup>2</sup>. В другом месте статьи аналогичной, поддающейся объективизации сферой он называет изменения, происходящие в уровне ожиданий.

Приведенные рассуждения перекликаются с некоторыми очевидными положениями, с которыми давно уже считаемся и мы. Историю литературы мы должны понятейно ограничить прежде всего от простого описания. Энгельс, комментируя одну из важнейших работ Маркса, обосновывающих его понимание истории, — «К критике политической экономии», — подчеркивает: «История часто идет скачками и зигзагами, и если бы обязательно было следовать за ней повсюду, то пришлось бы не только поднять много материала незначительной важности, но и часто прерывать ход мыслей»<sup>3</sup>. Научное рассмотрение предмета, по мысли Энгельса, предполагает исключение «мешающих случайностей». Эта мысль не только отделяет понятие истории от описания, но и указывает на сущность этого понятия, состоящую в установлении связей. Один из важнейших вопросов истории литературы — каким образом осуществляется взаимодействие общества и литературы. Отсюда следует, что история литературы представляет собой самостоятельную систему, в рамках которой социальная и политическая история являются необходимыми ориентирами, но если понимать это механически, то литературные произведения становятся иллюстративными документами, а история литературы — дочерним предприятием родственных наук. Реконструируя взаимосвязи общества и литературы, историк литературы — как и критик — может выразить свою собственную картину мира, и, если ему это удастся, его работа будет по-настоящему значительна. Внешним признаком этого является предметная достоверность, но это действительно лишь внешний признак, ибо историк литературы будет свободен от субъективизирующего или актуализирующего историзма только в том случае, если его предмет и картина мира адекватны. И в этом «перенесенном в настоящее» изображении исторического процесса противопоставление синхронного и диахронного методов оказывается ложным, ибо ведь если первый

имеет дело с конкретными фактами литературы, то последний — лишь с более отвлеченной формой ее существования во времени. Синхронный анализ может стать не только основанием исторического синтеза, но в зависимости от проявления процесса и его выразителем. Общим знаменателем двух методов является само произведение, «текст», который через свое значение открыт и по отношению к внешнему миру. Значение же предполагает реципиента, ассоциации которого способствуют расширению либо сужению границ произведения. Но, так как абстрактного реципиента не существует, почему бы не высказать предположение об ассоциативной роли исторического и общественного сознания? Общая сокровищница человеческого сознания включает индивидуальный материал произведения в систему объективных связей, и для доказательства этой включенности нет необходимости в каких-либо натяжках. Это размышление, разумеется, нужно нам не для самоуспокоения. Из него следует, в частности, то, что наше внимание должно быть сосредоточено не на абстрактном утверждении связей между обществом и произведением, а на определении их конкретных форм. Психологический анализ, социология восприятия, изучение структур сознания и т. д., несомненно, помогут прояснить многие неясные пока моменты.

Перечисление примеров, свидетельствующих о точках пересечения двух подходов, синхронного и диахронного, можно было бы продолжить — они только подтвердили бы, что нашим построениям недостает разработанного герменевтического звена, которое помогло бы объединить временные и пространственные связи. Для меня в эстетике восприятия наиболее привлекательным является ниспровержение надчеловеческой и внечеловеческой исторической сущности, открытие активности воспринимающего субъекта в формировании системы эстетических и исторических ценностей. Поэтому мне кажется плодотворным тот опыт марксистского теоретического подхода к разработке эстетики восприятия литературы, который основывается на понимании диалектических отношений между производством и потреблением, признании одновременно объективной и субъективной природы воплощенного в произведении идеала. Известно, что этот опыт связан прежде всего с именем Манфреда Наумана, которое и должно быть здесь названо по праву. Однако еще в начале 70-х годов безотносительно к эстетике восприятия венгерские философы вновь обратились к основополагающему в свете темы нашей статьи марксистскому положению о том, что человек не только формировался в ходе истории, но одновременно и созидал ее.

В марксистской теории литературы произведение как предмет может быть человеческим предметом лишь в том плане, если в нем подтверждается или реализуется человеческая сущность: это рассуждение и может привести нас к основам эстетической и исторической оценки литературы. Не случайно подобный ход рассуждений с вытекающими из него выводами присутствует в важнейших местах эстетики Д. Лукача. Один из основных выводов касается соотношения таких входящих в понятие литературы явлений, как произведение, жанр, эпоха и исторический процесс. Здесь мы подходим к проблеме прерывности и непрерывности, которая — в интерпретации Лукача — одновременно отделяет нас от темы диалектики исторических изменений и вместе с тем приближает к ее сути. Д. Лукач также ссылается на то, что отправным моментом для него является процесс развития человеческого сознания — со всей его реальной неравномерностью, подъемами, спадами и ответвлениями. И роль литературы в этом процессе не может быть правильно понята, если не учитывать, что преемственность человеческого развития фиксируется лишь в отдельных отражениях, которые показывают сам процесс «как конкретное *hic et nunc*\* данного момента». Дёрдь Лукач видит в этом общее проявление диалектики прерывности и непрерывности, которая характеризует, в частности, и отношения между отдельными произведениями и историко-литературным или художественным процессом. Отдельное произведение представляет здесь прерывность, или, по другому термину Лукача, пунктообразность. Оригинальная форма эстетического, по мнению ученого, всегда является собой высшую степень пунктообразности отдельного произведения, и всякое обобщающее изложение преобразует эстетическое в понятийное, т. е. переносит его оригинальную специфику в иную, чуждую для него сферу. Из сказанного он делает два взаимосвязанных вывода. Один из них указывает на внутреннюю сущность научного обобщения: «При обобщении оригинального эстетического материала... можно переступать через уникальность конкретного произведения лишь так, чтобы, понятийно сняв эту уникальность, максимально сохранить ее»<sup>4</sup>. Второй вывод выдвигает требование объективности обобщения: «Художественное произведение как пунктообразность отображает не просто более или менее абстрактную точку развития... Эта точка есть качественно специфическая, замкнутая система, целый „мир“ со своими важнейшими детерминантами, непосред-

\* здесь и теперь (лат.).

ственno-интенсивное и конкретно-углубленное переживание которого и составляет сущность эстетического поведения... И в этом — независимо от того, идет ли речь о творце или реципиенте, — заложен момент преемственности человеческого развития»<sup>5</sup>. В построенной таким образом системе отношений отдельное произведение и возникающие посредством обобщения более крупные единства — например, понятия жанра или литературной эпохи — находятся не в иерархической связи, а в ингерентных (соподчиненных) отношениях. Одним из признаков этой ингерентности является то, что подлинно художественное произведение не только основывается на зафиксированных в обобщении законах, но может и углубить, и расширить их.

Если вспомнить некоторые уроки развития литературоведения, станет очевидным, что Лукач подсказывает решение дилеммы, издавно сопутствующей попыткам историко-литературной систематизации. Дилемма связано с более крупным и для историка, конечно же, неизбежным обобщающим единством — эпохой. Дело в том, что историческая мысль давно уже осознала: мало признавать существование исторического процесса, так как бесконечный процесс не может быть охвачен; этот факт точно так же подсказывает мысль о необходимости ограничиваться завершенными отрезками. Пробным камнем историчности мышления становится в этом случае определение эпохи, в котором, по Уэллеку и Уоррену, могут быть две крайности. На одном полюсе стоит определение эпохи, именуемое в схоластике номиналистским: понятие эпохи произвольно накладывается на материал, в действительности представляющий собой «лишенное определенной направленности бурление». Реалистическое (в схоластическом опять-таки смысле) определение в отличие от этого представляет эпоху некоей абстрактной сущностью и общие духовные черты произведений или художественных течений считает не просто «коллективным единством» генетически родственных явлений, но объективной духовностью, воплощающейся в конкретных художественных фактах. Разумеется, между крайними точками можно обнаружить множество промежуточных решений, и Уэллек не просто указывает на них, но характеризует как ложные альтернативы. Его собственная позиция в данном конкретном случае не противоречит марксистской: в эпохе, по его определению, отражается в обобщенном виде не независимый от исторической действительности тип идеала, а объективированные признаки отдельных произведений и их связей. Однако ни интерпретация Уэллека, ни лукачевский принцип прерывности-непрерывности не

освобождают историка литературы от поисков организующего принципа, т. е. тех объективных признаков, обобщенное отражение которых и составляет существо той или иной литературной эпохи. Изучая соотношение произведения с общим процессом, наши предшественники в литературоведческой науке то прибегали к истории стилей, то строили свои попытки систематизации на основе истории духа или истории идей. Созданные ими определения литературных эпох уже получили критическую оценку в обширной специальной литературе, однако уроки их деятельности не следует забывать — ведь истина и в литературоведении является процессом, в ходе которого даже отошедшие в область истории науки концепции могут давать импульсы для творческого развития.

Памятая об этих уроках, мы должны двигаться вперед, глубже исследовать вновь проявляющиеся аспекты проблемы историзма, в современное понимание которого заметный вклад внесли и теоретические труды Д. Ф. Маркова о развитии социалистических литератур в соотношении с мировым литературным контекстом.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Jauss H. R. Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához. — Helikon, 1981, 2—3. sz., 188—207 o.
- <sup>2</sup> Ibid., p. 193.
- <sup>3</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 13, с. 497.
- <sup>4</sup> Lukács Gy. Az esztétikum sajátossága. Budapest, 1975, 1. köt., 272. o.
- <sup>5</sup> Ibid., p. 273.

# Выразительность романа как проблема теории реализма («Подросток» Достоевского)

*Н. Балашов*

При определенных общественных условиях в реалистическом романе — искусстве изобразительном по преимуществу — возрастают признаки иного эстетического свойства: выразительности. Романский эпос относится к области искусств, на материале которых успешно разрабатывалась теория реализма. Ее критерии, четкие по отношению к изобразительным искусствам, менее отчетливы при подходе к произведениям искусств, выражающих внутренний мир и удовлетворяющих художественные потребности человека путем создания особой неприродной предметной среды (архитектура, прикладные искусства) либо осуществляющих это посредством систем звучаний, не воспроизводящих естественные шумы, голоса и не детерминированных одной семантикой слова (музыка, особенно — инструментальная). Трудности возникают и применительно к пограничным искусствам, таким, как лирика, в которой созидательно-выразительная сторона нередко не менее значаща, чем познавательно-изобразительная («Белеет парус одинокий...»).

Среди трудов, в которых исследуется богатство художественных средств передовой литературы современности, выделяется книга Д. Ф. Маркова «Проблемы теории социалистического реализма»<sup>1</sup>. Проясняя вопросы соотношения реализического и романтического начала, Д. Ф. Марков касается роли выражения в искусстве (например, на с. 149). Исследователь внимателен к мысли Белинского о «пересоздании» действительности у романтиков, к суждению В. В. Воровского о романтическом восприятии жизни «в преувеличенных линиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах», применяет известный тезис Л. И. Тимофеева: «Выражение у романтиков как бы подчиняет себе изображение»<sup>2</sup>. Для художников, исходящих из принципа конкретно-исторического изображения, т. е. собственно из принципа реализма<sup>3</sup>, как критического, так и социалистического, и стремящихся к преобразованию мира, органично обращение к категории выразительного. Это сразу понятно по отношению к Ленинградской симфонии Шостаковича, но нуждается в дальнейшем изучении применительно к роману, к выражению в нем чувств и мыслей автора и героев.

На ранней стадии советского литературоведения вопрос о выразительности в романе возникал — именно в связи с творчеством Достоевского — у В. Л. Комаровича, у М. П. Алексеева<sup>4</sup> и у других ученых. На ином этапе, отмеченном переизданием работы М. М. Бахтина и юбилейной речью о Достоевском Б. Л. Сучкова в 1971 г., эта проблематика нашла отклик у А. В. Чичерина, была освещена в нескольких работах Д. С. Лихачева, а в общетеоретическом плане расширения горизонтов художественного образа — у М. Б. Храпченко.

В. Л. Комарович в статье «Роман Достоевского „Подросток“ как художественное единство»<sup>5</sup>, не оперируя соответствующим понятием, исследует вопрос об особой связи «Подростка» с выразительным искусством. Этого вопроса коснулся И. И. Лапшин в своей во многом спорной статье «Эстетика Достоевского»: на упреки по поводу пренебрежения формой у Достоевского И. И. Лапшин отвечал: «Не пренебрежение, а *роковой* перевес стремления к выразительности над чувством формы...» (Сб. 1922, с. 96). В. Л. Комарович, находившийся под воздействием эстетических теорий Б. Христиансена, выделяет в построении «Подростка» «динамическое начало», свойственное тем искусствам, в которых, как он писал, предметное содержание отсутствует или ослаблено (Сб. 1924, с. 49). Это приближает «Подросток» к музыкальной композиции, «где каждое явление как проявление моей активности будет ярко окрашено... повышающимся напряжением... а чувство разрешения... будет сопровождать момент завершающий» (там же, с. 49). В. Л. Комарович, указывая на сюжетную несвязанность основных линий фабулы «Подростка», определил их как пять «мотивов» в музыкальном смысле. Леймотивом, по Комаровичу, был мотив второй (История Версилова и Ахмаковой). Исследователь стремится показать, как ход и разрешение («катастрофы») параллелями, контрастом или замедлением усиливают динамическую силу лейтмотива (там же, с. 50 и сл.). В работе роман сравнивается с выразительным искусством — музыкой.

Теория «полифонизма» Достоевского у М. М. Бахтина восходит к выводу В. Л. Комаровича, что «Подросток» в отношении телеологического соподчинения прагматических элементов «может быть уподоблен художественному целому в полифонической музыке: пять голосов фуги, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают „голосование“ Достоевского» (там же, с. 67).

До Комаровича осмысление реализма Достоевского в негегелевских и неэпических категориях выразительности встречалось у Блока и Вяч. Иванова. Художники и эстетики, так или иначе связанные с символизмом, но тяготевшие к реальному, интересовались выразительностью, так как в последовательном символе изобразительность оказывалась внешним качеством, ступенью вниз от образа к аллегории или к знаку. Тему «„Подросток“ в творческом восприятии Александра Блока» осветила А. А. Архипова<sup>6</sup>. Помимо наблюдений о близости Блоку главных тем романа, исследователь напоминает слова Блока в письме к отцу от 5 августа 1902 г.: «Мой реализм граничит, да и будет, по-видимому, граничить с фантастическим („Подросток“ Достоевского)»; к этому поэт добавляет, что созерцание представляется ему «в „реально-Достоевском“ стиле» (ст. А. А. Архиповой, с. 115; Блок А. А. Собр. соч. М.; Л., 1963, т. 8, с. 40—41). «Не познание, — писал, в свою очередь, Вяч. Иванов в 1911 г., — есть основа защищаемого Достоевским реализма, а „проникновение“ ...»<sup>7</sup> Вяч. Иванов определял «проникновение» в категориях лирического: такое состояние творящего субъекта, «при котором возможным становится воспринимать чужое „я“ не как объект, а как другой субъект... „Ты еси“ — значит... „твое бытие переживается мною, как мое“... Es, ergo sum (Ты существуешь, следовательно, я существую. — Н. Б.)» (там же). По отношению к музыке, к лирике «проникновение» в таком смысле — обычное явление<sup>8</sup>.

Когда в романе выразительно-реальное, выражение сущностной идеи становится значительным фактором, к роману применимо суждение Д. С. Лихачева: «Единичность возможна, и тогда она выразительна»<sup>9</sup>. Говоря о неприязни Достоевского «к законченным мнениям» и об одобрении им освобождения Подростка от предвзятой власти идеи, Д. С. Лихачев пишет: «Отсюда же предпочтение эмоционального отношения к действительности перед интеллектуальным. Отсюда идеи-чувства — более свободные, чем идеи-мысли... Действительность беспокоит Достоевского своей неполной познанностью, необходимостью... отказываться от простого объяснения ради сложного» (там же, с. 64—65). Связь такой установки с передачей сложности мира посредством выражения несомненна.

Если Бетховен поставил эпиграфом к Шестой симфонии слова «Больше выражения чувства, а не изображения звуками», то в теории искусства Гегеля сказался элемент созерцательности: искусство не столько творит само, сколько

отражает результаты творческой деятельности духа. К музыке, к современному ему романтизму философ был мало восприимчив, а свои «Лекции по эстетике» читал до того, как сложилось художественное явление, именуемое «романом критического реализма» или «классическим реализмом». Между тем впоследствии одним из исходных моментов теории реалистического романа послужила гегелевская формула. Определением романа как современной буржуазной (бюргерской, мещанской, городской) эпопеи<sup>10</sup> Гегель сразу поразил многие цели. Он сосредоточил внимание на романе как на ведущем жанре нового времени, имеющем для современности такое же универсальное значение, как гомеровский эпос для ранней европейской цивилизации. Он засвидетельствовал враждебность нового общества поэзии, а указав, что место героической стихотворной эпопеи занимает проза, подсказал мысль, что в пределах буржуазности это — симптом общего упадка искусства. Лишь в последние годы жизни философа обнаружилась сила противоречий, чреватых новым общественным переустройством, и выявилось, в первую очередь под пером Стендяля, что реалистический роман нового времени — это не буржуазная, а прежде всего антибуржуазная эпопея<sup>11</sup>. Более века после кончины Гегеля многие литераторы, изучавшие реализм, не могли вполне преодолеть пассивную и пессимистическую сторону гегелевского прогноза. Всё отыскивали поворотный пункт, за которым проявится постулированное заранее нисхождение искусства, в том числе и упадок реалистического романа. Для Запада эту черту намечали за Стендалем и Бальзаком (Теккереем и Диккенсом), для Восточной Европы — после важнейших романов Тургенева, Достоевского и Толстого, не углядев, что тем самым априорно искривляется перспектива развития критического реализма и его связь с социалистическим реализмом, что Гегеля развивают совсем не «по-гегелевски».

Антибуржуазной направленностью реалистического романа обусловлена выявившаяся уже у Стендяля тенденция ставить в центр произведения героев, которые, подобно автору, не удовлетворяются благополучием в несправедливом обществе. Отсюда вероятность увеличения связанной с подобными героями и их чувствами роли активно выразительного/начала. Выразительность в принципе тем вероятней, чем герой ближе автору или какой-то стороне его лирического «я» (надо отдать справедливость Гегелю, что он указал на доступность в определенных ситуациях для «лирического субъекта» (das lyrische Subjekt) «большого многообразия содержания»<sup>12</sup>). В классическую пору реалистического

романа выразительность особенно проявилаась у Стенделя, у Достоевского, но иногда выходит на первый план и у такого романиста-эпика, как Толстой, например с первых страниц поздней повести «Хаджи-Мурат».

Наиболее интересные формы спор по поводу выразительности «Подростка» принял под пером Н. С. Лескова в первые же годы после кончины Достоевского (1881—1883), когда Лесков работал над задуманным в 1876 г. как отклик на «Подросток» рассказом «Счастье в двух этажах»<sup>13</sup>.

Рассказ настолько разоблачителен и прямолинейно фактографичен, что редактор «Киевской старины» Ф. Г. Лебединцев тайно от Лескова (отговорившись цензурным запретом) прибыльно шантажировал угрозой его публикации семью киевского денежного воротилы, которого современники, видно, легко бы узнали в Фортунате Дубове (см. у А. И. Понятовского, ЛН, 87, с. 93). Дубов, лесковский побратим Ильи Артамонова, выбившийся в крупные лесопромышленники, показан Лесковым и в деле, и в личной жизни, причем с явным (высказанным в рассказе) умыслом противопоставить выразительности патетической трагедийности судеб семьи Версилова в «Подростке» изображение прозы жизни. Любопытно, что, борясь с выразительностью Достоевского, Лесков, вопреки всей природе своего творчества, вынужден был хотя бы внешне и в миниатюре имитировать «буржуазную эпопею». Лишь в обстановке утверждения деловито-буржуазного аморализма (разумеется, мнимого у Лескова) можно было построить невыразительную описательную перелицовку фабулы «Подростка». Беспокойным страницам Достоевского, героя которого мучимы вопросами совести, противопоставляется совершенно натуралистическая картина взаимной удовлетворенности Дубова и занимаемых им года на три-четыре каждая и щедро оплачиваемых молодых «покоинов» (т. е. горничных по должности), зарабатывавших своим телом хорошее приданое. Эти картины сменяются с виду еще более натуралистически-бесстрастным описанием ультрабуржуазного «счастья в двух этажах», когда место «покоинов»очно заняла жена главного приказчика Дубова — Юхима Харька, подымающаяся на ночь, когда это было нужно, с согласия мужа на второй, хозяинский этаж — притом к своему полному удовольствию и чрезвычайной выгоде для себя, мужа и пошедших один за другим многочисленных детей. За спокойным тоном кипят гневные страсти писателя, и противопоставление описанного в нем позорного «счастья в двух этажах» мукам героев «Подростка», как теперь принято говорить, весьма «амбива-

лентно». Однако все же рассказ имеет подзаголовок: «Киевский вариант живых людей к «бумажным» людям Невы» и открывается он восторженно-иронической характеристикой «Подростка» (действие происходит в 1876 г.).

В ответ на такую оценку романа Достоевского один из собеседников, врач, и рассказывает повесть о Дубове, предваряя ее заключением против чрезмерной выразительности произведения Достоевского: «На счет его занимательности спорить не буду, а вот в рассуждении правды и реализма полагаю, что сей бытописатель *к прилагает от себя весьма многое* и в простое течение мирной жизни *ввергает буйные потоки своих личных страстей и метаний*» (с. 98, курсив наш. — Н. Б.). Доктор полагает, что мощное воздействие творческой индивидуальности несовместимо с реализмом в романе, но оно не совместимо лишь с последовательным натурализмом, который не мог осуществиться в практике большой литературы. Ведь то, что противопоставляется освещенной личными страстями Достоевского правде — «правда» харьковская — «Упал он больно, встал здорово» (с. 115), — уже и по этой фамусовской наклейке не может быть принято всерьез — «На суд моего долгого опыта жизнь куда проще и бледнее, и там, где под первом г. Достоевского бьются о скалы мятежные волны, она тихо идет ровной струей уступок и соглашений. Бедные люди давным давно утомились бы жить, если бы им при таких бурях разум и воля не помогали все устраивать гораздо покойнее...».

— Ну какой же разум и воля могут покойно наладить жизнь там, где муж должен любимую жену отдавать другому и называть чужих детей своими? . . .

— Самые обычные, — тихо ответил доктор.

— Невозможно и недопустимо, — продолжал на еще более высоких нотах художник, панегирист романа» (с. 98).

На это доктор и отвечает своим рассказом.

К концу Лесков возвращает собеседников к оценке «Подростка», вкладывая в уста доктора-рассказчика замечание, что поставленные в те же условия, что в его рассказе, герои Достоевского «ведут себя совсем на иной лад: мечутся, неистовствуют... и вместо тихого течения жизни и себя и всех своих присных ввергают в сплошной водоворот бурных страстей... Их беззаконное чадо, подросток, мечется еще больше своего знатного родителя...» (с. 110). Рассказчика несет все дальше. Он уверен, что «сего усложнения и извития» требует «сама техника писательства» (с. 111). Увлекшийся доктор добавляет: «. . . напрасно твердит наша скороспелая и торопливая критика о сокрушении романтической лжи тор-

жеством реализма, в победоносную армию которого включает и Федора Михайловича. . .» Доктор от себя приравнивает Достоевского к Шиллеру, Гюго, если не к Дюма (с. 111). Тут уж помянутая выше «амбивалентность» глаза режет. Натуралистически изображенное униженное скотство содержанок и содержанцев Дубова не может уравновесить гневной выразительности разоблачения и сочувственного изображения человеческих чувств в «Подростке». Ясно, что и сам автор пародии на роман Достоевского, вместив ее в безрадостный кадр «Счастья в двух этажах», не более солидарен с ней, чем Свифт со «скромным предложением» употреблять в пищу мясо ирландских детей. Лесков незаметно пошел по тому же пути, что и Достоевский, мнимым невмешательством или сочувствием усилив вдвойне *выразительную* сторону своего рассказа.

Для осознания затруднившей Лескова оценки выразительности романов в категориях реалистической эстетики желательно разглядеть вблизи процессы в литературе XIX в., в ходе которых произошел перелом в сторону усиления выразительности, повлиявшей на реалистический роман XX в.

Особенно плодотворно в этом плане рассмотрение задуманной Достоевским романной серии «Житие великого грешника» и ее частичной реализации в «Подростке». Вероятно, не случайно опыты интерпретации Достоевского в связи с выразительным искусством (музыка) или выразительными направлениями в искусствах (например, барокко<sup>14)</sup> опираются чаще всего на это произведение. Исключение в этом отношении составляет, пожалуй, П. Бицилли. В исследовании «К вопросу о внутренней форме романа Достоевского» (София, 1946) он немало внимания уделяет вопросам выразительности. Однако, рассматривая творческие приемы Достоевского как некую постоянную, он почти не касается их развития. Этапы развития писателя, особенности тех или иных его романов П. Бицилли практически не выделяет: «Все, написанное Достоевским может изучаться не „диахронично“, а „синхронично“. В каждой его вещи потенциально заложены все остальные. . . в сущности все его произведения составляют как бы один роман. . .» (с. 22—23).

«Подросток» (1875), по времени стоящий между «Бесами» и «Братьями Карамазовыми», родствен наиболее задевавшим душу автора замыслам — «Житие. . .», «Отцы и дети», исповедь Ставрогина — «У Тихона», «Сон смешного человека», «Речь о Пушкине».

Роман «Подросток» был не случайно напечатан в некрасовских «Отечественных записках». Он отразил обусловлен-

ное патриархальным демократизмом Достоевского и его ненавистью к стяжательству возвращение к нарушенным нечаявшими и первой избыточной реакцией на нее в «Бесах» контактам с революционно-демократической средой. В заключении романа воспитатель Подростка, прозрачно выступающий от автора, пишет об одном из двух главных героев романа, о Версилове, что он «в то же время парижский коммунар» (XIII, 455)<sup>15</sup>. Несмотря на рогатки страшившейся Коммуны царской цензуры (процесс преодоления которых зафиксирован в черновиках — тт. XVI и XVII), Достоевский сумел поведать об участливом отношении Версилова к Коммуне, даже о понимании им логики отделения коммунарами церкви от государства<sup>16</sup> и о возможности будущего «золотого века» — счастливой атеистической утопии, под заходящим «величавым и зовущим солнцем». Достоевский при этом находился под сильным впечатлением от любимой им, прозванной «Золотым веком» картины Клода Лоррена в Дрезденской галерее — «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» (XIII, 375, 378—379). К проблематике социалистической утопии Достоевский возвращается в повести «Сон смешного человека» (1877). Ее герой, близкий автору и называющий себя «современным русским прогрессистом» (21, 129), глубоко переживает счастливую социальную утопию на далекой планете. Прекрасных «детей солнца» (21, 128), видение гармонического общества которых родственно мечте о золотом веке в исповеди Версилова, писатель наделяет одним искусством, и искусством выразительным — музыкой: «По вечерам, отходя ко сну, они любили составлять согласные и стройные хоры. В этих песнях они передавали все ощущения, которые доставил им отходящий день» (21, 130).

А. А. Гозенпуд в книге «Достоевский и музыка» (Л., 1971) соотносит замысел (датируемый 9 марта 1875 г.) написать о композиторе, которого, как выражался Достоевский, приговаривали «дать оперу», но который «дал Pastorgale» (т. е. Шестую симфонию Бетховена), со сном Версилова о «золотом веке» человечества, считая, что «музыкальным эквивалентом этой картины и является Шестая симфония Бетховена» (с. 129—130). Заметим — именно Шестая, эпиграфом к которой стоят слова о значении выразительности.

В выразительном плане мыслилось Достоевским капитальное произведение о современности, замысел которого был продиктован «тоской по текущему» (XIII, 455), — «Житие великого грешника». Называя это произведение сначала (в 1868—1869 гг.) «Атеизмом», Достоевский характеризует

его по разряду выразительности — как «поэму настоящую», как «притчу». В подготовительные заметки к «Подростку» (и к «Атеизму») февраля—июля 1874 г. входит одно из самых определенных высказываний Достоевского о внесении поэтической выразительности в роман: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. В этом дело поэта. Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое. Тут дело уже художника, хотя художник и поэт помогают друг другу... в обоих случаях» (XVI, 10).

Однажды Достоевский, имея в виду замысел «Атеизма», более цельно соединил «дело поэта» и «дело художника». Он пишет, что «задумал теперь одну мысль в форме романа... Мне кажется, я весь в скажусь в нем» (IX, 500—501). Категории выразительности, такие, как *высказаться*, Достоевский применяет по отношению к роману неоднократно, даже в страдательном залоге: «Это главная идея моя, которая только теперь, в последние два года во мне высказалась... Эта идея — все, для чего я жил» (IX, 503). Мысль, позже частично осуществленная в «Подростке», — «вселенская радость *живой жизни*» (IX, 138) — не только по задаче «высказать» ее, но и по своему характеру подходит для лирической поэмы в духе Данте. В «поэме настоящей» должны были встретиться люди-эпохи — Тихон Задонский, инок Парфений, Чаадаев, Белинский, Грановский, «Пушкин даже» (IX, 506). Г. М. Фридлендер отмечает поразительную оригинальность подобного «собора» русских мыслителей XVII—XIX вв. и предлагает ей далекие и величественные аналогии — у Данте, у Рафаэля («Диспунт», «Афинская школа» (IX, 507—508), к которым мы прибавили бы картину «Святая Русь» М. В. Нестерова).

Ориентация на выразительность усиливается по мере того, как Достоевский во осуществление «Жития великого грешника» намечает роман, в котором Подросток был бы и героем и рассказчиком. В записи от 12 августа (ст. стиля) 1874 г. возникает проект заголовка — «Подросток. Исповедь великого грешника, писанная для себя» (XVI, 48). «Таким образом (в повествовании от Подростка. — Н. Б.) сам собою вырисовывается тип юноши», в частности — и «в неловкости рассказа... Но, — продолжает Достоевский, настаивая на непосредственной выразительности повествования, раскрывающей образ повествователя, — как в повестях Белкина важнее всего сам Белкин, так и тут прежде всего обрисовывается подросток» (там же).

Месяц спустя (2 сентября) Достоевский задает себе вопрос, могут ли главные мысли романа «быть натурально и в полноте выражены 20-летним писателем...» (XVI, 98).

Д. С. Лихачев видит смысл образа хроникера у Достоевского как раз в том, что представление о хаосе жизни дается посредством такого приема, когда события сперва фиксируются, а потом осмысляются<sup>17</sup>. По Д. С. Лихачеву, события в романе показаны, как в доренессансной живописи, с нескольких сторон. Говоря о художественном значении подобных приемов («Поэтика...», с. 311—312), ученый отмечает, что воображаемый автор романов (в «Подростке», например) стоит, как и летописец, «ниже» понимания значения событий (с. 308). Иными словами, Д. С. Лихачев констатирует компенсацию выразительностью намеренного и мнимого несовершенства изобразительности у Достоевского. В. Л. Комарович из той же посылки делал иное заключение о способе, которым достигается преобладание динамически-музыкальной композиции (т. е. выразительного начала) в «Подростке», говоря о «голосоведении» в романе и ссылаясь на формальное подтверждение такого вывода, например, в письме Достоевского к брату о «Записках из подполья»: «... но вдруг эта болтовня в последних 2-х главах разрешается неожиданной катастрофой... Ты понимаешь, что такое *переход* в музыке. Точно так и тут» (Сб. 1924, с. 67; ср.: Достоевский Ф. М. Письма. М.; Л., 1928—1959, т. 1, с. 365).

По мере того как в замысле Достоевского первоначальная «идея» Подростка в «варианте Ротшильда» полностью преодолевалась жизнью («... любить всех, или мрак идеи» (15 апр. 1875 г.) — XVI, 343) <sup>18</sup> и стремлением понять более высокую «идею» Версилова (Подросток — «Весь роман (ее) угадывает» (14 окт. 1874 г.) — XVI, 175), выразительное начало становилось все явственнее: угадывание идеи в течение всего романа в *разить* естественнее, нежели подать в изображении.

Поиск выразительности одолевал Достоевского при обдумывании общего направления романа. Л. М. Розенблум приводит (Лит. наследство, т. 77, с. 42) характерную заметку автора: «Вообще в лице Подростка в *разить* всю теплоту и гуманность романа, все теплые места (Ив. П. Белкин), заставить читателя полюбить его» (ср. примечания Г. Я. Гаган; XVII, 338).

В письме от 13 июня 1875 г. Достоевский жалуется жене на выходившую в Петербурге на французском языке правую официозную газету «Journal de St.-Pétersbourg», которой, полагает он, «кто-нибудь дал приказ ругать», и она пишет,

будто в окончании 2-й части «Подростка» «все вяло „et il p'у a rien de saillant“»<sup>19</sup>. Обвинение в невыразительности возмутило Достоевского: «... все что угодно можно сказать, упрекнуть даже за излишние эффекты, но нельзя сказать, что нет сальянтного» (см. у Г. Я. Галаган; XVII, 318). Достоевский, мы видели, строил роман в известном соответствии сонатному принципу развития, кульминации и «сальянтного» столкновения двух тем: «Тоска по благообразию. Благообразие в апогее после исповеди Версилова. Безобразие (ревность) в апогее после подслушанного разговора ЕГО с нею (Версилова с Ахматовой. — Н. Б.)» (XVI, 368).

Вновь вырисовывается известная параллель романа и музыки, когда Тришатов излагает свой замысел написать оперу «на сюжет из Фауста» (XIII, 352—353), в частности музыку для одного из самых «сальянтных» эпизодов — сцены Маргариты в соборе. Вяч. Иванов до В. Л. Комаровича и М. М. Бахтина отмечал, что Достоевский «подобно творцу симфоний» использовал фабульный «механизм» романа для архитектоники трагедии и применил к роману метод, «соответствующий тематическому и контрапунктическому развитию в музыке, — развитию, излучинами и превращениями которого композитор приводит нас к восприятию и психологическому переживанию целого произведения как некоего единства» («Борозды...», с. 20).

Не только ход действия «Подростка» — от коллизии к коллизии, — но и слог его включает нагромождения выражительных «сальянтностей». Если подлец (о Стебелькове) — то «яркий подлец, во всем его блеске» (XIII, 192); если дворянские условности — то «из подлейших ихних „приличий“» (17) или «подлейшая замашка из высшего тона» (109). Если Подросток не посмел объявиться и подслушивал разговор дам, то он «подлейшим образом струсили» (127). Если фамилия Подросткаозвучна княжеской, то «редко кто мог столько вызлиться на свою фамилию, как я...» (7). Если фамилия эта (Долгорукий) вводит незнакомых в заблуждение, то: «Адская моя фамилия и тут подгадила» (184). Кстати, рядом, по другому поводу: «... он (Стебельков) адски прищурил свой левый глаз» (189).

Превосходная степень с «ужасно» и само слово «ужасно» так и пестрят в книге. Как раз в начале 2-й части, где якобы не было «ничего сальянтного», на одной с. 165 три «ужасно» подряд: хозяин, «ужасно боявшийся»; за «ужасно понравившийся» Версилову рассказ хозяина Подростку «ужасно стало досадно истыдно». Несколькими страницами ниже Подростку «ужасно тогда было странно» (175). В другом

случае Татьяна Павловна прокричала «в ужасном припадке злобы, злобы зверской» (410). Писатель нагромождает глаголы, определяющие речь персонажей как крики, вопли, визги, треск, например, в сцене, где выясняется, что «документ» выкраден у Подростка (439—440). Эти «сальянтности» продолжаются, пока Татьяна Павловна не «полетела» в одном направлении, а Подросток не «пustился» в другом, но, «услыхав за собой крик», вернулся (за этим вновь компактно следуют подряд глаголы: «кричать», «крикнуть», «прокричать», «завопить» — 448).

Достоевский понимал, что непривычная интенсивность словесных выразительных сил доведена в романе до некоего предела, — автор заставляет героя признаться: «А так писать — похоже на бред или облако» (16). Эмоциональность в романе резко выражена — и положительно, и отрицательно. Сцена признания Подростка Ахмаковой построена на повторах глагола «лететь»: «Я весь как бы летел» (202); «Я разом сломал все заборы и полетел в пространство» (204). Когда он рассказывал о том, как он увидел в *ней* «живую жизнь» (219), то — «задыхался я и летел и мне так хотелось лететь» (220); затем — «я все еще продолжал лететь, а в душе моей была все та же музыка» (224). Отрицательного выражения эмоциональности — безжалостного обличения своей и чужой грубости, сумасшедших, скандальных поступков — тоже полным-полно. Сам Подросток характеризует свои грубости: «рванул я вдруг», «продолжал я рвать» (89); говорит об отношении к отцу: «А деспотировал я его ужасно, и даже съезжал неоднократно в нахальство» (169). Подросток нередко признается, что все, что он делал, «оказалось безобразным, нахальным, бесчестным» (164). Стилистические крайности выразительности присутствуют и во французской речи Альфонсины. Она аттестует своего сожителя Альберта словами «столь Бисмарк» (*Si Bismarck* — 276; в набросках января — ноября 1875 г. стояло просто: *C'est un Bismarck* — XVI, 338).

Повышенная выразительность стиля соблюдается и в общих характеристиках. Об «идее» Подростка говорится: «... а в красном-то каленни она и состоит» (67). В скандалах и катастрофах, среди которых несется действие романа, выразительна градация: «Теперь приступлю к окончательной катастрофе» (322). В романе можно встретить и «сальянтный» оборот — «конец конца»: «Наступили последние сутки моих записок, и я на конце конца!» (422).

В «Подростке» нередки порожденные эмоциональной выразительностью казусы, могущие восприниматься как

нарушения правильности речи. Д. С. Лихачев в статье «„Небрежение словом“ у Достоевского» собрал на с. 82—87 много таких примеров: «ужасно умела слушать» (XIII, 193); «побывать к нему» («к ней») (XIII, 188, 194); «мне было как-то удивительно на него» (XIII, 60). Д. С. Лихачев объясняет это включением в понятия-термины большого числа эмоциональных признаков, вследствие чего «по внушению Достоевского — создается эмоциональное отношение читателя к определяемому явлению» (с. 87). Сюда же можно отнести употребление «простонародной» речи — писатель в набросках к роману многократно пытался вложить в уста Макара Ивановича слова «В ём гущина».

Ради «сальянтности» Достоевский не стращился пустить в водоворот, в выры выразительности и священные для него понятия: Подросток выслушал, «утопая в восторге» (372), исповедь Версилова о «нравственном воскресении» отца (392). О «воскресении его в новую жизнь» речь идет и далее, но обнаруживается, что это «нравственное воскресение» непрочно. У Татьяны Павловны заветное слово приобретает ироническую окраску: «Ишь ведь, ... — воскрес! Станется от него и это!» (393). Единство отца и сына в благообразии подвергается сомнению, и сын тщетно твердит, будто вчера отец «был в полном, в полнейшем воскресении!»: даже у мамы «все-таки не верят его (Версилова. — Н. Б.) воскресению в новую жизнь», «а Татьяна Павловна над словом «воскресение» ехидно острит... Значит, все это «воскресение» лопнуло, как надутый пузырь...» (395). Будто в полемике с будущим романом Толстого как раз за «воскресением» наступила «безумная сцена» (407) «рубки образов». После этого «за тем же столом», за которым Подросток с Версиловым вчера пили вино за его воскресение (413), вчерашний воскресший грозит женщине: «Я вас *истреблю!*» (417). Выразительность, доведенная до нарушения принятых грамматических норм — «просьба была тем жалче», — могла пронзять сердце читателя, а могла восприниматься и великим современником, правда раздраженным карикатурным изображением себя как Кармазинова в «Бесах», как «никому не нужное бормотанье» (Тургенев — Салтыкову-Щедрину 25 ноября (ст. стиля) 1875 г.).

Подросток неспроста постоянно жаловался, что не может выразить свои чувства («не умею я этого выразить» — 164). Именно с выразительностью, стоящей на грани невозможности, неумения выразить, связана и пугающая необычность, и сила романа, разработка особо действенной его формы, пригодной для нового темпа жизни и новых воспитательных

задач искусства, достигаемых преодолением созерцательности, сопереживанием с субъектом повествования. Достоевский, как было видно, отдавал себе отчет в значении выразительности. В конце романа, каясь в ошибках, моральных и литературных, Подросток произносит примечательные слова: «Я писал, слишком воображая себя таким именно, каким был в каждую из тех минут, которые описывал. Кончив же записи и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого именно процессом припоминания и записывания» (447).

Для читателя «процесс записывания» естественно становится рецепцией, но функция «перевоспитать себя» — сохраняется. А перевоспитание, особенно эффективное под воздействием выразительности искусства, — не та ли это функция романа, которая приобрела исключительное значение для новых форм реализма в конце XIX и в течение XX в.? Дальнейшее изучение эстетики выразительности в романе — актуальная проблема теории реализма.

### Примечания

- <sup>1</sup> Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1972.
- <sup>2</sup> Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1971, с. 108.
- <sup>3</sup> См.: Марков Д. Ф. Указ. соч., с. 156.
- <sup>4</sup> См.: Алексеев М. П. О драматических опытах Достоевского. — В кн.: Творчество Достоевского. 1821—1881—1921: Сб. / Под ред. Л. П. Гросмана. Одесса, 1921.
- <sup>5</sup> См. кн.: Достоевский Ф. М. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Л.; М., 1924, сб. II. Далее в тексте — Сб. 1924; первый сб. (Пб., 1922) цит. как: Сб. 1922. Всюду в приводимых цитатах курсив — авторский, разрядка — наша.
- <sup>6</sup> Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978, т. III, с. 114—125.
- <sup>7</sup> Достоевский и роман-трагедия. — В кн.: Иванов Вяч. Ив. Борозды и межи. М., 1916, с. 33—34. Далее в тексте: Борозды...
- <sup>8</sup> Белинский, объясняя причины, заставившие его «обратить особенное внимание на субъективные стихотворения Лермонтова и даже порадоваться, что их больше, чем чисто художественных», говорит, что по «этому признаку мы узнаем в нем поэта русского, народного... поэта, в котором выразился исторический момент русского общества» (Белинский В. Г. Стихотворения Лермонтова. — Полн. собр. соч. М., 1954, т. IV, с. 521).
- <sup>9</sup> Цикл статей о Достоевском включен в кн.: Лихачев Д. С. Литература — Реальность — Литература. Л., 1981, с. 62 (статья «Достоевский в поисках реального и достоверного» в ранней редакции была опубл. в сб.: Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1974, т. I (под заглавием: «В поисках выражения реального»)).
- <sup>10</sup> См.: Гегель. Соч. М., 1958, т. XIV, с. 273 (*Hegel G. W. F. Sämtliche Werke hrsg v. H. Glockner. Stuttgart, 1928, Bd. XIV, S. 395*).
- <sup>11</sup> См.: Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. — В кн.: Контекст — 1980. М., 1981, с. 21, 18—20.
- <sup>12</sup> Гегель. Указ. соч., с. 260 (Bd. XIV, S. 376).

- <sup>13</sup> Рассказ был обнаружен профессором Б. В. Варнеке и переслан сыну писателя А. Н. Лескову в 1937 г. Опубликован он был впервые А. И. Понятовским вместе с другими ранее неизвестными произведениями Лескова в «Литературном наследстве», т. 87 — «Из истории русской литературы и общественной мысли 1860—1890 гг.» (М., 1977). Далее — ссылки в тексте.
- <sup>14</sup> Имеется в виду, в частности, работа А. В. Чичерина «Поэтический строй языка в романах Достоевского», в которой он преимущественно ссылается на «Подростка» (см.: Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968, с. 179—196, 211—214, 216—217). Стремясь в статье «Достоевский и барокко» продемонстрировать «вторжение барокко» в язык и структуру образов романов писателя, исследователь вновь обращается к «Подростку», видя в романе «самое крайнее выражение судорожного, искривленного стиля» (Чичерин А. В. Ритм образа. М., 1980, с. 153—155, 159).
- <sup>15</sup> Произведения Достоевского приводятся по изд.: Полн. собр. соч. Л., 1972 (издание продолжается). Далее в тексте: том — римск. цифрой, страница — арабской, если XIII т. («Подросток») цитируется подряд, том опускается. Произведения, еще не вышедшие в указ. собр. соч., приводятся по изд.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. С многочисленными приложениями. СПб.—Пг., 1911—1918, т. 1—23. «Просвещение», в таком случае и том, и страница указываются арабскими цифрами.
- <sup>16</sup> «Они объявили тогда атеизм... одна кучка из них, но... это был первый исполнительный шаг — вот что важно... Тут опять их логика» (XIII, 376).
- <sup>17</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 308—314 (подглавка: «Летописное время» у Достоевского). Ср. у самого писателя: «...он (Подросток. — Н. Б.) догадывается об них и осиливает их сам» (XVI, 49).
- <sup>18</sup> Согласно Д. С. Лихачеву, «постепенное освобождение от предвзятой власти «идеи» составляет содержание «Подростка» (Лихачев Д. С. Литература — Реальность — Литература, с. 64—65).
- <sup>19</sup> По-русски примерно: «и ничего нет брызжущего, поразительного». В классической эстетике термин *saillant* мог иметь и негативный оттенок. Бюффон осуждал авторов, которые «заполняют свои произведения разительными острыми словцами» (*des traits saillants*).

## Творческий замысел романа Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка»

С. Никольский

Приступая к работе над «Похождениями бравого солдата Швейка», Ярослав Гашек, по воспоминаниям Александры Львовой, говорил: «Посмеюсь над всеми глупцами, а заодно покажу, что такое наш (т. е. чешский. — С. Н.) настоящий характер и на что он способен»<sup>1</sup>. Как нужно понимать это высказывание? Какие достоинства чешского национального характера писатель собирался показать в романе? Ответить

на эти и на многие другие вопросы было бы легче, если бы Гашек написал свой роман полностью. Однако «Похождения бравого солдата Швейка», как известно, остались незаконченными. Завершенный текст романа — только часть задуманного автором гораздо более обширного повествования. Каков же был авторский замысел произведения в целом? Можем ли мы хотя бы приблизительно выяснить это? Какой информацией на этот счет мы располагаем?

Прежде всего надо отметить, что, помимо завершенной части романа, известна последняя точка в развитии действия. Гашек предположил своей книге короткое предисловие, из которого видно, что Швейк вернулся в конце концов целым и невредимым в Прагу: «В наше время вы можете встретить на пражских улицах бедно одетого человека, который и сам не подозревает, каково его значение в истории новой, великой эпохи. Он скромно идет своей дорогой, ни к кому не пристает, и к нему не пристают журналисты с просьбой об интервью. Если бы вы спросили, как его фамилия, он ответил бы просто и скромно: „Швейк“»<sup>2</sup>.

Какие же события должны были произойти, по мысли автора, после того, как мы расстались со Швейком в прифронтовой полосе в районе станции Золтанец, и до того, как Швейк снова появился на пражских улицах?

Начнем с самого общего ответа на этот вопрос, ответа, который оставил сам автор. Общий замысел романа зафиксирован в рекламных афишах, которыми Гашек вместе со своими друзьями оповещал публику весной 1921 г. о предстоящем появлении первых выпусков романа (он печатался поначалу, как известно, небольшими тетрадями-выпусками, которые появлялись по мере продвижения работы). Из рекламных афиш явствует, что действие романа должно было происходить не только в Австро-Венгрии, но и в России.

Тональность и тексты афиш были разными, но повторялось одно и то же название книги. «Непревзойденный чешский юморист Ярослав Гашек, — читаем мы в одной из афиш, — вновь счастливо появляется на сцене после своего возвращения из России, чтобы доказать, что настоящий юмор живет и здравствует, но что он может быть также и добрым бичом. Гашек снова подтверждает это своим сенсационным сочинением:

„Похождения бравого солдата Швейка во время мировой и гражданской войны у нас и в России“.

Первый выпуск только что вышел. Цена одного выпуска объемом в 32 страницы 2 кроны. Всего будет приблизительно 15 выпусков»<sup>3</sup> (курсив мой. — С. Н.).

Как мы видим, изображение событий, происходящих в России, должно было занимать в романе такое место, что автор счел нужным специально отметить это наравне с действием, развертывающимся на родине писателя и в Австро-Венгрии.

Другая афиша выдержана в духе озорной шуточной рекламы. Но и в ней мы встречаем то же заглавие романа:

«Да здравствует император Франц-Иосиф I!

воскликнул

бравый солдат Швейк,

похождения которого во время мировой войны изображает

Ярослав Гашек

в своей новой книге

„Похождения бравого солдата Швейка во время мировой и гражданской войны у нас и в России“.

Одновременно с чешским изданием перевод книги на правах оригинала выходит

во Франции, Англии, Америке.

Лучшая юмористически-сатирическая книга

мировой литературы<sup>4</sup> и т. д. (курсив мой. — С. Н.)

Итак, Гашек намеревался перенести действие романа из Австро-Венгрии в Россию. Как же оно должно было развиваться? На этот счет также имеется определенная информация, которую мы и попытаемся дальше воспроизвести, двигаясь в последовательности действия романа, как оно было задумано автором.

Если говорить о событиях, непосредственно примыкающих к тем, что Гашек успел изобразить в последних написанных им главах, мы вновь можем опереться на свидетельство автора. В послесловии к первой части романа он писал: «Заканчивая первую часть „Похождений бравого солдата Швейка“ („В тылу“), сообщаю читателям, что вскоре появятся две следующие части — „На фронте“ и „В плену“<sup>5</sup>. Таким образом, и Швейк, и многие другие герои романа должны были очутиться в русском плену. Собственно говоря, однажды Гашек уже запечатлел такое развитие событий — запечатлел в повести «Бравый солдат Швейк в плену», которая была написана в первой половине 1917 г. в России и во многом предвосхищала «Похождения бравого солдата Швейка». Она совпадает с романом и основными очертаниями сюжета, и многими мотивами. Не исключено, что уже в момент создания повести у Гашека существовал и более обширный план. Во всяком случае изданный текст оставляет впечатление незаконченности: заглавие не соответствует

содержанию, так как о пребывании Швейка в пленах в повести практически ничего не говорится. Автор обрывает повествование как раз на том моменте, когда Швейк только сдается в плен. Да и этому событию посвящена всего лишь одна последняя страница. Тема, названная в заглавии, не освещена. Невольно возникает вопрос, не опубликовал ли автор только часть задуманного им повествования. Заглавие относилось бы в этом случае к более обширному целому. Конечно, остается неизвестным, почему напечатана только часть. Можно лишь предположить, что автор и издатель спешили сделать книгу достоянием читателей. Повесть была адресована солдатам чехословацких добровольческих частей и насыщена агитационно-публицистическим элементом. Не вызывает сомнений, что и сам автор преследовал определенные агитационные цели, стремясь пробудить у читателей ненависть к австро-венгерской военщине. Чешский исследователь Зденек Горжени говорит об этом: «Гашек написал „Бравого солдата Швейка в плену“ „по социальному заказу“. Для конкретных потребностей конкретного времени, в интересах борьбы, ради которой он развивал бурную политическую и организационную деятельность. Он написал его во имя успеха вооруженного антиавстрийского сопротивления. Австрийская империя еще существовала, война еще не была проиграна и среди вчерашних солдат чешской и словацкой национальности надо было вести большую разъяснительную работу. Нужно было рассеять какие бы то ни было проавстрийские иллюзии, привлечь в интересах войны с Австрией как можно большее число добровольцев из рядов военнопленных. По этим политическим мотивам Гашек и взялся за свое самое острое оружие — антиавстрийскую сатиру. Поэтому и мобилизовал Швейка. Поэтому он сознательно строит свое произведение как осмеяние, как суд над ненавистной милитаризованной монархией, которая угнетала его родной народ и ввергла его в несправедливую войну. Это был суд над бюрократическим Молохом, теперь уже пораженным тяжелым недугом, деградировавшим и находящимся в агонии»<sup>6</sup>.

После Февральской революции и падения русского царизма крах австро-венгерской монархии стал казаться особенно реальным и близким. Гашек всеми силами стремился способствовать борьбе с ней. В этой связи и могла возникнуть потребность скорее выпустить готовую часть книги, не дожидаясь продолжения. Правда, в этом случае естественно было бы ожидать соответствующей оговорки в печатном издании, а ее, как известно, нет. Однако времена были военные, и могли случиться любые погрешности и

недосмотры... Заслуживает внимания и тот факт, что во время работы Гашека над повестью образ Швейка после пятилетнего перерыва вновь привлек достаточно пристальное его внимание, может быть, даже более пристальное, чем прежде. Если повесть значительно уступает по своим размерам роману, созданному позднее, то одновременно она почти в четыре раза превосходит по объему цикл рассказов о Швейке (1911). Да и вообще повесть — самое крупное произведение из всего написанного Гашеком в России (по крайней мере, до нас не дошло более крупных произведений). Сосредоточенность автора на образе Швейка была теперь даже более продолжительной, чем в 1911 г. Поэтому маловероятно, что, работая над повестью, над образом Швейка, Гашек не заглядывал вперед и не думал о его дальнейшей судьбе.

Но даже если в момент работы над повестью никакого замысла ее продолжения у Гашека не существовало, то очень скоро он появился. В августе 1917 г., всего через месяц-другой после выхода из печати повести «Бравый солдат Швейк в плену», Гашек прибыл из Киева, где работал в редакции газеты «Чехослован», в полк, размещавшийся в украинском селе Березна. Здесь он много общался со своим старым другом, чешским писателем Франтишеком Лангером. Последний вспоминает, что Гашек предложил ему тогда написать совместно для любительской постановки в добровольческом полку «пьесу о Швейке, как он готовится вступить в чехословацкое войско. Он, мол, будет обдумывать ее»<sup>7</sup>. Таким образом, очередным звеном и фрагментом в творческой истории интересующей нас темы была мысль изобразить Швейка в добровольческих чехословацких частях в России. Из военнопленного Швейк должен был превратиться в солдата этих частей.

Замысел произведения (или произведений) о Швейке разрастался по мере развития исторических событий. Автор как бы двигался по их стопам. Гашекставил своего героя в новые и новые исторические условия: мировая война и австрийская армия, плен, добровольческие части... Подтверждаются воспоминания Я. Майеровой, которая, описывая свою встречу с Гашеком после возвращения его на родину, приводила его слова: «Пишу „Швейка“. Все эти годы он сидел у меня в голове. На фронте. В России. Везде. Началось это сразу, когда вспыхнула война. Я чувствовал, что рождается что-то»<sup>8</sup>.

Параллельно (и, возможно, в соприкосновении с замыслами, относящимися к образу Швейка) в сознании Гашека

бродили творческие планы, связанные с намерением изобразить (по-видимому, и в серьезном, и в юмористическом ключе) какие-то стороны истории чехословацких добровольческих частей в России. Еще в лагере для военнопленных в Тоцком Гашек заявлял, что собирается написать историю Первого чехословацкого полка имени Гуса<sup>9</sup>. Позднее стали вырисовываться и сатирические аспекты таких замыслов, порожденные неудовлетворенностью писателя уровнем и политикой руководства чехословацких общественно-политических и военных объединений в России. Косвенным отражением таких раздумий и планов является построение памфleta Гашека «Клуб чешских Пиквиков» (конец апреля 1917 г.), который облечен им в форму рассказа о намерении создать сатирический роман: «Решил я написать роман о Клубе сотрудников Союза<sup>10</sup>, чтобы научить читателей если не постичь загадку чешской политики, то по крайней мере почувствовать ее. Роман этот выйдет уже после войны, дабы на родине у нас каждый имел возможность насладиться зрелищем, как эти невинные души из застольного общества на Подвалной улице, Киев 1, ни с того ни с сего вознамерились вдруг взять власть в свои руки, чтобы руководить чешскими делами, и устроили настоящую чешскую копни-киаду<sup>11</sup>, ибо начали действовать, проявляя прямо-таки изысканные умственные способности. Пока познакомлю здешних читателей с отдельными действующими лицами романа, начиная фигуркой председателя Клуба чешских Пиквиков паном Халупой»<sup>12</sup>.

Восемь раз в фельетоне упоминается о будущем романе. Каждое новое действующее лицо вводится подобным упоминанием, например: «Выдам также секрет, что одна глава романа „Клуб чешских Пиквиков“ будет иметь название „Председатель клуба Халупа на совещаниях в Петрограде у господина Б. Павлу, приятеля известного немецко-австрийского шпиона фон Шелкинга“»<sup>13</sup>. Или: «Очень интересным героем романа является доктор Кудела»<sup>14</sup>. Заключая фельетон, Гашек пишет: «Я кончаю пока серию портретов из нового романа и подчеркиваю, что история Клуба чешских Пиквиков по охваченному материалу будет доведена до самого последнего времени и будет содержать богатый набор имен и оттенков течений...»<sup>15</sup>.

Все это очень напоминает «Историю партии умеренного прогресса в рамках закона», написанную Гашеком еще в 1912 г. и построенную в виде ансамбля сатирических шаржей на реальных лиц и одновременно перекликается как с замыслом «Похождений бравого солдата Швейка» («По-

смеюсь над всеми глупцами...»), так и с определенным потоком сатирического повествования в романе, представляющего собой своего рода пародийную историю воинской части, в которой Гашек служил и с которой держал путь на фронт. Продолжением этой истории могла бы быть и «история» чехословацких добровольческих частей в России, точнее, изображение некоторых ее сторон, потому что в принципе отношение к добровольческим частям, самой их идее, назначению и миссии, было у Гашека положительным.

«Клуб чешских Пиквиков» написан в то же время, что и «Бравый солдат Швейк в плена». Таким образом, разрабатывались одновременно две темы или два аспекта одной темы. Развитие замысла «швейкианы» и планов нового сатирического романа, возможно, еще происходило порознь, раздельно, но если и так, то очень скоро они соединяются.

Мы установили, что, побывав в австрийской армии и в плена, Швейк должен был оказаться затем в чехословацких добровольческих частях. А что должно было произойти дальше? Оказывается, и на этот вопрос мы можем ответить с достаточной определенностью. На помошь опять приходят рекламные афиши, о которых уже была речь. Как мы помним, заглавие книги было сформулировано Гашеком в этих афишах следующим образом: «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой и гражданской войны у нас и в России» (курсив мой. — С. Н.). Произошло дальнейшее «наращивание» замысла.

На чьей же стороне оказался бы Швейк в гражданской войне? Среди источников, имеющих отношение к этому вопросу, прежде всего надо назвать статью Карела Крейбиха, опубликованную в одном из советских литературных журналов в 1932 г. Автор приводит здесь немало сведений, полученных от людей, лично знавших Гашека. Цитируются, в частности, следующие слова одного из сослуживцев Гашека по Пятой армии: «Гашек часто говорил о плане большого военного романа, который должен описывать развитие австрийского солдата от „яблочка“<sup>16</sup> до красноармейца»<sup>17</sup>.

Все примечательно в этом высказывании — и воспроизведение чешского армейского жаргона («яблочко»), повышающее вероятность аутентичности приведенных слов, и указание на то, что Гашек упоминал о планах своего романа часто (подтверждающее уверенность говорящего, что он хорошо это помнит), и сходство сообщенного замысла с известным нам романом о Швейке («военный роман»), и в то же время отличие от того, что нам известно по написанной части романа, как бы дополнение к ней (путь героя «до красно-

армейца». Правда, приведенное свидетельство не содержит указаний на то, что замышлялся именно роман о Швейке. Однако, скорее всего, это именно так. По меньшей мере этот замысел слился потом с замыслом произведения о Швейке.

Достоверность сведений Крейбиха особенно повышается благодаря тому, что их можно подтвердить и другими, независимыми от него данными. Известный собиратель материалов о Гашеке и автор работ о нем Здена Анчик писал в 1953 г. в журнале «Чехословацкий воин»: «Ярослав Гашек хотел завершить свою антиимпериалистическую эпопею тем, что Швейк во время революции должен был перейти на сторону побеждающего народа, с этой позиции Гашек и хотел изображать и бичевать сатирой терпящий поражение мир эксплуататоров»<sup>18</sup>. Еще раньше, в другом своем выступлении в печати Анчик указал и источник, из которого он почерпнул эти сведения, а кроме того привел некоторые подробности, также позволяющие сделать определенные выводы. В предисловии к «Похождениям бравого солдата Швейка» в издании 1951 г. та же информация была приведена Анчиком в следующем виде: «По свидетельству Ивана Ольбрахта Швейк как боец из народа должен был в русском плену после Великой Октябрьской социалистической революции перейти на сторону народа и с народом участвовать также в освободительной борьбе в Китае (Гашек встречался с китайскими прогрессивными военными, когда служил в славной Пятой армии)»<sup>19</sup>.

Несомненно, эти сведения были получены З. Анчиком непосредственно от Ивана Ольбрахта, с которым на протяжении многих лет его связывали дружеские отношения. Еще в 1928 г. Ольбрахт привлек Анчика к сотрудничеству в газете «Руде право» в качестве автора судебных очерков. В 30-е годы вместе с Ольбрахтом и В. Ванчурой Анчик даже отдыхал в Закарпатье. Они постоянно общались и после второй мировой войны, в частности, на работе. В 1945—1952 гг. оба они работали в Министерстве информации — Ольбрахт руководителем отдела радио, затем издательств, Анчик — в секретариате министра.

Отметим и еще одно немаловажное обстоятельство: Анчик несомненно был уверен, что передает сведения, полученные от Ольбрахта, с необходимой точностью: он опубликовал их еще при жизни своего друга: Ольбрахт умер 30 декабря 1952 г., роман Гашека со вступительной статьей Анчика вышел осенью 1951 г. В выходных данных указано: «набор — 21.IV, печать — 15.IX.1951 г.»<sup>20</sup>. Таким образом,

предисловие Анчика написано еще до апреля 1951 г. — практически за два года до смерти Ольбрахта. Прижизненная публикация сведений, полученных от Ольбрахта, — довольно надежная гарантия точности их передачи.

Труднее ответить на вопрос, как замысел романа стал известен Ольбрахту. Данных о личных встречах Ольбрахта с Гашеком после его возвращения на родину у нас нет, хотя такие встречи и не исключены. Ольбрахт вообще не мог не интересоваться Гашеком. Еще в 1920 г., во время своей поездки в Советскую Россию, он усиленно расспрашивал о нем в Москве и привез в Прагу сведения о политической работе Гашека в Красной Армии. Ольбрахт был первым, кто высоко оценил (в ноябре 1921 г.) роман Гашека в печати. Естественно, он не мог не проявлять интереса и к замыслу продолжения романа. Как бы то ни было, он получил информацию об этом. И есть все основания полагать, что она восходит к самому Гашеку. В пользу этого предположения, а также в пользу ее достоверности говорит уже сама неожиданность этих сведений. В самом деле, кому могло прийти в голову, что Гашек собирался связать судьбу Швейка и с революционной борьбой китайского народа? Непосвященным такой замысел и сейчас покажется достаточно экзотическим. А между тем люди, более обстоятельно знакомые с биографией Гашека, знают, что он как раз интересовался освободительной борьбой народов Востока, а в качестве начальника интернационального отделения политотдела Пятой армии по долгу службы руководил работой с бурятами, монголами, китайцами и корейцами, как служившими в армии, так и жившими в зоне ее действий, — это непосредственно входило в его обязанности. И занимался он этим с увлечением. Известно, например, что Гашек организовал издание в Иркутске газеты на бурятском языке (название этой газеты «Ур» — «Рассвет»), а также непосредственно встречался с монгольскими и китайскими участниками революционного движения. Он даже знал около восьмидесяти китайских иероглифов. Много интересных сведений о редактировании Гашеком бурятской газеты, о его встречах с Сухэ-Батором и Чойбалсаном, о его общении с китайцами, о его дружбе с инструктором политотдела Пятой армии китайцем Чжень Чжан-хаем, о выступлении на «митинге китайских граждан в Иркутске», где присутствовало около двух тысяч человек, приводится в книгах Б. С. Санжиева «Ярослав Гашек в Восточной Сибири»<sup>21</sup>, З. Штаястного «Сражающийся Ярослав Гашек»<sup>22</sup>. Все эти сведения были опубликованы уже после смерти Ольбрахта и не могли быть

известны ему по печатным источникам. Тем более показательно, что они совпадают со свидетельством Ольбрахта, разъясняют и подтверждают его.

Объем информации, которая содержится в свидетельстве Ольбрахта, несколько больше, чем в упоминавшихся рекламных афишах и в статье Крейбиха. Открывается даже возможность локализовать место событий, происходящих в задуманных, но ненаписанных частях романа. До границ Китая Швейк мог дойти только с Пятой армией. В этой армии служил и сам Гашек. Следовательно, Швейк и некоторые другие герои романа, например Марек (образ во многом автобиографичный), повторили бы тот же путь, что проделал и сам Гашек, — от Поволжья до Байкала. Нечто подобное, кстати говоря, мы наблюдаем и в первых частях романа, герои которого, двигаясь к фронту, точно повторяли маршрут самого Гашека. Автор даже сверялся иногда с картой, когда диктовал текст. (Ошпарив руку, Гашек одно время не мог писать и вынужден был нанять писаря.)

В свете всего сказанного значительный интерес представляет и еще один источник — устные воспоминания художника Я. С. Николаева. Они стали известны в 60-х годах. Некоторые литературоведы (П. М. Матко, О. М. Малевич<sup>23</sup>) встретили их с полным доверием. Р. Пытлик высказал более скептическое отношение, хотя и не исключил окончательно возможность неожиданных находок.

Ленинградский художник Ярослав Сергеевич Николаев во время гражданской войны в течение нескольких месяцев был на агитационной работе в Пятой армии. Летом и осенью 1920 г. в Иркутске он жил рядом с Гашеком, в одном доме с ним. Николаев утверждает, что в бытность в Иркутске держал у себя и читал экземпляр сочинения Гашека «Швейк в стране большевиков». Воспроизведим запись его рассказа чешским корреспондентом:

«Николаев. В Иркутске он также написал своего „Швейка в стране большевиков“...»

Корреспондент. „Швейка в стране большевиков“? У нас не известно, что Гашек написал такое сочинение.

Николаев. Это было уже так давно, что я сам не помню подробности. Но одно знаю точно — это был от руки написанный и с помощью примитивной техники размноженный текст, который я потом нигде больше не читал. Жаль, что я не спрятал его тогда. Один экземпляр был у меня. Особенно интересны были „Приключения солдата Биглера“, которые я несколько раз с чувством перечитал.

Корреспондент. Это было написано по-русски?

*Николаев. По-русски.*

*Корреспондент. Писал это по-русски Гашек сам или кто-то перевел ему?*

*Николаев. Это я не берусь сказать. Но говорил он по-русски очень хорошо. Мы обо всем говорили с ним без труда... Запомнил я также, что кадет Биглер употреблял в этой книге очень неприличные выражения. Настолько неприличные, что меня это даже иногда смущало*<sup>24</sup>.

Рассмотрим по порядку суждения, которые высказывались по поводу этого интервью, и прежде всего коснемся откликов скептического характера.

Было высказано сомнение в возможностях технического воспроизведения рукописного текста. Однако руководя агитационной работой среди сотен тысяч военнопленных и иностранцев, организуя печатание и распространение листовок, прокламаций, агитационных материалов, Гашек, конечно, имел в своем распоряжении типографии и любую копировальную технику, которая была в армии. А она, несомненно, была там. О гектографах в чехословацких добровольческих частях Гашек упоминал еще в фельетоне «Клуб чешских Пикников»<sup>25</sup>.

В Красноярске под руководством интернационального отделения политотдела Пятой армии (отделением руководил Гашек) печатался на гектографе ежедневный информационный листок «Сибирик» для иностранных рабочих и бывших военнопленных. Известно также, что сотрудники интернационального отделения обнаружили в марте 1920 г. копирограф даже в лагере военнопленных, где контрреволюционно настроенные офицеры издавали свою подпольную газету<sup>26</sup>.

Задавался также вопрос, насколько вероятно, что Гашек мог попытаться написать на русском языке что-то более крупное, чем его фельетоны и статьи в армейских газетах? Во-первых, мы все же не знаем, как велики были упомянутые Николаевым сочинения (правда, он называет гектографированный экземпляр «пухлым», но такое впечатление могла создавать и дешевая толстая бумага). Во-вторых, нельзя исключить, что это был перевод с первоначального чешского текста. Может быть, кто-то Гашеку и помог. Наконец, не забудем, что Гашек тогда подумывал вообще оставаться в Советской России и, следовательно, даже должен был продолжать свои литературные опыты на русском языке.

Р. Пытлик считает, что «воссоздание... пародийной фигуры Швейка, прикрывающегося мистификациями (идиотизм, лояльность)»<sup>27</sup>, малоправдоподобно рядом с красноармейскими агитационными статьями и фельетонами Гашека.

Но ведь собирался же Гашек изобразить Швейка в добровольческих частях как раз в то время, когда тоже писал агитационные статьи и фельетоны. К тому же надо полагать, что в добровольческих частях, а затем в Красной Армии поведение Швейка было бы в чем-то несколько иным, чем в австрийской армии. Ведь и в написанных частях романа деструктивное начало в его поведении, его хитрость, притворство, плутовство, медвежьи услуги и т. п. не распространяются на все его окружение, а имеют определенную направленность. Они совсем не проявляются, например, в его взаимоотношениях с Мареком или равными ему солдатами. Почему не предположить, что и в Красной Армии они могли выражаться по отношению не ко всем, а прежде всего к белым, к противникам нового строя, всевозможным «уфимским буржуям», «лавочникам Булакулиным», контрреволюционному духовенству, наконец, к людям типа анархистующего командира Ярохимова, изображенного Гашеком в его бугульминских рассказах, и т. д.?

По мере развития событий менялось поведение всей массы чехословацких солдат. Одним оно было в австро-венгерской армии и совсем другим — в чехословацких добровольческих частях. На смену прежнему скрытому саботажу пришли откровенные чувства и активные действия, давал знать о себе подлинный характер, о чем не раз писал и Гашек. Разительно изменялся и сам он. В австрийской армии он только и помышлял о том, чтобы сдаться в плен, а в чехословацких частях и в Красной Армии, рискуя жизнью, добровольно участвовал в сражениях с оружием в руках. Не эта ли перемена в национальном характере, а точнее, обнажение его глубинной сути имелась в виду и в том высказывании Гашека, которое вспоминала Александра Львова и которое мы уже цитировали? Именно в этом направлении идут все рассуждения Гашека о чешском национальном характере в его статьях военных лет. Всюду, где встречается упоминание о чешском национальном характере, мы находим противопоставление двух качеств: с одной стороны, воспитанная столетиями национального гнета робость, нерешительность, уклончивость, мещанская ограниченность и эгоизм, склонность к фразе, к притворству, внешней лояльности, с другой — «выпрямление» характера, пробуждение исконной и жившей подспудно ненависти к угнетателям, твердости, отваги и смелости бунтарей. Это противопоставление, эта оппозиция повторяется у Гашека из статьи в статью: «Люди с характерами колеблющимися и боязливыми, очутившись в огне испытаний, лицом к лицу с неумолимой правдой, проходили через очиститель-

ную купель и становились мужами, — пишет он о процессе, происходившем у него на глазах. — Перемены, для которых в мирных условиях требовались бы десятилетия, совершились в одну ночь, в течение нескольких дней»<sup>28</sup>. Или: «Из тяжкого порабощения, из трехсотлетнего рабства рождается новый народ, отважный и смелый, с несгибаемым позвоночником, с героическим блеском в глазах, с душой пламенной и самоотверженной»<sup>29</sup>. Или: «Она (война. — С. Н.) была национальным жизненным испытанием, в котором чешский человек, когда ему грозили австрийские виселицы, сохранил твердый, непреклонный характер и не склонился перед Австрией»<sup>30</sup>. В другом месте Гашек говорит от имени чехов: «Мы всегда были мятежниками» (по отношению к Австрии) — и проводит мысль, что теперь это открыто проявилось<sup>31</sup>. Нечто родственное этому процессу Гашек и собирался, по-видимому, показать в своем романе. В чем-то, как уже было сказано, изменилось бы, наверное, и поведение Швейка, хотя это вовсе не значит, что его образ утратил бы черты юмора и комики. Можно лишь полагать, что несколько иной стала бы функция юмора. Конечно, говоря в предисловии к роману о той роли, которую сыграл его герой в недавней истории, автор подразумевал не только самого Швейка, а анонимные народные массы вообще, в целом. Короче говоря, нет ничего невероятного в том, что наряду с агитационными статьями и фельетонами Гашека где-то в Красноярске или в Иркутске, или еще до этого, могли возникать и новые произведения о Швейке.

Определенным аргументом в пользу достоверности воспоминаний Николаева могут служить не только подробности и детали, которые он воспроизводит, но и его упоминание о главе или рассказе Гашека, посвященном кадету Биглеру. В повести «Бравый солдат Швейк в плену» в отличие от позднее написанного романа совсем немного героев. Их буквально можно пересчитать по пальцам. При чтении этой повести нетрудно заметить, что, кроме самого Швейка, прaporщика Даузерлинга (гибнувшего в конце повести), чаще других героев в ней появляется как раз кадет Биглер. Встречаются беглые упоминания о Сагнере, Венцеле, Лукаше (пока что это чисто эпизодические герои, и Швейк служит в денщиках не у Лукаша, а у Даузерлинга, и носит его письмо к мадам Каконь, для него похищает собаку). Но больше других фигурирует (и как раз к концу повести) именно кадет Биглер. С этой точки зрения его образ был тогда, пожалуй, наиболее перспективным для дальнейшей разработки (после образа Швейка, не имеющего в этом отношении конкуренции).

Предположим, однако, что воспоминания ленинградского художника — плод невольного воображения, что он не читал сочинения Гашека о Швейке в стране большевиков, а всего лишь слышал от автора название этой темы. Но ведь и в этом случае мы получим еще одно подтверждение сведений, известных нам по статьям Я. Майеровой, К. Крейбиха, по свидетельству Ольбрахта. Все эти сведения подкрепляют друг друга.

Наконец, есть еще один источник информации. Это снова сам автор, т. е. Гашек. Известно, что по возвращении в Прагу он назвал некоторым издателям темы будущих произведений о Швейке, вроде «Швейк у большевиков», «Швейк в Бугульме»<sup>32</sup>. Для нашей темы не столь важно, что он разыграл этих издателей (кое-кто из них надеялся даже получить какую-нибудь пикантную антисоветскую изюминку, но этим надеждам не суждено было сбыться: за все время пребывания в Советской России и вплоть до смерти Гашек не написал ни одной строчки, которую можно было истолковать в антисоветском духе, и, наоборот, выступал в защиту Советской России). Существенно другое: судя по заглавиям, Гашек представлял себе Швейка в Пятой армии (Бугульма), и это полностью согласуется с другими источниками.

Подводя итог изложенному, мы вправе сказать, что существующая информация позволяет с достаточной уверенностью очертить общие контуры полного авторского замысла «Похождений бравого солдата Швейка». Все главные компоненты этого замысла зафиксированы в собственных заявлениях автора, из которых следует, что в незавершенных частях романа он намеревался перенести действие произведения в Россию и изобразить чехов и словаков сначала в плену, затем в добровольческих частях и, наконец, в обстановке гражданской войны, в Красной Армии. Швейк и некоторые другие герои романа оказались бы в Пятой армии, которая проделала боевой путь от Волги до Байкала.

По ходу действия автор собирался показать, как менялись настроения чехословацкой солдатской массы и совершался переход от саботажа (в австрийской армии) к вооруженной борьбе против Австро-Венгерской империи, а затем и к борьбе с оружием в руках за социальную свободу. Этот процесс Гашек, по-видимому, и имел в виду, когда говорил о том, что покажет в романе, «что такое настоящий чешский характер и на что он способен».

Замысел романа или цепочки произведений о Швейке начал складываться у Гашека еще в России и постепенно наращивался, а частично тогда же и реализовался («Бравый

солдат Швейк в плену» и, возможно, другие вещи). Параллельно или в соприкосновении с этим замыслом писатель вынашивал мысль о произведении, отражающем историю воинских соединений, в которых он служил сначала в австрийской армии, а затем в чехословацких добровольческих частях в Красной Армии. Тогда же или впоследствии (но не позже начала работы над романом о Швейке) оба эти замысла слились воедино. В законченной части романа «двойность» замысла получила отражение в двух слившихся потоках, двух «слоях» повествования: похождения Швейка в собственном смысле слова и пародийная история австрийской военной части, с которой Гашек держал путь на фронт. Естественно, изображение чехословацких добровольческих частей носило бы в романе иной характер, нежели изображение австрийской армии. Там отрицание было полным, в то время как саму идею и борьбу добровольческих частей против монархической Австро-Венгрии Гашек всецело одобрял и поддерживал, так же как и борьбу Красной Армии (в составе которой он проделал двухлетний боевой поход протяженностью в пять тысяч километров, от Волги до Ангары). Соответственно юмористический элемент в этих частях романа имел бы несколько иную направленность и выполнял иную функцию. Роман Гашека — произведение переломной, революционной эпохи. Одна из главных особенностей его поэтики — комическая интерференция сознания верхов и выходящих из повиновения им низов. Огромная энергия отрицания, заключенная в романе, коренится в революционных убеждениях писателя. Но судя по всему, в соответствии с замыслом романа эти убеждения должны были получить и более непосредственное отражение в нем. Как мы видели, Гашек намеревался изобразить и непосредственно события революционного перелома в России и участие в нем чехов и словаков. В этом отношенииfabульно-тематический замысел романа типологически сближается с такими произведениями чешской литературы, как «Истоки» Я. Кратохвила и «Три реки» В. Ванчуры.

### Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: *Pytlík R. Toulové house. Praha, 1971, s. 348.*

<sup>2</sup> Гашек Я. Собр. соч. М., 1966, т. 1, с. 5.

<sup>3</sup> См. фотокопию рекламного объявления в книге: *Honzík M. Praha, 1921: Vzpomínky. Fakta. Dokumenty. Praha, 1981, s. 115.*

<sup>4</sup> *Lidský profil Jaroslava Haška: Korespondence a dokumenty. Praha, 1979.* См. фотокопию с надписью: «*Reklamní plakát na první vydání Švejka.*

<sup>5</sup> Гашек Я. Указ. соч., с. 216.

- <sup>6</sup> Hoření Z. Jaroslav Hašek novinář. Praha, 1983, s. 110.
- <sup>7</sup> Langer F. Byli a bylo. Praha, 1963, s. 71.
- <sup>8</sup> Lidský profil Jaroslava Haška: Korespondence a dokumenty, s. 266.
- <sup>9</sup> См., например: Pytlík R. Doslov. — In: Hašek J. Spisy. Praha, 1973, sv. 13—14, s. 384.
- <sup>10</sup> Союз чешских (позднее — чехословацких) обществ в России создан в начале первой мировой войны. При Союзе существовал Клуб сотрудников из рядов военнопленных. Подробнее см.: Клеванский А. Х. Чехословацкие интернационалисты и проданный корпус. М., 1965, с. 24, 42 и др.
- <sup>11</sup> Конниада — афера.
- <sup>12</sup> Hašek J. Spisy, sv. 13—14, s. 167.
- <sup>13</sup> Ibid., s. 170.
- <sup>14</sup> Ibid.
- <sup>15</sup> Ibid., s. 174.
- <sup>16</sup> «Яблочком», т. е. центром мишени, чешские солдаты называли жестяную пуговицу с инициалами императора, которую в австро-венгерской армии носили на фуражке вместо кокарды.
- <sup>17</sup> Kreybix K. Ярослав Гашек: Жизнь и творчество. — Литература мировой революции, 1932, № 6, с. 103.
- <sup>18</sup> Ančík Z. Jaroslav Hašek a dobrý voják Svejk. — Ceskoslovenský voják. 9. ledna 1953, č. 1, s. 26.
- <sup>19</sup> Ančík Z. Předmluva. Fakta o Jaroslavu Haškovi. — In: Hašek J. Osudy dobrého vojáka Švejka. Praha, 1951, s. 39.
- <sup>20</sup> Ibid., s. 895.
- <sup>21</sup> Санжиев Б. С. Ярослав Гашек в Восточной Сибири. Иркутск, 1961, с. 24—29, 43 и др.
- <sup>22</sup> Штаястны Зд. Сражающийся Ярослав Гашек. Уфа, 1962, с. 71—72, 76.
- <sup>23</sup> См.: Малевич О. М. Послужной список Швейка. — В кн.: Гашек Я. Похождения бравого солдата Швейка. М., 1967, с. 10.
- <sup>24</sup> Svět Sovětů, 1967, 23 srpna, č. 34.
- <sup>25</sup> Hašek J. Spisy 12—13, s. 171.
- <sup>26</sup> Санжиев Б. С. Ярослав Гашек в Восточной Сибири. Иркутск, 1961, с. 14.
- <sup>27</sup> Pytlík R. Slovo odbornika. — Svět Sovětů, 1967, 23. srpna, č. 34.
- <sup>28</sup> Hašek J. Spisy, sv. 13—14, s. 162.
- <sup>29</sup> Ibid., s. 41.
- <sup>30</sup> Ibid., s. 244.
- <sup>31</sup> Ibid., s. 160.
- <sup>32</sup> См., например: Kysela F. Franta Habán ze Žižkova. Praha, 1923, s. 344, 347.

## Крлежа в Лувре

A. Флакер

Незадолго до своей кончины Мирослав Крлежа — выдающийся революционер-новатор хорватской и югославской литератур — признал, что его наиболее часто цитируемое эссе «Предисловие к „Подравским мотивам“ Крсто Хегедушича» (1933), со временем ставшее программным документом прог-

рессивной литературы в Югославии, возникло, в сущности, в результате его парижских прогулок по Лувру.

От биографов Крлежи мы узнаем, что в 1932 г. писатель сначала побывал в Чехии, посетил в Праге выставку своего друга, художника Петара Добровича, и прочел ему свой только что законченный роман «Возвращение Филиппа Латиновича», главным героем которого является художник и где содержится много эссеистских фрагментов о живописи. Потом, по дороге в Москву, он остановился в Польше, пытаясь, как известно, безуспешно отыскать следы пребывания Юрия Крижанича. Затем он «вместо Москвы попал в Париж» и провел там лето 1932 г. Стало быть, к этому времени и относятся «прогулки по Лувру», который для Крлежи всегда олицетворял исторический синтез многовекового художественного развития, не случайно «Предисловие...» начинается введением, где говорится о непреходящем значении прекрасного.

Исходя из высказывания самого Крлежи и обращаясь к тексту писателя, мы попытаемся идентифицировать прежде всего те картины, которые толковал или хотя бы коротко характеризовал Крлежа в своем «Предисловии...» к альбому хорватского художника.

Уже сразу после вводного фрагмента о «прекрасном», в подтверждение тезиса, что красота — не возвышенная и не потусторонняя категория, мы находим интерпретацию двух картин фра Анджелико \*. Первая из них явилась для Крлежи несомненным образцом «открытой структуры» живописи итальянского Ренессанса, если под этим понятием разуметь множественность значений, прочитываемых на полотне: «В рассказе фра Анджелико о святом Доминике, будто в чудесном сне, все становится возможным: здесь святые в отчаянии боятся головой о стену из розового мрамора и, пока благочестивые девы возносят ввысь горящие кровавые звезды, папа в золотой тиаре безмятежно дремлет. Бесконечно длинны коридоры доминиканских монастырей с каменными сводами, красными портьерами и заветными ковчегами; и этот космос пурпурных кардиналов, это голубое римское небо, эта атмосфера монастыря — все это цветет само по себе среди бренности и тленна, как отлитый из воска, замкнутый, непостижимый мир. И все здесь может случиться, как в недочитанном лирическом стихотворении: в глубине коридора могут закуриться золотые кадила, ангел господний коснется нас своим белоснежным крылом, нам может открыться божественная истина и как небесное знамение над нашей грешной

\* Фра Анджелико (1387—1455) — художник флорентинской школы.

головой сверкнет нимб. Плоть убиенного может всколыхнуться в пучине кровавого водопада, после смерти нас укроют шелковой тканью с желтыми и красными полосами, кардиналы заплачут над нашей ничтожной кончиной, но их Величество Христос нам лично вручит красную ветхозаветную книгу и пригласит в гости на трапезу Господню!»<sup>1</sup>

Речь идет о композиции «Коронование Марии», написанной фра Анжелико темперой на дереве (ок. 1430), произведении раннего Ренессанса, где еще ощутимо влияние готических миниатюр и идейно-художественная строгость доминиканского ордена, но где вместе с тем угадываются уже светские и общечеловеческие мотивы.

Другая картина фра Анжелико служит для Крлежи примером привнесения элемента чувственности в живописную композицию на заданную религиозную тему: «Когда фра Анжелико изображает мученическую смерть св. Козьмы и св. Демьяна, их страдания у крепостной стены показаны с патологическим холодом объективного и безличного фотоснимка, как обычное сообщение в иллюстрированном журнале, передающее современную сцену бунта в Китае: скорее Р. Крафт-Эбинг \*, чем церковная догма и патетическое возвеличивание мученика. Эти полные блуда убогие монашеские видения и все эти побеленные монастырские кельи с деревянными потолками, эти мечты о епископской митре и фантазии последнем небесном смирении проникнуты вожделениями человеческой плоти и непонятны без своего мирского начала» (с. 300).

М. Крлежа имеет в виду «Мучения святых Козьмы и Демьяна», фрагмент целостной композиции, которая, как и «Коронование Марии», сейчас находится в Большой галерее первого этажа.

Подобная трактовка противоречия между религиозной тематикой и светским содержанием творчества художника флорентинской школы находит развитие в заметках М. Крлежи о светском характере искусства других мастеров итальянского Ренессанса и барокко: «Блекло-зеленые с темнеющими серыми кронами деревьев сумерки Боттичелли, оранжево-красные пламенеющие юбки на девушках Гирландайо, рыдания Караваджо над смертью Богородицы (этот мрачный, кроваво-алый полог, густыми складками падающий на темное, почти безнадежное явление самой смерти), все эти бледно-оливковые зори старинных картин, желтоватые волны накидок с персиковыми переливами обнаженной женской груди, эти таинственные красоты уже веками говорят

\* Р. Крафт-Эбинг (1840—1902) — австрийский психиатр.

о многообразии жизненных проявлений на темном шарике, который мы называем землей» (с. 300—301).

В Лувре хранится восемь картин Боттичелли, для композиций которого также характерен фоновый пейзаж, однако в данном случае нам хотелось бы отметить аллегорическую фреску, написанную для виллы Лемми, — «Юноша в окружении искусств» (1480). Колорит торжественных облачений вообще типичен для второго флорентинского мастера — Гирландайо: в Лувре возле портрета «Старика с внуком» расположено полотно «Встреча Марии с Елизаветой» (1491). Наконец, здесь находится и «Успение Марии» (1605) работы Караваджо, уже произведение барочного искусства.

Далее, говоря о том, что «хорошую картину невозможно написать, основываясь на церковных догматах церкви», и возражая против любого «предписывания» в искусстве, М. Крлежа развивает свой тезис о том, что прекрасное возникает вопреки нормам и правилам своего времени, и подкрепляет его примерами из творчества двух других итальянских живописцев — Перуджино и Бальдовинетти: «Прекрасны ли сегодня девы Пьетра Вануччи Перуджино для нас, безбожников и богохульников, потому, что они изображают богородиц по строгим церковным правилам, или потому, что это — светловолосые девушки, по чьим косам еще и сегодня стекает мед, а тело свежо, как персик, и в желтоватых кошачьих глазах гораздо больше деревенского, умбrijского сытого здоровья, чем ангельски-неземной сокровенности? Гораздо большее впечатление на нас производит плащ Богоматери, вытканный золотом и прозрачный как вода, чем какая бы то ни было церковно-каноническая позиция живописца, ибо он потому и был художником, что умел передать образ светловолосой женщины, которой уже давно нет, но которая все еще живет на наших глазах и улыбается нам с полотна» (с. 316—317).

Поводом для рассуждений М. Крлежи, делающего упор не только на декоративную выразительность изобразительного искусства, но и на его народный и местный (здесь — умбrijский) характер, послужила картина Перуджино «Мария с ангелами и святыми». Известно, что даже сам Вазари упрекал умбrijского живописца в нерелигиозности!

Говоря о картине Бальдовинетти, Крлежа уже только вскользь отмечает, что речь идет о религиозной теме: «Где все эти ныне покойные флорентинские барышни кисти Бальдовинетти в платьях из синего бархата, в отороченных выдрой накидках, с полуопущенными восковыми веками, с мерцающей улыбкой на губах, будто они знают больше других смерт-

ных? В этой улыбке видится тайна тела, греха и страсти, и с эстетической точки зрения важно не то, что эти флорентийские барышни написаны в виде Богородицы, а то, что в их улыбках так сильно звучит общечеловеческая и даже слишком человеческая слабость, когда от блаженства прикосновения плоти лицо вспыхивает и преображается» (с. 317).

Именем Бальдовинетти не найти в туристических справочниках по Лувру или популярных путеводителях с репродукциями самых известных экспозиций. Тем более значительным кажется талант Крлежи, который позволил ему в картине Алесса Бальдовинетти «Богородица с младенцем» с пейзажем извилистой реки Арно узнать «флорентинскую барышню», угадать характерный для художника поэтизм в передаче выражения лица, изящной позе и тонком колорите простого платья, а особенно — скрытую чувственность ее облика. Эти столь отличные друг от друга Богородицы — умбрийская и тосканская — принадлежат к числу тех картин Лувра, которые лучше всего описаны хорватским писателем.

Среди произведений живописи, которые М. Крлежа отобрал из огромной коллекции Лувра, почетное место принадлежит и Паоло Учелло. На этот раз иные мотивы вынуждают писателя заняться истолкованием еще одной картины итальянского Возрождения. Задача теперь состоит в том, чтобы после импрессионизма восстановить в правах искусный и точный рисунок: «Картины Паоло Дона Учелло — не что иное, как „раскрашенные рисунки“, только вместо колористического шарма современного натюрморта здесь — взметенные знамена среди леса копий, звон оружия, пестрота красно-белых полос рыцарских костюмов, тревожное столкновение доспехов и блеск мечей на фоне непроницаемого, как смоль, неба».

В картине Учелло «Битва под Сан Романо» (1456), написанной темперой по дереву, одного из трех произведений, посвященных победе Флоренции над Сиеной, Крлежа уже чувствует дух современной живописи. «Красно-белые полосы», которые контрастируют с монохромией черного неба, бесконечная геометрическая вертикаль «леса копий» — все это те элементы, которые сближают картину Учелло с новаторским пониманием света и линии. Некоторые критики увидели в движении форм этой картины даже «кинематографические эффекты»<sup>2</sup>. Хотя Крлежа не принимал абстракции и конструктивистского геометризма в живописи, он все же не мог пройти мимо Учелло, когда завел рассказ о своем современнике и его рисунках. Хотелось бы отметить, что, обращаясь в своем искусстве поначалу к социальным проблемам

сельской жизни в Подравине и будучи вдохновителем «Хлебинской школы» хорватской «наивной» живописи, Хегедушич позднее стал ярко выраженным баталистом, создавая композиции на темы крестьянского бунта в Хорватии 1573 г.— знаменательного исторического события, которое легло в основу произведения М. Крлежи «Баллады Петрицы Керемпуха» (1936).

Нельзя забывать о присущей самому Крлеже склонности к баталистике, что проявилось в цикле новелл «Хорватский бог Марс» (1922), особенно в отступлениях «о барочной армии»<sup>3</sup>, а затем и в поэтических описаниях опять же «барочных» сражений в поэме «Баллады Петрицы Керемпуха».

Между тем целый ряд художников, представленных в Лувре, вызывает негативную оценку Крлежи. Речь идет о мастерах, которые непосредственно прислуживали двору, «которые были челядью, холуями и лжецами, льстящими своему тирану за корку хлеба, за два цехина» (308). В «Пре-дисловии к „Подравским мотивам“» Крлежа выражает презрение к этой апологетической живописи, даже когда дело касается значительных имен европейского изобразительного искусства: «У всех этих Тьеполо, Тинторетто и Веласкесов чувствуется призвук пошлой смердяковской гитары и вообще смердяковщины, а то и слишком человеческая слабость — собачье вилянье хвостом и лизание руки, кормящей нас,— веками живущая в искусстве» (с. 308).

Картины трех живописцев, в которых Крлежа усматривает холопство, запечатленное Достоевским в романе «Братья Карамазовы», можно увидеть в парижском Лувре. Полотно венецианского живописца Тьеполо «Триумф религии» (вторая половина XVIII в.) написано как эскиз росписи плафона палаццо Гримальди в Венеции. На нем аллегорически представлена Вера, отвергающая дракона ереси, процессия верующих и антропоморфное изображение благославляющего Бога (с бородой), окруженного сонмом ангелов. Вопреки совершенству иллюзионистской техники картина вызвала протест писателя, который отвергал всяческие авторитеты. Следует заметить, что в советской литературе, в частности в романе Олеши «Зависть», творчество Тьеполо стало синонимом искусства на службе власти имущих<sup>4</sup>.

Тинторетто представлен в Лувре полотном «Рай» (1588—1589) — предварительным эскизом для композиции «Рай» во дворце Дожей в Венеции, самой большой картины в мире. Это произведение также построено по принципу барочной иерархии: целый мир святых, пророков и блаженных вращается концентрическими кругами вокруг Христа, который увен-

чивает короной голову Девы. Несмотря на блестящую оркестрацию изображения, этот образец придворного барокко мог тоже казаться М. Крлеже постыдным.

Наконец, «Портрет королевы Марианы» (1599—1660) работы Веласкеса относится к аналогичной категории придворной живописи: он создан по заказу Филипа IV через три года после того, как Мариана Австрийская стала женой испанского короля. Живописец испанского «золотого века» восславил на этом полотне жизнь двора цветовой гармонией, «архитектурой» головного убранства, величием складок драпировки торжественного костюма и красотой руки королевы. Этот один из лучших в испанской живописи женских портретов также должен был вызвать протест сторонника плебейского начала в искусстве, не говоря уж о тех ассоциациях, которые могли родиться у Крлэжи в связи с тем, что королева была из рода Габсбургов! Если сопоставить «Портрет королевы Марианы» с картиной Перуджино «Мария с ангелами и святыми», со «свежим, как персик, телом» и «желтоватыми кошачьими глазами», в которых много «сельского, умбрийского, сытого здоровья», мы поймем, откуда эта наклонность М. Крлэжи к раннему Ренессансу и неприятие придворного барокко или Высокого Возрождения, несмотря на весь светский характер живописи XVI столетия.

Довольно редко М. Крлэжа останавливается в своей «прогулке по Лувру» на живописи XIX в. Его взор постоянно прикован к эпохам величайшего подъема европейского изобразительного искусства. Правда, в тексте упоминаются имена Сезанна и Ван Гога, но об их картинах не говорится ничего. Очень обобщенно Крлэжа пишет также о представителе французского романтизма Делакруа — художник упомянут лишь там, где отмечаются слабости хорватской литературы и живописи XIX столетия: «Бодлер, касаясь Делакруа, говорит, что величие этого мастера состоит в его умении одинаково написать портрет, сражения, обнаженных женщин, лошадей, львов, леопардов,— и точно так же крепости, героев и знамена. Наряду с Вергилием, Делакруа — певец героев, битв и звона оружия» (с. 327).

Ни одна картина отдельно не упомянута. Однако известно, что в Лувре выставлена «Свобода, ведущая народ» (1830) с полуобнаженной Марианой и трехцветным французским знаменем и «Резня на Хиосе» (1824), «Смерть Сарданапала» (1827), «Взятие крестоносцами Константинополя» (1840), «Алжирские женщины в своих покоях» (1832), — целой группы полотен касается М. Крлэжа в своем перечислитель-

ном описании, противопоставляя их полосе безвременья в хорватской живописи XIX в.

Читая программный текст М. Крлежи как «прогулку по Лувру», можно заметить, что писатель обосновывает свою эстетическую позицию не на примере творчества тех художников, которые стоят на высших ступенях европейской художественной иерархии. У М. Крлежи нет ни Джотто, ни «Моны Лизы» Леонардо, которая вызывала яростные нападки европейского авангарда, от Малевича до Дюшампа, нет «великого» венецианца Тициана, нет полного гармонии Рафаэля; остались в стороне фламандцы и голландцы, и лишь раз упомянут Рембрандт. Нет ни Вермейера, ни Франца Хальса, ни Рубенса, ни вызывающего восторг экспрессионистов испанского художника Эль Греко; французская живопись, блистательно представленная в Лувре, также не привлекает внимания Крлежи, а классицизм его и вовсе не интересует. Между тем известно пристрастие Крлежи к «военной» графике Жака Калло, упоминаемого все же в этом тексте, а также к великому сатирику Оноре Домье. Таким образом, текст показывает, что Крлежа не хочет идти проторенными тропами. Он исследует, наблюдает и отмечает то, что сам для себя открывает. А затем, работая над своим эссе, он приносит эти впечатления, подчиняя их собственной идеи о «красоте, которая живет в веках» и которую нельзя подчинить ни нормам, ни «правилам», будь то церковные или какие бы то ни было другие предписания — бывших и современных властителей.

И все же имя одного художника занимает большое место в эссе Крлежи, хотя писатель ни разу не дает анализа его картин. Единственное полотно Брейгеля, которое имеет в виду М. Крлежа в «Предисловии...», находится не в Лувре: ведь «Страна лентяев» — это собственность Новой Пинакотеки в Мюнхене! Однако открывать Брейгеля излишне, как для самого Крлежи, так и для его читателя. Писатель хорошо знает этого художника и потому считает достаточным в «Предисловии...» сослаться на себя самого. А именно: о Брейгеле М. Крлежа писал уже в 1925 г. в Письме из Копривницы, отмечая сходство брабантского пейзажа на полотнах Брейгеля с видом хорватских сел, который открывается из окна поезда Загреб—Копривница в северо-западных областях Хорватии; эта местность явилась мотивом живописи Хегедушича, а также стала центром «наивной» живописи хорватских крестьян. Сегодня известно, что Крсто Хегедушич открыл для себя Брейгеля и нидерландскую живопись во время своего пребывания в Париже в 1926 г. Об этом он писал М. Крлеже:

«Сегодня в одном из закутков Лувра я обнаружил Брейгеля и, вероятно, поэтому пишу Вам. Ах, если б Вы знали, что за милый плут этот Брейгель!... У него есть одна маленькая картинка: «Нищие», где пять безногих калек на костылях и деревянных протезах прыгают в невероятно смешных позах с удивительными гримасами. Их окружают стены какого-то двора, и больше нет ничего. Сколько комизма и сколько трагедии! А вслед за ним и все остальные скромные голландцы и фламандцы. Ни поз, ни костюмов, ни театральности, ни самомнения. Батраки пьют, щиплют друг друга, пляшут и гогочут. Сколько радости бытия, сколько страсти и темпера- мента! Чувствуешь солнце, чувствуешь жизнь».

М. Крлежа согласился с Хегедушичем, что Брейгель и нидерландская живопись с ее деревенской тематикой служит моделью искусства, которое исходит из собственных социальных и местных мотивов; она при этом приложима как к живописи, так и к литературе («Годна в равной мере и для книги, и для кисти»). Писатель подчеркнул, что в гораздо большем выборе картины Брейгеля можно увидеть и поближе к Загребу — в Вене. Таким образом, именно творчество Брейгеля стало «живописным компонентом» искусства Хегедушича, и в этом качестве имя нидерландского мастера появляется в эссе М. Крлежи как предисловие к графическим листам Хегедушича с деревенскими мотивами северной Хорватии.

Вместе с тем известно, что «Предисловие к „Подравским мотивам“» Крлежи — это не только введение в живопись Хегедушича или описание «прогулки по Лувру». Это гораздо больше. Осознавая кризис европейского авангардизма в литературе и изобразительном искусстве и противоборствуя «неистовым ревнителям»<sup>5</sup> рапповской линии в условиях Югославии в тот период, когда РАПП уже был распущен, Крлежа не случайно именно на примере итальянского ренессанса, представленного в Лувре, формулирует свои эстетические принципы. В эпоху переоценки эстетических позиций обращение к традиции было закономерно. Всего лишь год спустя, в 1934 г., в Москве Горький в своем знаменитом докладе обращается к первоосновам — античной мифологии, а также к великим традициям реализма русской литературы XIX в. В 1933 г. в борьбе с сектантскими и догматическими тенденциями, имевшими место в югославской «социальной» литературе, М. Крлежа призывает обратиться к эпохе величайшего подъема и освобождения европейской живописи от «строгих правил» и схематических предписаний — к итальянскому, преимущественно раннему, Возрождению. Ссылаясь на XIX в. в Хорватии М. Крлежа не мог: «Наша жи-

вопись XIX в., а вместе с нею — и литература не дала ярких событий, живых возбужденных толп, полных света романтических пейзажей, сражений и не имела грандиозных замыслов» (с. 327).

Эпохой величайшего подъема хорватской литературы и искусства был период Возрождения в Дубровнике и Далмации, а также эпоха барокко на юге и севере Хорватии. Обращаясь к живописи итальянского Возрождения, М. Крлежа обращался, в сущности, к национальной традиции, что через несколько лет проявится в его собственном творчестве — «Балладах Петрицы Керемпуха». Как в них, так и в живописи Крсто Хегедушича не будут обойдены стороной брабантские мотивы Брейгеля.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Krleža M. Sabrana djela. Eseji. Zagreb, 1963, knj. III, s. 298—299.* Далее страницы указываются в тексте.
- <sup>2</sup> Картины Учелло, между прочим, просматривал Эйзенштейн, работая над «Иваном Грозным». См.: *Андронникова М.* От прототипа к образу. М., 1974.
- <sup>3</sup> *Матвејевић П.* Разговори с Крлежом. — НИН, 1982, 1647, с. 38.
- <sup>4</sup> «Живопись увековечила многие пиры. Пируют полководцы, дожи и просто жирные чревоугодники. Эпохи запечатлены. Веют перья, ниспадают ткани, лоснятся щеки.
- Новый Тьеполо! Спеши сюда! Вот для тебя пирующие персонажи...» (*Олеши Ю. Повести и рассказы. М., 1965, с. 43*).
- <sup>5</sup> Имеется в виду название книги С. Шешукова «Неистовые ревнители» (М., 1970), где речь идет о литературной полемике РАППа.

## Содержание

От редактории . . . . .	3
<hr/>	
I	
<hr/>	
Новые аспекты теории социалистического реализма . . . . .	5
<i>В. Новиков</i>	
К проблеме единства социалистических литератур . . . . .	14
<i>С. Шерлаимова</i>	
Идеология—историзм—социалистический реализм . . . . .	22
<i>Л. Иллеш</i>	
Социалистический реализм против модернизма и формализма (критика советологической критики) . . . . .	30
<i>В. Борщуков</i>	
Метафора жизни (к вопросу о разнообразии форм в советской многонациональной литературе) . . . . .	38
<i>А. Бочаров</i>	
Концепция человека. Основные принципы ее художественной реализации . . . . .	44
<i>Н. Жулинский</i>	
Социалистический реализм с историко-литературной точки зрения . . . . .	53
<i>М. Новиков</i>	
Актуальность наследия чешской межвоенной социалисти- ческой литературы . . . . .	60
<i>Г. Грзалова</i>	
Великое наследие (к вопросу об изучении чехословацкой марксистской эстетики и критики 20—30-х годов XX в.) . . . . .	69
<i>С. Шматлак</i>	
Человек и история (историзм: традиции — проблемы — от- ражение в литературе) . . . . .	76
<i>В. Навроцкий</i>	
На переломе эпох . . . . .	87
<i>Ю. Богданов</i>	

Проблема социалистического реализма в современной болгарской литературной критике . . . . .	94
Н. Пономарева	
О концепции социалистической литературы в венгерской критике 60—70-х годов . . . . .	104
В. Середа	
Утверждение эстетической широты и исторических перспектив социалистического реализма . . . . .	116
Т. Жечев	
Путь творческих исканий . . . . .	123
В. Хорев	

## II

---

О национальной специфике формирования реализма в славянских и балканских литературах . . . . .	135
В. Витт	
Советско-болгарские литературные связи (вторая половина 30-х—начало 40-х годов) . . . . .	141
В. Злыднев	
Элиза Ожешко и Тургенев . . . . .	150
Е. Цыбенко	
Некоторые методологические аспекты литературоведческих трудов И. Франко . . . . .	159
Г. Вервес	
Восприятие В. В. Маяковского словацкой межвоенной поэзией	168
М. Томчик	
Незвал и Бехер (к проблеме реального многообразия социалистической поэзии) . . . . .	178
Л. Будагова	
Значение работ Д. Ф. Маркова для словацкого литературоведения и критики 70-х годов . . . . .	191
К. Розенбаум	
О сравнительно-исторических и междисциплинарных исследованиях, или Еще раз о пользе комплексности в общественных науках . . . . .	200
Т. Исラмов	

## III

---

Метод — категория художественного содержания . . . . .	214
П. Николаев	
Произведение и история литературы . . . . .	223
М. Науман	

Анализ художественной «картины мира» и задачи литературоведения . . . . .	235
<i>И. Кира</i>	
Историзм истории литературы . . . . .	247
<i>Д. Боднар</i>	
Выразительность романа как проблема теории реализма ( <i>«Подросток»</i> Достоевского) . . . . .	254
<i>Н. Балашов</i>	
Творческий замысел романа Я. Гашека <i>«Похождения бравого солдата Швейка»</i> . . . . .	268
<i>С. Никольский</i>	
Крлежа в Лувре . . . . .	283
<i>А. Флакер</i>	

Сравнительно-  
историческое  
изучение  
и теоретические  
вопросы  
развития  
современных  
литератур

Утверждено к печати  
Институтом славяноведения и балканстики  
АН СССР

Редактор издательства  
Е. В. Белова

Художник  
И. Е. Сайко

Художественный редактор  
С. А. Литvak

Технический редактор  
Т. С. Жарикова

Корректоры  
Ф. А. Дебабов, Т. С. Козлова

ИБ № 28603

Сдано в набор 10.07.84  
Подписано к печати 31.05.85  
А-10382. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>  
Бумага офсетная № 1  
Гарнитура литературная  
Печать офсетная  
Усл. печ. л. 15,5. Усл. кр.-отт. 15,75. Уч.-изд. л. 19,3  
Тираж 1000 экз. Тип. зак. 1720  
Цена 2 р. 80 к.

Ордена Трудового Красного Знамени  
издательство «Наука»  
117864, ГСП-7, Москва, В-485. Профсоюзная ул., 90  
Ордена Трудового Красного Знамени  
Первая типография издательства «Наука»  
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12





В издательстве «Наука»

вышла книга

С. Б. Ильинская.

**Константинос**

**КАВАФИС**

15 л., 1 р. 50 к.

Монография посвящена выдающемуся греческому поэту Константиносу Кавафису (1863—1933). Его творческий путь прослеживается на фоне литературной жизни Греции конца XIX — первой трети XX в. Творчество поэта соотносится с художественным поиском и достижениями европейской литературы этого периода. Особое внимание уделяется гуманистической концепции в поэзии Кавафиса.

Для получения книг почтой

заказы просим направлять по адресам:

117464 Москва, В-464, Мичуринский проспект, 12;

197110 Ленинград, П-110, Петрозаводская ул., 7;

630090 Новосибирск, 90, Морской проспект, 22

и другие магазины «Академкнига»

2 р. 80 к.

Сравнительно-историческое изучение литературы