

Ф. И. Волков

ЛИТЕРАТУРА  
КАК ВИД  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТВОРЧЕСТВА

---





*Под литературую, в точном и определенном значении этого слова, должно разуметь сознание народа, исторически выразившееся в словесных произведениях его ума и фантазии, — а так как сознание есть высшее проявление жизни народа, то литература необходимо должна быть его общим достоянием, чем-то таким, что до всех равно касается, всех равно интересует, всем равно доступно.*

*В. Г. Белинский*



*И. Ф. Волков*

**ЛИТЕРАТУРА  
КАК ВИД  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТВОРЧЕСТВА**

---

---

КНИГА ДЛЯ УЧИТЕЛЯ



МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1985

ББК 83  
В67

Рецензенты:

*Ю. А. Лукин*, доктор философских наук, профессор  
(кафедра теории социалистической культуры АОН при ЦК КПСС);  
*В. П. Андрейченко*, учитель русского языка и литературы  
(г. Чебоксары Чувашской АССР).

**Иван Федорович Волков**

**ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА**

Зав. редакцией *Г. Н. Усков*  
Редакторы *И. В. Кондаков, Ю. Д. Тарасов*  
Художник *В. В. Воронин*  
Художественный редактор *Н. М. Ременникова*  
Технический редактор *С. С. Якушкина*  
Корректор *Н. В. Бурдина*

Сдано в набор 06.12.84. Подписано к печати 31.07.85. А12986. Формат, 84×108<sup>1/2</sup>.  
Бум типограф. № 2. Гарнит. литерат. Печать высокая. Усл печ. л. 10,08+фор. 0.21.  
Усл кр. отт. 10,5. Уч.-изд. л. 10,98+фор. 0,37. Тираж 95 000 экз. Заказ 1202.  
Цена 75 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Областная типография управления издательств, полиграфии и книжной торговли Ивановского облсполкома, 153628, г. Иваново, ул. Типографская, 6.

**Волков И. Ф.**

**В67** Литература как вид художественного творчества: Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1985. — 192 с.

В книге доктора филологических наук, профессора МГУ И. Ф. Волкова прослеживается развитие теоретической мысли по основным проблемам литературоведения, дается современная трактовка сущности художественного творчества, специфики художественного содержания и формы, народности, партийности, классовости литературы, анализ художественных открытий литературы социалистического реализма, закономерностей исторического развития литературы.

Цель книги — дать учителю-словеснику обобщенные и систематизированные знания по методологии литературоведения и подключить его к современному состоянию теоретической мысли в области литературы.

В 4306010000—652  
103(03)—85 42—85

ББК 83  
8

© Издательство «Просвещение», 1985



## Введение

Эта книга включает в себе обобщенные и систематизированные знания по важнейшим проблемам марксистско-ленинского литературоведения, не являясь в то же время теоретической монографией, преследующей чисто научные, исследовательские цели.

Наша теория литературы находится в процессе постоянного развития, творческого обогащения, которое происходит часто в результате дискуссий, столкновения разных точек зрения. В последнюю четверть века произошли дискуссии по проблемам специфики художественного творчества, реализма, романтизма, социалистического реализма, художественного образа. И в настоящее время по этой проблематике существуют разные точки зрения. Каждая из них способствует дальнейшему прояснению по меньшей мере одного из аспектов проблемы. Ведутся интенсивные исследования, а также плодотворные научные споры и по другим проблемам. Одна из задач книги — подключить читателя к современному развитию теоретической мысли, а теорию литературы обратить к практическим нуждам литературного образования в школе.

Книга поможет учителю средней школы обогатить и расширить знания по таким кардинальным разделам теории литературы, как сущность художественного творчества, художественный образ, специфика литературы как вида искусства; художественные системы, творческие методы, литературные направления и течения; партийность, классовость, народность литературы. Крупным планом дано современное теоретическое осмысление романтизма, критического и социалистического реализма, что совершенно необходимо для школьного изучения литературы на современном научном уровне.

На апрельском (1984 г.) Пленуме ЦК КПСС не случайно шла речь о необходимости «формировать у учащихся марксистско-ленинскую убежденность, способность к самостоятельному, творческому мышлению»<sup>1</sup>. Большая роль в формировании убеждений и творческих навыков

<sup>1</sup> Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 10 апреля 1984 года. М., 1984, с. 18.

у подрастающего поколения принадлежит литературе и другим видам художественного творчества. В «Основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы», одобренных апрельским Пленумом ЦК партии и Верховным Советом СССР, особо подчеркнута—как «важнейшая задача» советской школы—необходимость «значительного улучшения художественного образования и эстетического воспитания учащихся», «лучше использовать в этих целях возможности каждого учебного предмета, особенно литературы, музыки, изобразительного искусства, эстетики, имеющих большую познавательную и воспитательную силу»<sup>1</sup>. Посильную помощь в решении этой задачи учителями-практиками, и прежде всего словесниками, надеется оказать автор настоящей книги.

Основу книги составляет марксистско-ленинская методология. В связи с этим автор считает необходимым определить особенности этой методологии, в литературоведении.

*Методология* всякой науки—это самые общие принципы исследования конкретных явлений предмета данной науки. Следовательно, методология литературоведения—это самые общие принципы исследования конкретных литературных явлений—от отдельного произведения до литературно-исторического процесса в целом. При историческом подходе к литературе, что в первую очередь характеризует наше литературоведение, методология складывается как осознанное применение в конкретных литературоведческих исследованиях тех знаний о сущности литературы и закономерностях ее развития, которые добывают история литературы и теория литературы.

Но вопрос о методологии имеет еще один очень важный аспект. Дело в том, что знания о сущности предмета науки и закономерностях его развития становятся принципами научного исследования не прямо, а опосредованно, после их творческого освоения в определенном исторически сложившемся типе общественного сознания и деятельности. Такие типы духовно-практического освоения мира возникают в силу исторической необходимости существенного или коренного обновления жизни. Эта необходимость реализуется в самых различных областях

<sup>1</sup> О реформе общеобразовательной и профессиональной школы. Сборник документов и материалов. М., 1984, с. 48.



общественного бытия, в результате чего и создается единый по своей сущности тип духовно-практического освоения жизни, в рамках которого и формируется собственная методология каждой отдельной области сознания и деятельности.

Для нас таким исторически сложившимся типом сознания и деятельности является марксистско-ленинское, коммунистическое освоение мира, поэтому и наша литературоведческая методология формируется в результате творческого преломления знаний о сущности литературы и закономерностях ее исторического развития в этом, коммунистическом типе освоения жизни.

Особое значение для методологии нашего, советского литературоведения имеет марксистско-ленинская теория, ее философский диалектический метод и историко-материалистический взгляд на общественное развитие. Она определяет место литературы, вообще художественного творчества в духовной жизни общества, в частности место литературы в составе коммунистического типа творческого освоения мира, и вооружает литературоведение общеполитическими, материалистически-диалектическими принципами изучения общеполитического процесса и собственно литературного процесса. Однако эти общетеоретические принципы приобретают значение литературоведческой методологии только тогда, когда они корректируются исследованием собственной сущности художественного творчества и собственных закономерностей литературного развития. Иначе это будет механический перенос философской методологии в область литературоведения, и тогда исследование будет носить, в сущности, не литературоведческий, а философский характер.

Сказанное о философии относится и к другим областям общественного сознания, когда они прямо, не корректируя свои принципы исследования спецификой художественного творчества, обращаются к литературным явлениям или когда сами литературоведы механически пользуются методологией других областей общественного сознания в своих исследованиях литературы. Поэтому в мире существует множество исследований литературы, которые по сути своей имеют не литературоведческий, а религиозный, философский, политический, социологический, нравственный, психологический или даже естественнонаучный характер.

Вместе с тем своеобразие литературы, вообще худо-

жественного творчества по отношению к другим областям общественного сознания и деятельности отнюдь не означает, что искусство совершенно обособлено от всей остальной жизни, как это полагают разного рода теории «искусства для искусства». Напротив, — и это совершенно очевидно — искусство связано со всеми сторонами и общественной, и личной жизни людей. Поэтому искусствовед, в частности литературовед, если он хочет быть настоящим ученым, должен овладевать научными знаниями о всех сферах человеческого бытия. Но чтобы при этом оставаться искусствоведом, он должен всякий раз учитывать, что связь искусства с другими областями жизни имеет специфически художественный характер и что знания, почерпнутые из этих областей, можно успешно применять к художественным явлениям, только творчески преломляя их в специфике искусства.

Наше литературоведение имеет классические образцы исследований, в которых материалистическое понимание общественной истории, социально-политической и идеологической жизни общества применяется к конкретным литературным явлениям с тонким диалектическим пониманием специфики художественного творчества. Это работы основоположников марксизма-ленинизма, специально посвященные художественной литературе, например: письма Маркса и Энгельса Лассалю по поводу его пьесы «Франц фон Зиккинген», письма Энгельса М. Каутской по поводу ее повести «Старое и новое» и М. Гаркнесс по поводу ее повести «Городская девушка», работа Ленина «Партийная организация и партийная литература» и его статьи о Л. Н. Толстом.

Эти и другие специальные работы и высказывания классиков марксизма о литературе, равно как и документы партии по вопросам художественного творчества, служат основным методологическим ориентиром при решении выдвинутых в книге теоретических проблем, важных для учителя-словесника.



Первая часть.

## СУЩНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

### ГЛАВА I

#### ИЗ ИСТОРИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ

Вопрос о сущности художественного творчества является основным вопросом науки об искусстве, а следовательно, и литературоведения. Все остальные вопросы теории литературы решаются так или иначе в зависимости от решения этого основного вопроса.

Вместе с тем вопрос о сущности художественного творчества является до сих пор и самым спорным вопросом. Поэтому здесь особенно необходимо знание хотя бы самых значительных концепций в истории мировой эстетической и литературоведческой мысли. И не только для того, чтобы найти в них истину, но и для того, чтобы учесть опыт истории теоретической мысли. Иногда уже сама постановка проблемы дает многое, даже если ее решение в целом ошибочное.

#### КОНЦЕПЦИИ СУЩНОСТИ ИСКУССТВА КАК ПОДРАЖАНИЯ ЖИЗНИ

Взгляд на искусство как подражание жизни возник в Древней Греции (отсюда *мимесис* — древнегреческое обозначение этого понятия) и в том или ином виде оставался господствующим пониманием сущности искусства вплоть до XVIII века.

Об искусстве как подражании говорили уже пифагорейцы в VI веке до н. э., Демокрит в V веке до н. э. «От животных, — говорил Демокрит, — мы путем подражания научились важнейшим делам». У «певчих птиц, лебедей и соловья» мы ученики «в пении», у «ласточек в построении жилищ»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т. М., 1962, т. I, с. 86

Взгляд на искусство как подражание жизни характеризует и самые значительные концепции искусства в Древней Греции, оказавшие большое влияние на последующую европейскую эстетическую мысль, — теории искусства у Платона и Аристотеля.

Для Платона как объективного идеалиста сущность реального мира находится вне этого мира, в мире *идей*, творимых божеством. Эти идеи и являются подлинно прекрасным, а творец их и есть настоящий художник. Искусство подражает миру реальных вещей, которые сами являются лишь *тенью* идей. Поэтому художник создает *тени теней* и тем самым далеко отклоняется от истинного значения вещей. Творческий процесс рассматривается Платоном как состояние наития и одержимости, которое не контролируется разумом и поэтому лишено познавательного значения. Подражая реальным вещам, художник приносит в них свое собственное, субъективное содержание, искажая этим первородную идею и тем самым пагубно воздействуя на людей. Вот что он пишет в трактате «Государство»: «Искусство живописи и всякое искусство подражательное, отстоя далеко от истины, совершает собственное свое дело, беседует с той частью души, которая удалена от разумности, и становится другом, товарищем того, кто не имеет в виду ничего здорового, и, следовательно, искусство подражательное, худое в себе, с худым общаясь, худое и рождает»<sup>1</sup>.

Платон увидел отличие искусства от реальной действительности, уловил его вторичную по отношению к реальной жизни природу, его, так сказать, непрактичность, то, что оно «неистинная» форма существования. Другими словами, он по-своему уловил, что искусство является формой существования человека и общества в сфере воображения. Но, обнаружив эту вторичную природу искусства, он еще не смог объяснить, зачем она, какова собственная *общественная функция* художественного творчества. В какой-то мере это объясняется тем, что к тому времени искусство только что выделилось в особую форму общественной жизни из целостного, синкретического бытия в прошлом, и поэтому было еще трудно распознать его особую сущность.

Аристотель уже попытался объяснить это особое значение искусства в жизни общества. Он также рассматри-

<sup>1</sup> Памятники мировой эстетической мысли, т. 1, с. 114.



вает искусство как подражание реальной жизни, но он видит в подражательности искусства не слабость его, а, напротив, его силу. Подражая жизни, человек посредством искусства познает ее и получает от этого удовлетворение, наслаждение и *катарсис*, то есть очищение от ложных страстей.

Теория искусства у Аристотеля улавливает и познавательно-творческую, и воспитательную стороны искусства. Он особо указывает, что искусство подражает не отдельным, уже существующим явлениям жизни, а подражает по закону необходимости или вероятности, то есть создает свой мир как возможный или вероятный и тем самым раскрывает существенные свойства действительного мира. Правда, эта сущность представляется ему как раз и навсегда заданная, постоянная. С этим связано и понятие *катарсиса* как очищения исконной сущности человеческой жизни от всего преходящего, ложного, ошибочного, от всего того, что может привести человека к трагической ситуации и чего он может избежать посредством искусства.

Теория искусства у Аристотеля указывает на очень важные стороны художественного творчества, но она еще далеко не раскрывает всей его сущности как особой области общественной жизни. Уже сама идея подражания, как она формулируется Аристотелем в общем виде, характеризует не только искусство. В меньшей, а, пожалуй, в большей мере ее можно отнести и к игре. «Во-первых, — пишет Аристотель в «Поэтике», — подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания; а во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие»<sup>1</sup>. Все это в значительно большей мере относится к игре, чем к художественному творчеству.

В игре человек действительно подражает определенным жизненным ситуациям, тому или иному типу поведения людей и тем самым приобретает определенные знания о жизни и опыт, которые готовят его к практической жизни и могут уберечь от нежелательных случаев. Игра — это еще часть реальной действительности. В игре приобретаются, как правило, уже готовые знания и уже существующий опыт или, самое большее, что-то открывается заново

<sup>1</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 48.

или обнаруживается впервые. Но в игре человек ничего не творит нового, не создает качественно новых общественных ценностей.

Искусство же — это по сути своей не подражание жизни, а ее отражение и на этой основе одна из форм ее творческого освоения, преобразования, ее дальнейшего созидания и, следовательно, одна из форм общественно-исторического развития. Эта созидательно-творческая природа искусства лишь приблизительно намечена в теории Аристотеля, но еще далеко не раскрыта.

Однако при всем при этом античный взгляд на художественное творчество как подражание миру реальных вещей и явлений сохраняется в том или ином переосмыслении и в эпоху средневековья, и в XVII—XVIII веках.

В раннее средневековье платоновское понимание сущности искусства было своеобразно продолжено «отцом церкви» Августином Блаженным. Он был знаком с идеями Платона через неоплатоника Плотина, который в отличие от Платона полагал, что, подражая реальным вещам, произведения искусства восходят к их первоисточнику, к божественной сущности мира. В интерпретации Августина получалось, что искусство подражает лишь форме сверхчувственной, божественной красоты, но не включает в себе ее сущности, то есть сущности мира в религиозном ее понимании.

Такое толкование художественного творчества вполне соответствует образам собственно религиозного христианского культа, прежде всего иконописи как атрибуту религиозного культа. Собственно религиозная функция иконы как раз и состоит в том, чтобы лишь обозначить содержание, которое само по себе находится вне этого обозначения, вне иконы, где-то вроде бы в потустороннем мире, — фактически в библейских сказаниях. Икона в этой ее функции лишь *знак*, который отсылает верующего к обозначаемому, то есть находящемуся вне знака. В этом смысле икона может вполне служить предметом *семиотики*, науки о знаковых системах.

Однако взгляд на произведение искусства как на одну лишь форму какого-то вне ее находящегося содержания не раскрывает сущности искусства, в том числе и сущности иконы, если она представляет собой художественную ценность. Икона как художественное произведение и сама по себе включает в себе бездну содержания, являющегося

результатом творческого освоения художником реального жизненного опыта, и поэтому она, например «Троица» Рублева или «Сикстинская мадонна» Рафаэля, как и всякое подлинно художественное произведение, «излучает» прежде всего свое собственное неиссякаемое духовное содержание.

Позднее средневековье, то есть эпоха Возрождения, дала величайшие образцы художественного творчества, особенно в живописи, литературе и скульптуре. Искусство Возрождения настолько велико и оригинально, что оно не могло получить сразу же своего развернутого теоретического объяснения, но зато оно стало предметом пристального изучения в последующем, особенно начиная с XVIII века. Теоретическое осмысление этого художественного наследия продолжается и в наше время, и до сих пор еще далеко не все в этом наследии изучено.

Непосредственно в эпоху Возрождения опыт художественного творчества осмыслялся главным образом в трактатах об отдельных видах искусства, например в трактатах Альберти о зодчестве и о живописи, в «Книге о живописи» Леонардо да Винчи. В этих трактатах и отдельных высказываниях деятелей Возрождения есть и суждения общего характера, которые ценны главным образом тем, что они прямо вытекают из художественного опыта эпохи Возрождения и поэтому имеют особое значение для характеристики именно этого искусства.

Пафос искусства Возрождения — в доверии естественной природе, природе вообще и человеку как высшему творению природы, причем к природе, освобожденной от ее религиозного восприятия, к природе самой по себе, в ее собственной сущности. И общие суждения деятелей Возрождения характеризуются таким же восторженным отношением к природе. Для них подражать природе — значит выявлять прекрасное в ней и тем самым раскрывать ее доподлинную сущность.

«И, поистине, — писал Леонардо, — живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой; но, чтобы выразиться правильнее, мы скажем: внучка природы, так как все видимые вещи были порождены природой и от этих вещей родилась живопись»<sup>1</sup>. Характеризуя древнегреческое искусство как образец художественного творчества, Альберти писал, что Греция «начала почер-

<sup>1</sup> Памятники мировой эстетической мысли, т. 1, с. 542—543.

пать и извлекать из недр природы все искусства, в том числе зодческое. Все она испробовала, направляясь и устремляясь по стопам природы»<sup>1</sup>.

Первые более или менее завершенные концепции искусства нового времени появились в XVII веке, прежде всего у теоретиков французского классицизма. Их концепция сущности искусства формировалась под значительным влиянием философии Декарта, с ее разделением мира на две самостоятельные субстанции — материальную и духовную. Такая же раздвоенность мышления характерна и для эстетической теории классицизма. С одной стороны, классицисты, как и антики и как деятели Возрождения, рассматривали искусство как подражание природе. Например, в «Поэтическом искусстве» Буало неоднократно говорится о подражании природе как задаче художника. Однако, подражая природе, художник, с точки зрения классицизма, должен вместе с тем руководствоваться некими априорными законами разума, которые независимы от природы, но именно они устанавливают правду жизни. Разум определяет извечные типы характеров людей и соответственные формы творчества, в которых должны воплощаться эти типы характеров. Отсюда жесткие нормы творчества для каждого жанра литературы в концепции классицизма.

Между реальной действительностью, конкретно-чувственным миром природы и представлением о ее сущности у классицистов произошел резкий разрыв, и художественное творчество рассматривалось, в сущности, как насильственное выпрямление конкретно-чувственного бытия в соответствии с какими-то заранее заданными нормами — политическими или нравственными. Во всем этом можно уловить зарождение идеи о том, что искусство представляет собой творческое освоение реальной действительности в соответствии с представлением о ее идеале. Но это представление об идеале у классицистов носило подчеркнутый нормативно-рационалистический характер, что существенно умаляет значение этой качественно новой идеи в истории искусствоведческой мысли.

В XVIII веке теоретическая мысль просветителей — в противоположность классицистическому противопоставлению разума и конкретно-чувственного бытия человека — настаивала на единстве чувственного и разум-

<sup>1</sup> Памятники мировой эстетической мысли, т. 1, с. 522.



ного начал в мире. Однако на самом деле им не удалось избежать противоречия между реальной действительностью и осознанием ее сущности, что проявилось и в их теории сущности художественного творчества.

С точки зрения материалистической философии просветителей XVIII века — Гольбаха, Гельвеция, Дидро — чувства человека дают достоверные знания о жизни, а разум, обобщая данные чувства, дает истинные понятия и представления о действительности. Такими истинными знаниями о жизни просветители считали, разумеется, свои представления о ней, которые сводились к тому, что человек по природе своей добр и лишь непонимание этого искажает его подлинную сущность. Человек по своей естественной природе призван руководствоваться одновременно своими интересами и интересами других — его естественное состояние предусматривает гармонию личных и общественных интересов.

Однако реальная действительность, реальная общественная практика того времени мало согласовывалась с теоретическими построениями просветителей, в результате чего между действительностью и просветительским представлением о ней образовался разрыв.

В теории сущности искусства просветители отстаивали прежде всего тезис о подражании природе, то есть реальному состоянию мира. «Природа, — писал Дидро, — первая модель искусства»<sup>1</sup>. В подражании природе он видел залог правдивости художественного творчества. «Природа всегда правдива, — уверяет он, — искусству только тогда грозит опасность уклониться от правды при подражании, когда оно удаляется от природы»<sup>2</sup>. Но природа правдива для Дидро только в том смысле, каким ее наделяет просветитель, иначе говоря, правда для просветителя заключена не столько в самом реальном бытии людей, сколько в представлении просветителей о совершенстве человека и общества, то есть в просветительском идеале. Поэтому наряду с принципом подражания и, в сущности, в противоположность ему Дидро выдвигает принцип *художественной идеализации*. Так, рассуждая в «Парадоксе об актере» о правдивости театрального представления, он пишет: «Значит ли это вести себя на сцене как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понима-

<sup>1</sup> См. Дидро Д. Собр. соч. М. — Л., 1936, т. V, с. IX.

<sup>2</sup> Дидро Д. Избранные произведения. М. — Л., 1951, с. 386.

нии превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще возвеличенному актером. Вот в чем чудо»<sup>1</sup>.

Концепция сущности искусства у просветителей XVIII века свидетельствует не только о противоречивости их теоретической мысли, но и о явной недостаточности теории искусства как подражания природе для объяснения действительной сущности искусства. Ведь, по существу, говоря об «идеальном образе, созданном воображением поэта», Дидро указывает на созидательно-творческую природу искусства, на такое «чудо» художественного творчества, которое с точки зрения теории подражания невозможно по достоинству оценить.

#### КОНЦЕПЦИИ СУЩНОСТИ ИСКУССТВА КАК СУБЪЕКТИВНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ СПОСОБНОСТИ

На рубеже XVIII—XIX веков сложился качественно новый по сравнению с теорией искусства как подражания природе взгляд на художественное творчество как результат особой творческой способности субъекта. Впервые с этой точки зрения сущность искусства попытался раскрыть Иммануил Кант в трактате «Критика способности суждения». Этому трактату предшествовали еще два трактата, в которых Кант предпринял исследование познавательных способностей человека: «Критика чистого разума» и «Критика практического разума». Остановимся коротко на этих двух первых трактатах, так как они во многом разъясняют и кантовское понимание сущности искусства, изложенное в третьем трактате.

В «Критике чистого разума» Кант утверждает, что опытное, научное познание жизни человеком ограничено миром явлений, «феноменов», «вещей для нас», оно не проникает в сущность вещей. Эта сущность находится за миром явлений, в мире «ноуменов», «вещей в себе», которые недоступны научному познанию. В «Критике практического разума» Кант утверждает, что человек способен проникнуть в сущность вещей, но не путем опыта, а благодаря умопостижению, воли и незыблемого нравственного принципа — категорического императива. В сущ-

<sup>1</sup> Дидро Д. Собр соч., т. V, с 580.

ности, в «Критике практического разума» речь идет об идеологических взглядах людей, в которых Кант и видит истинное содержание жизни, противопоставляя их реальному положению человека в мире явлений. Все это вполне соответствовало характеру общественного сознания того времени, особенно просветительского. Истинный смысл существования человека просветители видели в естественном состоянии человека, точнее, в идеализации этого состояния, в своем идеологическом представлении о нем; поэтому они резко противопоставляли этот свой идеал «естественного человека» реальному положению человека в жизни. В этом отношении разделение мира на «феномены» и «ноумены» у Канта означало не что иное, как теоретическое осмысление исторически сложившегося противоречия между реальной действительностью и просветительским представлением о ее сущности и теоретическую абсолютизацию этого противоречия в качестве всеобщего и неизменного состояния мира.

Между миром «явлений», в котором человек находится во власти железной необходимости, и миром «сущностей», в котором человек может обрести «свободу» лишь благодаря нравственному аскетизму, нет непосредственной связи, между ними, по Канту, разрыв, который практически невозможно преодолеть. Он преодолевается только в сфере творческого воображения, в мире искусства, благодаря творческой способности гения. В области искусства человек полностью свободен, живет гармонической жизнью, единством чувства и разума и может полностью раскрыть свои творческие возможности.

У искусства, по Канту, есть цель — создание *прекрасного*, точнее, *прекрасного представления* о вещи. Однако эта цель непреднамеренная, она достигается собственными законами художественного творчества. Художественное творчество целесообразно без заранее установленной цели. Здесь Кант уловил одну очень важную сторону художественного творчества, а именно то, что не только результат творчества — художественное произведение, но и сам творческий процесс имеет большую ценность. Это процесс, в котором художник раскрывает свои творческие возможности, в котором он творит свой особый мир, и это приносит ему острое удовлетворение.

Таким образом, Кант раскрыл одно из самых существенных начал художественного творчества — *творческую*

*способность художника* — и показал, что искусство представляет собой сферу свободной творческой деятельности человека. В этом его огромная заслуга. Однако он абсолютизировал художественно-творческую свободу в качестве единственной формы свободной человеческой деятельности и тем самым оторвал искусство от других областей общественной жизни людей.

Взгляд Канта на сущность искусства как свободную творческую деятельность гения был в последующем подхвачен романтиками, особенно иенскими немецкими романтиками, и доведен ими до крайней формы эстетического субъективизма. В значительной мере этому способствовала очень популярная среди немецких романтиков субъективно-идеалистическая философия Фихте с ее культом абсолютного человеческого «Я», которое само по себе, изнутри творит для себя свой собственный мир.

В противоположность идее подражания искусства природе или каким-либо уже существующим образам иенские романтики свели всю сущность искусства, более того, всю сущность мира к *творческой способности гения*. Художник сам творит мир в его целостности. — в единстве конкретного и общего, материального и духовного, научного и религиозного. «Чувство поэзии... — писал Новалис, — это чувство особенного, личностного, неизведанного, сокровенного, должного раскрыться, необходимо случайного. Оно представляет непредставимое, зрит незримое, чувствует неосязаемое... Поэт воистину творит в беспомыслии, от того все в нем мыслимо. Он представляет собою в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира. Отсюда смысл бесконечности прекрасной поэмы — вечность...»<sup>1</sup>.

Мир, который творит художник, и есть с этой точки зрения наиболее совершенная форма человеческого бытия, неизмеримо более высокая, чем повседневная проза жизни. Романтики смотрят на нее свысока, иронически. Но ироническое отношение распространяется ими и на результаты своего творчества. При всей бесконечности творческих способностей художника реальные его возможности, результаты его творчества — художественные произведения конечны, так как не вбирают в себя всей полноты самовыражения. Отсюда ирония, направленная и на самого

<sup>1</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 94—95.



себя, на свое художественное творчество. «В ней (в иронии. — И. В.), — писал Ф. Шлегель, — содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания»<sup>1</sup>. В сущности, в теории «романтической иронии» выразилось смутное осознание романтиками того, что в всемогущие художника перед лицом реальной действительности относительно, что возможности его творческой деятельности ограничены.

Значение романтической концепции сущности художественного творчества — в дальнейшем (после эстетики Канта) раскрытии творческой природы искусства, в представлении об искусстве как творческом освоении жизни в ее целостности — в единстве ее объективного и субъективного содержания, сознательного и интуитивного, ее восприятия. Однако романтики свели всю сущность искусства к творческой способности художника и на этой основе абсолютизировали относительную самостоятельность художественной деятельности, резко противопоставив ее реальной действительности. Правда, для того времени это противопоставление имело и положительное значение, так как искусство противопоставлялось бездуховному миру своекорыстной буржуазной практики. Но в теоретическом плане это приводило к отрыву искусства от действительности и, следовательно, к одностороннему, субъективистскому пониманию его сущности.

Крайнюю форму противопоставления искусства действительности романтическая теория искусства приобрела в пессимистической концепции А. Шопенгауэра. В своем трактате «Мир как воля и представление» он делит человеческое общество на «людей пользы», которые живут, руководствуясь исключительно волей к жизни, практическим интересом, и «людей гения» (художников и философов), свободных от практического интереса, порвавших с ним и живущих своей особой жизнью в мире чистой красоты и истины. Это — одиночки, исключительные существа, находящиеся в постоянном неразрешимом конфликте с миром практической жизни.

Как видно, здесь относительная самостоятельность искусства и философии как разновидностей духовного освоения общественной практики искаженно представлена в ка-

<sup>1</sup> Литературная теория немецкого романтизма Л., 1938, с. 176.

честве их абсолютной самоценности, в результате чего они оказались полностью оторванными от своего предмета освоения, то есть от своей питательной почвы.

В конце XIX—XX веке появились и получили широкое распространение несколько концепций художественного творчества, которые так или иначе выводят сущность искусства из субъекта творчества. В России на рубеже веков образовалась на основе теории словесности А. А. Потебни так называемая *психологическая школа* в литературоведении, которая все значение литературы сводила к словесному выражению собственного психологического состояния художника. Примерно в то же время австрийский психиатр и психолог Зигмунд Фрейд применил свой «психоаналитический» подход к художественным произведениям, рассматривая их как особую форму выражения первичных, инстинктивных, в том числе сексуальных влечений художника, подавляемых им в практической жизни. К началу XX века сложилась интуитивистская концепция искусства у французского философа Анри Бергсона, считавшего, что художественное творчество представляет собой подсознательное, интуитивное проникновение личности в сущность мира благодаря «могучему усилию самонаблюдения». В образном выражении чувственного восприятия мира художником видел сущность искусства известный итальянский философ конца XIX—начала XX века Бенедетто Кроче.

Объясняют ли что-то эти концепции в художественном творчестве? Только то, что художественный процесс имеет конкретно-чувственный характер и поэтому подключает к себе и то психологическое состояние, в котором находится художник как человеческий индивид, но само по себе это состояние не определяет сущности художественного творчества, его специфики. Напротив, реальное психологическое состояние художника, включая и его интуитивное восприятие жизни, приобретает художественное значение только в процессе преломления его в специфике художественного творчества. Не то или иное психологическое состояние определяет сущность какого-то вида человеческой деятельности, а, напротив, характер этой деятельности определяет соответствующее психологическое состояние человека. В этом смысле можно говорить и о *психологии художественного творчества*. Но чтобы ее определить, необходимо прежде всего определить существенные особен-

ности искусства как одной из разновидностей общественной творческой деятельности. Психология сама по себе этого сделать не в состоянии.

Широкое распространение в XX веке, вплоть до настоящего времени, имеют на Западе теории искусства, сложившиеся под влиянием «феноменологической» разновидности субъективно-идеалистической философии. К ним относятся и теории искусства немецкого эстетика Н. Гартмана и польского философа Р. Ингардена, хорошо известные у нас по переводам на русский язык книги Гартмана «Эстетика» (М., 1958) и книги Ингардена «Исследования по эстетике» (М., 1962).

Основные положения философского феноменализма были изложены Эдмундом Гуссерлем в книге «Идеи чистой феноменологии...»

Для Гуссерля феномен — это не просто явление и не кантовская «вещь для нас», феномен у него означает одновременно и явление, и сущность, и «вещь для нас», и «вещь в себе». С его точки зрения, сущность жизни непосредственно является субъекту в состоянии его направленности на объект, в состоянии так называемой «интенциональности». В этом состоянии субъект восприятия и воспринимаемая вещь образуют нечто единое целое: субъект, направленный на объект, раскрывает, делает очевидным сущность и объекта и субъекта. Причем постижение сущности жизни происходит интуитивно, а не путем опыта и проходит через несколько промежутков, или слоев, — от внешнего, вещественного облика явления до «чистой сущности», идеи, которая одновременно и объективна, и субъективна.

В собственно философском отношении такое толкование субъекта и объекта представляет собой явно идеалистическое, субъективно-идеалистическое построение, так как не проводит различия между сознанием и материей, субъектом и объектом и всю сущность мира сводит к его субъективному восприятию.

Однако такой взгляд на отношение субъекта к объекту по-своему, в явно искаженном виде, улавливает существенные особенности некоторых форм общественного сознания и деятельности, а именно тех, которые характеризуются слиянием объективного и субъективного содержания жизни. Таковыми являются и эстетическое отношение человека к окружающему его миру, и искусство.

В указанных выше книгах Ингардена и Гартмана авторы почти не исследуют отношение искусства к объективной действительности, а берут произведение искусства как нечто данное, сущее само по себе и заключающее в себе всю сущность бытия, то есть рассматривают художественное произведение как такую целостность человеческого существования, которая позволяет человеку проникнуть в сущность жизни и в свою собственную сущность одновременно, — именно проникнуть, а не понять ее, проникнуть, открывая один слой художественного произведения за другим.

Отсюда теория слоев художественного произведения в книгах Ингардена и Гартмана. Эта теория, если ее освободить от философского феноменализма, имеет вполне определенную ценность — она вскрывает сложную взаимосвязь формы и содержания в художественных произведениях, нацеливает на освоение разных уровней содержания и формы, сохраняя при этом представление о целостности художественного произведения, наконец, предусматривает проникновение в глубины художественного содержания.

Вот, например, какие слои обнаруживает Ингарден в эпических произведениях литературы: *звуковой состав* литературно-художественной речи, затем *слова в их значении*, затем *предметность*, то есть то, что обозначают слова и что предстает перед читателем как нечто живое (внешность персонажей, обстановка, действие и т. д.), наконец, *образы* как единство конкретно-чувственной, предметной формы и духовного содержания.

В книге Гартмана слоев обнаруживается больше, и здесь делается более глубокое проникновение в художественное содержание. «Вещественно чувственный слой, — пишет он, — выступает лишь посредством слова (речь, письмо), слой жизненности — лишь посредством движения и мимики»<sup>1</sup>. Здесь, в сущности, обозначены две стороны формы эпических произведений литературы — речевая, материальная форма и предметная (портрет, обстановка). Далее, по Гартману, идут содержательные слои. Это — «ситуация и действие», то есть группировка персонажей, конфликт, сюжет; «судьба», то есть судьба героя, как она раскрывается в ситуации и действии; «идеальная личность» — слой идеальной сущности человеческой личности,

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. М., 1958, с. 663.



обычно в повседневности скрытый у человека и от других людей и от самого себя. Вне искусства этот слой жизни — «идеальная личность» — раскрывается чаще всего в любви, в отношении к любимому человеку. Видимо, имеется в виду тот случай, когда любящий создает в своем воображении идеальный образ своей возлюбленной, несоизмеримый с ее реальным обликом. Во всяком случае, он, любящий, раскрывает идеальную сущность своей возлюбленной только для себя. Художник отличается от него тем, что может раскрыть эту идеальную сущность человека и для других.

Гартман предупреждает, что «идеальная личность» — это не схема, она раскрывается только в единстве всех слоев художественного произведения и сама по себе представляет лишь один из слоев художественного содержания, раскрывающий последний, задний слой произведения — «идеи, имеющие общий характер», то есть относящиеся ко всем людям, к жизни вообще, что-то вроде видения художником жизни в целом, а на языке феноменологии — художественное явление сущности жизни вообще.

«Общую идею» невозможно определить в понятиях, художник и сам не знает ее достаточно определенно. Она может быть выявлена только «на языке жизни, то есть на языке действий и страданий, ненависти и любви» и т. д. Иначе говоря, она вытекает только из всей системы художественных образов произведения, из целостности всех составляющих произведение слоев, — слоев формы и содержания в их единстве.

Такое понимание художественного произведения и его структуры включает в себе немало ценного: восприятие художественного произведения как органического, живого синтеза объективного и субъективного содержания; взгляд на произведение как на определенную целостность, представляющую собой сложное и подвижное единство содержания и формы; проникновение через форму произведения в его глубинные содержательные слои; наконец, взгляд на художественное творчество как на видение жизни в целом.

Но у этой концепции искусства есть и очень уязвимые места. Они сразу же обнаруживаются, когда Гартман пытается установить связь искусства с жизнью в целом. Для него искусство, собственно, и есть жизнь в ее наиболее совершенном проявлении. Остальная жизнь представляет собой, в сущности, то же самое, только в менее выявленном виде. Здесь уже явно выступает субъективно-

идеалистическая, феноменологическая подоплека всей этой концепции искусства. Жизнь, по Гартману, вообще существует только как отношение проявления, то есть как отношение субъекта к объекту, выявляющее сущность мира.

«Теперь со всей определенностью необходимо сказать, — пишет Гартман, — что в основе эстетического предмета лежат те же самые слои, что и в строении реального мира. Кратко и упрощенно представляя дело, можно назвать четыре слоя: вещь (чувственное) — жизнь — душа — духовный мир»<sup>1</sup>. Это означает у Гартмана, что реальный мир существует только как мир для человека — в его жизни, в его душе и, наконец, в духовном содержании мира в целом. Здесь совершенно исчезает диалектика субъективного и объективного начал в мире, она заменяется феноменологическим, субъективно-идеалистическим тождеством субъекта и объекта. А вместе с тем исчезает, по существу, и специфика художественного творчества, так как сущность искусства оказывается точно такой же, что и сущность реального мира, как ее представляет себе Гартман.

Книга Гартмана — яркий пример несоответствия данных непосредственного исследования собственных особенностей художественного творчества и их философского осмысления, идеалистически переворачивающего предмет исследования с ног на голову. То, что действительно свойственно произведению искусства как своеобразному результату субъективного освоения объективного мира, здесь в общетеоретическом плане переносится на весь мир, включая и предмет художественного освоения, существующий и сам по себе, независимо от субъекта художественного творчества. Однако это не должно закрывать от нас того действительно ценного, что имеется у Гартмана в раскрытии собственной природы художественного творчества. Во всяком случае, его книга представляет собой наиболее обстоятельное и значительное исследование о сущности искусства в современной немарксистской теории на Западе

Другие концепции искусства, широко распространяемые в настоящее время на Западе, или характеризуются абсолютизацией чисто субъективного, личностного начала в художественном творчестве, или сводят так или иначе сущ-

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика, с. 663.

ность художественного творчества к чистому формотворчеству.

Первая тенденция наиболее полно проявилась в экзистенциалистском ответвлении от феноменологизма. Центральным пунктом экзистенциалистской философии и теории искусства является человеческий индивид. Он живет, с точки зрения экзистенциализма, как бы двумя жизнями: с одной стороны, это его собственная жизнь, его индивидуальное существование («его экзистенция»); с другой стороны, — его жизнь в обществе, в коллективе, навязываемая ему и стандартизирующая его. Истинная жизнь — это собственная, индивидуальная, внутренняя жизнь человека, ничего не имеющая общего с внешней жизнью в коллективе. Это «свободное самовыражение», внутреннее состояние, в котором человек чувствует себя на грани жизни и смерти и в котором поэтому человеку открывается смысл его экзистенции. Постигается этот смысл «подлинного» существования человека только через саморефлексию, интуитивно. Искусство в такой концепции человеческой жизни и есть одно из средств постижения этого экзистенциального бытия. Таковы, в сущности, основные мысли об искусстве К. Ясперса (в его программном трактате «Философия»), М. Хайдеггера («Бытие и время») и П. Сартра («Бытие и ничто»).

Экзистенциалистская философия жизни и искусства «подпирается» на Западе многочисленными художественными произведениями — того же Сартра, Камю, Носсака и других писателей, которые довольно ярко и сильно воспроизводят в художественной форме состояние отчуждения человека в современном буржуазном обществе, возводя в то же время это состояние в ранг всеобщего состояния человека в мире. Экзистенциалистская концепция искусства в какой-то мере объясняет эту разновидность современной литературы, но главным образом — как ее теоретическое самосознание. Однако она, эта концепция искусства, мало что дает для понимания других типов художественного творчества в мировой литературе и, следовательно, для общей теории искусства.

Характерным примером той тенденции в современной западной теории литературы, которая сводит сущность искусства к специфике его формы, могут служить собственно литературоведческие теоретические работы: «Теория литературы» американских ученых Веллека и Уоррена и «Словесное произведение искусства». Введение в ли-

тературоведение» В. Кайзера, наиболее распространенные и влиятельные на Западе книги по теории литературы, особенно в вузах.

Веллек и Уоррен резко различают два подхода к художественной литературе — на основе принципа причинности и принципа имманентности. В первом случае литературные явления объясняются другими, внелитературными сторонами жизни — биографией писателя, его психологией, его социальными связями, общественно-исторической обстановкой, идеями. Они признают правомерность такого изучения литературы, но считают, что оно затрагивает лишь внешние, поверхностные слои художественного произведения, но не в состоянии объяснить его собственно художественное ядро. Последнее может быть понято только изнутри, при анализе произведения, взятого самим по себе, изолированно от реальной действительности.

Собственная сущность литературного произведения заключена, в их понимании, в особом характере его языка, значение которого не совпадает со значением практической речи, и в особом характере художественного содержания, не совпадающего с содержанием реальной действительности. Содержание художественного произведения, считают они, есть плод чистого «воображения» и «вымысла», поэтому оно всегда иллюзорно, представляет лишь «иллюзию реальности». Иллюзорны персонажи, их характеры, время, пространство. Поэтому задача литературоведения — исследовать собственное значение языка литературных произведений и те средства, благодаря которым создается иллюзорный художественный мир.

Аналогичным образом трактуется сущность литературы и задачи литературоведения в книге В. Кайзера «Словесное произведение искусства». Он исходит из того, что художественное произведение представляет собой определенную ценность, которая характеризуется единством своего собственного содержания и формы. Казалось бы, это совершенно верное положение. Однако Кайзер из него делает вывод, что художественное произведение обладает абсолютной самоценностью, полной освобожденностью от всякого времени, места и от сотворившей его личности творца. Художественное произведение, указывает он, имеет свою предметность («включая также людей, чувства, события»), которая в литературе созда-



ется особо значимой, художественной структурой языка и которая целиком независима от предметности реального мира.

Попытки раскрыть самоценность художественного содержания на формалистической основе имели место и ранее. Поучителен в этом отношении анализ рассказа Бунина «Легкое дыхание», специально предпринятый советским психологом и искусствоведом Л. С. Выготским в первой половине 20-х годов и опубликованный в 1965 году в его книге «Психология искусства». Сначала он располагает фактический материал из жизни главной героини рассказа гимназистки Оли Мещерской в той последовательности, в какой жизнь происходит в реальной действительности, затем сопоставляет эту естественно-временную последовательность с порядком расположения материала в рассказе, обнаруживает большие расхождения и делает вывод, что именно благодаря произведенным в рассказе нарушениям реального течения жизни, «у нас создается впечатление, которое никак нельзя охарактеризовать иначе, как сказать, что оно является полной противоположностью (разрядка, наша. — И. В.) тому впечатлению, которое дают события, о которых рассказано, сами по себе»<sup>1</sup>. События сами по себе, в интерпретации Выготского, представляют сплошную «житейскую мусть», а рассказ в целом производит впечатление «легкого дыхания» — «это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе»<sup>2</sup>.

Если теперь обратиться непосредственно к тексту рассказа, то нетрудно убедиться, что анализ его содержания у Выготского явно носит теоретически предвзятый, односторонний и сильно упрощенный характер. Фактический материал из жизни Оли Мещерской действительно заключает в себе много «мути». Это и флирт с гимназистом Шеншиным, и связь с приятелем отца 56-летним Малютиным, и история с казачьим офицером, застрелившим ее, и разговор с начальницей в гимназии. Но в жизни Оли Мещерской было и другое, прямо противоположное этой «мути», положительное, а по художественной концепции

<sup>1</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. 2-е изд. М., 1968, с. 199.

<sup>2</sup> Там же, с. 199.

рассказа вообще составляющее высочайшую ценность бытия. Это ее самой природой данное совершенство — ее «радостные, поразительно живые глаза», «все те формы, очарование которых еще никогда не выразило человеческое слово... Без всяких ее забот и усилий и как-то незаметно пришло к ней все то, что так отличало ее в последние два года из всей гимназии, — изящество, нарядность, ловкость, ясный, но сметливый блеск глаз. Никто не танцевал так, как Оля Мещерская, никто не бегал так на коньках, как она, и за кем на балах не ухаживали столько, сколько за ней, и почему-то никого не любили так младшие классы, как ее» (разрядка наша. — *И. В.*). Совершенно ясно, что автор изображает здесь идеальное создание естественной природы — дает живое воплощение ее «легкого дыхания». И поэтому, когда Оля говорит своей подруге, что главное для женщины, как она вычитала в одной книжке, «легкое дыхание» и что оно у нее есть, — она сама осознает свою действительную причастность к «легкому дыханию» природы. Эта причастность подчеркнута вслед затем и автором в заключительной фразе рассказа: «Теперь, это (Оли Мещерской. — *И. В.*) легкое дыхание снова (после смерти Оли. — Разрядка наша. — *И. В.*) рассеялось в мире, в этом облачном холодном весеннем ветре...»

Таким образом, «легкое дыхание» для Бунина — это отнюдь не «выдумка, заменяющая ему действительную жизнь»<sup>1</sup> и созданная путем искусственной деформации этой жизни, как считает Выготский. «Легкое дыхание» для него органическое свойство естественного состояния природы и человека, непреходящая ценность бытия, несмотря на то, что повседневность человеческой жизни захлестывает ее своей «мутью».

Конечно, при общей оценке такого толкования произведений литературы, как в рассмотренных работах Веллека и Уоррена, Кайзера, Выготского, необходимо учитывать, что мир художественной литературы создается в воображении писателя, что характеры, время и пространство в художественном произведении — это не то же самое, что люди, время и пространство в реальной действительности, наконец, что язык литературных произведений существенно отличается по своей функции от повседневной речи. Но все это отнюдь не дает оснований

<sup>1</sup> Выготский Л. С. Психология искусства, с. 200.

отрывать художественное творчество от реальной действительности, свидетельствует лишь о том, что художественная литература, искусство в целом, обладает своими особенностями содержания и формы, как и каждая другая область общественного сознания и деятельности, и обладает потому, что выполняет особую общественную функцию. И выявить эту функцию, а следовательно, и действительную сущность искусства можно только в результате исследования взаимосвязи искусства с другими областями жизни, а не путем изолирования от них.

Крайнюю форму рассматриваемой тенденции в теоретическом осмыслении сущности художественного творчества «составляют структурно-лингвистические интерпретации художественной литературы. Они всю специфику художественной литературы фактически сводят к специфике *художественной речи*. Раз язык литературных произведений, рассуждают они, качественно отличается от языка в других областях общественной жизни, значит, весь художественный эффект достигается за счет особого соотношения элементов поэтической речи, за счет их взаиморасположения, особой организации художественной речи, ее структуры.

Так понимали и исследовали специфику искусства представители «Общества изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ) в России, 10—20-х годов, Пражского лингвистического кружка (вторая половина 20-х—40-е годы), как понимают в основном сущность художественной литературы и современные структуралисты в лингвистике. Вот что пишет, например, Роман Якобсон, один из основателей ОПОЯЗа, активный участник Пражского кружка, затем американский филолог, в статье «Лингвистика и поэтика», опубликованной в 1960 году и ставшей программной для современного структурно-лингвистического подхода к художественной литературе: «Поэтика занимается проблемами речевых структур (точно так же как искусствоведение занимается структурами живописи). Так как общей наукой о речевых структурах является лингвистика, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики»<sup>1</sup>.

Формализм представляет собой одну из крайностей в

<sup>1</sup> Якобсон Роман. Лингвистика и поэтика. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с. 194.

теоретическом осмыслении творческой природы искусства. Другую крайность составляет романтическая концепция искусства. Если романтизм непомерно расширяет творческую способность художника, выдавая его за творца всего мироздания, то формализм неимоверно сужает творческое начало в искусстве, сводя его к чистому формотворчеству.

Однако искаженное решение проблемы никак не снимает самой этой проблемы, а, напротив, требует ее истинного освещения, в данном случае выявления действительного значения творческой способности художника и действительного значения формотворчества в целостном процессе создания художественных произведений.

В дальнейшем мы специально остановимся на позитивном решении этих вопросов. А теперь рассмотрим концепции искусства XIX—XX веков, которые выводят его сущность прежде всего из объективных условий жизни художника.

#### ОБЪЕКТИВНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ СУЩНОСТИ ИСКУССТВА

В конце XVIII — начале XIX века наряду с субъективистскими концепциями искусства сложился и взгляд на художественное творчество как составную часть общественной жизни людей и общественно-исторического развития, как особое, художественное постижение и выражение сущности духовной жизни народа или человеческого общества в целом. В немецкой классической эстетике, которая в то время играла первую скрипку в теоретической мысли об искусстве, идеи такого рода высказывались Гердером, Гете, Шиллером и получили обстоятельное обоснование и развитие в философской системе Гегеля.

В эстетической теории Гегеля искусство рассматривается в качестве одного из проявлений сущности общественной жизни и одной из форм ее исторического развития. Правда, эта сущность понимается объективно-идеалистически, как саморазвитие и самопознание «абсолютной идеи», которая в искусстве приобретает конкретно-чувственную форму и предстает как «идея прекрасного». В этом виде абсолютная идея существует уже в естественной природе и общественном бытии человека. И художник имеет дело именно с этой сферой существования абсолютной идеи, то есть, выражаясь материалистически,

с объективно-историческим состоянием мира. Цель искусства — в раскрытии сущности мира в форме его конкретно-чувственного бытия. Это необходимо потому, что в своем объективном состоянии сущность мира («абсолютная идея») ограничена конечными, преходящими формами бытия и отягощена внешними для нее, случайными, несущественными подробностями, частными моментами. Поэтому прекрасное в природе, то есть вообще в реальной действительности, является неполноценным, «несовершенным, неполным видом — красоты». Свое совершенство «идея прекрасного» обретает только в искусстве, в котором она освобождается от всего случайного, конечного, ограниченного и, сохраняя «жизнь духа», предстает для ее непосредственного восприятия во всей своей полноте и свободной бесконечности.

«Таким образом, — пишет Гегель, — необходимость прекрасного в искусстве выводится из неудовлетворительности непосредственной действительности. Его задача и призвание должны состоять в том, чтобы в своей свободе дать внешнее воплощение явлению жизни и духовному одушевлению и сделать внешнее соразмерным своему понятию. Лишь теперь истинное начало впервые выделено из временного и конечного существования и не растворяется во множестве частных моментов. Одновременно оно приобретает внешнее выявление, в котором выступает уже не скудость природы и прозы жизни, а достойное истины существование»<sup>1</sup>.

Гегелевское понятие «идеи прекрасного» и его понимание идеала, если их освободить от философского идеализма, по-своему раскрывают существенную сторону художественного творчества, а именно специфику художественного познания жизни в виде типизации ее существенных, характерных свойств и творческого возведения их в ранг всеобщей значимости в художественном образе. В связи с этим много ценных мыслей высказано им о характере в искусстве как художественном сосредоточении сущности человеческой жизни и о соотношении характеров и обстоятельств в реальной жизни и в искусстве. Ценной является и попытка решить в связи со спецификой художественного познания вопрос о преодолении с помощью искусства временной и пространственной ограниченности

<sup>1</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. М., 1968, т. I, с. 161.



конкретно-чувственного опыта человека в его практической жизни и расширение его вплоть до бесконечности.

Гегель попытался объяснить и характер творческой способности художника, но это оказалось, пожалуй, самым слабым местом в его теории искусства. Суть художественно-творческой способности сведена к тому, что художник проникается содержанием своего предмета, то есть его идей, сущностью изображаемых явлений, отбирает в реальной действительности соответствующий этой сущности конкретно-чувственный материал и с помощью фантазии и вдохновения придает ей соответствующую форму для ее полного конкретно-чувственного выявления. Гегель довольно убедительно критикует современные ему субъективистские концепции творческой способности художника, но в своем понимании этой способности, в сущности, ограничил ее одной лишь познавательной способностью, причем в идеалистическом ее толковании как способности самопознания духа, сущность которого заранее задана «абсолютной идеей» и не зависит от творческой способности человека. Поэтому активное созидательное начало в творческой природе искусства здесь не затрагивается. Не раскрывается поэтому и действительная общественно-историческая функция искусства как особой разновидности продуктивной творческой деятельности, обладающей не только своей особой формой, но и своим особым содержанием. У Гегеля содержание искусства по сути своей ничем не отличается от содержания религии и философии, по отношению к которым искусство трактуется у него лишь как несовершенная, примитивная форма самопознания духа.

Эстетическая теория Гегеля создала свою традицию, в русле которой в XIX—XX веках было написано много искусствоведческих исследований, в том числе и общетеоретического характера. Одно из них, книга Ф. Фишера «Эстетика», послужило материалом для обстоятельной критики объективно-идеалистической эстетической теории с позиций материалистической философии в магистерской диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Эта критика и собственные позитивные суждения Чернышевского о сущности искусства можно считать образцом и высшим достижением домарксистской материалистической теории искусства.

Большая часть эстетического трактата Чернышевского посвящена критике гегелевского понимания прекрасного

го как некой независимой от человека «идеи» в ее конкретном проявлении и связанных с этим других эстетических категорий. Он достаточно убедительно доказал, что источник прекрасного заключен в самой объективной действительности («прекрасное есть жизнь») и в ее восприятии реальными людьми, «действительными, живыми существами» («прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям...»)¹. Тем самым понятие прекрасного было не только освобождено от его идеалистического толкования, но и обогатилось диалектикой объективного и субъективного содержания, заключенной в самой реальности прекрасного. Этот в высшей степени продуктивный принцип определения сущности прекрасного с учетом и объекта и субъекта восприятия Чернышевский применил далее и в определении сущности художественного творчества.

Сущность искусства Чернышевский видит в трех его «значениях». Первое «значение» состоит в том, что искусство воспроизводит «действительную жизнь», именно «воспроизводит», то есть производит вновь и уже тем самым свидетельствует о творческой способности человека. Он достаточно четко определяет и то, что воспроизводит искусство в «действительной жизни», то есть дает определение предмета искусства. Им является не только прекрасное, как полагал Гегель, но все «общеинтересное в жизни», в природе и в общественной жизни, причем интересное для «человека — не как ученого, а просто как человека»². Иначе говоря, предметом искусства является существенное содержание жизни в его непосредственном конкретно-чувственном бытии, в том его виде, в каком оно существует реально и воспринимается человеком в практической жизни, то есть, как это теперь принято обозначать, предметом искусства является *характерное* в жизни.

Другие два «значения» искусства Чернышевский определяет как «объяснение» художником воспроизведенной им действительности и «стремление произнести живой приговор о явлениях, интересующих его (и его современников...)»³. Таким образом, совершенно определенно уста-

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. В 15-ти т. М., 1949, т. II, с. 10.

² Там же, с. 81—82.

³ Там же, с. 86.

новлено, что реальная действительность воспроизводится в искусстве не просто ради выявления ее собственной сущности (ее «самопознания», как выразился бы Гегель), а ради ее объяснения и оценки в интересах общества, художника и его современников, под которыми вполне в духе Чернышевского можно иметь в виду сторонников или единомышленников художника. Это, конечно, раскрывает очень существенную сторону художественного творчества и вместе с другой его стороной — воспроизведением «действительной жизни» — дает разностороннее определение сущности искусства.

Однако вторая, субъективная сторона художественного творчества определена Чернышевским лишь в самом общем виде, без выявления ее собственной, художественной природы. Не учитывается, что воспроизводить, а также объяснять и оценивать общеинтересное в жизни можно не только художественно. Это делает и публицистика, например в виде газетной информации о каких-либо общеинтересных событиях и поступках людей, объясняя и оценивая их с определенной общественной позиции. Не учитывая этого, Чернышевский приходит в своем трактате к таким заключениям, которые сводят художественные произведения к обычной образной информации о реальных явлениях жизни, более того, к ее неполноценному заместителю, «суррогату». Так, он приводит в пример морской пейзаж в живописи в качестве такого «суррогата» действительного моря, который все же может дать некоторое представление о море человеку, не имеющему возможности увидеть его в натуре.

Неразработанность проблемы художественной специфики субъективного отношения к объекту воспроизведения не позволила Чернышевскому выявить особенности искусства как относительно самостоятельной разновидности общественной деятельности и ее творческой, общественно-преобразовательной сущности. Творческая природа искусства, намеченная при разъяснении понятия «воспроизведение», не получила здесь дальнейшего развития при выяснении субъективной стороны художественного процесса. Правда, ближайший сподвижник Чернышевского, Добролюбов специально попытался выявить своеобразие именно художественного отношения писателя к реальной действительности, собственный «взгляд его на мир, слу-

жащий ключом к характеристике его таланта»<sup>1</sup>. В теоретическом разделе статьи «Темное царство» он проводит разграничение между художественным «взглядом на мир», называя его «миросозерцанием», и философскими, вообще теоретическими взглядами, но усматривает разницу между ними лишь в способах познания сущности жизни: характеризует специфику искусства лишь в его познавательной функции, в связи с чем высказывает ценные мысли о художественной типизации. Однако своеобразие активного, творчески-преобразовательного воздействия художника на реальную действительность в процессе ее типизации не получило теоретического осознания и у Добролюбова.

Широкое распространение во второй половине XIX — начале XX века получило так называемое *культурно-историческое* направление в литературоведении. Оно ставило своей целью объективное, научное исследование литературы, аналогичное исследованиям своего предмета в области естественных наук, и пыталось достигнуть этого путем всестороннего изучения естественных и общественно-исторических условий, в которых создавались художественные произведения, рассматривая их при этом как прямое образное отражение этих условий. Основоположник этого направления французский искусствовед Ипполит Тэн сгруппировал все разнообразные стороны внешней по отношению к искусству действительности в три фактора, определяющие, с его точки зрения, и сущность художественного творчества, и конкретное значение отдельных произведений<sup>2</sup>. Он назвал эти факторы «расой, средой и моментом». Под «расой» он понимал в основном физиологический и психологический склад народа или группы родственных народов и социально-бытовые особенности их жизни, под «средой» — географические особенности и состояние духовной жизни нации, под «моментом» — особенности общественной жизни в данный исторический отрезок времени.

В своих конкретных исследованиях литературы разных эпох представители этого направления сосредоточивали свое внимание в основном на выяснении нравов данной эпохи, идеологических взглядов, типов общественного сознания и непосредственно окружавшей писате-

<sup>1</sup> Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9-ти т. М., 1962, т. 5, с. 22

<sup>2</sup> См.: Тэн И. Философия искусства. М., 1933.

ля бытовой и культурной среды. Все это описывалось обстоятельно и ярко и составляет определенную научную ценность исследований и самого Тэна, и таких представителей культурно-исторического литературоведения, как Г. Гетнер и В. Шерер в Германии, Г. Брандес в Дании, А. Пыпин, Н. Тихонравов, А. А. Шахов в России. Что же касается собственно литературы, то она рассматривается только как отражение или выражение духовной жизни общества, как образное воплощение общественного сознания и вообще духовной культуры своего времени. Или как материал для реконструкции типов духовной жизни той исторической эпохи, к которой относится художественное творчество. Собственно художественная специфика искусства как своеобразной разновидности духовной творческой деятельности, особое значение его для своего времени и тем более для последующих времен не исследовались в этом направлении.

Вот как, например, рассматривается «Фауст» Гете в книге талантливого русского ученого А. А. Шахова «Гете и его время»<sup>1</sup>. Верный культурно-историческому принципу, Шахов увидел в этом произведении отражение трех исторически сменявших друг друга типов немецкого характера, точнее, трех типов мировоззрения. В Гретхен, с его точки зрения, воплотился тип косного немецкого мещанства со старым, идущим от средневековья религиозным мировоззрением. Фауст представляет собой переходный тип — от старого, религиозного познания к новому, научному, тип «мирового скорбника», раздираемого противоречием между старым и новым. Наконец, Мефистофель олицетворяет тип трезвого мыслителя XIX века, доверяющего только знаниям, полученным опытным путем, что-то вроде ученого, каким его себе представляет сам Шахов или каким он мыслит самого себя. Все это очень хорошо раскрывает собственные взгляды исследователя на духовную историю Европы XVIII—XIX веков, но дает очень приблизительное, в сущности, искаженное представление о действительном содержании характеров в трагедии Гете и совершенно не затрагивает ее художественно-творческого величия.

Попыткой изучать историю мировой литературы в ее собственном значении явились исследования «сравнительно-исторического» литературоведения, или компаративиз-

<sup>1</sup> Шахов А. Гете и его время СПб, 1908.



ма, также получившие широкое распространение во второй половине XIX века. В таких исследованиях выявлялись сходные, повторяющиеся в разных национальных литературах типы героев, ситуаций, образных форм и прослеживались их конкретные исторические варианты. Однотипные компоненты содержания и формы рассматривались или как результат заимствований, восходящих к древнейшим образцам художественной словесности (к этому в основном сводится сравнительно-исторический метод основателя компаративизма немецкого востоковеда Т. Бенфея), или как следствие «сходства или единства бытовых и психологических условий»<sup>1</sup>, на что особо обращал внимание, наряду с заимствованием, выдающийся русский компаративист Александр Веселовский в своей «Поэтике сюжетов».

Компаративизм обогатил литературоведение множеством наблюдений и обобщений сходных явлений в истории разных национальных литератур, внес свой вклад в изучение межнациональных литературных связей, но оказался не в состоянии раскрыть собственной сущности художественного творчества как особой разновидности общественной деятельности и глубинных закономерностей ее конкретно-исторического развития.

#### ОСНОВЫ ИСТОРИКО-МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОГО ПОНИМАНИЯ СУЩНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Всестороннее научное исследование общественно-исторической сущности искусства стало возможным только на основе открытых Марксом и Энгельсом положений диалектического и особенно исторического материализма. Формулируя в «Критике политической экономии» общие закономерности исторического развития, Маркс строго научно определяет место каждой сферы общественной жизни человечества, в том числе художественной. Он рассматривает ее в качестве одной из «форм общественного сознания», одной из «идеологических форм», наряду с юридической, политической, религиозной, философской. Все они представляют собой идеологическую надстройку над экономическим базисом общественной жизни людей. Сущность надстройки в том, чтобы осознавать содержа-

<sup>1</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1940, с. 500.

ние экономических отношений и возникающих в них противоречий и служить формой общественной борьбы, в которой разрешаются эти противоречия<sup>1</sup>.

Применяя эти положения непосредственно к художественной практике, Маркс и Энгельс дали замечательные примеры анализа художественных произведений с точки зрения их отношения к реальной действительности, которая явилась предметом воспроизведения в этих произведениях. Особое значение в этом плане имеют письма Маркса и Энгельса к Лассалю по поводу его драмы «Франц фон Зиккинген» и письмо Энгельса к Маргарет Гаркнесс в апреле 1888 года по поводу ее повести «Городская девушка». В письме Энгельса к Лассалю отмечается как достоинство его пьесы то, что «главные действующие лица являются действительно представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет»<sup>2</sup>. По этому же принципу определяется предмет художественного воспроизведения и в анализе повести Маргарет Гаркнесс. Можно сказать, что предметом художественной литературы, по Энгельсу, являются индивиды, представляющие определенную социальную среду и определенное направление духовной жизни своего времени и включенные в поток общен исторического развития.

Свою оценку отдельных художественных произведений Маркс и Энгельс выводили главным образом из того, насколько художественное воспроизведение представителей определенной социальной среды соответствует действительной сущности и значению этой среды в общественно-историческом развитии данного времени, то есть оценивали художественные произведения прежде всего с точки зрения правдивости отражения реальной действительности. Вместе с тем они учитывали и общественно-заинтересованное отношение писателя к отраженной жизни, особо выделяя его социально-идеологическую позицию. Так, они неоднократно указывали на связь творчества Гете с немецким бюргерством. Энгельс в работе «Немецкий социализм в стихах и прозе» дал развернутый анализ

<sup>1</sup> См. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т. 4-е изд. М., 1983, т. 1, с. 125

<sup>2</sup> Там же, с. 70

мелкобуржуазной, филистерской идеологической позиции писателей так называемого «истинного социализма» в Германии, а в статье «Песни подмастерья» Георга Веерта» он назвал этого своего соратника по «Новой рейнской газете» «первым и самым значительным поэтом немецкого пролетариата», подчеркнув особо «пламенную страстность» его «социалистических и политических стихотворений»<sup>1</sup>.

Особую ценность имеют высказывания Маркса и Энгельса о специфике художественного творчества и его исторического развития. Например, в рецензии на книгу Карла Грюна «Гете с человеческой точки зрения» Энгельс вскрыл у Гете кричащие противоречия между его художественным дарованием и его социально-политической практикой, «между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключить с этим убожеством перемирие и приспособливается к нему»<sup>2</sup>. Маркс во «Введении» «К критике политической экономии» вскрыл на примере античного искусства несоответствие между уровнем экономического развития общества и уровнем художественного развития и указал как на специфику искусства на его способность удовлетворять художественные потребности людей далеко за пределами той эпохи, порождением которой оно явилось. В последние годы жизни Энгельс в ряде своих писем подчеркивал необходимость исследования не только того, как социально-экономические отношения обуславливают содержание всех областей духовного развития общества, но и их взаимодействия и их обратного влияния на материальное развитие общества. «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие, — писал Энгельс В. Боргиусу, — основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономический базис. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является причиной, что только оно является активным, а все остальное — лишь пассивное следствие. Нет, тут взаимодейст-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т., т. 2, с. 311.

<sup>2</sup> Там же, с. 466.

вие на основе экономической необходимости, *в конечном счете* всегда прокладывает себе путь»<sup>1</sup>.

Анализируя свою и Маркса теоретическую деятельность, Энгельс признавался, что полемика с противниками — идеалистами вынуждала их главный упор делать «на выведении политических, правовых и прочих идеологических представлений и обусловленных ими действий из экономических фактов, лежащих в их основе»<sup>2</sup>, и что у них «не всегда находилось время, место и возможность отдавать должное остальным моментам, участвующим во взаимодействии»<sup>3</sup>. Поэтому Энгельс считал одной из важнейших задач исторического материализма специальные исследования каждой формы общественного сознания в ее специфике, в ее особой связи с экономической жизнью общества, в своеобразии ее исторического развития и ее собственного значения для других областей общественной жизни. Это относится, конечно, и к художественной области.

Однако старшие ученики Маркса и Энгельса, в том числе и такие выдающиеся марксисты, как Меринг, Лафарг, Плеханов, не внесли что-либо существенно нового в исследование художественного творчества. Значение их искусствоведческих работ состоит главным образом в том, что они продолжили изучение художественного творчества с точки зрения его обусловленности социально-экономическим положением общества и социальной позицией художника и осуществили в этом направлении много специальных исследований.

Интересно в связи с этим сопоставить подход к художественному творчеству в работах Плеханова с культурно-историческими исследованиями искусства, с которыми он полемизировал, отстаивая историко-материалистический принцип истолкования общественных явлений. Так, изложив в «Письмах без адреса» основные положения культурно-исторического литературоведения, в частности по эстетическим работам И. Тэна, он прежде всего соглашается с тем его положением, что «искусство создается психикой людей, а психика людей изменяется вслед за их положением»<sup>4</sup>. Свое основное расхождение с Тэном

<sup>1</sup> К Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 133.

<sup>2</sup> Там же, 139.

<sup>3</sup> Там же, 145.

<sup>4</sup> Плеханов Г. В. Литература и эстетика. В 2-х т. М., 1958, т. 1, с. 36.

Плеханов видит в объяснении того, что же определяет общественное положение людей. У Тэна, показывает он, это положение определяется в конечном счете психологическим складом нации, то есть опять-таки психикой. Получается заколдованный круг, который, утверждает Плеханов, можно разорвать только с позиций исторического материализма, на основе которого он дает следующее заключение: «...искусство всякого данного народа определяется его психикой; его психика создается его положением, а его положение обуславливается в последнем счете состоянием его производительных сил и его отношениями производства»<sup>1</sup>.

В первобытном обществе, объясняет Плеханов, прослеживается прямая связь между производством, психикой (то есть комплексом духовной жизни людей) и искусством. В классовом обществе психика приобретает классовую обусловленность и определяющее влияние на искусство оказывает психология класса, занимающего преимущественное положение в обществе. Применение этой установки к конкретным художественным явлениям позволяло выявить действительную связь творчества художника с определенной социально-классовой средой и объяснить некоторые важные особенности содержания и формы его произведений. Но порой это приводило к неоправданно прямолинейному истолкованию обусловленности художественных явлений социально-классовыми причинами или к преувеличению роли этих причин.

Например, в статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» Плеханов рассматривает классицистическую трагедию во Франции XVII века как «создание аристократии», рожденное в то время, когда французские аристократы «нераздельно и неоспоримо» господствовали во французском обществе<sup>2</sup>.

Более конкретный и диалектический подход к изучению французской литературы XVII века показывает, однако, что классицизм, в том числе и классицистическая трагедия, был исторически порожден процессом экономической, политической и идеологической централизации национальной жизни Франции под эгидой абсолютной монархии и поэтому выражал не только интересы французской аристо-

<sup>1</sup> Плеханов Г. В. Литература и эстетика, т. 1, с. 37.

<sup>2</sup> Там же, с. 77, 85.



кратии, а прежде всего общенациональные интересы.

Преувеличение роли социально-экономического фактора в художественном развитии привело в начале XX века к образованию так называемого вульгарно-социологического направления в литературоведении, которое свело всю сущность художественного творчества к выражению психологии и идеологии господствующего или утверждающегося класса. На такой теоретической основе в 1908 году были написаны «Очерки развития западноевропейских литератур» Фриче, которые некоторые советские литературоведы еще в 30-е годы считали образцом марксистского подхода к истории литературы (например, такой влиятельный литературовед, как И. Анисимов — в предисловии к третьему изданию «Очерков» в 1931 году). В 20-е годы вульгарная социология с претензией на марксистское понимание художественного творчества утверждалась многими советскими литературоведами, особенно В. Ф. Переверзевым и его школой, а также теоретиками Пролеткульта, очень разветвленной в то время организации советской творческой интеллигенции. Исходя из вульгарно-социологических посылок, руководство Пролеткульта фактически объявило все духовное наследие прошлого, в том числе и все искусство, чуждым пролетариату и выдвинуло лозунг об особой, замкнутой в себе пролетарской культуре.

Как уже, было сказано, еще Энгельс предупреждал последователей марксизма от прямолинейного и одностороннего объяснения духовных сфер деятельности социально-экономическими причинами. В 20-х годах XX века с резкой критикой вульгарной социологии в лице теоретиков Пролеткульта выступил В. И. Ленин.

«Не выдумка новой пролеткультуры, — писал он в «Наброске резолюции о пролетарской культуре», — а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»<sup>1</sup>.

К концу 20-х годов критическое отношение к вульгарной социологии стало разделяться большинством советских деятелей художественной культуры, что расчищало путь для дальнейшего подлинно марксистского осмысле-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 462

ния сущности художественного творчества. Этому в высшей степени способствовало творческое развитие Лениным материалистической теории в целом и по отношению к художественной литературе в частности.

Особое значение для понимания сущности художественного творчества имеет всесторонне разработанная Лениным *теория отражения*. Отстаивая материалистическое положение о первичности материи и вторичности сознания и о том, что общественное бытие определяет общественное сознание, Ленин вместе с тем вскрыл сложную диалектическую взаимосвязь и взаимообусловленность между субъектом и объектом отражения. Являясь субъективным образом объективного мира, общественное сознание включено в общий процесс человеческой жизнедеятельности, основу которой составляет общественная практика. Поэтому Ленин заключает: «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»<sup>1</sup>.

В своем законченном виде мысль о творческой природе общественного сознания была развита Лениным в учении о партийности. Как хорошо известно, категория *партийности* общественного сознания распространялась Лениным и на художественное творчество, чему была посвящена специальная статья «Партийная организация и партийная литература». Партийность литературы, по Ленину, состоит в ее принадлежности к общественному движению большой социально-исторической значимости в качестве его активной составной части. Непосредственно речь идет в статье о литературе в составе коммунистического, «социал-демократического рабочего движения»<sup>2</sup>, но сам по себе принцип установления связи литературы, вообще художественного творчества определенного типа с соответствующим ему общественно-историческим движением имеет всеобщее значение для определения и сущности художественного творчества, и закономерностей исторического развития искусства. Ярким доказательством этому служат статьи Ленина о Л. Толстом и «Памяти Герцена», где тот же принцип применен по отношению к литературе иного типа.

Указывая на связь литературы и других областей общественного сознания и деятельности с общественно-историческими движениями, Ленин открыл, в сущности,

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 194.

<sup>2</sup> Там же, т. 12, с. 104.

промежуточное звено между социально-экономическим развитием общества, с одной стороны, и сферой общественного сознания, духовной деятельности, с другой стороны. Всемирно-историческое значение этого открытия со всей определенностью обнаруживается на опыте прогрессивных и революционных движений, например таких, как гуманистическое движение эпохи Возрождения, просветительное движение XVIII века, освободительное движение в России XIX века, коммунистическое движение XX века. Такие движения возникают в силу исторически складывающейся необходимости дальнейшего общественного прогресса, мобилизуя ради реализации этой необходимости все здоровые силы общества во всех областях общественной жизни, с учетом собственных возможностей каждой из этих областей, в том числе и художественной области.

Такой взгляд на общественно-историческую природу художественного творчества не допускает никакой вульгаризации, никакого упрощения собственного значения искусства, его ничем не заменимой творческой специфики. Напротив, такое понимание места искусства в общественной жизни предусматривает в качестве первой необходимости подлинно научное исследование собственной сущности художественного творчества и собственных закономерностей и форм его исторического развития как относительно самостоятельной области общественного сознания и творческой деятельности.

Таким образом, Ленин существенно обогатил историко-материалистическую основу для исследования общественной сущности художественного творчества. Однако, чтобы создать на этой, марксистско-ленинской методологической основе целостную, всесторонне и детально разработанную концепцию сущности искусства, понадобились творческие усилия нескольких поколений специалистов в области теории искусства. И надо признать, что процесс формирования такой концепции к настоящему времени еще далеко не завершен.

Далее мы остановимся на том, к каким результатам пришла по этому вопросу современная советская теория искусства,

## СОВРЕМЕННЫЕ ТЕОРИИ СУЩНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Можно сказать, что современное советское искусствознание начинается со второй половины 50-х годов. Именно тогда началось качественно новое обсуждение важнейших проблем нашей науки и прежде всего проблемы сущности художественного творчества. До этого в нашем искусствознании господствовала теория, которую теперь называют «теорией образной сущности искусства». Она утвердилась во второй половине 30-х годов после острой критики вульгарно-социологического метода. Согласно этой теории искусство по своему содержанию ничем не отличается от других видов сознания — ни от идеологии, ни от науки. Отличие художественного творчества от этих областей общественного сознания видели только в форме. Считалось, что искусство, как и наука, познает жизнь, но делает это не в общих понятиях, а в образах. Считалось также, что литература выражает социально-идеологическое отношение к жизни, но делает это опять-таки не отвлеченно, а образно.

В наиболее полном виде эта теория была сформулирована в двух книгах, которые появились в начале 50-х годов. Это книги Ф. И. Калошина — «Содержание и форма в произведениях искусства» (М., 1952) и Г. А. Недошивина — «Очерки теории искусства» (М., 1953).

Во второй половине 50-х годов эта теория была подвергнута серьезной критике. Особенно ярко это сделал А. И. Буров в книге «Эстетическая сущность искусства» (М., 1956). Он убедительно показал, что теория образной специфики искусства умаляет, недооценивает собственно содержательного значения художественного творчества, что она сводит художественное творчество к образной иллюстрации научных знаний и идеологических взглядов, толкает художников, особенно писателей, к тому, чтобы пережевывать в образной форме уже готовые истины.

А. Буров показал, что нельзя сводить особенности искусства только к его образной форме, и потому, что образная форма присуща не только искусству, но и другим формам сознания, например публицистике, что образная форма применяется и в науке, для иллюстрации научных знаний.

Особое значение книги А. Булова состоит в том, что он поставил вопрос о наличии в искусстве своего собст-

венного, специфически художественного содержания и придал этому вопросу первостепенное значение в теории художественного творчества. Однако решил он этот вопрос узко, односторонне. Он свел всю сущность искусства к особенности предмета художественного познания. Доказать особое содержательное значение искусства, рассуждал он, можно лишь тогда, когда будет выявлен особый предмет художественного познания, подобно тому как ценность всякой науки состоит в познании своего особого предмета. Таким особым предметом художественного познания Буров считает человека, живого человека в единстве его индивидуального и общественного содержания, то есть человеческий характер, если понимать характер как результат непосредственного, живого общения человеческого индивида с другими людьми и миром природы. Он утверждает в названной книге, что цель искусства и его сущность состоят в том, чтобы познавать этот характер. Из этого выводятся им все остальные особенности художественного творчества — и его собственное содержание, и его образная форма.

Что можно принять в этой концепции сущности искусства? Во-первых, то, что у искусства есть свой предмет, и то, что этим предметом является человеческий характер. Правда, можно спорить, является ли человек единственным предметом искусства или предмет искусства включает в себя и естественную природу. Но во всяком случае, человеческий характер, безусловно, является предметом искусства. Верно у Булова и то, что искусство познает свой предмет.

Однако неверно, что только к этому сводится вся сущность художественного творчества. Дело в том, что в отличие от науки, по аналогии с которой Буров определяет особое содержательное значение художественного творчества, познание для искусства не является самоцелью. Ценность науки (имеется в виду прежде всего естественная наука) состоит в ее объективных знаниях. При этом содержательные результаты научного труда тем ценнее, чем меньше в них оказалось субъективного, личного содержания.

Напротив, в художественном творчестве очень важно и субъективное начало, идущее от личности художника. Личное, субъективное отношение писателя к жизни органически входит в содержание художественных произведений, делая их неповторимыми. Произведения Толстого,



Достоевского, Чехова, Блока, Маяковского — это их произведения, их нельзя повторить. А научные открытия или выводы — одни и те же — могут сделать разные ученые. Теория Бурова этого объяснить не может.

Поэтому его книга сразу же вызвала полемику, в ходе которой были выдвинуты другие концепции сущности искусства. Среди них следует особо выделить концепцию, разработанную Г. Н. Пospelовым. Высказываясь в книге «О природе искусства» (М., 1960), а затем в расширенном варианте этой книги «Эстетическое и художественное» (М., 1965) о концепции искусства у Бурова, Пospelов соглашается с ним в том, что у художественного творчества есть свой предмет и что этим предметом является характерность человеческой жизни (он ее называет «социальной» характерностью» или «социальным характером»). Но он считает, что предмет искусства — это не только предмет познания, как полагает Буров, а что это, кроме того, и предмет идейно-эмоциональной оценки. Художник, с точки зрения Пospelова, познает общественную характерность жизни ради того, чтобы выразить к ней свое общественно-заинтересованное, идеологическое отношение. Но не в смысле теоретических форм идеологии (философий, политических доктрин и т. д.), а в том смысле, как это люди делают в повседневной жизни, — непосредственно. Поэтому в целом он видит сущность искусства в непосредственном идеологическом познании социальной характерности человеческой жизни и связанной с ней, естественной природы.

Вот эту точку зрения на сущность художественного творчества — целиком, или с некоторыми поправками — разделяет в настоящее время большинство советских литературоведов.

Что составляет безусловную научную ценность такого взгляда на художественное творчество? Прежде всего то, что он указывает на особые реальные источники художественного содержания, учитывая при этом специфику и объективного и субъективного начал в художественном процессе. С объективной стороны — это существенное содержание общественной жизни людей и связанной с нею природы в их конкретно-чувственном состоянии, то есть это человеческие характеры и окружающие их обстоятельства общественного и естественного бытия. С субъективной стороны — это общественно-заинтересованное

отношение к реальной жизненной характеристике в его опять-таки конкретно-чувственном, личностном авторском выражении. Следовательно, в целом, с этой точки зрения, художник воспроизводит жизнь в ее общественно значимой характеристике, выражая при этом к ней свое характерное (то есть общественно-личностное) отношение и воплощая все это объективное и субъективное содержание в образной стороне. Некоторые, главным образом эстетики, особо выделяют в авторском отношении к жизни ее оценку в свете эстетического идеала, то есть представления о совершенстве человека и общества.

Что касается художественного содержания, то здесь действительно выявляются его очень важные, существенные первоисточники, но главным образом именно первоисточники, а не окончательный результат художественного творчества, который представляет собой нечто существенно новое по отношению к своим реальным первоисточникам, действительно творческое их преобразование. Иначе художника можно было бы представить таким много познавшим в жизни человеком, который пропускает мимо себя своих современников и делает (отвешивает) им свои идеологические и эстетические оценки. — Ты, мол, хороший, правильный, прекрасный человек, — проходи. А ты, парень, нехороший, неправильный, безобразный ты человек, — но тоже проходи. Потому что я как художник ничего с тобой поделать не могу, я могу лишь познать тебя и оценить идеологически и эстетически.

Впрочем, приблизительно так и рассматривают художественные произведения многие историки литературы. Они исследуют, какие характеры своего времени писатель отразил в своем творчестве, какие идеологические взгляды своего времени он выразил и в какой форме. Это, конечно, важно, но этого далеко не достаточно. Мало исследуется или совсем не исследуется, как характерное содержание жизни и идейно-эмоциональное отношение к ней писателя превратилось, творчески преобразовалось в собственно художественное содержание и в собственно художественную форму, в художественный текст, и каково собственное значение художественного творчества писателя для своего времени и для других времен. Остается невыясненным, какова собственная роль литературы в данную историческую эпоху и в последующие эпохи.

Вместе с тем в советском литературоведении послед-

них двух десятилетий заметное распространение получил подход к художественной литературе, прямо противоположный только что рассмотренному. Он сложился в значительной мере под влиянием формальной школы 20-х годов, а также под влиянием современного формально-структурного литературоведения на Западе. Полнее всего этот взгляд на художественное творчество разработан в ряде публикаций Ю. М. Лотмана, в частности в его книге «Анализ поэтического текста» (Л., 1972).

С точки зрения Ю. Лотмана, сущность художественного произведения заключена в самом тексте, и только в тексте. При этом текст рассматривается как совершенно замкнутая в себе система речевых знаков, значение которых самоценно и не выходит за рамки данного текста. Он прямо пишет в названной книге, что абстрагируется от других аспектов (сторон) художественного произведения: «Проблемы социального функционирования текста, психологии восприятия, при всей их очевидной важности, нами из рассмотрения исключаются, не рассматриваем мы и вопросы создания и исторического функционирования текста. Предметом нашего внимания будет поэтический текст, взятый как отдельное уже законченное и внутренне самостоятельное целое»<sup>1</sup>.

Конечно, художественный текст обладает своим собственным содержанием и своей собственной формой. Но понять значение этого содержания и формы в отрыве от условий его возникновения и от условий его читательского восприятия в полной мере невозможно. Ведь художественный текст всякий раз как бы заново возрождается именно при его читательском восприятии, а оно всякий раз неповторимо. Для каждого читателя текст раскрывает какое-то свое особое значение, и сам читатель привносит в содержание текста что-то свое.

Рассмотренные две современные концепции искусства подходят к художественному творчеству с разных, вернее, противоположных сторон. Одна берет в основу исследования начало художественно-творческого процесса, его реальные первоисточки, но мало занимается самим процессом сотворения художественного произведения и текстом в его собственно художественной значимости. Другая берет в основу изучения искусства окончательный результат творческой деятельности художника — художествен-

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л. 1972, с. 5—6

рый текст, отрывая его от его первоисточника в реальной действительности и от художественно-творческого процесса.

Таким образом, и та и другая точка зрения на сущность искусства упускает или недооценивает промежуточное звено между исходным познавательным-оценочным содержанием и готовым художественным текстом, то есть собственно творческий процесс, тот самый процесс, который, как мы видели, был положен в основу субъективно-идеалистических концепций сущности искусства. Но субъективно-идеалистическая теория искусства абсолютизирует значение этого звена в художественном творчестве, рассматривает искусство как проявление чисто субъективной творческой способности художника и на этом основании отрывает искусство от действительности и противопоставляет ей.

Поэтому первоочередная задача современной теории литературы состоит в том, чтобы преодолеть все эти односторонности и дать целостное представление о сущности художественного творчества — проследить, как из реального объективного и субъективного жизненного содержания творится собственно художественное содержание и как оно обретает соответствующую ему форму и превращается в «текст», как функционирует уже готовое художественное произведение в реальной действительности, в жизни отдельного человека и всего общества.

## ГЛАВА II

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА

#### ТВОРЧЕСКАЯ ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ

Начнем со ссылки на статью М. М. Бахтина «К методологии литературоведения», опубликованную впервые в книге «Контекст'1974». Там выясняется существенное различие между отношением субъекта к объекту в научном познании и в художественном освоении жизни. Бахтин обращает внимание на то, что в науке объект исследования пассивен по отношению к ученому. «Здесь, — пишет

он, — только один субъект — познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит только *безгласная вещь*<sup>1</sup>. Напротив, между художником и жизнью, которую он отражает, происходит постоянный диалог, взаимовлияние, творческое взаимодействие, подобное тому, которое происходит в повседневном общении человека с окружающей его средой.

Собственно, искусство и начинается с «диалога» между человеческим индивидом, субъектом и окружающим его миром, с непосредственного общения человеческой личности с окружающей ее средой. Это и есть реальный жизненный первоисточник художественного творчества.

В чем же состоит сущность этого непосредственного общения человека с его общественной и естественной средой? Прежде всего, и среда, и человеческий индивид предстают друг, другу в конкретно-чувственной неповторимости каждого мгновения их бытия, в постоянном изменении, в резких или еле уловимых, микроскопических переходах, переливах, все новых и новых оттенках. Между ними устанавливается столь же всякий раз неповторимая, изменчивая взаимосвязь и взаимодействие, в процессе которого индивид постоянно, пусть в мельчайших долях, отпечатывает себя в среде, видоизменяет ее собой, вносит свой вклад в ее дальнейшее непосредственное существование, — а среда, со своей стороны, отражает себя в индивиде, формирует его личность, делает ее своей неотъемлемой составной частью. И с той и с другой стороны происходит творческое по своей сути освоение конкретно-чувственного содержания жизни — среда творит своих индивидов, индивиды творят свою среду, а в целом создается единый, не поддающийся непосредственному (а только лишь умозрительному) разъятию на части творчески саморазвивающийся организм.

В последние два десятилетия диалектика непосредственного общения человека с окружающим его миром специально исследовалась у нас под углом зрения эстетических качеств и отношений в трудах Л. Столовича, Ю. Борева, С. Гольдентрихта и других представителей так называемой «новой эстетической школы». В сущности, сфера эстетического рассматривается ими, именно как сфера творческого освоения мира в процессе непосред-

<sup>1</sup> Бахтин М. М. К методологии литературоведения. — В кн.: Контекст 1974. М., 1975, с 206.

ственного общения с ним, в первую очередь в процессе трудовой деятельности человека. «Труд,— пишет Столович,— основан на знании и использовании законов природы («меры каждого вида»). Практическое выявление этих законов есть утверждение человека в действительности и превращение этих законов в законы красоты. Поэтому, если производственная деятельность является свободной, творческой, общественно значимой, она носит эстетический характер. Продукт такой деятельности приобретает положительное эстетическое значение»<sup>1</sup>. Распространяя этот взгляд на всю сферу отношений человека с окружающим его миром, Гольдентрихт пишет: «Эстетические отношения содержат две внутренне связанные стороны: объективную и субъективную; объективное состоит в том, что эти отношения выступают как свободное развертывание и чувственно-предметное воплощение всех творческих сил человека; основанное на овладении (в меру исторических возможностей) объективными закономерностями предметов и явлений действительности, как практическое утверждение свободы в природном и общественном бытии, а в субъективном плане — как наслаждение процессом и результатами свободного труда и общественным присвоением предметного мира»<sup>2</sup>.

Термины «объективный» и «субъективный» употребляются Гольдентрихтом, как и другими сторонниками этой теории, в очень своеобразном, условном значении, «объективное» здесь — это процесс или результат субъективного освоения объективного мира или попросту — субъективное, человеческое содержание, опредмеченное во внешнем мире. Оно-то и сообщает предметам внешнего мира эстетическую значимость, которой они сами по себе, вне общественно-практической деятельности, не имеют. «Явление обладает достоинством прекрасного в той мере, — настаивает Столович, — в какой оно в своей чувственно-конкретной целостности и совершенстве выступает, как общественно-человеческая ценность, способствует гармоническому развитию личности, возникновению и проявлению всех лучших человеческих сил и способностей, сви-

<sup>1</sup> Столович Л. Н. Эстетическое в действительности и в искусстве. М., 1959, с 158—159.

<sup>2</sup> Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества. М., 1966, с. 60.



детельствует об утверждении человека в действительности, о расширении границ свободы общества и человека»<sup>1</sup>.

Такая концепция эстетического, и в частности прекрасного, не удовлетворила многих советских эстетиков тем, что она, во-первых, ограничила область эстетических ценностей сферой общественно-практической деятельности человека и, во-вторых, по существу, растворила эстетическое содержание в этой деятельности. Но в любом случае заслуга рассматриваемой теории — в раскрытии творческой природы общественно-практической (как материальной, так и духовной) деятельности человека как деятельности созидательной, преобразующей и жизнь и человека, такой деятельности, в которой идет двуединый процесс очеловечивания предметного мира и опредмечивания общественного человека.

Однако по вопросам художественного творчества и эта теория не внесла каких-либо существенно новых решений. Творческое («эстетическое») освоение человеком мира в процессе непосредственного воздействия на него рассматривается ею только как предмет художественного воспроизведения жизни, то есть точно так же, как другие теоретики искусства рассматривают по отношению к художественному творчеству реальное, в самой жизни происходящее взаимодействие характеров и обстоятельств. Не учитывается, что искусство не только воспроизводит конкретно-чувственные отношения человека к миру, но и собственное отношение к жизни устанавливает по принципу непосредственного общения людей с окружающей их средой. Отражая жизнь, художник продолжает уже в сфере своего сознания, духа, воображения творчески осваивать ее по аналогии с практически-духовным освоением жизни.

Но в чем необходимость для человека и общества такого воображаемого конкретно-чувственного освоения мира? Очевидно, прежде всего в недостаточности для человека одного лишь практического освоения жизни. Такое освоение действительности слишком ограничено для каждого отдельного индивида — ограничено и временем, которое он живет, и пространством, в котором он находится, и средой, с которой он непосредственно общается. И как бы человек ни старался, он практически не в состоянии преодолеть эту ограниченность. Но он может это сделать

<sup>1</sup> Столович Л. Н. Категория прекрасного и общественный идеал. М., 1969, с. 334.

духовно, на основе отражения, расширить с помощью воображения, фантазии свое непосредственное, личностное общение с миром и конкретно-чувственное освоение его вплоть до бесконечности.

На первых порах эту потребность в расширенном конкретно-чувственном освоении мира человек удовлетворял с помощью мифологии, путем олицетворения, путем переноса своего реального опыта непосредственного общения с окружающей его средой на весь мир в целом, в результате чего он и осваивал этот безграничный мир как свое непосредственное окружение — в виде человекоподобных существ, богов, которые представлялись ему существующими здесь же, наряду с реальными людьми, и через посредство которых он конкретно-чувственно общался с сущностными силами мира в целом, по-своему творчески осваивая их. Вспомним, что писал Маркс о греческой мифологии во «Введении» к «Критике политической экономии»: это «природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией»<sup>1</sup>. «Всякая мифология, — пишет Маркс там же, — преодолевает, подчиняет и формирует силы природы (и общества. — И. В.) в воображении и при помощи воображения»<sup>2</sup>.

Особенность преодоления, подчинения и формирования мира в мифологии состоит в том, что все это носит здесь конкретно-чувственный характер. *Мифология* — это уже расширенное конкретно-чувственное освоение человеком мира в целом.

С распадом синкретического, мифологического представления о мире функция расширенного конкретно-чувственного освоения мира перешла от мифологии к искусству, и только к искусству. Это стало основным свойством художественного творчества как одной из форм разделения духовного труда. Все остальные формы духовного освоения жизни не имеют этого свойства расширенного, личностного взаимодействия с миром. Наука познает общие закономерности естественного и общественного бытия, но делает это в абстрактных понятиях, отвлеченных от конкретных явлений жизни и отдельных человеческих личностей. Теоретические формы идеологии (философские, политические, этические взгляды) представ-

<sup>1</sup> К Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, с. 165

<sup>2</sup> Там же Разрядка моя — И. В.

ляют собой формы расширенного общественно-заинтересованного освоения жизни, но они также не имеют личностного характера. Они односторонни, то есть относятся к какой-то одной стороне человеческого бытия (или к его мировоззрению, или к его политической ориентации, или к нормам нравственного поведения человека) и предусматривают какие-то общие особенности мышления, ориентации или поведения целых общественных групп или всего общества. Правда, человек получает колоссальную — и чем далее, тем более — конкретно-чувственную информацию о мире через посредство газет, радио, телевидения, документального кино. Но это именно информация, она дает конкретные знания о мире, но не служит человеку формой творческого взаимодействия с ним.

**Искусство — та область духовной жизни человека, которая специально предназначена для того, чтобы осуществлять расширенное, вплоть до бесконечности, конкретно-чувственное общение с миром в целях его общественно-заинтересованного творческого освоения.** Не преодоление всяких связей художника с практическим существованием и не выход в сферу чистой, ничем реально не скованной, неограниченной свободы, как считают субъективно-идеалистические концепции искусства от Канта до современной феноменологической теории художественного творчества, а продолжение, расширение реального, непосредственного, практически-духовного освоения человеком мира в сфере творческого воображения, фантазии.

Надо сказать, что переход от реального, практического освоения человеком жизни к воображаемому, художественному ее освоению настолько в природе человека, что происходит время от времени почти с каждым из нас. Правда, большинство людей не осознает этого, так как останавливается на самом начальном этапе художественно-творческого процесса, и только немногие доводят его до конца.

Возьмем, например, такое часто повторяющееся состояние. Вы в течение нескольких часов спорите с приятелем по какому-то жизненно важному вопросу и расстаетесь, не убедив один другого. Но спор так сильно задел вас, что вы невольно продолжаете его в своем воображении, приводя все новые и новые аргументы с той и с другой стороны. И вот вы уже и сами постепенно отделяетесь от себя и действуете в своем воображении самостоятельно, отстаивая теперь свою позицию от имени всех своих воз-

можных сторонников, тогда как ваш собеседник в вашем же воображении превращается в собирательный образ всех своих возможных единомышленников.

На этом обычно работа творческого воображения останавливается или прерывается повседневными делами и заботами, другими переживаниями и мыслями. Но если затронутая проблема столь важна для человека, что решение ее стало смыслом его жизни, и если он при этом обладает сильно развитой способностью воображения, он пойдет дальше. Тогда круг его воображения еще более расширится, противники от спора перейдут к «практическим» действиям, появятся новые лица, между ними и основными героями завяжутся сложные отношения, возникнут конкретные «жизненные» ситуации, и в конце концов образуется целый особый мир — мир художественных образов. Останется организовать его, придать ему внутреннюю последовательность и завершенность и, наконец, воплотить этот мир в материальной форме, например в монологах и диалогах, в сценах и действиях драматического произведения.

Совершенно очевидным свидетельством связи искусства с реальным духовно-практическим опытом человека является и то, что на переднем плане каждого художественного произведения, даже если оно целиком фантастическое, находится какая-то конкретная жизненная ситуация, какое-то конкретное состояние из личной, семейной, производственной или иной общественной жизни человека, то есть из сферы непосредственного общения человека с окружающим его миром. Это совершенно необходимое условие для художественного творчества, так как именно через посредство реального жизненного опыта, через посредство конкретной жизненной ситуации художник вступает в своем воображении в конкретно-чувственное творческое общение с миром в целом. Он достигает это тем, что концентрирует, сгущает в ограниченном материале реального жизненного опыта человека всеобщее, неограниченное содержание мира и тем самым приближает мир лично к себе и творчески осваивает его, делает его своим миром или, по словам Маркса, «преодолеывает, подчиняет и формирует» этот мир.

В результате создается так называемая вторая, художественная действительность. Первооснову ее составляет первая, реальная действительность, но в художественном произведении она предстает в творчески преобразованном

виде. Это реальный мир, каким его *видит, чувствует, знает*, как к нему *относится* и как его *творит художник*. Это уникальный творческий сплав объективного жизненного содержания и субъективного, общественно-личного отношения к нему художника, и потому это нечто качественно новое по отношению и к объективному и субъективному первоисточнику художественного творчества.

Очень содержательно и ярко высказался в этом смысле о сущности искусства Э. Хемингуэй в интервью корреспонденту журнала «Иностранная литература». На вопрос корреспондента: «В чем вы, как писатель, видите назначение своего творчества? В чем преимущество изображения факта перед самим фактом?» — он ответил: «Из того, что на самом деле было, и из того, что есть как оно есть, и из всего, что знаешь, и из всего, чего знать не можешь (имеется в виду область интуитивного восприятия мира. — *И. В.*), создаешь силой вымысла не изображение, а нечто совсем новое, более истинное, чем все истинно сущее, и ты даешь этому жизнь, а если ты хорошо сделал свое дело, то и бессмертие»<sup>1</sup>.

Итак, художественное творчество — это прежде всего процесс, в котором объективное богатство реального мира и субъективное богатство авторской мысли, чувства, воли переплавляются в нечто качественно новое и уникальное, такое, чего еще не было, но, по выражению Белинского, «долженствующее быть сущим». Приведем все это в высшей степени замечательное высказывание Белинского: «Конечно, создания поэта не суть списки или копии с действительности, но они сами суть действительность как *возможность*, получившая свое осуществление, и получившая это осуществление по непреложным законам самой строгой необходимости: идея, рождающаяся в душе поэта, есть тайна, как младенец, зачинающийся во чреве матери: кто может угадать заранее индивидуальную форму той или другого? И та и другой не есть ли *возможность*, стремящаяся получить свое *осуществление*, не есть ли совершенно никогда и нигде небывалое, но долженствующее быть сущим?»<sup>2</sup>.

Из всех терминов, обозначающих вторичность искусства по отношению к объективной действительности, — «под-

<sup>1</sup> Иностранная литература, 1962, № 1, с. 218. Разрядка моя — *И. В.*

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. В 9-ти т. М., 1977, т. 2, с. 196

ражание», «отражение», «отображение», «изображение», «воспроизведение» — наиболее удачным является последний, но не в значении простого воссоздания, а, как уже говорилось, в значении «производить вновь». В мире художественных образов воспроизводится реальный мир, то есть он производится вновь таким образом, что реальная жизнь предстает не сама по себе, а в творческом общении с ней художника, в его власти, преображенная им, получившая от него дальнейшее развитие и творческую энергию, чтобы заражать его и преобразовать реальную жизнь. Все это художник осуществляет, разумеется, в свете своего представления о совершенстве общественного бытия, устанавливая в процессе творчества непосредственную, конкретно-чувственную связь желаемого совершенства жизни с ее действительным состоянием в его время. Это придает художественным произведениям высокую степень завершенности, идеальной эстетической значимости.

Создавая на основе реальной действительности свою, воображаемую действительность, художник удовлетворяет прежде всего свою, собственную, потребность в расширенном конкретно-чувственном освоении мира. Он переживает при этом особое состояние творческого подъема, вдохновения, высочайшей творческой отдачи. Поэтому не только результат творчества — произведение искусства, но и сам творческий процесс имеет огромное содержательное значение. В этом смысле о художественно-творческом процессе можно сказать, что он целесообразен и без цели, в том смысле, что и сам по себе творческий процесс, пока он осуществляется в сфере воображения художника, представляет для него огромную ценность, как личное духовное богатство и как состояние особой, творческой свободы.

Но поскольку содержание творческого воображения художника является результатом творческого освоения им реальной действительности, оно требует своего выхода в реальный мир. Собственно художественный сплав объективного и субъективного содержания реальной жизни, как только он появляется в результате творческого горения художника, тут же требует своего перехода во вне, требует своего закрепления в каких-то устойчивых материальных средствах, в той или иной системе материальных форм — звуков, пластических масс, телодвижений, линий и красок, человеческой речи

Формотворчество начинается тогда, когда в воображении художника начинает рождаться собственно художест-



венное содержание. Тогда поэт начинает искать и находит соответствующий ритм, драматург слышит голоса своих действующих лиц, эпический писатель находит необходимый способ повествования.

Не существует художественной формы вне собственно художественного содержания. Художественная форма специально творится для воплощения всякий раз уникального художественного содержания как результата субъективного освоения объективного мира в творческом воображении художника. Все те устойчивые материальные средства, в которых художник воплощает содержание своего творческого воображения, сами по себе никакого художественного значения не имеют. Они могут иметь эстетическую значимость, значение красоты, например: мрамор, человеческое тело, пение соловья, обыденная или публичная речь, ритмически организованная, яркая, образная. Даже стихотворная речь сама по себе не имеет собственно художественного значения. Как по этому поводу очень метко сказал Белинский, «уметь писать стихи... не значит еще быть поэтом: все книжные лавки завалены доказательствами этой истины»<sup>1</sup>.

Собственно художественное значение материальные формы приобретают тогда, когда они становятся средством воплощения собственно художественного духовного содержания, когда они переливают в себя содержание творческого воображения художника.

Таким образом, пока содержание художественно-творческого процесса не закрепилось в соответствующей материальной форме, жизнь осваивается художником только в его собственном воображении. Когда же содержание творческого воображения закрепилось в устойчивых материальных средствах, тогда оно становится и достоянием всех других людей. И тогда художник — через посредство произведения — вступает в действительное конкретно-чувственное общение с миром в целом, с любым другим человеком любой эпохи, а эти любые представители любого времени могут вступить, через произведения искусства в «непосредственное» общение с художником и его эпохой. И художник становится своим человеком для людей, «непосредственно» обменивается с ними своим творческим опытом освоения жизни, стремится убедить их в своей правоте, увлечь их за собой, придать их жизне-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. В 9-ти т. М., 1977, т. 2, с. 324

деятельности желаемое направление. И люди, знакомясь с художественным произведением, заражаются его творческой энергией, духовно обогащаются, подобно тому как обогащается человек в общении с одаренной, творческой личностью. Одни при этом соглашаются с художником, защищают его, отстаивают его правоту и тем самым продолжают самостоятельно тот процесс творческой жизнедеятельности, который начал художник. Другие спорят с художником, возражают ему и его защитникам, приводят свои доводы, противопоставляют свое отношение к миру и предлагают свой путь «его преодоления, подчинения и формирования».

В любом случае общение с художественным произведением является продолжением художественно-творческого процесса, средством расширенного конкретно-чувственного освоения мира не только для художника, но и для других людей. При этом общение с художественным произведением имеет ту же особенность двустороннего творческого воздействия, которое характеризует непосредственное общение человека с окружающей его средой: художественное произведение формирует духовный мир человека и вместе с тем само обогащается за счет общения с ним — с читателем, слушателем, зрителем. Конечно, обогащение художественного произведения происходит не в нем самом, не в его содержании и форме, а в творческом воображении человека, воспринимающего художественное произведение.

Однако существуют и такие специальные формы продолжения художественного процесса, которые предусматривают и непосредственное вторжение в мир художественного произведения, например художественное чтение или в еще большей мере музыкальные, живописные, сценические и кинематографические интерпретации литературных произведений. Эти интерпретации художественно оправданы, если они благодаря своим дополнительным средствам полнее и богаче раскрывают существенное в литературном произведении в целом или какой-то его стороны. Если же образы из произведения одного художника берутся другим художником только как материал для воплощения своего, существенно нового художественного содержания, то это будет уже не интерпретация, а заимствование уже готовой образной формы для создания оригинального произведения, что также имеет место в истории мировой культуры.

Творческое взаимодействие между художественным

произведением и воспринимающей его личностью обуславливает и наличие такой совершенно необходимой области творческой деятельности, как *литературно-художественная критика* — осмысление, разъяснение и оценка художественного произведения с точки зрения его современной значимости. Основным предметом литературной критики являются вновь появляющиеся художественные произведения, но она может быть направлена и на произведение прошлого, вызвавшее особый, повышенный интерес у современников.

Первоисточником литературно-художественной критики является непосредственное восприятие художественного произведения, его читательское осмысление и оценка. В этом смысле каждый читатель является критиком. Литературно-художественная критика как особая, специальная область литературной деятельности отличается от непосредственной реакции на художественное произведение тем, что, исходя из этой непосредственной реакции, она опирается также на научные знания о литературе, то есть на литературоведение. Следовательно, литературная критика представляет собой промежуточное звено между непосредственной реакцией на художественное произведение и литературоведением как наукой о возникновении, развитии и общественном функционировании художественной литературы в целом. Поэтому литературно-художественная критика, с одной стороны, составляет часть литературоведения, а с другой стороны, является предметом (точнее — одним из предметов) литературоведческого исследования.

Основная функция литературной критики — формировать отношение читателя к современному литературно-художественному процессу. Критика тем убедительнее выполняет эту свою функцию, чем больше учитывает значение литературы в личной и общественной жизни человека, чем определеннее ее знание о закономерностях исторического развития литературы и о месте художественной литературы в современном общественном развитии. Таковы лучшие образцы революционно-демократической и марксистско-ленинской литературно-художественной критики XIX—XX веков, на это ориентирует партия современную советскую литературно-художественную критику. «Долг критики, — подчеркнуто в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972), — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содей-

ствовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии»<sup>1</sup>.

В постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС задачи литературно-художественной критики сформулированы еще более масштабно: «Главным методом влияния на художественное творчество должна быть марксистско-ленинская критика — активная, чуткая, внимательная к творческому поиску. Вместе с тем ее долг — давать четкую, партийную оценку работам, в которых высказываются чуждые нашему обществу, нашей идеологии взгляды, допускаются отступления от исторической правды. Критика не может снисходительно относиться и к художественно слабым, «серым произведениям»<sup>2</sup>.

Одна из основных задач литературной критики, стоящей на последовательно научных позициях, состоит в том, чтобы устанавливать связь художественного произведения, творчества писателя с определенной тенденцией современного общественного развития, с соответствующим типом творческой жизнедеятельности современников. Эта задача критики совпадает с основной задачей последовательно научной истории литературы, состоящей, как раз в том, чтобы устанавливать и научно раскрывать устойчивую связь литературных явлений с другими областями общественной жизни данного времени.

Здесь мы подошли к другой стороне вопроса об общественной сущности искусства. До сих пор мы рассматривали этот вопрос с точки зрения необходимости художественного творчества для каждого отдельного человека, с точки зрения его личного общения с другими людьми и с обществом в целом. Теперь мы вплотную подошли к выяснению необходимости искусства с точки зрения общественно-исторического развития.

Необходимость искусства в этом отношении заключена в его содержательной творческой природе. Поскольку искусство является одной из форм творческого освоения жизни, художник так или иначе включается в соответствующий ему тип творческой жизнедеятельности людей, охватывающий и другие области общественной жизни его времени. Сознает художник это или нет, стимулом, пер-

<sup>1</sup> Об идеологической работе КПСС. М., 1983, с. 407.

<sup>2</sup> Там же, с. 131.

вотолчком для художественного творческого освоения жизни, как и для всякой другой творческой деятельности человека, является общественная необходимость, исторически возникающая необходимость в творческой жизнедеятельности определенного типа. Возникнув, эта необходимость творчески реализуется в разных областях общественной жизни, в том числе и в искусстве.

Приведу пример с литературным явлением, которое, на первый взгляд, менее всего поддается типологическому исследованию; — с романтизмом. Именно к такому выводу пришел известный советский литературовед Б. Г. Рейзов в статье «О литературных направлениях», опубликованной в 1957 году в первом номере только начинавшего тогда выходить журнала «Вопросы литературы». Он утверждал, что нет оснований говорить о каких-то общих признаках романтической литературы, что романтизм одной национальной литературы совсем не похож на романтизм другой национальной литературы, а внутри национальной литературы нет ничего общего между творчеством отдельных романтиков. Казалось бы, это подтверждает и теоретическая установка романтизма на полную, ничем не ограниченную творческую свободу художника, и особая роль субъективного начала в художественной практике романтиков.

Однако многочисленные исследования, проведенные советскими литературоведами после этой статьи Рейзова, убедительно показывают, что романтическая литература имеет вполне определенные общие особенности, которые типологически связаны с аналогичными явлениями в других областях общественной жизни конца XVIII — начала XIX века. Исследователи обратили внимание на то, что романтизм имел место, и в философии, и в политике, и в политэкономии, и в общественных нравах, и даже в моде и что существуют специальные исследования романтизма в каждой из этих областей (вспомним, например, статью В. И. Ленина «К характеристике экономического романтизма»). В результате стало ясно, что художественный романтизм представляет собой не что иное, как специфически художественную разновидность определенного, исторически порожденного на рубеже XVIII — XIX веков типа общественного сознания и деятельности.

Конечно, будучи разновидностью того или иного типа духовного и духовно практического освоения мира, худо-

жественное творчество выполняет свою собственную функцию и поэтому обладает вполне определенной самоценностью, которую не может заменить никакая другая область творческой деятельности людей. Особенно наглядно эта собственная общественная значимость художественного творчества выступает в тех случаях, когда необходимость возникновения определенного типа творческой жизнедеятельности проявляется главным образом в искусстве. В этом отношении необычайно показательна немецкая литература XVIII—начала XIX веков, а также русская литература XIX века. Характеризуя Германию конца XVIII века, Энгельс писал, что это «была одна отвратительная гниющая и разлагающаяся масса» и что «нация не имела в себе силы даже для того, чтобы убрать разлагающийся труп отживших учреждений»<sup>1</sup>. Но далее Энгельс уточняет: «И только отечественная литература подавала надежду на лучшее будущее. Эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы»<sup>2</sup>.

Литература стала в Германии XVIII века чуть ли не единственной областью общественно-исторического прогресса и поэтому основной сферой творческой жизнедеятельности людей. Это, правда, не означает, что колоссальный творческий взлет немецкой литературы был совершенно не связан с другими областями общественной жизни того времени. В другом месте Энгельс отметил, что, хотя Германия XVIII века была по сравнению с Англией и Францией экономически отсталой, немецкая «философия, как и всеобщий расцвет литературы в ту эпоху, была также результатом экономического подъема»<sup>3</sup>. Но еще в большей мере, чем с другими областями общественного развития в Германии, немецкий литературно-художественный прогресс был типологически связан с подъемом этих областей в других европейских странах, особенно с промышленной революцией в Англии и политической революцией во Франции. Иначе говоря, расцвет немецкой литературы второй половины XVIII века представляет собой немецкую составную часть художественной разновидности определенного, исторически сложившегося в Европе того времени типа творчески пре-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 481.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с. 135.



образовательной общественной деятельности. Но особое значение именно литературы в прогрессивном развитии немецкого общества XVIII века является ярким свидетельством огромных собственных возможностей искусства в осуществлении поступательного движения общественной жизни.

*Итак, в целом искусство — это расширенное с помощью творческого воображения, конкретно-чувственное, духовно-личностное освоение мира, органически связанное с общественно-историческим развитием, в котором оно составляет особую, ничем другим не заменимую, специфически художественную разновидность того или иного исторически складывающегося типа творческой жизнедеятельности людей.*

Такова наиболее общая существенная особенность художественного творчества. Далее мы перейдем к рассмотрению отдельных его функций, непосредственно вытекающих из этой его общей сущности.

#### ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКАЯ ТИПИЗАЦИЯ

Наличие познавательной функции у искусства совершенно очевидно. Более того, есть эстетические теории, которые вообще сводят сущность искусства к этой функции. По-своему, в свете своей объективно-идеалистической философии, так истолковывал сущность искусства Гегель, рассматривая художественное творчество как одну из форм самопознания абсолютного духа. В наше время, с материалистических позиций, искусство рассматривается как своеобразная форма познания в книге «Эстетическая сущность искусства» А. Бурова.

Обычно, говоря о познавательной функции искусства, наши литературоведы ссылаются на известные высказывания Маркса и Энгельса о том, что они почерпнули в творчестве английских реалистов XIX века и в творчестве Бальзака больше политических, социальных и экономических истин, чем из книг всех специалистов по этим предметам, вместе взятых. К этому можно добавить, что не только реалистическая литература включает в себе истины об общественных условиях жизни своего времени. Например, описание щита Ахиллеса в «Илиаде» Гомера является для историков основным источником информации о быте греческих племен древнейшего периода. Одна-

ко это совсем не означает, что в такого рода информации состоит все значение искусства. И в указанных высказываниях Маркса и Энгельса отнюдь не подразумевается, что искусство должно заниматься тем же, чем, например, история, экономика, статистика, социология, — дублированием их. Подтекст здесь совсем другой: даже художники дали больше объективных истин в этих областях, чем те, кто был призван специально добывать их.

Реальная действительность является первоисточником художественного творчества, и уже поэтому искусство дает самые разнообразные сведения о ней. Но познание в искусстве не ограничивается одними лишь сведениями, достоверными фактами об общественной и личной жизни людей — искусство способно познавать и глубинные, сущностные пласты человеческого бытия и всего мироздания. Именно эту способность искусства имел в виду В. И. Ленин, когда писал о творчестве Л. Толстого как о «зеркале русской революции»: «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые, хотя бы из существенных сторон революции он, должен был отразить в своих произведениях»<sup>1</sup>. Вместе с тем Ленин последовательно и настойчиво проводит мысль, что отражение существенных сторон жизни носит в искусстве активный, деятельный характер, что в целом творчество писателя органически связано с исторической деятельностью определенных социальных сил (для Л. Толстого это «историческая деятельность крестьянства в нашей революции»<sup>2</sup>) и само по себе является составной — художественной — частью общественно-исторического развития. Это единство познавательной, социально-исторической и художественно-созидательной значимости творчества великого художника предельно концентрированно и ярко выражено в следующей оценке Л. Толстого: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»<sup>3</sup>.

При всем опромном значении, познавательной функции искусства она не исчерпывает его сущности. Более того, будучи в той или иной мере всегда присуще худо-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 206

<sup>2</sup> Там же с. 210

<sup>3</sup> Там же, т. 20, с. 19

жественному творчеству, познание не является вместе с тем его самоцелью. Оно подчинено в искусстве более общей его цели — осуществлению расширенного конкретно-чувственного общения людей с миром и его духовно-личностного творческого освоения.

Чтобы осуществить расширенное духовно-личностное освоение мира, художнику необходимо приблизить мир к себе. Поэтому он по необходимости должен, так сказать, сжимать его в размерах, превращать в микромир, наполнять конечное бесконечным, делать судьбу отдельной человеческой индивидуальности вместилищем судеб бесчисленного множества людей, а окружающую индивида обстановку приравнивать ко всему остальному миру. В результате и осуществляется собственно художественное познание мира.

Своеобразие собственно художественного познания состоит в том, что общее, существенное в мире познается на основе его конкретно-чувственных форм — не обязательно в формах самой жизни (художественные формы могут быть далекими от реальности, фантастическими), но непременно в единстве с конкретно-чувственной неповторимостью индивидуального бытия. Искусство достигает этого благодаря типизации характерного.

*Характерность реальной действительности* и сама по себе представляет собой единство общего и индивидуального. Общественная характерность формируется в сфере непосредственных отношений человека с окружающей его средой, является конкретным проявлением какого-то существенного свойства общественной жизни. Это может быть характерное чувство, характерная мысль, характерные переживания, высказывания, поведение, характерная жизненная ситуация. Совокупность характерных черт в человеческом индивиде составляет целостный характер человека, представляющий собой не что иное, как неповторимый результат индивидуального общения человека с окружающим его миром.

Человеческие характеры, или отдельные характерности общественной жизни и природы являются предметом художественного творчества. Но не только и не просто предметом познания, а предметом, через посредство которого художник вступает в конкретно-чувственное общение с миром в целом, осуществляя его художественно-

творческое освоение. Для этого художнику необходимо выявить всеобщее значение характерного, что возможно для него только благодаря *типизации*.

Дело в том, что реальное проявление характерного, каким бы оно ни было значительным по существу, всегда ограничено конкретной жизненной ситуацией и поэтому имеет частное значение. Его всеобщее значение раскрывается или теоретически, в отвлеченных понятиях, или художественно, благодаря типизации — путем усиления, заострения, сгущения, преувеличения реальной жизненной характерности. Выявляя таким образом ее всеобщее значение, художник устанавливает вместе с тем ее связь с другими характерностями, благодаря чему ему удастся, сохраняя конечную неповторимость реального бытия, охватить и творчески освоить существенное содержание жизни в целом, в ее бесконечности.

Теоретическое осмысление процесса художественной типизации началось с давних времен, вместе с осмыслением сущности художественного творчества, но как отдельное теоретическое понятие «типическое» утвердилось в литературоведении XIX века, главным образом в связи с исследованием существенных особенностей реалистической литературы. Можно считать, что наиболее распространенное в XIX веке понимание типического в литературе полнее и четче всего было сформулировано Добролюбовым в теоретическом разделе статьи «Темное царство». Сопоставляя художественное и научное познание жизни, Добролюбов указывает, что и то и другое познание начинается с восприятия отдельных, заслуживающих внимания фактов. Но если ученого интересует при этом не факт сам по себе, а лишь то общее, что у него имеется с другими фактами, то художник «с жадным любопытством всматривается в самый факт, усваивает его, носит его в своей душе сначала как единичное представление, потом присоединяет к нему другие, однородные факты и образы и наконец<sup>1</sup> создает тип, выражающий в себе все существенные черты всех частных явлений этого рода, прежде замеченных художником». Следовательно, существенное содержание целого ряда явлений, скажем человеческих индивидов, предстает в литературном типе как содержание отдельного индивида.

В таком же смысле о типическом высказывался и Бе-

<sup>1</sup> Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9-ти т. М., 1962, т. 5, с. 22

линский. «Надобно, — писал он, — чтобы лицо, будучи выражением целого особого мира лиц, было в то же время и одно лицо, целое, индивидуальное. Только при этом условии, только через примирение этих противоположностей, и может оно быть типическим лицом»<sup>1</sup>. Чернышевский, касаясь в своей магистерской диссертации проблемы типического, также требует, чтобы литературный тип сохранял «живое лицо», богатство индивидуальных подробностей»<sup>2</sup>. Правда, увлекаясь в полемике с объективно-идеалистической эстетикой мыслью о превосходстве реальной действительности над искусством, Чернышевский допускает недооценку творческого начала в художественной типизации. Он обращает внимание на то, что типическое существует и в самой действительности — в смысле характерного или в смысле высокой степени характерности. Поэтому, с его точки зрения, художнику, чтобы воспроизвести «типическое лицо», достаточно описать реального человеческого индивида с высокой степенью характерности.

Для более полного выявления природы художественной типизации большую ценность имеют суждения М. Горького о типическом в известной статье «О том, как я учился писать». Горький останавливается здесь на художественно-творческой природе литературного типа. Литературные типы, пишет он, создаются «по законам абстракции и конкретизации. «Абстрагируются» — выделяются — характерные подвиги многих героев, затем эти черты «конкретизируются» — обобщаются в виде одного героя, скажем — Геркулеса или рязанского мужика Ильи Муромца; выделяются черты, наиболее естественные в каждом купце, дворянине, мужике, и обобщаются в лице одного купца, дворянина, мужика, таким образом получаем «литературный тип»...

Таких людей, каковы перечисленные, в жизни не было; были и есть подобные им, гораздо более мелкие, менее цельные, и вот из них, мелких, как башни или колокольни из кирпичей, художники слова додумали, «вымыслили» обобщающие «типы» людей»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I, с. 52—53.

<sup>2</sup> Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. М., 1955, с. 94.

<sup>3</sup> Горький М. О литературе. М., 1961, с. 130—131.

В нашем современном литературоведении широко бытует предложенная В. Днепровым концепция, согласно которой *типизация* есть свойство только реалистического искусства, в то время как другие разновидности художественного творчества создают обобщенные образы посредством *идеализации*. На наш взгляд, это очень узкое понимание типического в искусстве. В сущности, то, что Днепров называет идеализацией, есть не что иное, как одна из разновидностей художественной типизации, а именно типизация положительных свойств жизни, сгущение, укрупнение, заострение положительной характеристики жизни. Обобщать посредством идеализации означает, по В. Днепрову, создавать художественный образ «посредством очищения жизненного образа от всего, что не соответствует его идее, и путем добавления всего, что требуется для полного соответствия идеалу»<sup>1</sup>. Но именно таким образом — путем «очищения» и «добавления» ради более выпуклого выявления родового содержания — осуществляется и типизация в реалистическом искусстве, причем не только типизация положительных характеров, но и типизация отрицательных характеров. И безусловно, Горький более прав, когда он приводит в качестве примеров литературных типов и образы древней литературы — Геркулеса, Илью Муромца, которые, по концепции Днепровца, созданы путем идеализации, и образы отрицательных персонажей из реалистической литературы XIX века — «различных Карамазовых и Свидригайловых», Молчалина, Хлестакова.

В основе художественного творчества в любом случае лежит реальная жизненная характеристика. И *обобщение* в искусстве непременно предполагает возведение этой характеристики в ранг ее всеобщей значимости, что достигается путем отбора, концентрации и творческого «домысливания» реальной характеристики в воображении художника, то есть путем типизации. Если же кто-то пользуется характерными фактами реальной действительности только для того, чтобы дать с их помощью образное выражение своим отвлеченным взглядам на жизнь, своему представлению об идеале жизни, то он этим еще не создает художественного произведения, а лишь *иллюстрирует* свои идеологические взгляды.

Другое дело, что следует различать разные принципы

<sup>1</sup> Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1961, с. 94.



типизации, соответствующие разным творческим методам, в том числе и особенно — реалистическим методам. В этом отношении очень важно еще и еще раз изучить известные письма Энгельса Минне Каутской и Маргарет Гаркнесс с разбором их повестей. В письме к Минне Каутской он положительно оценивает ее повесть «Старые и новые» именно потому, что ей удалось типы, что там «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность»<sup>1</sup>. Здесь речь идет, в сущности, о типическом вообще, о типическом как художественном единстве общего и индивидуального. В письме к Маргарет Гаркнесс по поводу ее повести «Городская девушка» Энгельс конкретизирует понятие типического по отношению к реалистической литературе. «На мой взгляд, — пишет Энгельс, — реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»<sup>2</sup>. Но для понимания сущности реалистической типизации важно не только общее определение реализма, но и его разъяснение на материале творчества Бальзака и повести Гаркнесс. Энгельс отмечает, что характеры в повести «достаточно типичны в тех пределах, в каких они действуют», то есть они типичны по отношению к выведенным в повести обстоятельствам, в то время как сами эти обстоятельства недостаточно типичны — потому недостаточно, что они не вобрали в себя одну очень существенную особенность в жизни европейского общества того времени, к которому относится действие повести, то есть в 80-е годы XIX века. Энгельс разъясняет, что он имеет в виду освободительные усилия пролетариата, «отпор рабочего класса угнетающей его среде», его попытки «добиться своих человеческих прав». В повести же, пишет Энгельс, «рабочий класс фигурирует как пассивная масса, не способная помочь себе, не делающая даже никаких попыток и усилий к этому»<sup>3</sup>. Энгельс замечает, что «если это было верно для 1800 или 1810 гг., ...то в 1887 г. для человека, который около 50 лет имел честь участвовать в большинстве битв воинствующего пролетариата, это не так»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, с. 52.

<sup>2</sup> Там же, с. 54.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

Таким образом, *вполне типическими обстоятельствами* в реалистической литературе являются, по Энгельсу, такие обстоятельства, которые концентрируют в себе существенные черты жизнедеятельности изображаемой социальной среды в данных конкретно-исторических условиях общественного развития в целом. И следовательно, вполне типическими характерами в реалистической литературе являются такие характеры, которые индивидуально преломляют так или иначе существенные особенности жизни, сконцентрированные в обстоятельствах. Другими словами, *реалистическая типизация* предусматривает правдивое художественное воспроизведение характеров и обстоятельств как исторически сложившихся.

Что, помимо такого, реалистического принципа типизации, основанного на историзме, мировое искусство знает и другие принципы типизации, также давшие высочайшие образцы художественного творчества, например свойственный ранним этапам художественного развития — от древности до XVIII века — принцип художественной концентрации реальных жизненных характеристик как заключающих в себе сущность жизни всего человеческого рода, независимо ни от времени, ни от социальной среды, то есть как *типических для человечества в целом*.

В нашем литературоведении 30—50-х годов заметный след оставила точка зрения на типическое, сложившаяся под влиянием вульгарно-социологического понимания сущности художественного творчества. Она была сформулирована в статье «Реализм» в «Литературной энциклопедии» 1930-х годов. Типическое трактуется в этой статье как «выражение сущности данной социальной среды» и в связи с этим — выражение политической позиции писателя<sup>1</sup>. В этом смысле проблема типического решалась и в книге В. А. Разумного «Проблема типического в эстетике» (М., 1955).

Во второй половине 50-х годов эта концепция типического была подвергнута обстоятельной критике как недооценивающая общечеловеческое и индивидуальное содержание в литературном типе. Одновременно были сделаны попытки всестороннего исследования проблемы типического в искусстве. Заслуживает внимания концепция

<sup>1</sup> Литературная энциклопедия. М., 1935, т. 9, с. 551—552.

типического, предложенная С. М. Петровым в статье «О типическом и общечеловеческом», опубликованной в «Вопросах литературы» за 1957 год, а затем включенной в его книги «Проблемы реализма в художественной литературе» (М., 1962) и «Реализм» (М., 1964). С его точки зрения, сущность типического характера в литературе, как и характера человека в реальной действительности, составляет *общечеловеческое содержание*, а социально-классовое и индивидуально неповторимое содержание образует *особенную и конкретную форму выражения общечеловеческого*.

По отношению к реальному человеку такой взгляд на соотношение общего, особенного и индивидуального вполне оправдан, так как каждый человек действительно является индивидуальным представителем и своей социальной среды, и человечества в целом. Но в сфере отражения такое соотношение общего, особенного и индивидуального (единичного) не всегда сохраняется, также и в искусстве, в том числе и в реалистическом искусстве, в котором, с точки зрения Петрова, это соотношение предстает в законченном виде. В отражении индивидуальное может означать только индивидуальное, и не больше, например, обычная фотография, скажем, для паспорта или большинство писем, которыми обмениваются родные и знакомые, подробно сообщая, что произошло с ними в истекший промежуток времени.

Индивидуальное можно отразить и как конкретное выражение сущности только той социальной среды, к которой принадлежит индивид. При этом надо иметь в виду, что в реальной жизни социально-классовая среда является не только формой связи отдельного человека с человечеством в целом, но и силой, которая, с одной стороны, отгораживает человека от остальной части общества, делая его частичным человеком, а с другой — стремится вытравить из него все неповторимо личное, превратить человека в своего среднего индивида, в индивидуальное выражение своей узкосоциальной сущности. В таком виде индивидуальное находит свое отражение и в литературе, особенно как раз в реалистической литературе, например: Дикой и Кабаниха у Островского, мелкопоместные дворяне в «Мертвых душах» Гоголя, Беликов у Чехова. Все это индивидуальное выражение какой-то узкой социально-классовой сущности, отгороженной от общечеловеческого содержания. Помещики у Гоголя ин-

дивидуально непосторимы, но своей индивидуальностью они каждый по-своему выражают одну и ту же социальную сущность, отгороженность русского помещика от общенациональных интересов, бессмысленность его существования, его духовную пустоту, иначе говоря, то, что они превратились в мертвые души.

Наконец, индивидуальное можно отразить и как конкретное выражение общечеловеческого содержания, помимо социального. Такое соотношение индивидуального и общечеловеческого можно сколько угодно найти и в литературе. Что, например, узкосоциального в характерах Ромео и Джульетты у Шекспира? То, что они принадлежат к Монтекки и Капулетти, к дворянским семьям итальянского средневековья? Но эта принадлежность никак не отразилась в сущности их характеров. Это отразилось в характерах глав семей, в характере Тибальда, в поведении слуг, но не в характерах Ромео и Джульетты. По сути своих характеров, они вообще очень далеки от той социальной среды, в которую поместил их автор. Их мало соединяет с этой средой даже чувство кровного родства. Джульетта после поединка Ромео с Тибальдом готова услышать «вслед за известием о конце Тибальда про гибель матери или отца, или обоих...», но только не слова «Ромео изгнан» из Вероны. Сущность характеров Ромео и Джульетты в их взаимной любви, глубоко, безграничном взаимном чувстве, которое целиком завладевает ими и которое художник воспроизводит как самое естественное, самое нормальное и самое достойное человека существование. Это общечеловеческое чувство, воплощенное в любви двух персонажей художественного произведения и противопоставленное чувству междуособной дворянской розни, воплощенному в других персонажах

Примеры литературных типов, в которых общечеловеческое непосредственно, помимо узкосоциального содержания, воплощается в индивидуальном, можно привести и из реалистической литературы XIX века. Например, князь Мышкин в «Идиоте» Достоевского. В его характере нет ничего от его социально-классового положения. По сути своего характера он остается одним и тем же и тогда, когда приезжает нищим в Петербург, и тогда, когда становится миллионером. И к каждому другому, с кем ему приходится общаться, он относится просто как человек к человеку, а не по его социальному положению, не

как к князю, генералу, купцу, чиновнику, разночинцу, наложнице, слуге. И это при том, что все другие, с кем он общается, относятся друг к другу сообразно их социальному положению и руководствуются узкокастовыми, эгоистическими интересами. А на князя Мышкина одни смотрят с недоумением, другие с любопытством, третьи с сочувствием, четвертые с любовью, но все его считают ненормальным, простофилей, идиотом.

Мышкин потому и «идиот», что относится к другим как человек к человеку, в то время как эти другие являются всего лишь средними социальными индивидами, «получеловеками». И в конце концов он действительно становится идиотом, психически больным, слабоумным существом, так как в обстоятельствах, которые его окружают, просто по-человечески жить невозможно, а иначе он не может.

В интерпретации В. Днепров образ князя Мышкина был создан Достоевским посредством идеализации, а все другие образы романа — посредством типизации<sup>1</sup>. На самом же деле и в том и в другом случае осуществлена реалистическая типизация, только в одном случае типизированы узкосоциальные, частично человеческие связи индивида с обществом, а в другом, случае — собственно человеческие, общечеловеческие связи — при конкретно-историческом закреплении тех и других характеров за одним и тем же временем, местом и общественной средой. «В обществе, в котором, мы вынуждены жить теперь и которое основано на противоположности классов и на классовом господстве, — писал Энгельс, — возможность проявления чисто человеческих чувств в отношениях к другим людям... достаточно жалка»<sup>2</sup>. По существу, в характере Мышкина и типизированы эти вот жалкие возможности «чисто человеческих чувств в отношениях с другими людьми».

Таким образом, в художественном воспроизведении соотношение между общечеловеческим, социально-классовым и индивидуальным может быть различным, и литературный тип может заключать в себе как все эти три уровня человеческого содержания в их диалектическом единстве, так и только социальное или только общечеловеческое в индивидуальном. При этом узкосоциальные типы сами по себе отнюдь не свидетель-

<sup>1</sup> Днепров В. Проблемы реализма, с. 54.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 294.

ствуют об ограниченности художественного охвата жизни писателем, так как художественный мир составляют не только типизированные художником характеристики жизни, но, и то, как в процессе типизации эти характеристики жизни творчески освоены художником в их взаимосвязи и в их отношении к авторскому представлению о сущности и смысле человеческого бытия. Поэтому, в полной мере значение художественной типизации может быть раскрыто только в связи с общим процессом целенаправленного творческого освоения художником мира.

Очень плодотворную попытку объяснить процесс типизации с учетом и объективной, и субъективной сторон художественного творчества представляет собой разработанная Г. Н. Поспеловым концепция «экспрессивно-творческой типизации», то есть типизации как процесса, который включает в себя одновременно и концентрацию характерного содержания жизни в образах индивидуальных явлений, и концентрированное выражение в этих образах общественно значимого отношения самого художника к типизированной жизненной характеристике. «Поэтому, — пишет Поспелов, — когда художник создает в своем воображении новую, в той или иной мере претворенную индивидуальность человеческой жизни, то каждая из ее черт и свойств служит ему прежде всего средством усиления и завершения ее типичности или, иначе говоря, средством типизации характерного. Но вместе с тем каждая из этих индивидуальных черт и свойств воспроизведенной характеристики жизни является для художника средством выражения ее идеологического осмысления и эмоциональной оценки»<sup>1</sup>.

У Г. Н. Поспелова получается, что художественное единство типизированной характеристики жизни и общественно значимое отношение, самого автора к этой характеристике осуществляется только в процессе детализации художественного образа, то есть только на уровне формы, а не в процессе образования самого художественного содержания. Сами по себе объективная и субъективная стороны художественного содержания представляются ему существующими в произведении отдельно одна от другой, находясь в том или ином соотношении, взаимодействии, даже во «взаимопроникновении», как он пишет

<sup>1</sup> Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965, с. 265.



в одной из последних своих публикаций<sup>1</sup>, но не сливаясь в нечто третье, в некую качественно новую целостность. Он опасается, что взгляд на художественное содержание как на органический синтез объективного и субъективного содержания может привести к стиранию «граней между объективной и субъективной сторонами познания»<sup>2</sup>. Но ведь все дело в том, что искусство — это не только и не просто познание. Познание в искусстве включено в процесс созидательно-творческой деятельности, и, как всякий результат такой деятельности, произведение искусства представляет собой качественно новое образование как по форме, так и по содержанию. Не будь таких образований в области материального и духовного производства, не было бы никакого общественно-исторического развития.

Художник не только укрупняет, осмысляет и оценивает реальную жизненную характерность, но он еще «преодолеывает, подчиняет и формирует» ее в процессе художественного творчества в соответствии с тем типом общественно-преобразовательной деятельности, в русле которого он осуществляет свою художественную практику. В результате создается качественно новая, собственно художественная характерность.

*Итак, типическое в искусстве — это реальная жизненная характерность, художественно возведенная до степени всеобщего значения и творчески освоенная в рамках того или иного исторически сложившегося типа духовной общественно-преобразовательной деятельности.*

Как уже говорилось, художественное творчество, как и всякая творческая деятельность, побуждается исторически складывающейся необходимостью дальнейшего общественного развития и представляет собой специфически художественную реализацию этой необходимости, наряду с другими видами ее духовной и духовно-практической реализаций — философской, политической, экономической, нравственной. В результате и создается особый тип общественного сознания и деятельности и, следовательно, собственно художественная разновидность такого типа, например гуманистического типа общественного сознания и деятельности в эпоху Возрождения, просветительного — в XVIII веке, коммунистического — в XX веке.

<sup>1</sup> См.: Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1978, с. 50.

<sup>2</sup> Там же, с. 50.

Принадлежность к такому типу духовной и духовно-практической деятельности обуславливает особенности и познавательной, и идеологической функций искусства.

#### ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПАФОС, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАВДА И ИЛЛЮЗИЯ

Наличие у искусства *идеологической* функции так же несомненно, как и *познавательной*. Художественные произведения заключают в себе идеи уже потому, что они отражают существенные свойства жизни и выражают к ней общественно значимое отношение. Но художественные идеи имеют и особую общественно-заинтересованную, собственно идеологическую направленность, так как они являются всякий раз специфически художественной разновидностью определенного исторически складывающегося типа общественного сознания и деятельности, выражающего интересы определенных общественных сил. Поэтому необходимо выяснить, в чем же специфика художественных идей и каково их отношение к другим разновидностям идеологии и общественному сознанию в целом.

Первое, что следует сказать о художественных идеях, — их первоисточником в реальной действительности являются только те идеи, которые вошли в плоть и кровь художника, стали смыслом его существования, его идейно-эмоциональным отношением к жизни. Белинский называл такие идеи пафосом. «Каждое поэтическое произведение, — писал он в пятой статье из цикла «Сочинения Александра Пушкина», — есть плод могучей мысли, овладевшей поэтом»<sup>1</sup> Однако не всякой мысли, а особой, «поэтической», а «поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это живая страсть, это *пафос*»<sup>2</sup>.

Но и такая идея, которая стала пафосом творческого отношения художника к жизни, сама по себе еще не является художественной идеей. Художественной она становится только тогда, когда она в процессе расширенного конкретно-чувственного освоения мира органически сливается в творческом воображении художника с типизированной им реальной характерностью жизни, придавая ей определенную общественно значимую, идеологическую направленность. Именно в этом виде Белинский раскры-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч., т. 6, с. 257.

<sup>2</sup> Там же, с. 258

вает содержание художественного пафоса на конкретных примерах из творчества Шекспира. «Пафос Шекспировской драмы «Ромео и Джульетта» составляет илея любви, и потому пламенными волнами, сверкающими ярким светом звезд, льются из уст любовников восторженные патетические речи»<sup>1</sup>. Точно так же в «патетических монологах «Гамлета» высказывается весь пафос этой трагедии, выступает наружу та внутренняя эксцентрическая сила, которая заставила поэта взяться за перо»<sup>2</sup>.

Белинский разъясняет далее, что пафос действий литературных персонажей и отдельных произведений в целом есть лишь «часть к целому», которое составляет творческая личность художника: «так как личность есть живой и непосредственный источник творческой деятельности, то и все произведения поэта должны быть запечатлены единым духом, проникнуты единым пафосом»<sup>3</sup>. Такое понимание первоисточника художественного пафоса существенно отличается от того, в чем видел его первоисточник Гегель, из эстетики которого Белинский заимствовал само понятие пафоса. По Гегелю, первооснову пафоса составляют «всеобщие силы действия», существующие объективно в виде таких «субстанциональных сил», как «семья, родина, государство, церковь, слава, дружба, сословие, достоинство... честь, любовь и т. п.»<sup>4</sup>. Эти «силы» приобретают значение пафоса, когда они становятся движущими силами индивидуальной человеческой жизнедеятельности, когда они предстают в отдельных индивидах, как целостность и единичность, то есть как характер: «...пафос в конкретной деятельности и есть человеческий характер»<sup>5</sup>. Художник выявляет в индивидуальных человеческих чертах «субстанциональные силы» человеческого бытия и тем самым создает художественные характеры, которые придают свой пафос художественному произведению в целом.

Переводя все это на язык нашей современной литературоведческой терминологии, пафос, по Гегелю, — это содержание той или иной значительной, существенной для людей стороны их общественной и личной жизни, представлен-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч., т. 6, с. 259.

<sup>2</sup> Там же, с. 260.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. I, с. 228—229.

<sup>5</sup> Там же, с. 244.

ное художником в жизнеподобной человеческой индивидуальности. Иначе говоря, под пафосом Гегель имеет в виду художественно типизированную характерность реальной жизни, не учитывая, однако, при этом, что литературный тип включает в себя не только укрупненное отражение реальной характерности, но и активное, страстное, идейно-эмоциональное отношение к ней со стороны художника, то, что подчеркивал в своем определении пафоса Белинский.

По существу, через понятие *пафоса* Гегель выявил специфику объективного источника художественного содержания (единство общего и конкретного, существенное содержание жизни в его индивидуальном бытии), а Белинский — специфику субъективного источника художественного содержания (общественно значимое отношение к жизни в его конкретно-чувственном, личностном выражении со стороны художника). Но художественное содержание само по себе, как мы выяснили, не сводится к этим первоисточникам ни в отдельности, ни вместе взятым, а представляет собой творческий синтез того и другого и поэтому нечто качественно новое, существующее в виде художественно типизированной характерности, например в виде типических характеров и типических обстоятельств эпических и драматических произведений литературы, причем художественный тип характера заключает в себе в преобразованном виде и реальную жизненную характерность, и авторское отношение к ней, то есть или ее утверждение, или ее отрицание, или какое-то сочетание того и другого.

Подлинно художественный пафос — это свойство собственно художественного содержания как своеобразного результата субъективного освоения объективного мира, каким является художественно типизированная характерность жизни. В этом смысле каждый тип художественной характерности обладает своим пафосом, то есть своей внутренней общественно значимой направленностью, тенденцией, той самой тенденцией, о которой Энгельс писал, что она в художественном произведении «должна сама по себе вытекать из обстановки и действия»<sup>1</sup>, то есть из поступков героев и условий, в которых они действуют в художественном произведении. Напри-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, с. 53.

мер, можно говорить о героическом, трагическом или комическом типах художественного содержания и о соответствующих им разновидностях пафоса. Когда же тот или иной тип художественного содержания становится основным, господствующим в художественном произведении, так что все остальное предстает в его свете, он придает соответствующий пафос и всему художественному произведению.

С идеологической функцией литературы непосредственно связана традиционная для нашего литературоведения проблема соотношения мировоззрения художника и его творчества.

*Мировоззрение* одни определяют только как философские взгляды, другие — как систему взглядов: идеологических (философских, политических, нравственных, религиозных, эстетических) и научных (последние в новое время приобретают в творчестве многих писателей существенное значение). Первое определение идет, видимо, от тех философских систем, которые, вроде философии Гегеля, пытались охватить все области духовной жизни человечества. Второе определение более соответствует марксистско-ленинскому пониманию мировоззрения, рассматривающему философию в качестве одной из разновидностей идеологии и духовного освоения мира в целом.

**В принципе любые идеологические и научные взгляды писателя могут приобрести художественную ценность, если они становятся пафосом его творческой жизни и входят в творческий синтез с конкретно-чувственным содержанием воспроизведенной писателем реальной действительности.** Но поскольку по той или иной причине не все взгляды писателя приобретают художественную значимость, можно считать, что в целом мировоззрение писателя шире его художественных идей. При этом, однако, бывают случаи, когда идеи, хотя и не стали художественными, все же включаются в состав художественного произведения, но тогда они оказываются инородным телом в произведении. Они могут придать произведению более весомую идейную значимость, если это прогрессивные идеи, но в любом случае они остаются инородными по отношению к собственно художественному содержанию.

Хорошо известна ленинская характеристика противоречий Л. Н. Толстого, данная Лениным в цикле статей об этом художнике и мыслителе. «С одной стороны, гениальный художник, давший не только несравненные картины

русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны — помещик, юродствующий во Христе<sup>1</sup>. «Его мировое значение, как художника, его мировая известность, как мыслителя и проповедника, и то и другое отражает, по-своему, мировое значение русской революции»<sup>2</sup>.

Ленин явно различает Толстого-художника и Толстого-проповедника: неслучайно как художник Толстой, по Ленину, обладает «мировым значением», а как «мыслитель и проповедник» — всего лишь «мировой известностью». Про Толстого-художника В. И. Ленин говорит: «великий художник», «в ряде гениальных произведений», «сумел поставить ... столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе», «шаг вперед в художественном развитии всего человечества», «дал художественные произведения, которые всегда будут ценимы и читаемы массами»<sup>3</sup>... А вот оценка В. И. Лениным Толстого как идеолога-проповедника: «Толстовские идеи, это — зеркало слабости, недостатков нашего крестьянского восстания, отражение мягкотелости патриархальной деревни и заскорузлой трусливости „хозяйственного мужичка“»<sup>4</sup>. И еще: «Умер Толстой, и отошла в прошлое дореволюционная Россия, слабость и бессилие которой выразились в философии, обрисованы в произведениях гениального художника»<sup>5</sup>. Толстой, пишет Ленин, «рассуждает отвлеченно, он допускает только точку зрения «вечных» начал нравственности, вечных истин религии, не сознавая того, что эта точка зрения есть лишь идеологическое отражение старого («переворотившегося») строя, строя крепостного, строя жизни восточных народов». И далее: «Вот именно идеологией восточного строя, азиатского строя и является толстовщина в ее реальном историческом содержании»<sup>6</sup>.

Выделяя в творчестве Л. Н. Толстого «учение», то есть совокупность отвлеченных философских, политических, нравственных, религиозных, теоретических и других

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 209.

<sup>2</sup> Там же, т. 20, с. 19.

<sup>3</sup> Там же, с. 19—20.

<sup>4</sup> Там же, т. 17, с. 212.

<sup>5</sup> Там же, т. 20, с. 23.

<sup>6</sup> Там же, с. 101, 102.



идей, В. И. Ленин подчеркивает, что это учение «безусловно утопично и, по своему содержанию, реакционно в самом точном и в самом глубоком значении этого слова», что «всякая попытка идеализации учения Толстого... приносит самый непосредственный и самый глубокий вред»<sup>1</sup>. Совершенно ясно, что элементы этого учения содержались не только в философских, публицистических и иных нехудожественных произведениях Толстого, — те же идеи проникали и в собственно художественные творения великого писателя. Однако обретая подлинно художественную значимость, даже патриархальные, утопические, идеи Толстого поднимались до творческого пафоса, преодолевали собственную ограниченность как отвлеченных идей. «Критика Толстого не нова, — пишет В. И. Ленин. — Он не сказал ничего такого, что не было бы задолго до него сказано и в европейской и в русской литературе теми, кто стоял на стороне трудящихся. Но своеобразие критики Толстого и ее историческое значение состоит в том, что она с такой силой, которая свойственна только гениальным художникам, выражает ломку взглядов самых широких народных масс в России указанного периода и именно деревенской, крестьянской России»<sup>2</sup>. Те же фрагменты художественных произведений Л. Н. Толстого, которые не поднимались над уровнем чисто философских или публицистических отступлений, которые носили характер отвлеченных теоретических рассуждений о «непротивленстве», «нравственном самоусовершенствовании», «совести», «всеобщей любви» и т. д., оставались голым «учением», утопической и реакционной идеологией, сохраняющими лишь свое преходящее историческое значение как выражение патриархальных иллюзий русского пореформенного, но дореволюционного крестьянства.

«Изучая художественные произведения Льва Толстого, русский рабочий класс узнает лучше своих врагов, а разбираясь в учении Толстого, весь русский народ должен будет понять, в чем заключалась его собственная слабость, не позволившая ему довести до конца дело своего освобождения»<sup>3</sup>. Так определяет В. И. Ленин соотношение идеологических взглядов писателя, взятых в целом, и тех идей художника, которые обретают художественную зна-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 103, 104.

<sup>2</sup> Там же, с. 40.

<sup>3</sup> Там же, с. 71.

чимость и органически сливаются в эстетическом единстве художественного произведения.

Не менее ярко показывает действительное соотношение мировоззрения и художественного творчества писателя В. И. Ленин на примере А. Аверченко в своей рецензии «Талантливая книжка» (1921 г.). «Это — книжка озлобленного почти до умопомрачения белогвардейца Аркадия Аверченко «Дюжина ножей в спину революции». Париж, 1921. Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высокоталантливой книжки. Когда автор свои рассказы посвящает теме, ему неизвестной, выходит нехудожественно». И далее В. И. Ленин, отмечая темы, раскрытые Аверченко без должного понимания и переживания, абстрактно идеологически, нехудожественно, замечает: «Злобы много, но только непохоже, любезный гражданин Аверченко!» «Только, чтобы о них талантливо написать, надо их (то есть определенные стороны жизни. — И. В.) знать. А вы их не знаете.

Зато большая часть книжки посвящена темам, которые Аркадий Аверченко великолепно знает, пережил, передумал, перечувствовал. И с поразительным талантом изображены впечатления и настроения представителя старой, помещичьей и фабрикантской, богатой, обьевшей и объедавшей России. Так, именно так должна казаться революция представителям командующих классов. Огнем пышущая ненависть делает рассказы Аверченко иногда — и большей частью — яркими до поразительности»<sup>1</sup>.

Ленинский анализ творчества человека, идеологически чуждого пролетариату, революции, коммунизму, классового врага, как явления художественного — в той степени, в какой писатель поднимается «до настоящего пафоса»<sup>2</sup>, в какой он «знает», «пережил и перечувствовал»<sup>3</sup> избранный им материал, — показывает, что и такие идеологические взгляды, мировоззренческие позиции художника могут получить (или не получить) художественную значимость.

Сказанное о соотношении мировоззрения и художественного творчества, об идеологической функции литературы как искусства слова относится и к социалистической литературе. Общеизвестно, что марксистско-ленин-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 249—250.

<sup>2</sup> Там же

<sup>3</sup> Там же.

ская философская теория и идеи социализма, социалистический гуманизм безусловно определяют содержательную основу социалистического реализма. Однако они определяют ее, преломляясь в художественно-творческой специфике искусства. Сама по себе социалистическая идейность художественного творчества еще не означает его принадлежности к социалистическому реализму; идеи социализма можно выражать на основе разных художественных методов.

Действительно, мировая художественная практика дает яркие примеры произведений с социалистической идейной направленностью и в рамках романтической литературы («Освобожденный Прометей» Шелли, пролетарская поэзия в России первых лет после Великой Октябрьской социалистической революции), и в рамках литературы критического реализма («Что делать?» Чернышевского, «Железная пята» Дж. Лондона), и в рамках экспрессионизма (ранний И. Бехер), сюрреализма (ранний Л. Арагон), символизма («Двенадцать» А. Блока). Литература и вообще искусство, утверждающее идеал социализма и защищающее интересы трудящихся масс, служит делу социализма, является его собственным духовным достоянием. Но это не означает, что все искусство с социалистической идейной направленностью является искусством социалистического реализма.

Искусство социалистического реализма отличается от всякого другого художественного творчества с социалистической идейностью тем, что оно образует самостоятельную художественную систему со своим творческим методом — социалистическим реализмом, который позволяет искусству наиболее эффективно, в том числе и идеологически наиболее эффективно, участвовать в творческом преобразовании жизни на социалистический и коммунистический лад<sup>1</sup>.

Существует огромное количество произведений — в том числе в литературе социалистических стран и Советском Союзе, — которые дают правдивую, образную информацию о разных сторонах жизни социалистического и капиталистического общества, но в которых этот реальный жизненный материал еще недостаточно освоен художественно-творческим образом, не претворен на основе принципов

<sup>1</sup> См об этом подробнее в кн: Луккин Ю. А. Идеология и художественная культура М., 1982. Он же Идеологическая эффективность искусства — Вопросы литературы, 1983, № 5

социалистического реализма во вторую, собственно художественную действительность. Эту литературу можно назвать, вслед за Гете, «простым подражанием природе», изображением жизни только такой, какова она есть, без художественного преобразования того, что есть, в то, что может быть в результате творческого освоения реальной действительности в духе коммунизма. Авторы таких произведений, как правило, не являются бесстрастными фиксаторами жизни, они дают и свою оценку изображаемой действительности — политическую, нравственную, эстетическую. Но и оценочное содержание в таких произведениях также не приобретает собственно художественного значения, не переплавляется вместе с объективной реальностью в собственно художественное содержание, в художественно-творческую систему социалистического реализма.

Появляются и такие произведения, в которых в принципе нет и объективной информации о жизни, а есть лишь субъективное авторское отношение к ней. Это те случаи, когда писатель выводит представителей разных слоев общества не для того, чтобы освоить их исторически сложившиеся характеры и возможности, а лишь с определенной целью: заставить их думать, говорить и вести себя так, как это необходимо автору. Конечно, такие произведения также находятся вне системы социалистического реализма, так как в них нет творческого освоения жизни, нет, следовательно, и художественно-творческих принципов освоения — метода, а есть лишь облеченное в образы отношение писателя к жизни, хотя бы и социалистическое по своей общественно-исторической сущности.

Сколь бы ни было значительно для искусства содержание других областей человеческого сознания, оно, как и содержание объективной реальности (жизненных характеров и обстоятельств), не прямо, не в чистом виде входит в содержание художественного произведения, а через посредство собственно художественного метода, будучи освоено им и слившись воедино с объективным содержанием жизни.

Конечно, можно и непосредственно осваивать реальную жизненную характерность в соответствии с теми или иными идеологическими взглядами, но такое образное мышление не является, строго говоря, художественным. Это *образные иллюстрации* взглядов, норм какой-то специальной области идеологии (философской, политической, нрав-

ственной), и они относятся непосредственно к этой области, а не к искусству.

Для такого образного мышления более всего подходит ставший довольно распространенным в современном литературоведении термин «нормативизм». Как и натурализм, он находится если не совсем за бортом, то, во всяком случае, на границе художественного творчества: *натурализм* — на границе с научным познанием мира, а *нормативизм* — на границе с теоретическими формами идеологии.

Можно сказать, что не все идеологические взгляды писателя реализуются им художественно и что в мировоззрении художника могут быть и такие идеи, которые неоднородны с его художественным творчеством, принадлежат к иному типу общественного сознания и деятельности, чем его художественное творчество.

Скорее всего, именно идеи, которые являются инородными по отношению к уже сложившейся идейной направленности творчества писателя, труднее всего поддаются претворению их в художественные идеи.

Кроме того, надо иметь в виду, что художник далеко не всегда овладевает в равной или в полной мере всеми разновидностями идеологических взглядов. Гете, например, признавался, что у него для «философии в собственном смысле... не было органа»<sup>1</sup>. Но это ему не помешало создать «Фауста», который и по охвату жизни, и по раскрытию ее сущности равен целой философской системе. Это было достигнуто прежде всего собственно художественным путем, то есть путем расширенного духовно-личностного освоения жизни в творческом воображении писателя.

С идеологической функцией искусства непосредственно связаны и такие понятия, как *художественная правда* и *художественная иллюзия*.

Понятие *правды, правдивости*, как оно издавна сложилось в сознании людей, не совсем то же самое, что понятие *истины*. *Истина* — это объективные знания о том, что уже существует в мире. *Правда* же, опираясь на истину, включает в себя кроме объективных знаний о жизни еще и субъективное представление о том, что и как человек сам может сделать, совершить в жизни, еще не совершил, но может; или уже не совершил, но мог бы. В

<sup>1</sup> Гете И. В. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 212.

правде заключен расчет на активную, созидательную деятельность человека — в соответствии с его объективными (истинными) возможностями и определенной общественной потребностью, направленностью его деятельности. Правда в искусстве — это та художественная идея, о которой Белинский писал: не есть ли она «*возможность*, стремящаяся получить свое *осуществление*, не есть ли совершенно никогда и нигде небывалое, но долженствующее быть сущим?»<sup>1</sup>.

Художественная правда — это осуществленная в сфере воображения конкретно-чувственная реализация объективных возможностей определенных общественных сил, определенного исторически сложившегося типа общественной деятельности. Так, правдивость, о которой говорится в письме Энгельса к М. Гаркнесс, подразумевает художественное воспроизведение (освоение) реальных характеров и обстоятельств в соответствии с *конкретно-историческими* возможностями пролетарского движения на определенном этапе общественного развития. В этом именно состоит глубокий смысл замечания Энгельса, что пятидесятилетняя (к 1887 году) «борьба воинствующего пролетариата» должна «занять свое место в области реализма». Дело не в том, что писательница непременно должна была воссоздать саму эту борьбу, но в том, что она непременно должна была, как писательница-социалистка, так или иначе реализовать в своем творческом воображении те исторические возможности, которые к ее времени сложились в результате «борьбы воинствующего пролетариата».

В письме Энгельса к М. Гаркнесс речь идет о *конкретно-исторической правде* художественного воспроизведения характеров и обстоятельств, свойственной реалистическому искусству XIX—XX веков. Но существует и другого рода правда, которая исходит из возможности человека вообще и человеческого рода в целом без учета конкретно-исторических особенностей времени, места и среды. В отличие от конкретно-исторической правды эту правду можно назвать *общечеловеческой* или *универсальной*, то есть обращенной к человечеству в целом. При художественной реализации универсальная правда может оказаться и часто оказывается в противоречии с тем жизненным материалом, в котором она художественно конкретизируется, и

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. В 9-ти т., т. 2, с. 196.



тогда она становится художественной иллюзией по своему конкретному значению.

В художественной иллюзии реальная жизненная характеристика, с которой сливается духовный мир писателя, вырывается из ее конкретно-исторических связей (обстоятельств) и переводится в художественном произведении в такую конкретную связь, в какой она в действительности никак оказаться не может. Тогда и авторская идея, хотя она и является здесь идеей-страстью, существует в виде «живого создания» только в художественном мире, а в действительности таким образом реализовать не может. Таков, например, в сказках бедняцкий сын Иванушка на царском троне. В его образе органически слились и народный характер, и «страстная» идея народа о своем царе, о добром царе для народа. Это художественная иллюзия, но иллюзия о действительной — во всемирно-историческом смысле — возможности народа утвердить свою собственную власть на земле.

В прошлом художественные иллюзии со скрытой в них универсальной правдой являлись, пожалуй, единственной формой конкретно-чувственной реализации самых возвышенных стремлений и самых сокровенных надежд прогрессивного человечества — надежд на осуществление в будущем всеобщей справедливости, равенства, свободы, надежного счастья. К этим художественным иллюзиям можно целиком отнести то, что В. И. Ленин вслед за Ф. Энгельсом писал о социалистических утопиях прошлого:

«Надо помнить замечательное изречение Энгельса:

«Ложное в формально-экономическом смысле может быть истиной в всемирно-историческом смысле».

Энгельс высказал это глубокое положение по поводу утопического социализма. Этот социализм был «ложен» в формально-экономическом смысле. Этот социализм был «ложен», когда объявлял прибавочную стоимость *несправедливостью* с точки зрения законов обмена...

Но утопический социализм был *прав* во всемирно-историческом смысле, ибо он был симптомом, выразителем, предвестником того класса, который, порождаемый капитализмом, вырос теперь, к началу XX века, в массовую силу, способную положить конец капитализму и неудержимо идущую к этому»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 22, с. 120.

Иллюзии со скрытой в них универсальной (всемирно-исторической) правдой — это, по их общественной природе, *прогрессивные* иллюзии, достояние прогрессивных общественных сил. Переходя по наследству от одного этапа общественного прогресса к другому, они все более конкретизируются в своей положительной исторической значимости и наконец обретают силу конкретно-исторической правды — реальной «программы» действия.

Прогрессивные иллюзии следует отличать от иллюзий реакционных общественных сил. Если прогрессивные иллюзии возникают в искусстве как мнимая «реализация» (художественная конкретизация) действительной в будущем возможности, то реакционные иллюзии, напротив, «реализуют» как действительно существующую мнимую возможность, выдают за возможное совершенно невозможное.

В великом искусстве преобладание художественных иллюзий или художественной правды обусловлено исторически, обусловлено прежде всего общим характером и уровнем тех знаний и представлений о жизни, на которые опирается искусство при ее художественном освоении. В древности и в средневековье особое значение в этом смысле имели религиозные представления о мире, затем философские и политические утопии, а в последние два столетия — научные знания и вырабатываемая на их основе система идеологических взглядов. Непосредственно для нашей литературы, литературы социалистического реализма, такое особое значение имеют знания научного социализма и коммунизма.

Но сколько бы ни было значительно для искусства содержание других областей человеческого сознания, оно, как и содержание объективной реальности, не прямо, не в чистом виде входит в содержание художественного произведения, а через посредство художественно-творческого процесса, в котором содержание творческого сознания сливается с конкретно-чувственным содержанием объективной реальности, в результате чего создается качественно новое, собственно художественное содержание.

#### ВОСПИТАТЕЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВА

Непосредственное, духовно-личностное общение человека с окружающей его средой, будучи первоисточником художественного творчества, является вместе с тем и его

конечной целью. Придавая реальному жизненному опыту человека всеобщее значение и определенную идейную направленность, искусство делает это в конечном счете для того, чтобы творчески воздействовать на духовно-практическую жизнедеятельность человека. В этом и заключается воспитательное значение искусства.

Прежде всего искусство воспитывает у человека способность видеть вокруг себя значительно больше, чем обычно видит человек, — воспитывает у него способность обнаруживать существенное, то есть выделять характерное в непосредственно окружающей действительности и приводить характерное к соответствующему типу. Вспомните, как замечательно об этом сказано в воспоминаниях Горького о том, как изменилось его отношение к своему деду после прочтения романа Бальзака «Евгения Гранде». Дед сразу же необычайно вырос в его глазах как особо колоритный представитель того же типа, что и папаша Гранде у Бальзака.

Вместе со способностью к обобщению реальной жизненной характерности искусство воспитывает и отношение к характерному в жизни, передает человеку в процессе его общения с художественным произведением внутреннюю идейно-эмоциональную направленность художественного содержания, его пафос. Непосредственно при восприятии произведений литературы это проявляется в том, что читатель заражается авторской ненавистью к одному герою, любовью — к другому, старается, особенно в ранней юности, во всем походить на своего любимого героя. Конечно, в целом мир художественных образов неповторим, это уникальный творческий опыт художника, и он несколько не претендует на буквальное воплощение его в реальном мире. Главное, что, воспринимая конкретное содержание художественного произведения, человек непосредственно «заражается» и той общественной позицией, которую занял художник в процессе творческого освоения жизни, и теми творческими принципами, на основе которых он создавал конкретно-чувственный мир художественных образов. Особое значение это приобретает в условиях социализма при целенаправленном идейном воспитании всего общества в духе коммунизма. Поэтому КПСС постоянно заботится о том, чтобы советские писатели занимали общественную позицию, в наибольшей мере способствующую воспитанию у советских людей коммунистических принципов жизнедеятельности. «Все мы видим, — говорилось на

июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС, — как по мере роста культурного уровня народа усиливается воздействие искусства на умы людей. Тем самым растут и возможности его активного вмешательства в общественную жизнь. А значит, в огромной мере увеличивается ответственность деятелей искусства за то, чтобы находящееся в их руках мощное оружие служило делу народа, делу коммунизма»<sup>1</sup>.

Можно считать, что по своей высочайшей значимости воспитание посредством искусства имеет эстетический характер. Принципы, на основе которых создается художественное произведение, — это принципы воспроизведения духовно-практического опыта человека, расширенного вплоть до конкретно-чувственной реализации человеческих стремлений к совершенству своего общественного и личного бытия. Будучи воспринятыми в процессе общения с произведением искусства, эти принципы формируют у человека и характер его отношения к окружающему миру, принципы его собственной жизнедеятельности, точнее, его творческой деятельности, направленной на совершенствование окружающей его действительности и на самосовершенствование. А в этом и заключено сосредоточение эстетического отношения человека к миру.

«Значительное улучшение художественного образования и эстетического воспитания учащихся» не случайно названо в Основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы «важнейшей задачей». «Необходимо развивать чувство прекрасного, формировать высокие эстетические вкусы, умение понимать и ценить произведения искусства, памятники истории и архитектуры, красоту и богатство родной природы», — говорится в этом партийном документе, одобренном апрельским (1984 г.) Пленумом ЦК КПСС и Верховным Советом СССР, а предметы эстетического цикла (прежде всего — литература) охарактеризованы как «имеющие большую познавательную и воспитательную силу»<sup>2</sup>.

Само собою разумеется, что эстетическое воспитание посредством искусства включает в себя и воспитание художественно-творческой способности. Имеется в виду и способность к расширенному воспроизведению духовно-

<sup>1</sup> Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня 1983 года. М., 1983, с. 20.

<sup>2</sup> О реформе общеобразовательной и профессиональной школы: Сборник документов и материалов — М., 1984, с. 48.

практического опыта людей, и способность творчески воспринимать произведения искусства. «Предмет искусства, нечто подобное происходит со всяким другим продуктом, — писал Маркс, — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»<sup>1</sup>.

Чтобы воспринять все богатство музыкального произведения, надо иметь музыкальное ухо, музыкальный слух, не вообще слух, а именно музыкальный слух — не просто нечто от природы данное, а результат длительного процесса музыкального художественного освоения человечеством мира, а затем и результат длительного восприятия отдельным человеком музыкальных художественных произведений.

Точно так же и произведение живописи может быть воспринято во всем богатстве его содержания и формы, когда у человека сформировалось особое, художественное зрение, а оно формируется в результате длительного восприятия подлинно художественных произведений живописи. В противном случае человек увидит на полотне лишь то, что находится на переднем плане, то есть лишь конкретное, частное, а не существенное, общезначимое, заключенное в этом частном; воспримет лишь внешний предметно-чувственный пласт произведения, а не бездну его внутреннего, духовного содержания. Например, увидит на картине Рафаэля «Сикстинская мадонна» лишь изображение женщины с ребенком, а верующий — еще и изображение богоматери, но не художественное воспроизведение материнства как высочайшего смысла человеческого бытия.

Так же обстоит дело и с восприятием художественной литературы. Это восприятие будет достаточно полноценным лишь у тех людей, у которых развита именно литературно-художественная способность, а она воспитывается благодаря постоянному чтению подлинно художественной литературы и благодаря специальному литературному образованию. Иначе и в литературно-художественном произведении человек поймет лишь то, что ему понятно по узкому кругу его практической жизни, а то, что в описанной конкретно отдельной жизненной ситуации писатель сконцентрировал и творчески освоил существен-

<sup>1</sup> К Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т 1, с 173

ное содержание жизни в целом, останется вне восприятия литературно необразованного, литературно невоспитанного человека.

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

До сих пор мы занимались главным образом проблемами художественного содержания. Мы выяснили, что у искусства есть свое особое, специфически художественное содержание; оно есть результат расширенного творческого освоения характерного содержания жизни и предстает в виде художественно типизированной или художественно освоенной характерности, то есть такой характерности, в которой художник творчески освоил связь индивидуального бытия человека с обществом или с миром в целом. Вот эта художественно освоенная характерность и есть основная единица художественного содержания. Она может выступать в художественном произведении или как целостный характер индивида, или как характерная жизненно-подобная ситуация, или как характерное настроение и т. д.

Что же представляет собой форма художественного произведения? В самом общем виде *художественную форму* можно определить как конкретно-чувственное бытие художественного содержания; это то, что делает художественное содержание непосредственно воспринимаемым. Художественное содержание уже в своих первоисточках существует в конкретно-чувственной форме. Объективно — это реальная жизненная характерность как единство общего и конкретного, неповторимого, субъективно — это «живая страсть», пафос художника. И весь художественно-творческий процесс, то есть процесс художественного освоения субъектом объекта протекает в конкретно-чувственной форме, например, в форме человеческих индивидуальностей, в виде деталей их внешности, окружающей их обстановки, их чувств, мыслей, высказываний, поступков, взаимоотношений, событий, в которых они участвуют, и т. д. Все это складывается уже в воображении писателя как конкретно-чувственное средство воплощения художественного синтеза объективного и субъективного содержания жизни, как воображаемая форма расширенного конкретно-чувственного освоения мира.

Окончательно художественная форма складывается, когда внутренние, воображаемые конкретно-чувственные



детали закрепляются в устойчивых материальных средствах, например, в литературе, когда они воплощаются в языке, в художественной речи. Тогда и внутренняя, воображаемая художественная форма приобретает устойчивость. Она, эта внутренняя, воображаемая художественная форма, не исчезает во внешних, материальных средствах, нет, материальная форма служит именно средством закрепления внутренней конкретно-чувственной формы, сложившейся в основном в творческом воображении художника. Поэтому в художественной форме необходимо различать по меньшей мере три стороны, или три уровня. Первая — это внешняя, материальная форма человеческая речь, звуки, телодвижения, пластические массы и т. д. Затем внутренняя, воображаемая конкретно-чувственная форма, в эпических произведениях литературы — это вся система предметно-изобразительных деталей, в лирических — ритм, интонация. И наконец, композиция, то есть взаиморасположение деталей художественной формы — внутренней и внешней.

И все это, то есть все три стороны формы и их отдельные элементы, имеет собственно художественное значение только потому, что является конкретно-чувственным воплощением собственно художественного содержания, которое и организует эти формы как внутренне единое, жизнеподобное, органическое тело.

Но, с другой стороны, и само художественное содержание окончательно складывается только тогда, когда оно воплощается в определенной, устойчивой системе конкретно-чувственных форм.

Выше художественно освоенная характерность жизни была определена как основная единица художественного содержания. Основной единицей художественной формы является образ.

При определении художественного образа необходимо иметь в виду, что в целом понятие образа имеет несколько значений. Во-первых, это самое общее, философское значение понятия образа, как субъективного отражения объективного мира. С этой точки зрения всякое ощущение, представление, сознание, в том числе и самые общие философские и научные понятия, представляют собой субъективные образы объективного мира. Так определяется образ в ленинской теории отражения.

Конечно, и художественный образ — это субъективный образ объективного мира. Однако такое определение об-

раза еще не раскрывает специфики художественного образа.

Очень распространенным является определение образа как конкретно-чувственного отражения реальной действительности и конкретно-чувственного выражения каких-то идей, вообще субъективного отношения людей к жизни. В какой-то мере это определение образа относится и к художественному образу, так как художественный образ также является конкретно-чувственной формой отражения реальной действительности и выражения авторского отношения к ней. И существует, как уже говорилось, теория искусства, которая ограничивается таким определением художественного образа, та самая концепция искусства, которая была теоретически разработана в начале 50-х годов в книгах Недошивина «Очерки теории искусства» и Калошина «Содержание и форма в произведении искусства», а в конце 50-х годов получила подтверждение в книге А. К. Дремова «Художественный образ» (М., 1958).

Однако и такое определение образа еще не раскрывает своеобразие собственно художественного образа. Дело в том, что отражение и выражение чего-то в конкретно-чувственной форме свойственно не только искусству, но и многим другим областям общественного сознания, в том числе и науке. И наука нередко пользуется для выражения своего содержания конкретно-чувственными образами. Это так называемые демонстративные или иллюстративные образы, в которых научные идеи, добытые путем отвлеченного, понятийного логического мышления, демонстрируются на отдельных конкретных примерах или моделируются, например, в виде изображения внутренней структуры атома.

К конкретно-чувственным образам относятся и так называемые иконические образы, или образы-знаки, то есть образы, предметно обозначающие нечто такое, что находится вне этого образа. Например, икона, которая как предмет религиозного культа служит для того, чтобы указывать верующему человеку на существование потустороннего мира, или дорожный знак с изображением детей, указывающий шоферу на возможность появления на дороге школьников.

Художественный образ тоже в каком-то отношении может рассматриваться как знак, то есть как обозначение каких-то жизненных ситуаций, событий, лиц, аналогичных изображенным в художественном произведении. Например,

портрет, имеющий художественную ценность, может рассматриваться как знак по отношению к натуре, прототипу в жизни, так как он передает, конечно, какие-то черты, какие-то внешние и внутренние признаки натурщика и многих других людей определенного типа. Однако в целом художественный образ далеко не исчерпывается обозначением того, что находится в самой действительности, так как он является конкретно-чувственным воплощением особого, собственно художественного содержания — результата творческого освоения художником реальной действительности. Поэтому взгляд на художественный образ с точки зрения теории знаковых систем, семиотики, не учитывает главного в нем — собственной, художественно-творческой природы образа в искусстве.

Существует очень распространенная разновидность конкретно-чувственного образа, сущность которого состоит в достоверной передаче содержания и формы отдельных явлений реальной действительности. Это — фактографические образы. Сами по себе они не имеют художественной значимости, но могут приобретать такую значимость, если включаются в состав художественного произведения в качестве конкретно-чувственного материала для формирования и воплощения собственно художественного содержания. Таково значение так называемого документализма в художественном творчестве.

Ближе всего к художественному образу находится так называемый информационный, точнее, информационно-журналистский конкретно-чувственный образ. Имеются в виду журнальные или газетные статьи, очерки, в которых рассказывается о каких-то реальных людях и их делах, причем выявляются характерные свойства человека, и эти свойства выделяются, заостряются как типические для определенной общественной среды и в то же время подвергаются оценке с определенной общественной позиции. Однако при всем этом речь будет идти в журналистском очерке о вполне определенных людях реальной действительности и об отношении к ним. Более того, информационная сущность образа сохраняется и тогда, когда персонажи очерка вымышлены журналистом и все внимание автора сосредоточено на определенном свойстве, на определенной характеристике реальной жизни людей, но так, что эта характеристика продолжает сохранять значение составной части реальной действительности. Это образная информация об определенной стороне реальной действитель-

ности, но еще не художественный образ, хотя, надо признать, такая информация очень часто облекается в жанровые формы художественной литературы и выдается за художественные произведения.

В художественном образе реальная жизненная характеристика предстает уже не сама по себе, не просто как предмет оценки, а в творческом синтезе с авторским отношением к ней, то есть как творчески преобразованная характеристика и поэтому как часть особой, второй, художественной действительности, которая лишь в целом является составной частью реальной действительности, специфически художественной разновидностью творчески созидательной общественной деятельности.

В советском литературоведении с 20-х годов и по настоящее время существуют два разных подхода к исследованию природы художественного образа. Одни трактуют художественный образ в литературе как чисто речевое явление, как свойство языка художественных произведений; другие видят в художественном образе более сложное явление — систему конкретно-чувственных деталей, воплощающих содержание художественного произведения, причем не только деталей внешней, речевой формы, но и внутренней, предметно-изобразительной и ритмически выразительной.

Достаточно показательными в этом отношении являются спор имажинистов и группы МАПП в 20-х годах и дискуссия о художественном образе на страницах журнала «Вопросы литературы» в конце 50-х — начале 60-х годов.

Очень характерной для имажинистов является статья Вадима Шершеневича с броским названием « $2 \times 2 = 5$ ». С его точки зрения, образ заключается в первородной основе слова, в его корне, и задача поэта состоит в том, чтобы выявлять эту образную основу слова — любым способом, вплоть до уничтожения смысла слова и разрушения грамматических правил. «Не заумное слово (то есть не смысловое значение слова. — И. В.), — пишет он, — а образное слово есть материал поэтического произведения... Не уничтожение образа, а поедание образом смысла — вот путь развития поэтического слова...

Смысл слова заложен не только в корне слова, но и в грамматической форме. Образ слова только в корне.

Ломая грамматику, мы уничтожаем потенциальную силу содержания, сохраняя прежнюю силу образа»<sup>1</sup>.

С этой точки зрения и смысл художественного образа, и смысл поэзии в целом сводится к образным возможностям национального языка. Выступая против такого понимания художественного образа, группа МАПП писала в своей декларации: «Группа... в принципе отвергает... вырождение понятия творческого образа в самодовлеющий раздробленный живописный орнамент (имажинизм), и стоит за единый цельный динамический образ, развивающийся на протяжении всего произведения, в зависимости от его общественно необходимого содержания»<sup>2</sup>. В данном случае образ рассматривается именно как художественный образ, то есть как результат целостного художественно-творческого процесса — процесса формирования собственно художественного содержания.

Дискуссия на рубеже 50-х—60-х годов развернулась после статьи А. И. Ефимова «Образная речь художественного произведения» (Вопросы литературы, 1959, № 8). Он различает две разновидности образов. Одну разновидность он называет литературными образами, под которыми имеют в виду образы персонажей литературных произведений, например образ Татьяны, образ Онегина.

Другую разновидность, с его точки зрения, составляют речевые образы, то есть изобразительно-выразительные свойства национального языка: красочные выражения, сравнения, тропы и т. п. При этом А. И. Ефимов утверждает, что собственно художественное значение литературного произведения достигается прежде всего благодаря речевой образности. «Идеал всякого литературного произведения — образно-художественная речь. Именно она, являясь спецификой литературных творений, их важнейшим организующим конструктивным элементом, отличает поэзию и прозу от произведений научных, от документально-канцелярской переписки»<sup>3</sup>.

А. И. Ефимов не учитывает, что речевые образы сами по себе не являются признаком художественности текста; они могут присутствовать и нередко присутствуют и в повседневной речи людей, и в публицистике, и в научных исследованиях, особенно научно-популярных. Кроме того, ху-

<sup>1</sup> Шершеневич В. 2×2=5. М., 1920, с. 43—44.

<sup>2</sup> На посту, 1923, № 1, с. 195.

<sup>3</sup> Ефимов А. Образная речь художественного произведения — Вопросы литературы, 1959, № 8, с. 93.

дожественный литературный текст отнюдь не всегда изобилует речевыми образами, достаточно часто доля последних даже в высшей степени художественных произведениях незначительна. В принципе речевые образы, как и вообще речь, приобретают художественную значимость только тогда, когда они становятся средством воплощения собственно художественного содержания, в частности характеров героев эпических произведений как результата художественно-творческого освоения реальных характеристик жизни.

Статья А. И. Ефимова вызвала принципиальные возражения со стороны многих литературоведов; на страницах «Вопросов литературы» с такими возражениями выступили тогда В. Назаренко, П. Палиевский, В. Турбин, Ю. Рюриков<sup>1</sup>. Смысл их выступлений в том, что художественный образ не сводится к образности языка, что он представляет собой более сложное и более емкое явление, включающее в себя, наряду с языком и другие средства и выполняющее особую, собственно художественную функцию. В. Назаренко сделал особый акцент на предметно-образительной стороне художественной формы и увлекся настолько, что стал рассматривать в качестве самостоятельных художественных образов отдельные предметные детали — детали внешности героя, окружающей его обстановки. Такое понимание художественного образа по своему столь же узко, как и отождествление художественного образа с элементами речевой образности.

Необходимо различать понятия *образа* и *образных деталей*, из которых складывается образ.

На наш взгляд, убедительнее всего выступил тогда в дискуссии о художественном образе П. В. Палиевский. Его статья «Образ или „словесная ткань“?», опубликованная сначала в «Вопросах литературы», вошла затем в расширенном варианте в первый том академического издания «Теория литературы» под названием «Внутренняя структура образа»<sup>2</sup>. Палиевский рассматривает художественный образ как сложную взаимосвязь деталей конкретно-чувственной формы, как систему образных деталей, на-

<sup>1</sup> См.: Назаренко В. Еще раз об языке искусства — Вопросы литературы, 1959, № 10.

Палиевский П., Образ или «словесная ткань»? — Там же, № 11.

<sup>2</sup> См.: Палиевский П. В. Внутренняя структура образа — В кн.: Теория литературы. М., 1962, т. I.



ходящихся в сложном взаимоотражении, благодаря чему создается нечто существенно новое, обладающее колоссальной содержательной емкостью. В качестве простейшего примера он приводит мифологический образ кентавра, в котором верхняя часть человеческого тела присоединена древним художником к задней части животного таким образом, что вместе они образовали совершенно новое существо, реально не существующее, но заключающее в себе всю сущность мира, какой она представлялась древнему художнику, — в органическом единстве природы и человека.

Итак, *художественный образ* — это система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой собственно художественное содержание, то есть художественно освоенную характерность реальной действительности.

Специфика художественной образности обусловлена в конечном счете спецификой художественного содержания. Поэтому художественный образ определяют нередко прежде всего по общим особенностям художественного содержания. Например, в статье М. Б. Храпченко «Горизонты художественного образа» (1980), вошедшей позднее в книгу с тем же названием, дано такое итоговое определение художественного образа (после того, как было рассмотрено множество видов образности в мировой литературе разных эпох): «...художественный образ — это творческий синтез общезначимых, характерных свойств жизни, духовного «я» человека, обобщение его представлений о существенном и важном в мире, воплощение совершенного, идеала, красоты. В структуре образа в тесном единстве находятся синтетическое освоение окружающего мира, эмоциональное отношение к объекту творчества, установка на внутреннее совершенство художественного обобщения, его потенциальная впечатляющая сила»<sup>1</sup>. Все это действительно характеризует художественный образ с точки зрения воплощенного в нем содержания.

Как определенность художественного содержания выявляется в том, что творчески освоенная характерность реальной действительности предстает в произведении искусства как нечто конкретное (характер человеческого индивида, характерное событие, переживание, настроение, явление природы), — так же и художественная форма при-

<sup>1</sup> Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. М, 1982, с. 79.

обретает определенность в том, что система конкретно-чувственных форм — речевых и воображаемых — образует нечто индивидуальное (образ человеческого индивида, образ какого-то животного, образ кентавра, сфинкса, образ какого-то события, настроения, переживания, явления природы). Таким образом, художественно сотворенная индивидуальность представляет собой, с одной стороны, основную единицу художественного содержания, например характер героя эпического произведения, а с другой стороны, основную единицу художественной формы — образ того же героя. Поэтому, когда литературовед исследует содержание эпического произведения, он раскрывает характеры героев, заключенное в них художественно типизированное и творчески освоенное существенное содержание жизни. Когда же он исследует форму эпического произведения, он анализирует прежде всего образы героев, то есть те конкретно-чувственные средства, которые воплощают, делают непосредственно воспринимаемыми характеры героев. Само собою разумеется, что без такого анализа невозможно в полной мере раскрыть и содержание эпического произведения.

### ГЛАВА III

## ВИДЫ ИСКУССТВА И СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРЫ. ЭПОС И ЛИРИКА

Простейшей классификацией видов искусства является их разграничение по особенностям материальных средств, в которых закрепляется художественный образ. В скульптуре и архитектуре — это пластические массы, в танце и пантомиме — человеческое тело, в музыке — звуки, в живописи — линии и краски, в литературе — национальные языки. Но такая классификация ориентируется только на внешний уровень художественного произведения и совершенно не затрагивает его глубинные содержательные пласты, которые определяют своеобразие каждого вида искусств по существу и обуславливают в конечном счете особенности его литературной формы.

И уже в древности делались попытки разделения искусств по ряду признаков. Так, Аристотель делит в «Поэтике» искусства и по средствам, и по предмету, и по спо-

собу подражания. Различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают... Существенно и то, что Аристотель под средствами подражания имеет в виду не просто те или иные материальные средства, а содержательные материальные формы. В музыке это не просто звуки, а гармония звуков («гармонией и ритмом пользуются атлетика и кифаристика»), в танце не просто тело, а ритмически организованные телодвижения («при помощи собственно ритма, без гармонии, производят подражание некоторые из танцовщиков»). В соответствии с этим и в литературе материальной формой художественного образа служит не просто звуковой состав речи, а содержательные языковые единицы — слова в потоке речи.

Лессинг, определяя в «Лаокооне» своеобразие художественной формы в живописи, также пишет не просто о линиях, а о телах, составленных из линий и расположенных в пространстве («тела и краски, взятые в пространстве»<sup>1</sup>). Выясняя отличительные особенности живописи и литературы в целом, он, подобно Аристотелю, видит своеобразие каждой из них не только в материальных средствах подражания, но и в особом предмете подражания и особом способе создания художественного образа, причем указывает на прямую обусловленность средств и способа подражания спецификой предмета («бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым»)<sup>2</sup>. Предметом живописи, по Лессингу, является чувственно-телесный облик мира. Поэтому и средством его художественного отражения являются тела, образованные из линий и красок на полотне, а способом создания образа является расположение средств, то есть образных деталей, «друг подле друга», в пространстве.

Собственным предметом литературы, с точки зрения Лессинга, является движение тел, их перемещение во времени, смена одного состояния другим. Этому соответствует и средство отражения — язык как временная система, человеческая речь, развертывающаяся во времени, и способ создания образа: детали художественной формы располагаются здесь одна за другой — во времени.

<sup>1</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957, с. 187. "

<sup>2</sup> Там же.

Очень важно уточнение в трактате Лессинга, что и живопись способна передавать движение тел, и литература способна изображать тела, но они этого достигают более всего не прямо, а опосредованно: живопись передает движение, изображая одно из его мгновений; литература создает представление о внешнем облике тела через изображение его действий.

Это уточнение очень важно, существенно. В нем заключен и более глубокий и многозначительный смысл. А именно то, что собственный предмет вида искусства есть та сторона действительности, через посредство которой данный вид искусства вступает в конкретно-чувственное общение с миром в целом и творчески осваивает его. Это положение является общим по отношению ко всем классификациям художественных произведений по предмету воспроизведения.

В «Лаокооне» Лессинг провел грань между литературой и живописью, точнее, изобразительными искусствами и определил отличительные особенности художественных образов во временных и пространственных видах искусства. Многие из того, что сказано в «Лаокооне» о литературе, можно отнести и к музыке. Поэтому необходимо более определенно выявить особенности литературы как временного вида искусства.

Кроме того, Лессинг все своеобразие вида искусств, в том числе и все своеобразие литературы, выводит из особенностей предмета отражения (или подражания, в терминологии того времени). Не учитываются такие существенные стороны художественного творчества, как субъективный источник художественного содержания и творческая способность художника, без чего невозможно дать достаточно полного определения вида искусства.

В немецкой эстетике конца XVIII — начала XIX века были и другие попытки разделения искусства на виды, в значительной мере дополняющие определение специфики литературы, данное Лессингом. Существенным в этом смысле является различение видов искусств по творческой способности художника, намеченное в эстетике Канта. Рассматривая искусство в целом как форму выражения творческой способности человека, Кант и виды искусства различал по соответствующим творческим способностям. Первооснову музыки, с его точки зрения, составляет способность к ощущению; живописи, скульптуры и вообще плас-

тических искусств — способность к созерцанию; литературы — способность к воображению.

Правда, способность к воображению необходима в любом виде искусства, но вместе с тем в литературе эта способность имеет особое значение. Об этом совершенно определенно свидетельствует характер восприятия литературных произведений по сравнению с восприятием произведений других видов искусства. Образы всех других видов искусства воспринимаются непосредственно — зрением или слухом. Литературно-художественный образ воспринимается опосредованно, через язык, через заключенную в языке мысль и складывается всякий раз заново в воображении читателя.

Существенным дополнением к взглядам Лессинга на специфику литературы может служить и классификация видов искусств в эстетике Гегеля. Он рассматривал виды искусства в тесной связи с историей художественного развития, а само это развитие представлял себе, в духе своей объективно-идеалистической системы, как ступени самопознания абсолютного духа в конкретно-чувственной форме. Он выделил три таких ступени: символическую, к которой он отнес искусство древнего Востока; классическую — древнегреческую; романтическую — от эпохи средневековья до его времени. «Символическое» искусство полнее всего представляет архитектура, классическое — скульптура, романтическое — живопись, музыка и литература. Отличаются они друг от друга, с точки зрения Гегеля, характером отношения духовного содержания и материальной, чувственной формы. В архитектуре преобладает, довлеет сам физический материал, он здесь еще не освоен духом настолько, чтобы воплотиться в этом материале, так сказать, перейти в него. Материя приобщена здесь к духу, то есть к духовной жизни общества постольку, поскольку она намекает на нее, символизирует ее. Иначе говоря, архитектура еще не является целиком духовной творческой деятельностью, она относится к духовно-практической деятельности и стоит ближе к прикладному искусству, чем к собственно художественному творчеству. Материал, из которого создается произведение зодчества, служит прежде всего для строительства зданий практического назначения и лишь в связи с этим средством выражения духа своего времени.

Другие искусства, по Гегелю, характеризуются тем, что духовное содержание в них полностью овладевает физиче-

ским материалом для своего в нем конкретно-чувственного существования. Это справедливо в том отношении, что в собственно художественном творчестве материальная форма целенаправленно служит только для воплощения идейно-художественного содержания. Различаются эти искусства, по Гегелю, тем, в какой мере физический материал позволяет воплотиться в нем духу времени и народа, «найти художественно соразмерное выражение духа народа»<sup>1</sup>. В скульптуре, которую Гегель считает наиболее соответствующей классической, древнегреческой ступени духовного развития общества, духовное содержание и материальная форма находятся в равновесии, «сливаются друг с другом так, что ни одна из них не преобладает над другой»<sup>2</sup>. Художественная идея принимает здесь форму человеческого тела в реальном пространстве, но в застывшем состоянии, так что и дух пребывает здесь в «вечном покое», «монолитным в самом себе», не расчлененным на многообразии конкретного проявления. Выражаясь по-нашему, в скульптуре возможности художественного освоения жизни ограничены формой человеческого тела, расположенной в реально конечном пространстве. Убедительным доказательством этому могут служить попытки современных скульпторов достигнуть большей содержательной выразительности путем деформации реальных форм человеческого тела, что на самом деле приводит к обратному результату — к обеднению внутренней одухотворенности скульптурных форм, а в конечном счете — к превращению пластических масс в простое, нехудожественное украшение местности, если, конечно, такая «скульптура» обладает свойством красоты.

Живопись, музыка и литература, которые Гегель рассматривает в этой последовательности как наиболее соответствующие для романтической формы искусства, характеризуются все большим самоутверждением духа в конкретно-чувственной форме. Это происходит благодаря тому, что объективная, материальная форма в этих искусствах все более оттесняется воображаемой субъективной формой — формой внешней иллюзии, внутреннего представления или чувства. В живописи духовное содержание может воплощаться в практически бесконечном разнообразии видимых предметов объективного мира, предстоящих, одна-

<sup>1</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 2, с. 314.

<sup>2</sup> Там же, т. 1, с. 90.



ко, не в реальной, материально осязаемой, а в явно условной, иллюзорной телесной и пространственной форме. Реально живопись располагает только полотном с линиями и красками на его поверхности. Если в живописи превратились в «идеальность», в духовную содержательность телесно-пространственные формы, то в музыке в «идеальность» превратилось время в форме «звучащего чувства». «Ее материал, — говорит Гегель о музыке, — хотя и остается чувственным, уходит еще более глубоко в область субъективного и особенного»<sup>1</sup>.

В литературе, по Гегелю, материальная, физическая форма, то есть звуковой состав слова, сама по себе вообще не имеет никакой духовной значимости (вернее сказать, может не иметь такой значимости). Звук здесь «представляет собой некий сам по себе не имеющий значения *знак*, и притом знак ставшего внутри себя конкретным представлением»<sup>2</sup>. Звуки в их совокупности служат здесь для «обозначения представлений и мыслей», а уже эти «представления и мысли» создают внутреннюю духовную по своей сути конкретно-чувственную форму, в которой воплощается собственно литературное художественное содержание. «Поэзия, — заключает Гегель, — есть всеобщее искусство духа, ставшего свободным внутри себя и не связанного в своей реализации внешним чувственным материалом, духа, который существует лишь во внутреннем пространстве и во внутреннем времени представлений и чувств»<sup>3</sup>.

Рациональное зерно здесь состоит в том, что литературный художественный образ складывается целиком и полностью в субъективном мире писателя, а затем и читателя, в их творческом воображении. Поэтому вполне справедливо утверждение Гегеля, что фантазия, необходимая в каждом виде искусства, в литературе обретает полную свободу, «поскольку настоящим ее материалом остается сама фантазия, эта всеобщая основа всех особых форм искусства и всех отдельных искусств»<sup>4</sup>. Эта максимальная, по сравнению с другими видами искусства, свобода творческого воображения позволяет литературе художественно осваивать жизнь во всех ее сферах: во всех областях объективного состояния мира и в субъективном

<sup>1</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. I, с. 93

<sup>2</sup> Там же, с. 94.

<sup>3</sup> Там же, с. 94—95.

<sup>4</sup> Там же, с. 350.

мире человека. Однако при такой недоступной другим видам искусства широте предмета литература все же не в состоянии освоить предмет в его видимой, доступной внешнему созерцанию целостности, как это делают скульптура и живопись. Литературный образ раскрывается постепенно и полностью складывается в воображении читателя только через определенный промежуток времени, когда закончится чтение. Литература не в состоянии также освоить некоторые скрытые от непосредственного созерцания глубинные состояния внутреннего мира человека, тончайшие переливы чувств, настроений в такой же мере, в какой это способна делать музыка. В этом одна из причин того, что лирические произведения литературы часто получают музыкальную обработку. Такие обработки оправданы в принципе тем, что обогащают литературное лирическое произведение за счет музыкальных средств освоения тех же внутренних состояний человека.

Есть рациональное зерно и в идее Гегеля о том, что в процессе художественного развития происходит постоянное усиление духовного начала, видимо, вернее будет сказать — рационального начала, повышение удельного веса образной мысли в единстве чувственного и рационального начал в художественном освоении мира, что сделало литературу на определенном этапе истории наиболее значительным видом искусства. Поэтому можно сказать, что в отличие от других видов искусства, в которых жизнь осваивается больше чувством, чем мыслью, в литературе она осваивается больше мыслью, чем чувством, но мыслью конкретно-чувственной, образной — мыслью, заключенной в слове и выступающей в форме внутреннего представления, внутреннего созерцания и чувства.

Если теперь подытожить все сказанное о литературе как особом виде искусства, то можно уже с уверенностью сказать, что своеобразие литературы прослеживается и на уровне объекта художественного воспроизведения, и на уровне субъекта, творческого освоения жизни, и на уровне художественной формы. Объектом художественного воспроизведения, то есть реальной характерностью, через посредство которой художник осваивает мир в целом, для литературы является характерность человеческой жизни и окружающей человека действительности в состоянии движения, характерность, раскрывающаяся во времени. Субъективное освоение объективного мира, сохраняя в литературе общий для искусства конкретно-чувственный ха-

ракти, значительно в большей мере, чем в других видах искусства, насыщено мыслью и происходит целиком во внутреннем мире писателя, в его творческом воображении — в форме внутреннего представления, внутреннего созерцания и чувства. Всему этому соответствует и материальное средство воплощения художественного мира — естественные национальные языки. Язык как речь развертывается во времени, как и непосредственный объект художественного воспроизведения в литературе. В отличие от материала в других видах искусства язык с самого начала является духовно содержательной формой, материальным носителем мысли. Поэтому язык в литературе является не только средством воплощения уже готовой художественной мысли, но и средством осмысления реальной действительности в процессе ее художественно-творческого освоения. И наконец, художественный образ, созданный посредством языка, раскрывается в полной мере не сразу, в значении речи, а посредством этого значения во внутреннем мире человека, в его творческом воображении.

То, что литература в значительно большей мере, чем другие виды искусства, насыщена мыслью и воплощает свое художественное содержание в слове, тесно сближает ее с такими видами общественного сознания, как научные знания и идеологические взгляды, разновидности мышления, содержание которых выражается в слове. Поэтому те концепции искусства, которые рассматривают сущность художественного творчества по аналогии с наукой и идеологическими взглядами, опираются в основном на литературу. Однако при этом не учитывается, что мысль в литературе является художественной, художественно образной и язык здесь выполняет совершенно особенную, художественную функцию.

Для выяснения специфики художественной речи полезно воспользоваться предположенным Г. Н. Пospelовым в книге «Эстетическое и художественное» различием видов функционирования слова: «мышление в понятиях» и «мышление с помощью понятий»<sup>1</sup>. Мышление в понятиях, свойственное науке и теоретическим видам идеологии, пользуется словом в его общем значении, в значении целого рода явлений, отвлеченном от отдельных, конкретных явлений данного рода. В отличие от этого обычное,

<sup>1</sup> Пospelов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965, с. 75—79.

повседневное человеческое мышление соотносит общее значение, заключенное в слове, с каким-то вполне конкретным явлением, и обычно человек, произнося, например, слово «стол» или «окно» и т. д., имеет в виду не все столы или окна, существующие в мире, или их отдельные разновидности, а вполне конкретный, единственный предмет. В таком случае человек мыслит «с помощью понятий».

Писатель, как и человек в повседневности, мыслит не понятиями, а с помощью понятий, то есть представляет себе общее в конкретном и обозначает общим значением, заключенным в слове, конкретные явления и предметы. Однако при этом функция слова в художественной литературе существенно отличается от его функции в повседневной речи. Обычно речь передает информацию о том, что происходит вокруг человека или внутри него. При этом содержание и характер речи постоянно меняются в зависимости от смены окружающей человека обстановки, от смены мыслей, переживаний, от смены собеседника, предмета разговора и т. д. Художественная же речь дает информацию не о том, что происходит непосредственно в действительности, а о вновь созданном в творческом воображении писателя художественном мире, является средством воплощения собственно художественного содержания как результата творческого освоения писателем реальной действительности. Функция литературной художественной речи в сущности та же, что и движения, мимика, речь актера на сцене драматического театра. Все, что он делает, не является формой его бытия как обычного человека в повседневной жизни, а формой конкретно-чувственного воплощения характера драматического художественного произведения.

Из современных публикаций о видах искусства для литературоведов особый интерес представляет книга В. В. Кожина «Виды искусства» (М., 1963). Он объединяет все виды искусства в сложную систему, различая внутри этой системы изобразительные и выразительные искусства, статичные и динамичные, пространственные и временные, односоставные и сложные. В книге предложена таблица видов искусств, напоминающая таблицу Менделеева. И подобно тому, как в таблице Менделеева есть свободные квадратики для еще не открытых химических элементов, в таблице Кожина предусмотрены

свободные квадратики для возможных в будущем новых видов искусств.

Интересно, как В. В. Кожинов делит искусства на изобразительные и выразительные. В состав изобразительных видов он вводит наряду со скульптурой, живописью и пантомимой также *эпос* как самостоятельный вид искусства, а в состав выразительных, кроме музыки, архитектуры и танца, также *лирику* как самостоятельный вид искусства. Это произошло потому, что он различает изобразительные и выразительные виды искусства главным образом по форме, по особенностям художественной образности: в изобразительных искусствах жизнь воспроизводится в формах самой жизни, то есть в предметных формах, в формах человеческих индивидов и окружающей их обстановки, в выразительных — в форме особым образом организованных материальных средств — ритмически организованных звуков, слов, телодвижений, пластических масс.

В. В. Кожинов пытается доказать правомерность выделения эпоса и лирики в самостоятельные виды искусства тем, что указывает на способность материальных средств, в которых закрепляются художественные образы, обеспечивать как изобразительные, так и выразительные виды искусства, например: пластические массы — скульптуру и архитектуру, телодвижения — пантомиму и танец. При этом, однако, не учитывается, что язык как материальное средство создания художественного образа существенно отличается от материальных средств в других видах искусства — от глины, линий, красок, телодвижений. Язык с самого начала — духовно содержательная форма, материализованная мысль. И литература в целом — и эпическая, и лирическая — представляет собой прежде всего единое искусство речевой художественной мысли.

Вместе с тем разделение литературы на изобразительную и выразительную заключает в себе и вполне определенный положительный смысл. Оно вполне оправдано при внутреннем разделении литературы на разнородные художественные явления — на эпос и лирику как два собственно литературных типа художественного творчества. Но для этого требуется более обстоятельное теоретическое обоснование принципов изобразительности и выразительности, чем это сделано в книге В. В. Кожинова.

На наш взгляд, такое теоретическое обоснование дано в книге Г. Н. Пospelова «Эстетическое и художественное».

С его точки зрения, изобразительные искусства и эпическая литература отражают жизнь и вместе с тем выражают авторское отношение к ней, точнее говоря, творчески осваивают жизнь прежде всего со стороны ее объективного, материального бытия. «...Это, — пишет Г. Н. Пospelов, — объективная, материальная жизнь людей в ее пространственно-временных формах, предстоящих непосредственно внешнему восприятию; это социальные отношения и события жизни людей, их действия и движения, обычаи и привычки, их внешний облик, позы и жесты, их связи с природой и бытовой обстановкой»<sup>1</sup>. Напротив, выразительные искусства и лирика в литературе творчески осваивают жизнь со стороны ее субъективного бытия. Это, пишет Г. Н. Пospelов, «духовная жизнь людей... процесс их социального сознания, процесс их переживаний; представляющий собой единство восприятий, мыслей, чувств, стремлений. Сам он непосредственно, внутренне воспринимается только переживающей его личностью»<sup>2</sup>.

Под этим углом зрения далее будут определены наиболее существенные особенности эпической и лирической литературы — с учетом своеобразия и предметов воспроизведения, и субъективного духовно-творческого начала в каждом роде литературы.

## ЭПОС И ЛИРИКА

Эпос — это изобразительный род литературы. Он имеет свой собственный конкретно-чувственный предмет художественно-творческого освоения, особенности которого во многом определяют и общие родовые особенности содержания и формы эпической литературы. Таким предметом является реальная действительность в ее объективной, материальной характеристике; это — человеческие характеры в их внешнем проявлении — в индивидуальном облике людей и их социально-бытовой определенности, в их действиях, поступках, речи, в отношениях между ними, это — характерные события, в которых они участвуют, характерность бытовой обстановки и естественных природных условий, окружающих человека. Все это включается в процесс расширенного художественно-творческого освоения в эпосе, в результате чего реальные человеческие характеры и отражающие их жизненные условия возводят-

<sup>1</sup> Пospelов Г. Н. Эстетическое и художественное, с. 293.

<sup>2</sup> Там же, с. 293—294.



ся до всеобщей значимости, «преодолеваются, подчиняются и формируются» в определенном направлении и создаются художественно типизированные характеры и обстоятельства, то есть собственное содержание эпических произведений.

Таким образом, эпос имеет свое особенное художественное содержание. Оно предстает в виде типических характеров и типических обстоятельств, которые включают в своем внутреннем нерасчлененном единстве и характерное содержание реальной действительности, и творческую переработку его эпическим писателем.

Особенности предмета эпической литературы обуславливают и общие особенности ее формы — воплощение художественного содержания в формах объективного, материально предметного бытия — в образах персонажей, или героев, в картинах (образах) природы, бытовой обстановки. Эпический художественный образ создается в основном благодаря взаимоотражению, взаиморасположению, композиции предметно-изобразительных деталей — деталей человеческой внешности (портрет героя), деталей природы, обстановки, благодаря детализации действий, поступков, отношений между героями, то есть благодаря тому, что в совокупности, в сцеплении составляет сюжет эпических произведений, его образный костяк.

Сюжет в эпических произведениях — основной показатель того, что литература является временным искусством, осваивающим жизнь в ее движении, изменений во времени. В сюжете раскрывается внутренняя закономерность эпического художественного содержания, логика авторского освоения жизни.

Особое значение предметно-изобразительной детализации в формировании эпического художественного образа определяет и общие особенности языка эпических произведений. Основная функция языка состоит здесь в том, чтобы назвать, обозначить предмет и вызвать внутреннее представление о нем. Поэтому эпическая художественная литература представляет собой в основном описание чего-то и повествование о чем-то, то есть имеет в основном повествовательно-описательную структуру.

Собственное образное значение слова играет в эпосе, в принципе, второстепенную роль. Оно может включаться в эпическую речь, но может и отсутствовать в ней. Но в любом случае главным в эпосе является прямое значение слова, называющее предметно-изобразительную деталь,

а художественная емкость образа и образной системы произведения в целом достигается здесь прежде всего благодаря взаиморасположению таких деталей.

Приведем для примера отрывок из описания Бородинского сражения в «Войне и мире» Л. Толстого, то место, где изображается смертельное ранение Андрея Болконского.

«— Ложись! — крикнул голос адъютанта, прилегшего к земле. Князь Андрей стоял в нерешительности. Граната, как волчок, дымясь, вертелась между ним и лежащим адъютантом, на краю пашни и луга, подле куста полыни.

«Неужели это смерть? — думал князь Андрей, совершенно новым, завистливым взглядом глядя на траву, на полынь и на струйку дыма, выющуюся от вертящегося черного мячика. — Я не могу, я не хочу умереть, я люблю жизнь, люблю эту траву, землю, воздух...»

Он думал это и вместе с тем помнил о том, что на него смотрят.

— Стыдно, господин офицер! — сказал он адъютанту. — Какой... — он не договорил. В одно и то же время послышался взрыв, свист осколков как бы разбитой рамы, душный запах пороха — и князь Андрей рванулся в сторону и, подняв кверху руку, упал на грудь».

Отрывок представляет собой прежде всего систему взаимосвязанных материальных предметов: князь Андрей, адъютант, граната, земля, трава, полк. Эти предметы и их взаимоотражение заключают в себе здесь и объективное содержание Бородинского сражения, и авторское отношение к войне, и художественно-творческий синтез всего этого, бескрайнюю емкость образной системы произведения. Граната, которая вьется рядом с героем, рождает у него страх за жизнь, полынь, земля, воздух становятся равнозначными жизни. Незадолго перед этим он ждал смерти. Но теперь все переменялось: «Я не хочу умереть, я люблю жизнь, люблю эту траву, землю, воздух». Все это отражается в фигуре адъютанта, который прилег к земле. Андрей может сделать то же и тем спасти себя. Но он не делает этого. Потому что в стороне стоит его полк и смотрит на него.

А полк уже несколько часов стоит на одном месте, гранаты и ядра вырывают из его рядов одного солдата за другим, но полк продолжает стоять на своем месте. И в этом весь смысл Бородинского сражения и всей Отечественной войны 1812 года, как они творчески освоены Тол-

стым, в его, толстовском повороте. Здесь есть действительный, исторический героизм русского народа, но он органически слит с толстовским видением войны, истории. Это не героизм активного действия, а героизм спокойного принятия смерти, героизм, суть которого в том, чтобы выстоять, не поддаться панике, не суетиться. Напряжение на поле битвы настолько велико, что любое проявление паники, особенно со стороны командира, могло отразиться на исходе сражения. Поэтому князь Андрей произносит: «Стыдно, господин офицер!»

Итак, эпический образ и форма эпического произведения в целом — это прежде всего особо организованная система предметно-изобразительных деталей, раскрывающих типические характеры и типические обстоятельства — собственно эпическое художественное содержание.

Близко к эпосу с точки зрения принципов изобразительности и выразительности стоит драма как род литературы. Как и для эпоса, предметом драмы является характерность объективного материального бытия, но не во всей его полноте, а главным образом характеры людей, проявляющиеся в их целенаправленных действиях.

Как и в эпосе, художественное содержание в драме предстает в виде типических характеров и типических обстоятельств. Но проявляются они главным образом в речи персонажей — в монологах и диалогах действующих лиц. Описательно-повествовательная речевая форма в виде авторских ремарок имеет здесь явно подчиненный характер, в то время как в эпосе она определяет структуру художественной речи, а монологи и диалоги включены в нее как вспомогательные элементы.

Существенным отличием драмы от эпоса является то, что как литературное произведение она не представляет собой законченного художественного целого. Драма предназначается для художественного синтеза с пантомимой (актерской игрой) и живописью (декорацией). Пантомима и живопись восполняют на сцене то, что в эпосе достигается благодаря повествованию и описанию. И это также свидетельствует о том, что по сути своей драма является разновидностью изобразительного художественного творчества.

В отличие от эпоса и драмы лирика представляет собой выразительный род литературы. Это означает прежде всего, что у лирики есть свой предмет в реальной действ-

вительности, такой предмет, который в полной мере недоступен эпосу и драме. Таким предметом является внутренний мир человека в его движении — процесс мышления и внутренних переживаний. Этот процесс скрыт от непосредственного восприятия со стороны и недоступен для художественного воспроизведения в его собственных формах.

В статье Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» есть замечательное описание предмета лирики: «Все, что занимает, волнует, печалит, улаждает, мучит, успокаивает, тревожит, словом, все, что составляет содержание духовной жизни субъекта, все что входит в него, возникает в нем, — все приемлется лирикою, как законное ее достояние»<sup>1</sup>. Правда, Белинский рассматривает все это не как предмет художественно-творческого освоения, а как собственное содержание лирических произведений. С его точки зрения, предметом литературы может быть только материально-предметный мир, то, что является предметом для эпоса: Поэтому он пишет: «Предмет здесь (в лирике. — И. В.) не имеет цены сам по себе, но все зависит от того, какое значение дает ему субъект...»<sup>2</sup>.

Предмет материального мира действительно не имеет в лирике существенного значения сам по себе. Например, парус в одноименном стихотворении Лермонтова не имеет самоценного значения как вид водного транспорта, он служит здесь лишь средством закрепления совершенно иного, собственно лирического содержания, а именно — мятущегося внутреннего состояния одинокого человека. И все другие предметно-изобразительные детали в этом стихотворении («струя светлей лазури», «луч солнца золотой» и др.) обслуживают это собственно лирическое состояние.

Что же представляет собой собственно лирическое содержание? Многие литературоведы вслед за Гегелем и Белинским считают, что таким содержанием является субъективный мир самого поэта. Это вроде бы подтверждается и тем, что лирическое содержание подается чаще всего как собственные переживания и мысли поэта.

С тех пор, как вечный судия  
Мне дал всеведение пророка,  
В глазах людей читаю я  
Страницы злости и порока.

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. В 9-ти т., т. 3., с. 298—299.

<sup>2</sup> Там же, с. 331.

Конечно, здесь слышится голос Лермонтова и передано его состояние духа, но не как частного лица, а состояние духа, в котором заключено колоссальное творческое обобщение духовной жизни человечества в особом, лермонтовском преломлении.

Провозглашать я стал любви  
И правды частые ученья,  
В меня все близкие мои  
Бросали бешено каменья.

Речь идет здесь, по существу, о любви и правде, с одной стороны, о злобе и пороке, с другой стороны. Это духовная жизнь человечества, художественно освоенная в виде непримиримой вражды доброго и злого начал, в виде непримиримости двух лирических мотивов — мотива любви и правды и мотива зла и порока. Главное здесь эти лирические мотивы, а не «я» пророка, в лице которого предстал поэт, и не его «близкие». «Я» поэта означает в этом стихотворении, в принципе, то же, что и «парус» в другом стихотворении — это предметное закрепление лирического мотива.

Субъекта, за которым закрепляется лирическое содержание, называют обычно лирическим героем. Правда, в теории литературы существует точка зрения, отрицающая необходимость этого понятия. Например, в статье В. Д. Сквозникова «Лирика» говорится, что не следует допускать, «что это кто-то (т. е. лирический герой.—И. В.), а не Пушкин, Блок, Маяковский так переживал, любил и гневался»<sup>1</sup>, как лирическое «я» в их поэзии.

Конечно, лирические переживания в поэзии Пушкина — это его переживания, но в том смысле, что и всякое художественное содержание является собственным достоянием художника, содержанием его жизни. Однако не всякой жизни и не всей жизни, а содержанием его художественно-творческой деятельности, ее результатом. И именно потому, что лирическое содержание является результатом творческой деятельности поэта, оно получает свою собственную жизнь, занимает свое собственное место в духовной жизни общества, независимое от поэта. А обычные чувства, переживания, мысли поэта остаются в нем, появляются и исчезают в процессе его жизни, как и у всякого человека.

<sup>1</sup> Теория литературы. М., 1964, с. 181.

Другое дело, что эти собственные чувства, переживания, мысли становятся исходным материалом творчества, предметом художественно-творческого освоения, который перерабатывается в лирические мотивы.

Я вас любил; любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем,

Я вас любил так искренне, так нежно,  
Как, дай вам бог, любимой быть другим.

Здесь форма прошедшего времени не случайна, она включает в себе наличие творческого процесса: личное чувство поэта было, может быть, еще и не прошло, но суть лирического содержания в том, каково это чувство, то есть в поэтическом анализе чувства и в творческом возведении его до всеобщей значимости. Оно искренно и нежно, и оно совершенно, представляет собой высшую форму любви, идеальный пример для других («Как, дай вам бог, любимой быть другим»). Стихотворение чуть ли не наглядно представляет процесс творческого пересоздания индивидуального, разового чувства в бессмертный лирический мотив — мотив нежной и преданной любви.

Ведь и в эпическом произведении первоисточником, исходным объективным материалом творчества могут быть и часто бывают события из реального опыта самого писателя. Во всяком случае, в романе «Герой нашего времени» его не меньше, чем в приведенном выше стихотворении «Пророк». И так же как лирическое содержание стихотворения, эпическое содержание романа является собственным достоянием писателя — не обычным, не частным, а творческим, результатом художественного освоения своего жизненного опыта как характерного, типичного для жизни общества, а потому оно является не только его достоянием, а достоянием всего общества.

Конечно, в романе жизненный опыт Лермонтова был освоен в форме внешней, объективной реальности, а в стихотворении в форме субъективного переживания поэта-пророка. Это обусловлено родовыми особенностями эпоса и лирики. В эпосе мир творчески осваивается со стороны его объективности, материальности, и поэтому он осваивается в форме объективного бытия людей, как бы находящегося вне субъекта, вне личного «я» художника. И Лермонтов вводит один за другим разные способы повествования, чтобы отдалить от себя Печорина. В лирике мир осваивается со стороны внутреннего, субъективного!



бытия людей, как процесс их внутренней духовной жизни, поэтому, естественно, он осваивается здесь в форме субъективного переживания и закрепляется за субъектом, будь то «я» поэта, пророка или какого-либо другого субъекта. Поэтому и необходимо понятие лирического героя, то есть субъекта — носителя лирического содержания.

Однако «я» поэта, или лирического героя, существенно отличается от героя эпического произведения. Это не какая-то определенная индивидуальность, «я» в лирике условно, бесполо, оно просто указывает на субъективный характер лирического содержания. Это — предметность, которая служит художественным средством закрепления лирического мотива. В стихотворении Лермонтова «Пророк» «я» предметно закрепляет мотив любви и правды, его «близкие» — мотив зла и порока. Но главное здесь — сами эти мотивы, их взаимоотражение и самодвижение.

Итак, лирическое содержание выступает в виде лирических мотивов, которые являются результатом расширенного художественно-творческого освоения характерных состояний внутренней духовной жизни людей, характерных чувств и мыслей. И так же как в эпическом произведении все средства художественной избирательности подчинены раскрытию и развитию типических характеров и обстоятельств, в лирическом произведении все средства художественной выразительности подчинены раскрытию и развитию лирических мотивов.

Поскольку лирическое содержание по своей родовой природе является субъективным, внутренним, скрытым от непосредственного восприятия извне, его материальное художественное воплощение в слове качественно отличается от воплощения эпического содержания. В эпосе особую роль играют прямые, предметные значения слова, в лирике — косвенные, переносные и иносказательные значения речи — метафоры, метонимии, олицетворения, символы, аллегории и т. д. Переносное и иносказательные значения речи как раз и дают возможность передать то, что в прямых значениях слов передать невозможно.

Ночевала тучка золотая  
 На груди утеса-великана.  
 Утром в путь она умчалась рано,  
 По лазури весело играя.

Здесь есть образ тучки и утеса, но главное — иносказательный образ одинокого, покинутого человека, точнее, мотив тяжелого, горького одиночества.

.....  
 Одиноко  
 Он стоит, задумался глубоко,  
 И тихонько плачет он в пустыне.

Таким образом, в отличие от эпических произведений, в лирических произведениях особую роль играют переносные и иносказательные значения речи и вообще собственные образные возможности национального языка.

Особую функцию в лирике выполняет и стихосложение. Сами по себе стихи, как и тропы, и иносказания, могут быть не только в лирике, но и в эпосе, и в драме, и вне художественного творчества, даже в науке. Но в лирике они играют особую роль, как средство материального словесного воплощения тончайших переживаний, глубинных пластов лирического содержания, той сферы художественного освоения духовного мира человека, которая в полной мере доступна только музыке.

Ритм, как известно, вообще свойственен человеческой речи, ритмически построена и речь эпических произведений, однако в эпосе ритм полностью подчинен смысловому значению ритмических отрезков речи, в лирическом произведении ритм имеет и самоценное значение как ничем не заменимое средство воплощения лирического содержания. Поэтому ритмическая единица лирического стихотворного текста (стих, строка) сама по себе, взятая в отдельности, может и не иметь никакого смыслового значения. Например, пятая, шестая и седьмая строки в следующих стихах Жуковского:

Раз в крещенский вечерок  
 Девушки гадали:  
 За ворота башмачок,  
 Сняв с ноги, бросали;  
 Снег пололи, под окном  
 Слушали; кормили  
 Счетным курицу зерном;  
 Ярый воск топили.

Белинский заметил в статье «Разделение поэзии на роды и виды», что существуют лирические стихотворения, которые, «не заключая в себе особенного смысла, хотя и не будучи лишены обыкновенного, выражают собою бесконечно знаменательный смысл одною музыкальностью своих стихов»<sup>1</sup>. В качестве одного из примеров он приводит романс Пушкина «Ночной зефир». «Что это, — восторгается Белинский, — поэзия, живопись, музыка? Или то, и

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. В 9-ти т., т. 3, с. 298—299.

другое, и третье, слившееся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, выются образами, звучат гармониею и выражают разумную речь?.. Что такое первый куплет, повторяющийся в середине пьесы и потом замыкающий ее? Не есть ли это рулада — голос без слов, который сильнее всяких слов?..»<sup>1</sup>.

По отношению к эпосу невозможно даже представить, чтобы текст, уже прочитанный, повторился вновь. А в стихотворении Пушкина многое достигается именно благодаря двукратному повторению первого куплета. Если снять это повторение, сразу же исчезнут и те волны нежных упительных чувств, которыми окружен со всех сторон обычный, даже, пожалуй, примитивный, испанский пейзаж с испанкой на балконе и играющим на гитаре испанцем внизу.

Конечно, «Ночной зефир» Пушкина — это одна из крайних возможностей лирики, находящаяся на границе с музыкой, возможность художественного освоения бескрайней, бездонной стихии чувственного мира человека. Но при этом лирика остается искусством слова, и смысловое значение словесного состава стихотворения всегда существенно в нем, а чаще всего является преобладающим, решающим. В лирике есть и такие жанры, сущность которых заключена в концентрированном художественном освоении сложнейшей человеческой мысли, которую можно передать только через смысловое значение речи. Это философская лирика и так называемая гражданская лирика, художественное утверждение определенной общественной позиции поэта.

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. В 9-ти т., т. 3, с. 331.

Вторая часть.

## ЗАКОНОМЕРНОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

### ГЛАВА IV

#### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ, ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ, ТЕЧЕНИЯ И СТИЛИ

Это литературоведческие понятия, в которых исследуются закономерности исторического развития литературы, историко-литературный процесс. Они тесно взаимосвязаны между собой, но при изучении истории литературы очень важно определить понятие об основной и наиболее широкой форме художественного развития, по отношению к которой все остальные художественные образования выступают как ее внутренние разновидности. В последние 15—20 лет за такой формой исторического развития литературы в нашем литературоведении все более закрепляется термин *художественная система*. В данном случае имеются в виду такие исторически складывающиеся художественные образования, как гуманистическая литература эпохи Возрождения, классицизм, литература Просвещения XVIII века, романтизм, литература критического реализма XIX—XX веков, литература социалистического реализма. Этим, конечно, не исчерпываются художественные системы мировой литературы. Здесь названы только исторически наиболее значительные системные образования в литературе новой и новейшей истории.

Такие системные художественные образования, художественные системы складываются как составные части более широких образований в истории общественного развития, охватывающих разные области общественного сознания и деятельности — экономические отношения, политику, философию, нравственность. Иначе говоря, художественная система в наиболее широком значении этого термина представляет собой составную часть определен-

ного типа общественного сознания и деятельности, или, другими словами, определенного типа духовно-практической деятельности, например, гуманизма эпохи Возрождения, Просвещения XVIII века, коммунизма марксистско-ленинского типа в XX веке.

Как уже было сказано, такие типы духовно-практического освоения жизни складываются исторически, в силу исторической необходимости существенного преобразования общественной жизни людей и являются по сути своей творческой реализацией этой необходимости, то есть творческим превращением исторически сложившейся необходимости в реальную действительность, в реальную духовную и практическую жизнь общества. Поэтому и литература, когда она приобретает всемирно-историческую значимость, представляет собой специфически художественную разновидность общественно-преобразовательной деятельности определенного типа и в этом смысле особую форму исторического развития общества.

Достаточно четкое теоретическое определение художественной системы дано в статье М. Б. Храпченко «Размышления о системном анализе литературы»<sup>1</sup>. По этому определению, *художественная система* представляет собой целостное художественное образование, обладающее своими устойчивыми компонентами (имеются в виду компоненты и содержания и формы) и устойчивыми связями между ними. «В настоящее время, — пишет М. Б. Храпченко, — на первый план следует выдвинуть раскрытие внутренних соотношений в тех или иных структурных образованиях, соотношений между их различными составными частями, компонентами. При этом речь идет не только о взаимодействиях компонентов, но и об их *соподчиненности*, их месте и роли в той общей функции, которую выполняет литературное явление»<sup>2</sup>. Иначе говоря, академик призвал к тому, чтобы распространить системно-структурный принцип исследований на все стороны художественного творчества и на его связи с другими областями общественной жизни. И это вполне соответствует современному общетеоретическому, философскому пониманию системы, которое «предполагает обязательное изучение ее

<sup>1</sup> Впервые: Вопросы литературы, 1975, № 3. В дальнейшем статья включена в кн.: Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976.

<sup>2</sup> Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976, с. 317.

структуры, т. е. совокупности устойчивых связей между элементами, а также их функций, роли и места в функционировании и развитии данной целостности»<sup>1</sup>.

Поскольку реальная жизненная характеристика как предмет художественного освоения сливается в процессе творчества с авторским отношением к жизни, оплодотворяется им, в результате чего рождается новая, собственно художественная характеристика определенного типа с определенным, также художественно претворенным характером связи с остальным миром, это собственно художественное содержание образует особую целостность, имеющую свою вполне определенную структуру, основными компонентами которой являются тип характеристики, тип связи ее с другими характеристиками, с миром в целом.

Все это очень четко прослеживается на материале эпических и драматических произведений литературы, когда их содержание анализируется в понятиях характеров и обстоятельств. Историки литературы уже с давних пор относят одни произведения к романтической литературе, другие — к реалистической — прежде всего по типу характеров героев и их связи с окружающими обстоятельствами. По тем же признакам различают и разновидности самой реалистической литературы, например литературу критического реализма и литературу социалистического реализма. Иначе говоря, историки литературы уже давно подходят к таким художественным явлениям, как романтизм, критический реализм, социалистический реализм, как к системным художественным образованиям, каждое из которых обладает своими внутренними устойчивыми, то есть структурными содержательными, связями.

Таким образом, художественная система в наиболее широком значении этого понятия представляет собой специфически художественную разновидность исторически складывающегося типа общественного сознания и деятельности, обладающую своими содержательными компонентами и своим типом связи между ними, а следовательно, и своими самыми общими особенностями художественной формы. Именно такими системными художественными образованиями и являются античная классика, гуманистическая литература Возрождения, классицизм, литература

<sup>1</sup> Угринович Д. М. Марксизм, структурализм, функционализм. — В кн: Методологические вопросы общественных наук. М., 1971, с. 7.



Просвещения, романтизм, критический реализм, социалистический реализм. Каждая из этих литератур сложилась в рамках своего особого типа духовно-практического освоения мира, имеет свою содержательную структуру, свои особенности художественной формы и составляет качественно своеобразный этап в поступательном художественном развитии. При этом имеется в виду, что каждое художественное явление внутри художественной системы — произведение, творчество писателя или особой группы писателей — имеет системный характер. С другой стороны, неправомерно, на наш взгляд, распространять понятие системы на более широкий круг художественных явлений, например на всю литературу какой-то исторической эпохи или на всю национальную литературу<sup>1</sup>. Литература эпохи состоит, как правило, из разнородных художественных явлений, включает в себя разные художественные системы — и в мировой литературе в целом, и в отдельных национальных литературах. Например, в литературе XX века наряду с литературой социалистического реализма продолжают развиваться и романтическая литература, и литература критического реализма, существует так называемая декадентская литература, имеются и другие системные образования. Конечно, эти художественные системы не изолированы друг от друга, находятся во взаимодействии и противодействии, существуют переходные явления. Поэтому можно говорить о совокупности художественных систем той или иной эпохи, о их взаимосвязи, но не о структурном единстве, не о целостности всей литературы эпохи.

Другое дело, что какая-то художественная система в данную эпоху занимает особо важное место в национальной литературе или в ряде национальных литератур. Она порождается этой эпохой и в наибольшей мере отвечает

<sup>1</sup> Так поступает, например, И. Неупокоева в книге: «История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа» (М., 1976). С ее точки зрения, и вся мировая литература в целом представляет собой художественную систему — «макросистему всемирной литературы».

Такому предельно широкому толкованию противостоят очень узкое понимание художественной системы, характерное для современного формально-структурного подхода к литературе. С этой точки зрения художественная система — это «поэтический текст как особым образом организованная семиотическая структура», текст как совершенно замкнутая в себе языковая система, речевая форма литературного художественного произведения (см.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста, с. 14, и др.).

ее духовным запросам, например: романтизм для первой трети XIX века, критический реализм для середины и конца того же столетия, социалистический реализм для XX века. При этом, однако, важно учитывать, что каждая художественная система общечеловеческой значимости способна удовлетворять определенную духовную потребность и вне своей эпохи и поэтому может развиваться и далее, наряду с более поздними художественными системами, особенно если они оказываются не в состоянии удовлетворить эту потребность или еще не развернули всех своих возможностей.

Понятие *художественной системы* в данном здесь значении определяет основную форму исторического развития литературы. Поэтому необходимо определить соотношение этого понятия с другими, уже утвердившимися в науке понятиями, в которых также изучаются закономерности историко-литературного процесса, — с творческим методом, литературным течением, литературным направлением, стилем.

Творческий метод — это содержательные принципы, на основе которых создается художественная система и которые исторически складываются вместе с художественной системой. Это принципы расширенного созидательно-творческого освоения характерности общественной жизни, например характеров и обстоятельств в эпических и драматургических произведениях. Метод определяет общий содержательный костяк, содержательную структуру художественной системы. Поэтому у каждой художественной системы свой метод, и единственный метод. Такой, свой и единственный метод есть и у гуманистической литературы Возрождения, и у классицизма, и у литературы Просвещения, и у романтизма, и у критического реализма, и у социалистического реализма (специально о методе и общих особенностях содержания и формы этих художественных систем см. в следующих главах книги: «Творческие методы в литературе» и «Социалистический реализм»).

Единство метода предполагает достаточно широкое, хотя и не безграничное, многообразие конкретного художественного содержания и форм внутри системы. Иначе говоря, на общей методологической основе создаются произведения со своим конкретным содержанием и своими

особенностями формы, тем самым каждое художественное произведение, творчество каждого писателя вносят свой неповторимый вклад в художественную систему.

Но при всей неповторимости творческих индивидуальностей внутри художественных систем складываются особые группы писателей по разным общим признакам. Во-первых, на основе единства социально-идеологической позиции, поскольку она нашла выражение в художественном творчестве. Такую общность писателей Г. Н. Пospelов терминологически обозначает *литературным течением*, и это в современном литературоведении наиболее определенное значение данного термина. Например, в русской литературе критического реализма Пospelов с достаточно убедительным обоснованием выделяет течение дворянской революционности (Пушкин, Лермонтов, Герцен), революционной демократии (Некрасов, Салтыков-Щедрин, Чернышевский), либерального дворянства (Тургенев, Гончаров), патриархального крестьянства (Л. Толстой). В западноевропейской литературе критического реализма можно выделить по тому же признаку мощное буржуазно-демократическое течение (Стендаль, Золя, Ромен Роллан, Теккерей, Диккенс, Марк Твен, Генрих Манн, Томас Манн и др.), революционно-демократическое (Беранже, Бюхнер, Гейне) и даже пролетарско-социалистическое (Верт, Фрейлиграт, Потье и др.).

Советское литературоведение 30—50-х годов проделало огромную исследовательскую работу по выяснению социально-идеологических позиций писателей, их объединений и размежевания на этой основе в разных национальных литературах разных эпох. Эти исследования и теперь сохраняют свое значение для всестороннего изучения историко-литературного процесса. Однако необходимо постоянно иметь в виду, что размежевание писателей по социально-идеологическим позициям происходит внутри художественных систем, которые и в целом выполняют определенную общественную функцию. Например, русская литература критического реализма XIX века, при всем различии социально-идеологических позиций писателей, в целом представляла собой художественную часть, причем на определенном этапе наиболее эффективную часть, освободительного движения русского народа в XIX веке, и в этом ее общая историческая заслуга. Именно по вкладу в художественную систему в целом, в данном случае в литературу критического реализма, определяется прежде

всего место и значение творчества писателя для своего времени и для других времен.

Наряду с литературными течениями, то есть объединениями писателей по социально-идеологическому признаку, внутри художественной системы складываются и другого рода объединения, которые вернее всего, на наш взгляд, обозначать термином литературное направление. Это единство творчества писателей по общему типу художественного содержания, прежде всего в зависимости от того, в чем, в какой стороне жизни художник видит основной, высший смысл человеческого существования или, напротив, корень, причину бед и мучений человека. Иначе говоря, основным показателем художественного направления выступает в таком случае идейно-эмоциональная направленность, пафос художественных произведений. Романтики, например, при общем отрицательном отношении к современной действительности как чуждой отдельной человеческой личности и при очень пестром размежевании на литературные течения различаются между собой вместе с тем по тому, видят ли они совершенные условия для человеческого существования в прошлом и воспевают в качестве таковых пережитки прошлого в настоящем или они устремляются в будущее и воспевают его предпосылки в настоящем. По этому признаку романтизм и делится на два противоположных направления — консервативный и прогрессивный.

В других художественных системах сложились свои направления, но также по характеру той или иной существенной стороны жизни, утверждение или отрицание которой стало пафосом художественного творчества. Например, в искусстве Просвещения XVIII века при общем принципе художественно-творческого освоения реальной жизненной характерности как заданной в своей сущности естественной природой художники-просветители достаточно определенно делятся на два направления. Одни из них видели высшее выражение естественной природы человека в разуме, в сознании человеком своей естественной добродетели, например: Фильдинг, Смоллет, Дидро, Лессинг; другие — в чувстве, например: Голдсмит, Руссо, немецкие штурмеры. Первое направлениеистики литературы обычно называют собственно просветительским, а второе — сентиментализмом. Но поскольку сентиментализм совершенно справедливо включается большинством современных исследователей в общую систему просвети-

тельского искусства на правах ее направления, то будет значительно удобнее, если и за другим направлением в этой системе будет закреплён термин, указывающий на его основные отличительные особенности. Можно использовать для этого слово «интеллектуализм» — интеллектуальное направление, как это делают некоторые исследователи искусства Просвещения. Например, Ю. Золотов пишет о явно выраженном «интеллектуализме» портретов Латура и Гудона<sup>1</sup>, М. Орлов — о «высокой интеллектуальности» портретных образов Гейнсборо<sup>2</sup>.

В литературе критического реализма XIX—XX веков также вполне отчетливо проявились две свои разновидности, два особых направления внутри этой художественной системы. Об этом специально шла речь на конференции 1967 года в ИМЛИ им. Горького АН СССР<sup>3</sup>. Выступающие по-разному называли эти направления<sup>4</sup>, но так или иначе указывали на то, что при общем отрицательном отношении к социальным условиям жизни своего времени как враждебным человеку одни критические реалисты (назовем их *социально-критическим* направлением) сосредотачивают свое внимание преимущественно на внешней стороне человеческого бытия, то есть дают прямую критику социального положения людей, их имущественных отношений, нравов той или иной общественной среды (например, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Бальзак, Теккерей), другие же (назовем их *психологически-утверждающим* направлением) ставят в центр внимания судьбы духовно богатых личностей, их стремления к лучшей жизни и их возможности в достижении желаемой цели (например, Тургенев, Чернышевский, Толстой, Стендаль, Диккенс). Преобладание определенного типа художественного содержания в литературном направлении определяет и его жанровые особенности, в частности преобладание «нравоописательных», в том числе сатирических, жанров в социально-критическом направлении и «романических» жанров в психологически-утверждающем направлении критического реализма.

<sup>1</sup> См.: Всеобщая история искусства. М., 1963, т. IX, с. 280—281, 297.

<sup>2</sup> Там же, с. 324—325.

<sup>3</sup> Материалы конференции опубликованы в сборнике «Проблемы типологии русского реализма» (М., 1969).

<sup>4</sup> См. статьи М. Б. Храпченко, У. Р. Фохта, Г. Н. Поспелова в указанном сборнике.

Особое значение принцип разделения *художественной системы* на *типы конкретного содержания* с соответствующими особенностями художественных форм имеет для исследования внутреннего многообразия литературы социалистического реализма. В этой литературе нет размежевания писателей по социально-идеологическим позициям, то есть по идейным течениям. Напротив, литература социалистического реализма характеризуется единством социально-идеологической позиции — позицией социалистического пролетариата, а при утверждении социалистической общественной системы — позицией социалистической общности людей в целом. Но вместе с тем эта литература характеризуется широким многообразием типов художественного творчества (см. об этом в гл. «Социалистический реализм в литературе»).

Таким образом, художественная *система* с единством творческого метода, возникающая как *специфически художественная разновидность* определенного исторически складывающегося типа духовно-практического освоения мира, художественное *направление* как объединение писателей внутри художественной системы, на основе общности конкретной содержательной направленности (пафоса) их творчества и художественное *течение* как объединение художников на основе единства их социально-идеологической позиции — таковы основные содержательные формы конкретно-исторического развития искусства. При этом каждая художественная система имеет свое своеобразие и свое многообразие художественных форм и, следовательно, свои стилевые особенности.

В современном советском литературоведении все более утверждается точка зрения на стиль как свойство художественной формы литературных произведений<sup>1</sup>. В таком понимании *стили* — это принципы, на основе которых создается единство художественной формы, в отличие от *метода* как принципов, на основе которых создается единство художественного содержания. Иначе говоря, *метод* определяет структуру художественного содержания, *стиль* — структуру художественной формы.

Такое различие понятий метода и стиля не противоречит известному положению о единстве содержания и формы художественных произведений. Единство — это не

<sup>1</sup> См., например: Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968; Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970.



тождество, а диалектическая взаимосвязь. Между методом и стилем существует в принципе такая же взаимосвязь, какая существует между содержанием и формой в целом.

Метод определяет самые общие особенности содержания, а следовательно, и формы всей художественной системы. Поэтому можно говорить о стилевой общности художественной системы, например, о стилевой общности романтической литературы или литературы критического реализма, или литературы социалистического реализма. Но в еще большей мере можно выявить стилевую общность литературного направления внутри художественной системы, обусловленную типологической общностью содержания и жанровым своеобразием литературного направления. Например, очевидна стилевая общность творчества Гоголя и Салтыкова-Щедрина как представителей социально-критического («гоголевского») направления в русской литературе критического реализма. Она проистекает из открыто критического отношения этих писателей к социальным порокам своего времени и выражается в преобладании сатирических средств художественной образности. Точно так же можно выявить общность творчества Тургенева, Л. Толстого и Чернышевского как представителей психологически-утверждающего («пушкинского») направления в той же художественной системе русской литературы. Их объединяют и романические жанры, и преобладание психологического анализа в их творчестве.

Свои стилевые особенности создают и литературные течения внутри художественных систем. Например, стиль сатирических произведений Салтыкова-Щедрина во многом отличается от стиля сатирических произведений Гоголя потому, что у этих сатириков были разные социально-политические позиции. Этим же обусловлены и стилевые различия романов Чернышевского и Тургенева, что совершенно явно проявилось в композиции романов «Что делать?» и «Отцы и дети». Роман Тургенева построен так, что Базаров, представляющий здесь русскую радикальную демократию XIX века, образует композиционно одну из крайностей общественной жизни того времени, так же бесперспективную по ходу действия в романе, как и другая крайность, представленная аристократом Павлом Петровичем Кирсановым, а на историческую авансцену выдвигается в конце концов Аркадий Кирсанов, хранящий память и о том и о другом, но не допускающий их крайностей, что совершенно определенно обнаруживает либе-

рально-дворянскую позицию писателя. В отличие от этого, в романе революционного демократа Чернышевского представители радикальной демократии все более и более вытесняют с ходом действия представителей старого мира на задний план, а сами выступают в качестве основной силы общественно-исторического прогресса.

В целом же, в своей законченности, стиль создается тогда, когда стилевые особенности и всей художественной системы, и литературного направления, и литературного течения, и жанра преломляются в творческой индивидуальности писателя. Поэтому *стиль*, то есть принципы формотворчества, обнаруживается полнее всего при исследовании творчества отдельных писателей и даже отдельных его произведений, в то время как *метод*, то есть содержательные принципы художественного восприятия жизни, окончательно выясняются только в результате сравнительного исследования ряда произведений ряда писателей.

Итак, художественная система как разновидность того или иного типа духовного и духовно-практического освоения мира представляет собой основную и наиболее широкую форму конкретно-исторического развития литературы и искусства в целом. Она позволяет с достаточной определенностью исследовать отношение искусства к другим областям общественной жизни на данном этапе исторического развития и собственные, внутренние закономерности и формы художественного развития. Принадлежность художественной системы к определенному типу общественной деятельности вносит ясность в характер партийности, классовости, народности художников данного типа, объясняет общественную природу творческого метода этой художественной системы и ее содержательной структуры. Вместе с тем понятие художественной системы нацеливают на исследование собственных особенностей художественного развития — художественной специфики творческого метода, собственной природы художественного содержания и его структурных показателей, художественных направлений, течений, жанров и стилей внутри данной художественной системы и ее связей с другими художественными системами своего времени и других времен.

## ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ В ЛИТЕРАТУРЕ

## ОБЩЕЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

Теоретическая разработка понятия художественного метода началась в нашей науке об искусстве еще в 20-е годы. Оно было выдвинуто тогда в качестве основного понятия марксистского литературоведения теоретиками РАППа и с тех пор прочно утвердилось в советском искусствознании. В определении рапповцев метод означал принципы философского осмысления художником изображаемой действительности. С их точки зрения, в мировом искусстве существуют два прямо противоположных и враждебных друг другу метода — «методы реализма и романтики как методы более или менее последовательных материализма и идеализма в художественном творчестве»<sup>1</sup>. Это было прямое отождествление метода в искусстве с философскими взглядами художника. Оно тогда же вызвало острую полемику, которая продолжалась до середины 30-х годов. В результате в советском искусствознании утвердилась новая концепция метода как принципов собственно художественного познания объективной действительности. С этой точки зрения реализм рассматривается как отражение реальной действительности в ее собственной, объективной значимости, как такое объективно истинное воспроизведение жизни, которое осуществляется непосредственно в ходе ее художественного познания, а следовательно, возможно даже вопреки философским и вообще теоретическим взглядам художника.

Считалось, что реализм в этом его значении составляет сущность художественного творчества, присущ всем эпохам исторического развития искусства, включая древнейшие времена, и является определяющим началом этого развития. Всякое другое искусство стало рассматриваться как неполноценное, ущербное и в конечном счете враждебное реализму. Все это привело к тому, что в конце 40-х — начале 50-х годов сформировалась концепция, согласно которой вся мировая история искусства стала изучаться «как история становления, формирования и развития объективно правдивого, иначе говоря, реали-

<sup>1</sup> Фадеев А. За тридцать лет. М., 1957, с. 67.

стического искусства и его борьбы с различными антирелигиозными течениями»<sup>1</sup>.

В 1957 году по вопросам реализма состоялась широкая дискуссия в Институте мировой литературы им. А. М. Горького, которая положила начало новому, современному этапу в изучении категории художественного метода. Основное значение дискуссии состояло в том, что она убедительно показала научную несостоятельность концепции «реализма — антиреализма», ее неисторический, схоластический характер и открыла путь для углубленного конкретно-исторического исследования художественного процесса.

В настоящее время большинство наших теоретиков искусства приходят к выводу, что художественный метод определяется тремя факторами: особенностями современной художнику объективно-исторической действительности; мировоззрением, точнее, практически-духовным отношением художника к миру, его «миросозерцанием» и собственной спецификой художественной деятельности. При этом, однако, необходимо учитывать, что эти факторы определяют не только художественный метод в искусстве, но и общие особенности художественного содержания и формы. Поэтому для более точного определения метода необходимо выделить такие стороны и в объективной действительности, и в субъективном отношении к ней художника, которые, преломляясь в специфике искусства, приобретают значение именно художественного метода.

Объективно-историческим первоисточником художественного творчества являются непосредственные, конкретно-чувственные отношения между людьми и миром природы, отношения, которые формируют характерные жизненные ситуации, характерные состояния внешней и внутренней жизни людей, целостный характер человека. Объективным источником художественного метода является исторически складывающаяся закономерность в конкретно-чувственных отношениях человека с обществом и природой. *Художник всем своим неповторимым жизненным опытом, особенно эстетическим жизненным опытом, осваивает определенную закономерность общественного бытия, претворяя ее в основной принцип художественного воспроизведения мира.*

Практически первоисточником художественного метода

<sup>1</sup> Недошвин Г. А. Очерки теории искусства. М., 1953, с. 164.

может явиться любая, даже самая частная, закономерность в сфере непосредственных отношений человека с окружающим его миром. Но будучи претворена в художественный принцип, эта, скажем, частная в реальной жизни закономерность становится всеобщей закономерностью художественно-творческого процесса, преломляющей в себе и подчиняющей себе все, что попадает в поле зрения художника, в том числе и основные закономерности реального общественного развития. Однако с точки зрения общественно-исторической значимости художественного творчества далеко не безразлично, какая закономерность реальных отношений послужила объективным источником его метода. Опора на частные закономерности характеризует, как правило, творчество таких художников, которые относятся к периферии художественного развития своего времени. Что же касается *великого искусства*, искусства, которое образует целую эпоху в художественном развитии человечества, то оно в значительной мере потому и является таковым, что освоило в качестве своего творческого принципа наиболее существенную закономерность в общественных отношениях своей эпохи.

Например, первооснову творческих методов великого искусства ранних исторических эпох вплоть до XVIII века составляло такое существенное для того времени состояние непосредственных общественных связей, при котором человеческий индивид был наглухо закреплен за той или иной замкнутой в себе локальной общностью людей — семьей, родом, племенем, рабовладельческим хозяйством, помещицкой, усадьбой, крестьянской общиной, цехом. И ценность человеческого индивида определялась прежде всего по той локальной общности, к которой он принадлежал (князь такой-то, дворовый князей таких-то, подмастерье такого-то цеха и т. п.). Поэтому создавалось представление, что отдельный индивид и целые поколения индивидов не обладают какой-то своей особой сущностью, а лишь повторяют своей индивидуальной жизнью изначально заданную сущность человеческой жизни в целом. Кроме того, исторический процесс в те эпохи развивался крайне медленно, незаметно для поколений, что также формировало представление о неизменности, предустановленности человеческого существования.

На этой общественно-исторической основе сложились такие принципы художественного освоения жизни, при которых реальная жизненная характеристика творчески

воспроизводилась как постоянная в своей сущности, как возможная везде и всегда, то есть во все времена, в любом месте и любой общественной среде. Художники воспроизводили современные им конкретно-исторические характеры, но преподносили их в своих произведениях как изначально заданные по своей сущности и возможные во все времена. Это совершенно очевидно проявилось в том, что творчески освоенные характеры современников воспроизводились тогда, как правило, не в соответствующих им конкретно-исторических формах, а в формах, заимствованных из образной культуры прошлого — из мифов, библейских сказаний, исторических хроник, легенд, из предшествовавшего художественного творчества. Обращение к конкретно-историческим формам — в виде, например, исторических личностей и событий — ничего в принципе не меняло, так как они выполняли в таком искусстве ту же функцию, что и заимствованные формы, являясь средством воплощения современных художнику характеров как всеобщих, универсальных. Таково, например, значение конкретно-исторических форм в «Персах» Эсхила или в исторических хрониках Шекспира. «Нельзя не считать искусственной», — писал Ф. Энгельс, — попытку... видеть у Шекспира многое от средневековья помимо сырого материала, который он оттуда заимствовал»<sup>1</sup> Это значит, что материал средневековой истории заимствовался Шекспиром для того, чтобы воплотить в нем характерное содержание современной, ему английской действительности. А это в свою очередь предполагает, что современное содержание выдавалось писателем за вневременное, возможное везде и всегда.

В нашей науке об искусстве пока еще нет согласованного терминологического обозначения для таких художественных принципов. Из бытующих в современных исследованиях терминов более всего подходит для этого термин «универсальный», «универсализм». Он указывает на наиболее существенную особенность такого типа творчества — воспроизведение реальной жизненной характеристики как постоянной, вневременной, универсальной по своей сущности.

<sup>1</sup> Понятие универсализма определяет наиболее общие принципиальные особенности искусства ранних эпох, обусловленные относительно сходным характером объективно

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2, с. 467.



закономерных для того времени связей человека с окружающей его средой. Однако для полного определения художественного метода необходимо наряду с объективным фактором выявить и природу субъективного методообразующего фактора.

Субъективным источником художественного творчества могут быть все виды общественного сознания художника— и философского, и политического, и нравственного, и научного, и эстетического. Субъективным источником *художественного метода* является *тип* общественного сознания, к которому относится собственное сознание художника, точнее тип сознания и духовно-практического освоения мира, например, гуманистический тип сознания и духовно-практической деятельности XIV—XVI веков для искусства Возрождения, просветительский тип сознания и деятельности для искусства Просвещения XVIII века, романтический тип сознания и деятельности для искусства романтизма, коммунистический тип сознания и деятельности для искусства социалистического реализма. Каждый такой тип сознания и деятельности, как уже говорилось, складывается исторически в силу исторически возникающей необходимости дальнейшего общественного развития и реализуется в самых различных областях общественной жизни, в том числе и в художественной области.

*Тип* общественного сознания и деятельности, претворенный в специфике художественного творчества, становится субъективной стороной художественного метода. Субъективная сторона метода находится в органическом единстве с его объективной стороной, то есть с художественно освоенной закономерностью в сфере непосредственного общения людей между собой и с миром природы. Поэтому в целом художественный метод можно определить следующим образом: это та или иная **объективно-историческая закономерность в непосредственных, конкретно-чувственных отношениях человека с окружающим его миром, преломленная специфически художественным образом в определенном, исторически сложившемся типе общественного сознания и деятельности и ставшая основным принципом, орудием, методом художественно-творческого освоения всего конкретного многообразия реальной действительности.**

Любое содержание реальной действительности и любое содержание сознания, чтобы стать художественным содержанием, должно быть освоено художественно-творче-

ским методом. В противном случае, даже если оно и попадет в художественное произведение, оно останется, в сущности, инородным телом в нем, достоянием лишь той области жизни, из которой взято, но не собственно художественным достоянием.

К настоящему времени проблема художественного метода в литературе более всего разработана на материале эпических и драматических произведений. Основными понятиями, в которых литературоведы, как правило, исследуют творческий метод писателя или ряда писателей, являются понятия характера и обстоятельств. При этом исследователи берут обычно в качестве образца известное определение реализма, данное Ф. Энгельсом в письме к М. Гаркнесс: «На мой взгляд, реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»<sup>1</sup>.

Непосредственно в письме Энгельса речь идет об эпических произведениях литературы. Но принцип, по которому он определяет реализм в этой литературе, имеет и общее значение для теории художественного метода. Реальная характерность является первоисточником всякого художественного содержания, в любом виде искусства. При этом для выразительных искусств и для лирики в литературе она предстает прежде всего как характерное настроение, переживание, вообще внутреннее, субъективное состояние человека и общества, а для изобразительных искусств и для эпоса и драмы, в литературе — как целостные характеры и обстоятельства. Поэтому, учитывая данное выше определение художественного метода, метод в искусстве можно определить и как *принципы художественно-творческого освоения реальной характерности жизни, реальных характеров и обстоятельств*.

*Метод формируется в творческой практике художника, поэтому процесс формирования метода всякий раз индивидуален, неповторим. Но так как основу метода для ряда художников составляет одна и та же объективно-историческая закономерность и один и тот же исторически сложившийся тип общественного сознания и деятельности, то создается единство метода в творчестве ряда художников.* На основе этого методологического единства складывается широкая общность творческих индивидуальностей, системное художественное образование, обладающее общими

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 6—7.

устойчивыми особенностями содержания и формы, при всей индивидуальной неповторимости творчества каждого отдельного художника. Наиболее значительные системные образования такого рода в мировом искусстве — это античная классика, искусство Возрождения, классицизм, искусство Просвещения, романтизм, критический реализм, социалистический реализм.

#### МЕТОДЫ «УНИВЕРСАЛЬНЫХ» ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ

«Универсализм» является общей принципиальной особенностью искусства ранних эпох, поднимавшегося до художественного освоения всеобщей сущности человеческой жизни. Но в рамках этого типа творчества сложилось на разных исторических этапах несколько системных художественных образований, каждое из которых характеризуется своим творческим методом и существенными особенностями своего содержания и формы. Основными историческими предпосылками возникновения художественной системы и ее метода были всякий раз особый характер связей индивида и общества и особый тип духовного и духовно-практического освоения мира в данную эпоху.

В античности на базе рабовладельческих общественных связей сложилась в рамках мифологического типа духовного освоения жизни великая художественная система, принципиальные особенности которой состоят в том, что художники осваивали современную им характерность реальной жизни как заданную в своей сущности мифическими богами и героями или как отступление, отклонение от этой сущности и воплощали, как правило, художественно претворенную таким образом реальную характерность в образах, заимствованных из мифов.

Например, в трагедии Софокла «Антигона» разворачивается на первый взгляд драматическое изложение одного из мифологических сказаний фиванского цикла: фиванский царь Креонт запретил под угрозой смертной казни совершать обряд погребения над Полиником, своим племянником, погибшим в сражении под Фивами как изменник города. Героиня трагедии Антигона, родная сестра Полиника, продолжает относиться к нему в согласии со своим родственным чувством, как к любимому брату — не врагу. Она предала земле тело Полиника, зная, что

обрекает себя на гибель. В мифе конфликт между Антигоной и Креонтом отразил, как считают специалисты, смену первобытнообщинного, кровнородственного принципа государственным принципом отношения к человеку. Но в трагедии Софокла конфликт между героями приобрел такое содержание, которое явилось непосредственным откликом драматурга на общественную жизнь в Афинах его времени, горячей защитой утвердившихся здесь в V веке до н. э. демократических порядков от всякого рода попыток нарушить или изменить их. Полнее всего это проявилось в том, что главная героиня трагедии всем своим поведением последовательно отстаивает незыблемость некогда установленных божественных законов, заданных от века и неизменных в своей сущности. Креонт же отклонился от этих законов, создал свои и тем самым обрек всех своих близких и себя на трагическую судьбу. Вот обращенный к Креонту обличительный монолог Антигоны, раскрывающий всю сущность трагедии и принципиальную, методологическую основу античной художественной классики в целом:

..... Закона твоего  
 Не начертал ни бог, ни справедливость,  
 Царящая в загробном мире Нет,  
 Не знала я, что, по земному праву  
 Царей земных, ты можешь, человек,  
 Веления божественных законов,  
 Не писанных, но вечных, преступать,  
 И не вчера рожденных, не сегодня,  
 Но правящих всегда, — никто из нас  
 Не ведает, когда они возникли.

Софокл, как и все греки его времени, воспринимал все совершавшееся в мире через призму мифологии. Поэтому, отражая и творчески осваивая характеры своих современников, он представлял одни из них как заданные в своей сущности мифологическими богами, а другие — как отклоненные от первородной сущности жизни. При этом в качестве исконных и, следовательно, достойных оставаться в веках выводил такие характеры, такие общественные силы, на стороне которых стояли сам художник и интересы которых он защищал своим творчеством, а все, что выступало против этих сил, изображалось как неистинное и поэтому подлежащее осуждению.

Терминологически принципиальную основу античной художественной классики, ее метод можно обозначить как античный мифологический универсализм.

В средние века в Европе на базе феодальных общественных связей сложилась в рамках христианского представления о сущности мира особая художественная система, в которой реальная жизненная характеристика осваивалась художественно как непосредственное проявление божественной сущности мира или как происки дьявола, проявление греховного начала в человеке. Метод этой художественной системы можно обозначить как средневековый *христианский универсализм*.

Качественно новым художественным явлением универсального типа явилось гуманистическое искусство эпохи Возрождения. Прежде всего оно решительно отказалось от идеи божественной предустановленности человеческой сущности. Не от веры в бога, в черта, в ведьм, колдунов и т. д., она еще сохранялась у большинства художников того времени, но от идеи божественной предопределенности человеческой природы. Искусство Возрождения стало утверждать самоценность человеческого рода, вытесняя земным, конкретно-чувственным, собственно человеческим содержанием абстрактное, религиозно-фантастическое содержание в христианском искусстве, как это часто происходило в произведениях живописи и скульптуры, которые создавались по заказу отцов церкви, или оно смело противопоставляло человеческую природу божественному и вообще всякому сверхъестественному началу в мире.

Однако при всем этом человеческая сущность сохраняла в искусстве Возрождения прежнюю универсальность, неисторичность: освободившись от божественной предустановленности, она стала утверждаться в виде всеобщего достояния человечества, как его родовая естественная природа. Очень показательными в этом отношении являются первые художественные обработки известной легенды о чернокнижнике Фаусте «Народная книга о докторе Фаусте» и «Трагическая история доктора Фауста» Кристофеа Марло. Фауст «Народной книги» живет в мире, в котором наравне с крестьянами, студентами, монахами, попами и дворянами существуют маги, черти, всевозможные духи, происходят бесконечные чудеса (лошади превращаются в охапки сена, у рыцаря отрастают олени рога, отрубаются и вновь прирастают головы и т. д. и т. п.), дело рук самого Фауста. Но подлинный смысл книги, ее возрожденческая сущность раскрываются не в том, что конкретно делает Фауст, но в том, ради чего и как он это делает.

Фауст «Народной книги» и ее драматической переделки у Марло — это жадная до знаний, ненасытная в наслаждениях, дерзкая и самонадеянная натура. Сын крестьянина, он становится доктором теологии, затем доктором медицины, астрологом, математиком и, наконец, не удовлетворяясь границами, установленными человеку религией, и данными всех тогдашних наук, он обращается к магии — в надежде на то, что с ее помощью сможет «исследовать все основы Земли и неба». Раз это оказалось невозможным в лоне бога, пусть будет достигнуто с помощью дьявола. Главное — познать сущность и всю полноту жизни и подчинить мир своей, человеческой власти, своим потребностям и желаниям.

Да, это то, к чему стремится Фауст!  
 О, целый мир восторгов и наград,  
 И почестей, и всемогущей власти  
 Искуснику усердному завещан!  
 Все, что ни есть меж полюсами в мире,  
 Покорствовать мне будет! Государям  
 Подвластны лишь владенья их. Не в силах  
 Ни тучи гнать они, ни вызвать ветер.  
 Его же власть доходит до пределов,  
 Каких достичь дерзает только разум.  
 Искусный маг есть всемогущий бог.  
 Да, закали свой разум смело. Фауст,  
 Чтоб равным стать отныне божеству.

Дерзкие претензии Фауста на всемогущество во все-ленной приводят его к трагическому столкновению с космическими силами, уже властвующими во вселенной, — с богом и сатаной: первый карает его за отступничество и высокомерие, второй делает его жертвой своих сатанинских происков. Такова суть драматической коллизии в «Трагической истории» Марло. Эта коллизия отразила титаническое столкновение новых, гуманистических сил эпохи Возрождения со всей системой физического и духовного подавления человека в условиях феодализма. Но это конкретно-историческое противоречие воспроизведено в трагедии не как исторически сложившееся и с учетом конкретно-исторических возможностей новых сил, но как вечное, от века заданное противоречие разных начал. Фауст представляет здесь все человечество с его наиболее смелыми попытками самоутверждения, а бог и сатана выступают реальными силами вселенной, изначально существующими в ней. Суть Возрождения проявилась здесь в том, что человек предстал художественно в качестве



самостоятельного начала в мире и с сокровенной надеждой на свою собственную судьбу, независимую ни от бога, ни от черта, но только лишь от естественной природы, — она породила героя, и в нее он рад возвратиться после своей кончины. Таков пафос последнего монолога Фауста в трагедии:

Бьют, бьют часы! Стань воздухом ты, тело,  
Иль Люцифер тебя утащит в ад!  
(Гром и молния.)  
Душа моя, стань каплей водяною!  
И, в океан упав, в нем затеряйся!

Метод ренессансного искусства сложился в рамках гуманистического типа общественного сознания и деятельности на основе начавшегося в XIV—XVI веках разложения феодальных общественных отношений и становления новых производительных сил. Закономерность этого общественно-исторического процесса была тогда художественно освоена как закономерный процесс высвобождения и всестороннего утверждения исконной природы человеческого рода. С субъективной, активно-преобразовательной стороны возрожденческие творческие принципы формировались таким образом, что в качестве исконной человеческой природы стало восприниматься и осваиваться все антифеодалное, расковывающее человеческий дух и тело, естественное, свободное от всякого рода ограничений, стимулирующее всестороннее самовыявление человека.

Принято считать, что искусство Возрождения является реалистическим искусством. Это подтверждается тем, что оно заключает в себе глубокую правду о жизни своего времени и человеческой жизни вообще. Оно правдиво прежде всего тем, что воспроизведенные в нем современные ему человеческие характеры находятся не во власти «божественных законов», «правлящих всегда», как это было в античном и средневековом христианском искусстве, а существуют сами по себе, как человеческие характеры, как бесконечно многообразное проявление родовой человеческой природы. Искусство Возрождения, глубочайшим образом правдиво и в том, что утверждало художественно высочайшие и самые сокровенные идеалы человечества — свободу, равенство и на этой основе всестороннее развитие каждой человеческой личности. Но вся эта правда находится в искусстве Возрождения в органическом художественном синтезе с иллюзорным представлением о сущности общественной жизни как заданной человеку его

родовой естественной природой и поэтому постоянной, не зависимой ни от времени, ни от пространства, ни от социальной среды, то есть универсальной. Поэтому метод искусства Возрождения вернее всего называть *универсальным реализмом*, имея при этом в виду художественно-творческое воспроизведение современной художнику характерности жизни как конкретно-чувственного проявления всеобщей естественной природы человеческого рода или как чуждой и враждебной ей — при творческом использовании, как правило, уже готовых, универсальных форм художественной образности. Этот тип реализма существенно отличается от реализма XIX—XX веков, конкретно-исторического по своей сущности, так как предполагает художественное воспроизведение реальной общественной характерности как конкретно-исторического результата и перспективы всемирно-исторического развития человечества.

В XVII, веке на основе временно сложившегося равновесия между силами антифеодального прогресса и феодальной реакции сформировался особый, национально-абсолютистский тип общественного сознания и деятельности со своей художественной разновидностью в виде искусства *классицизма*. В классицизме, как и в искусстве Возрождения, реальная характерность общественной жизни художественно воспроизводилась как заданная в своей сущности от века, то есть опять-таки универсально, с использованием универсальных же, преимущественно античных, форм художественной образности. Но классицистические характеры универсальны только в смысле их временной и пространственной всеобщности, то есть в смысле внеисторичности, но не в смысле ранессанской всесторонности характеров. Воспринятая в виде вневременной, универсальной, целостная человеческая природа нормативно рассекается в художественном освоении классицистов на отдельные и отделенные друг от друга характерности с нормативным же закреплением их по сословиям, например: героического — за аристократией, скупости — за мещанством, ханжества — за монахами, плутовства — за слугами и т. п.

Если же классицисты создавали сложные, разносторонние характеры, то это было лишь механическое соединение разных характерностей в одном человеческом индивидууме, например чувства любви и родового дворянского долга в характерах Родриго и Химены, главных героев

трагедии Корнеля «Сид». Ими в равной мере движет любовь друг к другу и чувство семейного долга, которое делает их врагами. В результате складывается типичный для драматургии классицизма конфликт, который сам по себе никак не может быть разрешен. Решение приходит только извне, со стороны отвлеченных законов разума, стоящих вне конфликта, но определяющих выход из него. В «Сиде» Корнеля благополучное разрешение трагического конфликта приходит со стороны королевской власти, которая определяет подданным те рамки, в которых они могут жить, отстаивать свою честь и проявлять свои чувства.

Искусство классицизма подчеркнуто рационалистично. Разум предписывает здесь художнику изначально существующие типы человеческой характерности, подразделив их по степени их национально-абсолютистской значимости, разум устанавливает здесь нормы человеческого поведения, под которые подтягивается конкретно-чувственное содержание жизни; разум предопределяет соответствующие строго разграниченные и раз и навсегда установленные формы художественного творчества (например, иерархия жанров литературы или модусы Пуссена в живописи).

Таким образом, классицизм воспроизводит современную ему общественную жизнь как универсальную (вневременную по своей сущности), нормативно расчлняя ее на отдельные характерности и подчиняя абстрактным законам разума — при использовании универсальных, преимущественно античных форм художественной образности.

В противоположность нормативной разорванности человека у классицистов *просветители XVIII века* попытались возродить ренессанское восприятие человеческой природы в ее «естественной» целостности, в единстве чувственного и рационального. Одновременно они сделали новый важный шаг в сторону сближения искусства с действительностью. Они уже, как правило, не заимствовали, в отличие от классицистов и от художников Возрождения, персонажей и сюжетов своих произведений в предшествовавшей образной культуре, а брали их прямо из той действительности, из которой они брали и характерное содержание жизни. Для просветителей «верность деталей», конкретно-историческая детализация художественных образов стала одним из важнейших принципов творчества, который они сознательно отстаивали и противопоставляли заимствованию готовых форм. Утверждая

этот принцип, Хогарт писал в пылу полемики, что он «более завлекателен и полезен, чем вековечный пафос и скучные повторения затертых, изжитых сюжетов библии и нелепых историй о языческих богах»<sup>1</sup>.

Подчеркнутый интерес просветителей к конкретно-историческим формам диктовался особыми задачами Просвещения в целом как заключительного этапа антифеодальной освободительной борьбы — практической, насущной необходимостью уничтожения старых общественных форм и замены их новыми формами. Конкретно-историческая детализация непосредственно указывала на те «общественные положения», которые были враждебны освободительному движению или напротив, являлись его реальной движущей силой. В результате создавались яркие и многоцветные картины тогдашней жизни в формах самой этой жизни, конкретно-исторические картины быта и нравов всех слоев общества того времени, например в романах Дефо, Фильдинга, Голдсмита, Дидро, Руссо, в живописи Хогарта, Грёза.

И все же искусство Просвещения — это еще не реализм в том значении этого термина, которое вкладывал в него Ф. Энгельс и которое соответствует творческим принципам реалистической литературы XIX—XX веков. По отношению к искусству Просвещения можно говорить о конкретно-исторической правдивости деталей, о принципе конкретно-исторического отражения жизни в формах самой этой жизни, даже об отражении типических характеров в их конкретно-исторической форме, но еще не о реализме в смысле правдивого воспроизведения типических характеров и обстоятельств как конкретно-исторического результата и перспективы, всемирно-исторического развития общества. Просветители воспроизводили типические, исторически сложившиеся характеры своих современников, но воспроизводили их вслед за искусством Возрождения не как исторически сложившиеся, а как изначально заданные в своей подлинной сущности естественной природой человека или как противоречащие ей случайные напластования на человеке. Это совершенно явно прослеживается в таких образах, как Джозеф Эндрюс в романе Фильдинга «История приключений Джозефа Эндрюса», пастор Примрз в романе Голдсмита «Векфильдский священник», Сю-

<sup>1</sup> Цитируется по кн.: Мастера искусства об искусстве. М. — Л., 1939, т. 2, с. 67.

занна в «Монахине» Дидро, Фердинанд и Луиза в трагедии Шиллера «Коварство и любовь». Все они являются непосредственными носителями первородной человеческой добродетели, которая не поддается никакому воздействию извне со стороны окружающих их обстоятельств.

Марксистская теория располагает классическим определением просветительного восприятия мира, имеющим непосредственное отношение к искусству. «Пророкам XVIII века, — писал Маркс, — ...индивидуум XVIII века — продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой — развития новых производительных сил, начавшегося с XVI века, — представляется идеалом, существование которого относится к прошлому; он представляется им не результатом истории, а ее исходным пунктом, потому что, согласно их воззрению на человеческую природу, соответствующий природе индивидуум представляется им не исторически возникшим, а данным самой природой»<sup>1</sup>.

В сущности, здесь очень четко вскрыты и объективный и субъективный источники творческого метода просветительного искусства. С объективной стороны — это «разложение феодальных общественных форм», высвобождение человеческого индивида от тех связей, «которые в прежние исторические эпохи» делали его принадлежностью определенного, ограниченного человеческого конгломерата»<sup>2</sup> (дворянского поместья, общины, цеха). Для тогдашнего развития знаний и представлений о жизни самым революционным оказалось восприятие этого процесса как высвобождения исконной, естественной, природы человека от всякого рода заблуждений, предрассудков, извращений, которыми спутало человека феодальное общество. В этом субъективном преломлении объективная всемирно-историческая закономерность и становилась принципом просветительского типа восприятия и освоения жизни, в том числе и принципом художественного освоения конкретно-чувственного бытия человека.

По своему художественному методу искусство Просвещения является еще одной, после искусства Возрождения, разновидностью универсального реализма. Суть ее в художественном воспроизведении реальной общественной

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 393—394.

<sup>2</sup> Там же, с. 393.

характерности как изначально заданной естественной природы человека — при конкретно-исторической, как правило, правдивости деталей.

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД РОМАНТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Очень яркую и содержательную характеристику основной черты романтизма дал в свое время Тургенев. Подобно тому как античность считают детством человеческого рода, а эпоху Возрождения можно назвать его отрочеством, Тургенев сравнивает романтизм с юношеским возрастом человека. «Каждый человек, — пишет он, — в молодости своей пережил эпоху «гениальности», восторженной самонадеянности, дружеских сходок и кружков. Сбросив иго преданий, схоластики и вообще всякого авторитета, всего, что приходит к нему извне, он ждет спасения от самого себя... Он становится центром окружающего мира: он (сам не осознавая своего добродушного эгоизма) не предается ничему: он все заставляет себе предаваться; он кивет сердцем, но одиноким, своим, не чужим сердцем, даже в любви, о которой он так много мечтает: он романтик — романтизм есть не что иное, как апофеоза личности»<sup>1</sup>.

Романтизм сложился на рубеже XVIII—XIX веков в эпоху решительной, революционной смены феодальных отношений капиталистическими, в эпоху так называемой буржуазной эмансипации личности, когда человек освобождался от феодальной замкнутости в рамках помещичьей усадьбы, общины, цеха и оказывался один на один со всем остальным обществом. Буржуазное общество тогда еще окончательно не сложилось, еще не обнаружило полностью своей собственной социально-классовой структуры, но одну из своих закономерностей выявило достаточно отчетливо — буржуазное отчуждение личности от общества, «всеобщую борьбу человека против человека», по словам К. Маркса. Эта закономерность и была прежде всего воспринята романтиками и стала, своеобразно претворенная ими, принципиальной основой романтического искусства, его методом.

<sup>1</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. В 28-ми т. М. — Л., 1962, т. 1, с. 220.



Один я в мире средь пустых,  
 Необозримых вод;  
 Зачем скорбеть мне о других?  
 Кто обо мне вздохнет?  
 Быть может, пес повоет мой,  
 Но, у другого сът,  
 В меня ж, прибредшего домой,  
 Свой клыки вонзит.

(Байрон, «Паломничество Чайльд Гарольда»)

Герой у романтиков одинок, внутренне не зависим ни от кого, ни от чего, бежит от окружающей его среды, как Чайльд Гарольд Байрона или герой «Кавказского пленника» Пушкина, или силой своей собственной воли властвует над средой, далекий от нее и таинственный, как Конрад в «Корсаре» Байрона, или он становится освободителем, спасителем людей, народа — благодаря все той же таинственной силе своей личности, как Лаон и Цитна в поэме «Восстание Ислама» английского революционного романтика Шелли или позднее Данко у Горького. Но во всех случаях характер романтического героя предстает как собственное достояние самой его личности. Романтизм, писал Горький, «пытается вознести личность выше общест[ва], показать ее источником таинст[венных] сил, награждает человека чудесными способностями»<sup>1</sup>.

Вместе с тем ощущение одиночества, состояние отчуждения от общества тяготило романтиков и рождало стремление к иным условиям внешнего существования, созвучным их внутреннему миру. Рожденный на почве «буржуазной эмансипации» личности, романтизм является вместе с тем подчеркнуто антибуржуазным искусством. Свокорыстная буржуазная практика, подчинявшая все голому расчету и опошлявшая все нравственные и эстетические ценности, вызывала у романтиков всеобщее отвращение. Не находя в окружавшей их действительности никакого положительного содержания, романтики искали это содержание вне условий своего существования или вне реальной действительности вообще: в истории прошлого, вернее, в мечте по прошлому, в котором личность чувствовала себя еще частицей целого; в эстетических иллюзиях прошлого, в которых люди представляли себе свое единство с общей и высшей судьбой человечества; в экзотических странах, еще не затронутых современной цивилизацией; в освободительных и национально-освободительных дви-

<sup>1</sup> Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 43.

жениях, требовавших консолидации всех творческих сил народа; в мечте, в фантастических представлениях об идеальных условиях человеческой жизни, в грезах о гармонии личного и общественного бытия.

Правда, второй, желаемый мир не всегда непосредственно присутствует в произведениях романтиков, но так же не всегда выводятся в них непосредственно и обстоятельства наличного бытия. Однако так же как романтизму всегда присуще отчуждение личности от породивших ее обстоятельств, ему присуще и стремление этой личности к иному, — пусть совершенно неопределенным, неясным — условиям жизни. Поэтому в целом творческие принципы, метод романтического искусства можно определить следующим образом: романтизм предусматривает художественное воспроизведение жизни в виде самоценных личностей, независимых по своим характерам от окружающих обстоятельств и устремленных в иной, созвучный им мир, — при произвольной (условной или конкретно-исторической) образной детализации.

Господство романтизма в художественной культуре человечества падает на первую треть XIX века. Но романтизм продолжает развиваться и в дальнейшем — в течение всего XIX века и в XX веке, например творчество Гюго, Жорж Санд, Делакруа, Шумана, Вагнера, Листа, а затем Врубеля, раннего Горького, А. Грина. Социально-историческими условиями его развития являлись всякий раз общественные силы, так или иначе оказывавшиеся в состоянии переходности, неопределенности или в разрыве со средой, с действительностью в целом и полагавшиеся при этом только на себя, на свои внутренние пожелания, на болевые усилия отдельных личностей.

Романтики явно преувеличивают самоценность отдельной личности, абсолютизируют ее, но само по себе утверждение этой самоценности явилось великим художественным завоеванием романтизма, еще более сблизившим искусство с реальной человеческой жизнью. Ведь и в реальной действительности характер каждой личности есть характер именно этой личности, неповторимый результат ее собственного общения с другими людьми и миром в целом. Поэтому романтическая «апофеоза личности» оказала непреходящее влияние на все дальнейшее духовное развитие человеческого общества.

В духовной жизни XIX—XX веков вполне отчетливо различаются две тенденции, начало которым было поло-

жено романтическим типом общественного сознания. Одна из них — узкобуржуазная, другая имеет всемирно-историческое значение. Первая тенденция связана с романтической абсолютизацией индивидуальной человеческой самоценности и представляет собой дальнейший отрыв личности от общества, вплоть до полного выхолащивания общественного содержания из человека или человеческого содержания из общества. По своей общественно-исторической сущности она является идеологическим оправданием собственно буржуазной системы общественных отношений, с ее социальным отчуждением личности, с ее стихией капиталистического предпринимательства, баснословными взлетами и катастрофическими падениями отдельных индивидов, с ее нравственным принципом «человек человеку — волк». Художественным выражением этой тенденции явились в конце XIX и в XX веке разные формы декадентского искусства.

Другая тенденция, порожденная романтизмом, заключается в освобождении от идеи сверхчеловеческой предуготовленности общественной сущности человека, в исследовании ее собственной природы и в разворачивании действительных, конкретно-исторических возможностей человека и общества. Это прогрессивная и революционная тенденция в общественно-историческом развитии XIX—XX веков. Художественно она нашла наиболее полное выражение в реалистическом искусстве этого времени.

#### КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД

Искусство критического реализма непосредственно унаследовало открытую романтизмом самоценность личности, но без ее абсолютизации, поставив личность в качественно иное, чем в романтизме, отношение с окружающими ее жизненными обстоятельствами. Собственно художественная почва для появления в литературе таких оригинальных характеров, как Жюльен Сорель и Растиньяк, Татьяна Ларина и Анна Каренина, Печорин и Андрей Болконский, была подготовлена образами Чайльд Гарольда, Дельфины, Крейсера, Алеко. Однако в отличие от романтических героев, которые живут в полном отчуждении, в абсолютной внутренней независимости от окружающих обстоятельств, герои реалистической литературы прочно закреплены за определенным местом, временем и средой, а их

характеры обусловлены индивидуально неповторимыми взаимоотношениями с другими личностями, с обществом своего времени и своего народа. Тем самым было положено начало *конкретно-историческому типу реализма* — конкретно-историческому не только по форме, но и по существу

Самой существенной особенностью конкретно-исторического типа реализма является совершенно особенный по сравнению с предшествовавшим искусством характер возведения индивидуального содержания жизни в общезначимое, реально конечного — в художественно бесконечное. Для *универсализма* эта задача значительно облегчалась тем, кто конкретное в нем или просто тождественно всеобщему (например, Зевс, Прометей, Венера и т. д.), или берется как непосредственное, прямое выражение всеобщего родового содержания жизни (например, Гаргантюа и Пантагрюэль выражают гуманное начало человеческого рода, Ромео и Джульетта — естественное чувство любви, Джозеф Эндрюс — добродетель). В *романтизме* общезначимость конкретного содержания достигается благодаря тому, что само это конкретное, неповторимо индивидуальное, личностное воспроизводится как абсолютно самоценное и заключающее в себе самом целый мир. *Реализм XIX—XX веков* отказался от иллюзий, на которых покоится художественная бесконечность универсализма и романтизма, и сделал своим основным принципом *конкретно-историческую правдивость* художественного возведения конкретного в общезначимое. Это очень усложнило и качественно видоизменило весь художественно-творческий процесс.

Конкретно-исторический тип реализма сохраняет самоценность индивидуального конкретно-исторического содержания именно как индивидуального, конечного, а всеобщее значение придает этому содержанию за счет творческого освоения конкретно-исторических связей отдельного человеческого индивида с жизнью общества в целом. А это очень трудная и всякий раз по-новому возникающая задача. Она состоит не просто в том, чтобы воспроизвести конкретно-историческую индивидуальность в ее взаимосвязи с окружающей средой, но в том, чтобы освоить эту взаимосвязь как исторически возможную связь индивидуальной судьбы человека с судьбой всего человечества

Вся история реалистического искусства XIX—XX веков представляет собой в художественном отношении прежде

всего историю решения этой величайшей задачи художественного творчества. И разные формы, подтипы конкретно-исторического типа реализма (критический реализм, социалистический реализм) характеризуются, в сущности, тем, каким образом и насколько успешно они осваивали действительную, конкретно-историческую взаимосвязь между судьбой отдельного смертного и бессмертной судьбой всего человечества.

Творческие принципы критического реализма нагляднее всего прослеживаются в произведениях эпической литературы, в которых характер героя раскрывается в момент «вхождения» человека в общество, на первых шагах его самостоятельной жизни. Таково, например, одно из самых первых произведений критического реализма — роман Стендаля «Красное и черное».

Главный герой романа Жюльен Сорель, вступая в жизнь, рассчитывает совершить что-то особенное и значительное и тем утвердить себя в обществе, неповторимо, незаменимо, «ибо для юноши в двадцать лет мысли о широком мире и о том, как он поразит этот мир, заполняют все». Здесь есть явная связь с романтизмом. Но в отличие от романтического героя Жюльен не изолирован от общества, не парит над ним и не бежит от него, напротив, он вживается в это современное ему общество как единственное, где он может себя утвердить.

В низах общества, к которым он принадлежит по рождению, Жюльен не видит никакой перспективы для себя, личность здесь подавлена, человек обречен на однообразное примитивное существование. Жюльен стремится в высшие, господствующие слои общества. Он добивается признания в среде правителей своего родного городка, правда на правах человека, который находится у них в услужении. Но чтобы занять и такое положение, Жюльену пришлось во многом пойти против самого себя, в угоду этой среде, держаться в ней благодаря лицемерию, ханжеству, холодному расчету, клевете. Он не только ни на шаг не продвинулся в своем благородном стремлении совершить что-то великое, а, наоборот, вынужден загнать эти свои дерзкие мечты глубоко внутрь, замуровать их, скрыть от всех, даже самых близких и верных людей.

В откровенных признаниях самому себе Жюльен глубоко презирает господствующие слои общества, но де-

ласт все, чтобы попасть туда, на самый верх, — потому что для него великосветская среда — не цель, а только средство, с помощью которого он надеется развернуть заложенные в нем возможности, утвердить самоценность своей личности. Но и великосветская среда, принимая Жюльена, делает это, в свою очередь, ради того, чтобы превратить этого одаренного плебея, его энергию, способности в средство для укрепления своего господствующего положения. И чем выше поднимается Жюльен, тем больше он становится этим средством в руках правящей верхушки. В конце концов Жюльен поставлен перед дилеммой — или отказаться от самого себя, от своей личности и стать «средним индивидом» какой-либо социально-классовой среды, или до конца оставаться самим собой и тогда изолироваться от общества — умереть.

Таким образом, с одной стороны, самоценный характер оригинальной конкретно-исторической личности, утверждающей себя в данных ей обстоятельствах, с другой стороны, конкретно-исторические обстоятельства, подчиняющие себе эту личность и преобразующие ее характер в соответствии со своей узкосоциальной сущностью. В этом соотношении характеров и обстоятельств состоит не только особенность романа Стендаля, но и типологическая особенность всей системы критического реализма.

Обстоятельства в критическом реализме лишь постольку определяют характер человека, поскольку, они подавляют в нем все неповторимо личное и общезначимое и делают его индивидуальным выражением той или иной замкнутой в себе социальной среды, ее средним представителем, узкосоциальным типом.

Критический реализм создал бесконечную вереницу таких «средних индивидов», в образах которых типизированы существенные особенности самых различных социальных групп, классов определенного времени. В романе «Красное и черное» это, например, г-н де Реналь и барон Валено: один происходит из старинной дворянской семьи и сохраняет «некоторую приятность», другой — буржуазный выскочка и откровенно лжет, но это лишь внешние индивидуальные отличия, а сущность их одна и та же — страсть к деньгам, к наживе, умение из всего извлечь доход, «заставлять платить себе всякого, кто ему должен, с величайшей аккуратностью, а самому с уплатой долгов тянуть как можно дольше». Еще более колоритно и законченно этот тип характера выведен в целом ряде бра-



зов у Бальзака — в образах Гобсека, папаша Гранде, Вотрена, Нюсингена, братьев Куэнте и многих других. Та же узкосоциальная ограниченность обнаженно выступает в многочисленных образах политиков, адвокатов, буржуазных дельцов, самодовольных мещан в литографических сериях и в живописи Домье («Законодательное чрево», «Французские типы», «Адвокаты»).

Русский критический реализм создал свою галерею социальных типов такого же рода. Например, мелкопоместные дворяне в «Мертвых душах» Гоголя: каждый из них подчеркнута индивидуализирован, внешне ничем не похож на другого, но эта индивидуальная неповторимость не является признаком их личной самооценности, выражением неповторимого значения их собственных заслуг перед обществом. Напротив, это лишь различные проявления одной и той же узкосоциальной сущности — паразитизма и тупой провинциальной ограниченности русского мелкопоместного дворянства, безлично-индивидуальное выражение его социальной сущности. То же — Кабаниха и Дикой в известной пьесе А. Н. Островского. Бездушные хранители косного купеческого уклада, жестокие, бесчеловечные в отношении к малейшему отклонению от раз заведенных порядков в их среде. Так же и типические представители великосветской среды в творчестве Л. Толстого — все эти Щереры, Курагины, Друбецкие, Берги... Как их по своему охарактеризовала Наташа Ростова в лице Бориса Друбецкого: «он узкий такой, как часы столовые... Вы понимаете? Узкий, знает, серый, светлый...». По-своему эта «узость» и «серость» социального бытия представлена на картинах Федотова («Свежий кавалер», «Сватовство майора», «Анкор, еще анкор!»), Перова («Сельский крестный ход на пасхе», «Фомушка-сын»), Репина («Протоиерей», «Торжественное заседание Государственного совета», сословное представительство в «Крестном ходе»).

В каком же отношении узкосоциальные типы в критическом реализме находятся к той исторической действительности, на основе которой они создавались, скажем к европейской действительности XIX века, давшей высочайшие образцы такого рода художественного творчества? Совершенно очевидно, что в них художественно выделены, сгущены, типизированы характерные свойства исторически вполне определенных социальных сил, классов — французской буржуазии, как она складывалась и сложилась в XIX веке, русского дворянства и купечества того

же времени, а в ряде произведений, например: в «Крестьянах» Бальзака, во «Власти тьмы» Л. Толстого, в «Углекислых» Золя, в «Железной пяте» Джека Лондона, в картинах «Человек с мотыгой» и «Отдых виноградаря» Милле, «Ноша» и «Прачка» Домье, «Дробильщики камня» Курбье, «Проводы покойника» и «Тройка» Перова, «Кочегар» Ярошенко, «Железопрокатный завод» Менцеля, — и крестьянства, и рабочего класса, и политической организации социалистов. И типизированы они именно как свойства социальных сил определенного времени, места и среды, то есть конкретно-исторически, а не универсально, не как индивидуальное выражение исконных, вневременных свойств человеческого рода. Но при этом — и вне объективно-исторической связи с развитием человечества в целом.

Метод критического реализма формировался в конце 20-х — начале 30-х годов XIX века, когда только что сложившаяся буржуазная система обнаружила классовую структуру человеческого общества, когда никакой другой общественной структуры не было, а идея бесклассового общества существовала лишь теоретически, не стала еще практической, материальной силой исторического развития. В этих условиях закрепление индивида за определенной социальной средой предстало как непреложная закономерность человеческого бытия и в качестве таковой стало принципом духовного, в том числе и художественного, освоения жизни.

Однако в критический реализм принцип социально-классового детерминизма вошел не сам по себе, не в виде простого воспроизведения социальных типов. Таким он утвердился в натуралистическом искусстве XIX века. В критическом реализме этот принцип находится в творческом синтезе с определенным типом активного, общественно-заинтересованного отношения художника к жизни.

Непосредственно это проявляется в том, что, проследившая конкретно-историческую связь личности с ее социально-классовой средой, искусство критического реализма раскрывает эту связь как враждебную для человека, сковывающую его личные возможности и стремления, подавляющую в нем его родовые человеческие свойства. Оно во множестве вариантов проследило, как уродуют и разрушают человеческую личность пороки господствующей среды и создало убедительные и проникнутые глубоким сочувствием картины крайней нищеты и ужасающих стра-

даний трудового народа. Поэтому, в сущности, критический реализм и является *критическим*.

Таким образом, обстоятельства в искусстве критического реализма правдиво типизируют социальную характерность реальной действительности как замкнутую в себе и враждебную свободной, целостной жизнедеятельности человека. Это и есть основной принцип критического реализма по отношению к типическим обстоятельствам. Правдивым такое воспроизведение жизни является потому, что оно осваивает классовую систему в том ее значении, какое она действительно имеет в антагонистическом классовом обществе, и постольку, поскольку она действительно враждебна освободительным движениям своего времени и последующих времен.

Связь узкосоциальных типов с общественным развитием в целом устанавливается в критическом реализме не объективно, а субъективно: во-первых, в виде критического освоения социальных обстоятельств, а во-вторых, в виде внутренней, субъективной устремленности самоотчужденного индивида к свободному, просто человеческому, внесоциальному общению с другими личностями. Чаще всего это любовь — чувство, которое вообще не признает никаких общественных разграничений и может вспыхнуть между людьми с самыми разными социальными принадлежностями, общественными положениями и взглядами. В этом чувстве Жюльен Сорель нашел в конце концов единственный положительный смысл своего существования, когда он, приговоренный к смерти, проводит последние часы своей жизни наедине с госпожой, де Реналь. Но положительное начало в критическом реализме находит свое выражение и в стремлении человека к общепольной деятельности, как это пытаются, например, делать, каждый по-своему, Базаров у Тургенева и Андрей Болконский у Л. Толстого, в стремлении утвердить принцип свободных, внесоциальных, «чисто человеческих» отношений между людьми (Пьер Безухов у Л. Толстого, князь Мышкин у Достоевского) и, наконец, в решительном отрицании и даже в борьбе против мира социальных антагонизмов за социалистическое общественное устройство, как это происходит в романе Чернышевского «Что делать?» и в романе Джека Лондона «Железная пята».

Однако неудовлетворенность людей условиями своего существования и их стремление к лучшей жизни художественно мотивируются в искусстве критического реализ-

ма только субъективно, точнее субъективно-исторически. Положительные герои в литературе критического реализма — это лучшие люди своего времени, но само это время, вернее, движение времени, исторический прогресс представляется критическому реалисту только как результат внутренних стремлений и субъективной воли людей — отдельных индивидов или целых социальных слоев, классов, народа.

Искусство критического реализма как художественная форма активной общественной деятельности сформировалось в тесной типологической связи с широкими, так называемыми буржуазно-демократическими или общедемократическими движениями европейских народов. Это движение французского народа против реставрированной монархии Бурбонов, а затем — против разных форм экономического и политического господства крупной буржуазии; борьба английского народа за демократизацию политической жизни в стране (реформа 1832 года, чартистское движение) и опять-таки против экономического и политического гнета крупной буржуазии; длительная, более чем столетняя борьба немецкого народа за буржуазно-демократические преобразования в своей стране; антифеодальное освободительное движение русского народа, начавшееся в XIX веке как движение революционного дворянства, но постепенно втянувшее в себя все более и более широкие социальные слои — разночинцев, буржуа, крестьянство, рабочих.

По своему общественно-экономическому содержанию эти движения носили в основном буржуазный характер, так как они или готовили экономическое господство буржуазии — там, где были направлены против феодальной общественной системы, или — там, где капитализм окончательно утвердился, — пытались осуществить демократизацию общественной жизни при сохранении экономического господства буржуазии. Однако по своему социальному содержанию, по своим конкретным экономическим требованиям и политическим программам, по своим идеальным нравственным нормам, философским взглядам и художественным представлениям эти движения выходили далеко за рамки буржуазии как класса, выражали интересы самых широких слоев европейского общества, являясь общедемократическими и поэтому в каком-то отношении антибуржуазными движениями.

Типологической особенностью общедемократических

движений является временное объединение в них представителей разнородных социальных групп с надеждой удовлетворить требования всех этих групп. Внутренне они очень противоречивы, их единство исторически непрочное, и поэтому они постоянно порождают иллюзии, что успех движения и окончательное утверждение общественной гармонии всецело зависит от субъективной воли отдельных участников движения, от собственных пожеланий каждого отдельного человека. Здесь есть связь с романтическим культом личности, но в отличие от романтического типа движения в общедемократических движениях расчет делается не на исключительную личность, а на каждую отдельную личность с учетом ее принадлежности к определенной социальной среде.

Итак, общедемократический тип сознания и деятельности — вот тот субъективно-исторический фактор, который вместе с объективно-исторической закономерностью классового разделения общества формирует творческие принципы критического реализма. Трансформируясь в специфике художественного творчества, этот тип освоения жизни и дает принцип художественного воспроизведения реального характера как самоценного и заключающего в самом себе источник желаемого совершенства в отношениях между человеком и обществом. Это воспроизведение правдиво, поскольку оно соответствует действительным субъективным возможностям личности утвердить себя в данных ей конкретно-исторических обстоятельствах, но оно становится иллюзорным, когда самоценная личность творит в художественном произведении свои отношения с окружающим миром сверх своих конкретно-исторических возможностей.

В целом метод критического реализма предполагает правдивое конкретно-историческое воспроизведение жизни в виде отрицания всякого ряда социальных обстоятельств, которые подавляют человека, ограничивают его жизнедеятельность, делают его индивидуальным выражением своей «безличной» сущности, с одной стороны, и в виде утверждения внутреннего, духовного богатства людей и их субъективных, волевых стремлений к иным — неантагонистическим, свободным, гармоническим — отношениям с другими людьми, с народом, с обществом в целом, с другой стороны.

Критический реализм творчески освоил и объективно-историческую закрепленность человеческого индивида за

определенной социальной средой, и субъективно-исторические усилия лучших представителей общества в целях социального освобождения человека. Однако соотношение объективного и субъективного начал в искусстве критического реализма таково, что объективное состояние жизни здесь только подавляет человека, а субъективные стремления и воля человека являются единственным источником его освобождения. Искусство критического реализма еще не поднялось до художественного освоения диалектики объективного и субъективного начал общественно-исторического развития. Это произошло лишь на следующей стадии художественного развития человечества — в искусстве социалистического реализма.

## ГЛАВА VI

### СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ

#### ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

В собственно художественном отношении искусство социалистического реализма было подготовлено всей историей прогрессивного художественного развития человечества. Непосредственной художественной предпосылкой возникновения этого искусства явилось утверждение в художественной культуре XIX века принципа конкретно-исторического воспроизведения жизни и необходимость дальнейшего обогащения этого принципа после великих художественных достижений искусства критического реализма. В этом смысле социалистический реализм является качественно новым этапом в развитии искусства конкретно-исторического типа и, следовательно, в художественном развитии человечества в целом, так как конкретно-исторический принцип освоения мира является самым значительным завоеванием мировой художественной культуры XIX—XX веков.

Конкретно-историческое воспроизведение жизни только тогда поднимается до уровня великого искусства, то есть



до всемирно-исторической художественной значимости, когда оно правдиво осваивает конкретно-историческую связь отдельного индивида с жизнью человеческого общества в целом, когда оно воспроизводит реальный человеческий характер как конкретно-исторический результат и перспективу общесторического развития. Решая эту задачу, критический реализм создал такую художественную систему, в которой конкретно-историческая связь индивида с обществом объективно осваивалась как его связь со своей социально-классовой средой, а более широкие общественные связи устанавливались лишь субъективно в виде отрицания узкосоциальной замкнутости как враждебной человеку и утверждения внутреннего, волевого стремления индивида к внеклассовым, свободным, гармоническим отношениям с обществом. И поэтому, как голько критический реализм пытался придать таким отношениям облик художественной реальности, он тут же отходил от принципа конкретно-исторической правдивости, сбивался на художественную иллюзию. Здесь проходит последняя граница конкретно-исторической правдивости в искусстве критического реализма. Оно не в состоянии освоить внутреннюю, субъективную устремленность человека к гармоническим отношениям с обществом в единстве с объективной необходимостью этого в самом обществе, даже если конкретно воспроизводится организованная борьба за социализм.

Например, в романе Джека Лондона «Железная пята», наряду с типическими представителями монополистической буржуазии, средней буржуазии, рабочей аристократии, пролетарской массы, выведены и колоритные представители социалистического движения XX века. Более того, в центре романа стоит образ социалиста, наделенного лучшими качествами революционных деятелей социалистического типа — беззаветной преданностью интересам пролетариата и железной волей к утверждению социалистических идеалов, большим теоретическим умом и блестящими способностями пропагандиста. Однако каждая социальная среда в романе наглухо отгорожена от всех других и замкнута в себе, в том числе и организация социалистов. И все типические качества революционного деятеля в характере Эвергарда и других представителей социалистического движения выступают только как внутреннее достояние небольшой группы социалистов, только как результат их собственных усилий.

Вместо сложной диалектической взаимосвязи и взаимозависимости, которые существуют между отдельными социальными силами в реальной действительности, у Джека Лондона происходит лишь чисто механическое столкновение в сущности отчужденных друг от друга социальных сил. Поэтому при всем том, что сам писатель горячо верил в непобедимые силы и будущую победу социализма, читателя он в этом убедить не смог, так как не смог показать всемирно-исторической необходимости социализма, объективно заключенной в самой системе общественных отношений при капитализме.

Теоретически диалектика связи индивида с его социально-классовой средой и поступательным развитием общества в целом была раскрыта марксизмом еще в середине XIX века. Но художественно она была освоена значительно позже. Это объясняется прежде всего тем, что для искусства необходимо было, чтобы связь социально закрепленного индивида с поступательным развитием человечества приобрела характер непосредственного, конкретно-чувственного процесса социального раскрепощения человека и реального утверждения нового типа общественных отношений — неантагонистических, равноправных, освобождающихся от узкосоциальной замкнутости. Необходимость такого состояния мира для появления искусства нового типа вполне осознавалась классиками марксизма в XIX веке, но они достаточно ясно сознавали и то, что в их эпоху общественно-историческая почва для такого искусства еще отсутствовала. В сущности, именно об этом идет речь в известном письме Энгельса к М. Каутской от 26 ноября 1885 г., где он пишет, что для их времени «писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов»<sup>1</sup>, а также в его известном письме к Лассалю от 18 мая 1859 г., где говорится, что «полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия будет достигнуто, вероятно, только в будущем»<sup>2</sup>.

Марксизм XIX века теоретически осознал всемирно-историческую необходимость превращения антагонистичес-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 53.

<sup>2</sup> Там же, с. 70.

кого классового общества в неантагонистическое, социалистическое, а затем и в бесклассовое, коммунистическое общество. Эта объективно-историческая необходимость и ее теоретическое осознание являются важнейшими общечеловеческими предпосылками возникновения реалистического искусства нового типа. Однако, чтобы такое искусство действительно появилось, потребовалась особая конкретно-историческая ситуация. Такая ситуация сложилась только в начале XX века, прежде всего в России, когда появилась реальная историческая возможность освобождения человека от социального гнета и узкосоциальной замкнутости и установления неантагонистических, социалистических общественных отношений. Чтобы реализовать эту возможность, требовалась мобилизация всех революционных и прогрессивных сил во всех областях общественной жизни, в том числе и в области художественного творчества. Именно тогда Ленин и обратился в своей знаменитой статье «Партийная организация и партийная литература» к писателям-социалистам со специальным призывом активно включиться в великое дело социалистического обновления жизни в качестве одной из составных частей коммунистической общественно-преобразовательной деятельности. Этим была определена всемирно-историческая задача и обозначена конкретно-историческая сущность реалистического искусства нового типа. Сущность эта в его коммунистической партийности.

Таким образом, искусство социалистического реализма возникло исторически как составная часть коммунистического типа общественного сознания и деятельности. Этот тип творческого освоения мира сложился на основе всемирно-исторической необходимости перехода человечества от классово-антагонистического общества к бесклассовому и сформировался как последовательно революционное движение в интересах трудящегося большинства, и прежде всего рабочего класса, наиболее заинтересованного — уже в силу общественного характера своего труда — в социалистическом и коммунистическом преобразовании мира. Как и всякое общественное движение всемирно-исторической значимости, коммунистическое движение, возникнув, стремится утвердить свои принципы освоения жизни во всех ее областях и поэтому включает в себя соответствующие этим областям составные части: теоретическую, политическую, экономическую, нравственную, художественную. Вместе они составляют единый в мето-

И Заказ 1202

дологическом отношении тип деятельности, предусматривающий революционное преобразование общества в социалистическое и коммунистическое. Но в каждой из них этот типологический принцип освоения жизни складывается по-своему в зависимости от специфической функции данной сферы деятельности и в соответствии с внутренней закономерностью ее исторического развития.

Марксистско-ленинская теория (с ее тремя составными частями) дает научные знания о мире и определяет на их основе программу его переделки. Политика, практически осуществляя эту программу, организует под руководством коммунистической партии борьбу прогрессивных сил народа за разрушение старой и утверждение новой общественно-политической системы и руководит строительством нового мира во всех его областях. В области экономики создается новая система производственных отношений. Нравственность воспитывает коммунистический принцип в сфере непосредственного общения человека с окружающей его средой, воспитывает коммунистическое отношение к жизни в ее конкретно-чувственной повседневности («...Чтобы каждый день в любой деревне, в любом городе молодежь решала практически ту или иную задачу общего труда, пускай самую маленькую, пускай самую простую»<sup>1</sup>). Искусство отражает реальный опыт коммунистического освоения мира и по-своему продолжает и приумножает его — с помощью художественно-творческого воображения.

Являясь одной из составных частей коммунистического движения, искусство социалистического реализма специфически художественным образом реализует общий для этого движения тип творческого освоения жизни. Оно органически связано с другими частями общего дела — и с марксистско-ленинской теорией, которая вооружает художников знаниями о мире и путях его изменения, и с политикой коммунистической партии, которая направляет творческое внимание художников на важнейшие задачи социалистического (коммунистического) строительства, и с социалистической экономикой, которая определяет новый характер общественных отношений — собственный предмет искусства социалистического реализма, и, наконец, с коммунистической нравственностью как почвой, непосредственно питающей это искусство. Однако

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 318.

и теоретические знания, и политическое руководство, и характер общественных отношений, и нравственный облик строителей нового мира — все это приобретает собственно художественное значение только в процессе художественно-творческого воспроизведения жизни, только в преломлении через специфику этой сферы общественной деятельности, только в виде художественного сплава объективного и субъективного жизненного содержания, осуществленного на основе собственно художественных принципов творческого освоения мира. Сами же эти принципы (метод социалистического реализма) складываются прежде всего в результате качественного обновления прежней художественной культуры за счет собственно художественного освоения всемирно-исторической закономерности социалистического преобразования жизни и благодаря активному участию художников своим творчеством в коммунистическом типе общественного движения.

#### ОПРЕДЕЛЕНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

Начало искусству социалистического реализма было положено в первое десятилетие XX-века, прежде всего в литературе. В дальнейшем, особенно после Октябрьской революции, оно стало приобретать в мировой художественной культуре все более широкое значение, выдвинув во всех видах искусства первоклассные художественные дарования, создавшие высочайшие образцы художественного творчества XX века: Горький, Маяковский, Шолохов, Твардовский, Бехер, Арагон — в литературе; Греков, Дейнека, Гуттузо, Сикейрос — в живописи; Прокофьев, Шостакович — в музыке; Станиславский, Брехт — в театре.

Вместе с развитием художественной практики социалистического реализма шло и ее теоретическое осмысление, выяснялись и формулировались ее основные творческие принципы, ее метод, особый характер партийности и народности этого искусства, исследовались основные тенденции и формы его конкретного исторического развития. Все это происходило путем столкновения разных точек зрения, в острых дискуссиях, которые продолжаются и в настоящее время.

Особое значение для теоретического осмысления сущности социалистического реализма имела дискуссия начала 30-х годов, развернувшаяся накануне Первого

съезда Союза советских писателей (1934). Именно тогда возник термин «социалистический реализм», сложилось теоретическое понятие о социалистическом реализме как художественном методе и было выработано достаточно емкое определение этого метода, сохраняющее свое значение до настоящего времени: «... правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии» с целью «идейной переработки и воспитания трудящихся в духе социализма».

Это определение социалистического реализма учитывает все его наиболее существенные признаки: и то, что это искусство относится к конкретно-историческому типу творчества в мировой художественной культуре; и то, что его собственную реальную первооснову составляет действительность в ее особом, революционном развитии; и то, что оно социалистически (коммунистически) партийно и народно, является составной, художественной частью социалистической (коммунистической) переработки жизни в интересах трудящегося народа.

Необходимо иметь в виду, что «изображение жизни в ее революционном развитии» относится в приведенном выше определении именно к характеристике метода социалистического реализма, а это означает, что революционное развитие жизни является для нового искусства не только предметом изображения (таким предметом для искусства социалистического реализма может быть в конечном счете любая область и любое состояние конкретно-чувственного бытия человека), но и принципом воспроизведения, той закономерностью общественно-исторического развития, которая творчески осваивается художником и становится «строем его души» — основным принципом художественно-творческого освоения всего конкретного многообразия жизни.

Принцип изображения жизни в ее революционном развитии, или иначе говоря, принцип художественно-творческого освоения конкретных явлений жизни в их отношении к поступательному развитию общества, к коммунизму, — именно это отличает прежде всего искусство социалистического реализма от всех других художественных систем, в том числе и от произведений с социалистической направленностью в этих системах, например в романтизме или критическом реализме, а также от тех многочисленных произведений с социалистическим содержанием, которые обычно называют малохудожественными или слабы-



ми в художественном отношении. В последнем случае имеются в виду произведения, в которых авторы ограничиваются в основном лишь отражением явлений жизни и их оценкой, а главного для искусства — творческого освоения мира в целом через посредство этого отражения — не осуществляют или осуществляют не в полную меру, так что еще не происходит качественного скачка от реального жизненного материала и авторского мировоззрения к собственно художественному явлению. *Социалистический реализм*, как и романтизм и критический реализм, — это искусствоведческое понятие, то есть такое понятие, которое характеризует определенный тип именно художественного творчества.

В современном советском литературоведении утвердился специальный термин для обозначения всех произведений литературы, которые несут в себе социалистические идеи и утверждают социалистический идеал, — *социалистическая литература*. Общая ценность этой литературы состоит в том, что она является социалистической по своей идеологической направленности и поэтому воспитывает людей в духе социализма. Однако неправомерно относить всю социалистическую литературу к художественной системе социалистического реализма, неправомерно прежде всего потому, что при этом не учитывается собственная природа литературы социалистического реализма как такого художественного творчества, которое в наибольшей мере соответствует принципам социалистической жизнедеятельности, так как оно не просто несет в себе социалистические идеи, а является одной из форм социалистического (коммунистического) типа творческого освоения жизни.

Определяя особую функцию художественной литературы в составе коммунистического движения, Ленин писал, что она состоит в том, чтобы оплодотворять «последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата», создавать «постоянное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм...) и опытом настоящего»<sup>1</sup>. Иначе говоря, искусство в составе коммунистического движения призвано осуществлять «постоянное взаимодействие» между идеями научного социализма (коммунизма) и живой

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

социалистической практикой. Совершенно ясно, что искусство может выполнять эту функцию только тогда, когда оно и само по себе, своими собственно художественными и средствами творчески осваивает жизнь по принципу, однородному с практическим освоением ее в духе социализма.

Сущность коммунистического движения состоит в том, что оно, опираясь на конкретно-историческую, возможность, превращает в реальную действительность всемирно-историческую необходимость социалистического и коммунистического преобразования жизни. Искусство, включаясь в это движение, осуществляет по-своему то же самое, что и все другие его составные части: отражая реальное состояние жизни в конкретно-чувственных образах, оно творчески реализует в этих образах конкретно-историческую возможность социализма и его поступательного движения, другими словами, оно своими, собственно художественными средствами превращает эту возможность в действительность — не в практическую действительность, конечно, а в так называемую вторую, художественную реальность. Но тем самым искусство дает художественно-образную перспективу и для практической, преобразовательной деятельности людей и непосредственно, конкретно-чувственно убеждает их в необходимости и возможности такой деятельности.

Если определять своеобразие социалистического реализма по типу связи характеров и обстоятельств в эпических и драматических произведениях литературы, то оно состоит прежде всего в особом качестве конкретно-исторических обстоятельств, которые формируют характеры героев, художественных произведений. С одной стороны, это силы социального подавления людей, обезчеловечивание их, например рабочих — на первых страницах романа Горького «Мать»: «... люди привыкли, чтобы жизнь давила их всегда с одинаковой силой, и, не ожидая никаких изменений к лучшему, считали все изменения способными только увеличить гнет». В критическом реализме такого рода обстоятельства являются единственными социально-историческими обстоятельствами, которые определяют судьбу человека, делая ее практически безвыходной. В социалистическом реализме это лишь одна из сторон конкретно-исторических типических обстоятельств, которая хотя и может целиком поглотить человека или целую

группу людей, но не означает единственного исхода для всех остальных людей.

Другой стороной типических обстоятельств в социалистическом реализме является борьба против социально-классового и всякого иного закрепощения личности, преодоление классового разделения вообще с целью утверждения непосредственного, свободного общения между людьми. Вовлекаясь в этот процесс, человек преодолевает чуждую его личности силу социального подавления, освобождается от нее и уже совершенно добровольно — и в этом смысле свободно — вступает в союз с другими такими же личностями, независимо от того, из какой социальной среды они вышли ради освобождения человеческого общества в целом от всякого рода социальных антагонизмов и, таким образом, ради своего окончательного освобождения.

В отличие от «Железной пяты» Джека Лондона, где при всей политической и нравственной симпатии автора к социалистам социалистическое движение оказалось всего лишь одной из замкнутых в себе общественных сил, отгороженной даже от революционных народных масс, в романе «Мать» социалистическое движение органически связано с освободительной борьбой рабочего класса как со своей основной социально-исторической почвой и пустило корни во все другие социальные слои общества — крестьянство, интеллигенцию и даже господствующие классы — дворянство и буржуазию, поскольку их лучшие представители стремятся преодолеть свою классовую замкнутость и утвердить свое личное значение для общества в целом. В результате социалистическое движение предстает у Горького не в виде одной из многих социальных сил и не как выражение интересов какого-либо одного класса, но как одна из сторон общественно-исторического развития в целом.

Существенно обновились в искусстве социалистического реализма и принципы реалистического воспроизведения человеческих характеров — как положительных, так и отрицательных. Подобно положительным персонажам в искусстве критического реализма, положительные персонажи в искусстве социалистического реализма стремятся к лучшей жизни, к гармоническим отношениям с обществом. Но при этом они опираются не только на субъективное желание сделать жизнь лучше, но и на

объективно-историческую необходимость и возможность ее преобразования. Положительный персонаж в искусстве социалистического реализма — это субъект, который осознает объективную необходимость исторического прогресса и делает все возможное для практического превращения этой необходимости в действительности. Именно поэтому в «Матери» Горького так много внимания уделяется учебе, самообразованию рабочих и крестьян, а ход событий разворачивается в виде все более организованной практической деятельности, осуществленной на основе объективных знаний и точного учета конкретных условий.

Ведущий положительный герой в искусстве социалистического реализма — это активная творческая личность с осознанием своего места и роли в революционно-преобразовательном движении всемирно-исторической значимости. Он — «очень умный», как рекомендуют одного из таких героев в пьесе Горького «Враги». «Греков! Идем с нами, ты умный!» — обращаются к нему и его товарищи по работе.

Греков — «умный», он обладает определенными знаниями о законах общественного развития, понимает, в чем состоит особая роль его класса в истории общества, знает, что надо делать лично ему и его товарищам, чтобы эта роль была выполнена. Он знает также, что борьба за утверждение новой жизни на земле потребует больших жертв и, может быть, одной из них будет его собственная жизнь, — и он идет на это. «Вас, наверное, тоже арестуют», — говорит Грекову один из персонажей пьесы. Греков отвечает: «Посидим!»

Уверенность положительного героя в своей правоте и в будущем торжестве своего дела проистекает в искусстве социалистического реализма из сознания своей непосредственной причастности ко всемирно-историческому процессу в качестве его активной движущей силы, практического творца истории. Он всем своим существом связан с будущим человечества, и в этом его непреодолимая сила, несмотря на все муки, которые выпадают на его долю, несмотря на все препятствия, которые стоят на его пути, в том числе и такие, которые пока невозможно преодолеть.

Приобщение личности, субъективно устремленной к гармоническим отношениям с обществом, к объективно-историческому прогрессу, по-новому осветило и силы социального подавления человека, социального отчуждения

его от общества. Если в кригическом реализме эти силы просто отрицались как враждебные личной свободе человека, то в социалистическом реализме они стали воспроизводиться в их отношении к поступательному общественному развитию, как исторически преходящие, бесперспективные, подлежащие уничтожению. В творчестве Горького, где эти силы выступают еще как господствующие, их историческая несостоятельность выражается, как правило, во внутренней неуверенности, в ощущении внутренней беспомощности при всем внешнем превосходстве над силами будущего. Вот как это передается, например, в реплике Клеопатры («Враги»), которую она в ярмом озлоблении бросает в сторону арестованного Грекова и его товарищей: «Вы видите, какие разбойничьи рожи у этих арестантов? Они знают, что хотят, они это знают. И они живут дружно, они верят друг другу... Я их ненавижу! Я их боюсь! А мы живем все, враждуя, ничему не веря, ничем не связанные, каждый по себе... Мы вот на жандармов опираемся, на солдат, а они — на себя... и они сильнее нас».

Таким образом, социалистический реализм дал принципиально новое решение труднейшей задачи конкретно-исторического типа творчества — правдивого освоения конкретно-исторической связи отдельного человека с жизнью всего человечества, он установил непосредственную связь внутренней, субъективной устремленности человека к лучшей жизни со всемирно-исторической необходимостью и конкретно-исторической возможностью социалистического и коммунистического преобразования мира и выработал на этой основе принципы художественно-творческого воспроизведения жизни в виде конкретно-исторического процесса, в котором идет объективно оправданное и субъективно обеспеченное освобождение человека и общества, высвобождение личности из условий социального отчуждения и гнета и установление в этом процессе все более свободных, взаимозаинтересованных отношений между людьми.

Такова внутренняя закономерность, по которой создается и существует художественный мир социалистического реализма, его принципиальная основа, принципиальные особенности этого творческого метода. «Социалистический реализм, — говорил М. Горький в докладе на Первом съезде советских писателей, — утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное разви-

тие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью»<sup>1</sup>.

Принципы социалистического реализма сложились в условиях практически результативной борьбы за социализм и утвердились как основной метод художественного творчества в условиях успешного строительства социализма. Однако это не значит, что они применимы только по отношению к этим историческим условиям. Художественная практика свидетельствует о том, что новое искусство способно творчески осваивать и историю, прежних эпох, включая и далекое прошлое человеческого общества. Искусство социалистического реализма и там обнаруживает конкретно-историческую связь отдельной личности не только с ее социальной средой, но и с общественно-историческим развитием в целом и воспроизводит эту связь, художественно творит ее как социально опосредованную субъективную деятельность, неповторимым образом осуществляющую объективную необходимость общеисторического прогресса в его созвучии с современным социалистическим преобразованием жизни. Далекое прошлое тем самым получает вторую, художественно сотворенную жизнь и начинает непосредственно работать на социализм, становится его художественной составной частью. Именно в этом, например, состоит принципиальное значение романа А. Толстого «Петр I» и кинофильма Эйзенштейна «Александр Невский» как произведений социалистического реализма.

В любом случае главным в искусстве социалистического реализма является творческое воспроизведение конкретного жизненного процесса как результата субъективной реализации объективной необходимости поступательного развития общества в сторону социализма и коммунизма, к свободному, взаимозаинтересованному общению личностей друг с другом. Конкретное содержание этого процесса всегда неповторимо, так как является художественной реализацией именно данных конкретно-исторических возможностей и именно данной творческой личностью, ее собственным вкладом в созидание нового мира, одним

<sup>1</sup> М. Горький о литературе, с. 441—442.



из возможных вариантов социалистической преобразовательной деятельности.

Например, в повести В. Тендрякова «Кончина» конкретно рассказывается в основном о судьбе одного колхоза и его «вечного» председателя Лыкова Евлампия Никитича, бессменно руководившего колхозом «Власть труда» в течение тридцати с лишним лет, вплоть до своей кончины. Однако все конкретное здесь многозначительно: и то, как Евлампий Никитич стал председателем, и то, как он руководил колхозом, и то, в какой ситуации произошла его кончина. Это достигается тем, что все конкретное здесь включено в поступательный жизненный процесс, приобретающий всеобщее значение.

В момент образования колхоза на должность председателя претендовали двое — бедняк Матвей Студенкин, участник гражданской войны, организатор первого коммунального хозяйства в селе, самый решительный сторонник сплошной коллективизации, и середняк Иван Слегов, образцовый хозяин, постигший научные основы сельскохозяйственного производства и вступивший в колхоз с надеждой развернуть там свои незаурядные способности руководителя. Каждый из них был совершенно уверен, что именно он будет председателем колхоза. Однако колхозники избрали председателем не Матвея Студенкина и не Ивана Слегова, а Пийко, как они звали тогда Евлампия Никитича. Писатель взял здесь жизнь советской деревни в тот момент, когда основная масса крестьян уже осознала, что колхозы необходимы, что с колхозами связано их будущее, и поэтому крестьяне в повести проявляют кровную заинтересованность в том, под чьим руководством они будут превращать эту необходимость в действительность всей своей будущей жизни. Матвей подготовил в селе почву для коллективизации, но, как показала коммуна, оказался неспособным практически руководить общественным производством, Слегову крестьяне не вполне доверяли и не вполне понимали его. Пийко уже в коммуне проявил преданность коллективному хозяйству, умение самоотверженно трудиться и увлечь за собой других.

Став председателем, Евлампий Никитич целиком отдал себя организации колхозной жизни, мобилизовал для этого всех колхозников, подчинил своей воле Ивана Слегова и сумел использовать его знания и способности на общее благо. В результате сложилась устойчивая саморазвивающаяся система коллективного хозяйства, способ-

ного удовлетворять и общественные потребности, и личные нужды колхозников. Колхоз проходит через все испытания, которые в разное время выпали на долю деревни и всей страны, и выходит из этих испытаний еще более окрепшим и уверенным в своем будущем. Правда, эти испытания и успехи сделали Евлампия Никитича крутым, самонадеянным, порой грубым и несправедливым по отношению к другим. Это стало тормозить дальнейшее совершенствование колхозной жизни, сковывать творческие возможности и усилия лучших и более передовых тружеников колхоза, таких, как племянник председателя Сергей Лыков, талантливый бригадир с высшим агрономическим образованием, уже зарекомендовавший себя среди рядовых колхозников человеком, способным вести общее хозяйство более эффективно, чем это делалось раньше, и с большим доверием и уважением к другим членам коллектива. В сущности, кончина прежнего председателя и означает в повести переход от одного этапа поступательного развития советской деревни к другому, более совершенному.

В целом повесть В. Тендрякова замечательна тем, что в ней на основе отдельных фактов реальной действительности воссоздан собственно художественными средствами полнокровный, насыщенный, противоречивый жизненный процесс, в котором историческая необходимость поступательного развития нашего общества практически реализуется благодаря активной деятельности и творческой энергии все новых и новых общественных сил.

Реальное значение художественно-творческого опыта на основе метода социалистического реализма состоит в том, что он «непосредственно» (конкретно-чувственно) демонстрирует человечеству всемирно-историческую необходимость и конкретно-историческую возможность коммунистической переделки мира и «непосредственно» вовлекает человека в созидательный процесс, заражает его социалистическими принципами жизнедеятельности, учит видеть вокруг себя и творчески превращать конкретную историческую возможность в реальную социалистическую действительность.

Довольно часто, особенно в современной советской литературе, творческие принципы социалистического реализма реализуются в виде процесса реально оправданного самоутверждения человека как родового существа, как представителя всего общества в качестве хозяина жизни. В настоящее время у нас идет целый поток такой лите-

ратуры. Из последних произведений это, например, рассказы «Век живи — век люби» В. Распутина и «Вы чье, старичье?» Бориса Васильева.

В первом случае, в рассказе Распутина, писатель в высшей степени талантливо раскрывает момент вхождения молодого человека в жизнь, когда он делает первые самостоятельные шаги в жизни и всем своим существом начинает ощущать свою связь с сущностными силами мира — мира природы и человеческого бытия, сущностными силами мира, ради которых он будет жить всю дальнейшую свою жизнь.

Во втором случае, в рассказе Б. Васильева «Вы чье, старичье?», герой рассказа, старик, проживший всю свою жизнь созерцателем, пассивно наблюдавшим жизнь со стороны, под конец жизни оказывается в ситуации, в которой не может не действовать, должен действовать в интересах рядом живущих людей. И хотя эти действия носят сугубо бытовой характер, в принципе они коренным образом преобразовали старика, каким-то отдаленным путем приобщили его к активной общественной деятельности во имя человека и общества.

По своей общественно-исторической природе, в качестве составной части коммунистического движения, литература социалистического реализма преследует цель максимально эффективного воздействия на реальный жизненный процесс, ради его поступательного развития. Поэтому она и находится в преемственной связи с конкретно-историческим типом художественного творчества в прошлом и является новым этапом в развитии этого художественного типа. Именно на пути творческого освоения реальных характеров как конкретно-исторического результата и перспективы общен исторического развития и возможно максимально эффективное воздействие литературы на реальный процесс социалистического преобразования общества.

Принадлежность к конкретно-историческому типу художественного творчества во многом определяет не только содержательные принципы в литературе социалистического реализма, но и принципы образной детализации в этой литературе. Социалистический реализм предусматривает в принципе конкретно-историческую правдивость художественно-образной детализации, то есть, по меньшей мере, закрепление художественно освоенной жизненной характеристики за ее временем, местом и средой. Но

так как эта художественная система творчески осваивает связь данной конкретно-исторической ситуации с общеисторическим движением человечества к его коммунистическому будущему, то в целом художественная форма в произведениях социалистического реализма определяется всякий раз характером реального жизненного материала и индивидуальной творческой способностью художника. Это дает широкое многообразие форм и стилей в искусстве социалистического реализма.

Например, в тех случаях, когда конкретные исторические характеры и события, на основе которых писатель творит мир художественных образов, сами по себе имеют всемирно-историческое значение такого рода, тогда и весь художественный процесс может осуществляться в конкретно-исторических формах, вернее, в жизнеподобных конкретно-исторических формах. Таковы классические произведения советского искусства социалистического реализма, посвященные теме революции, гражданской войны, Отечественной войны, теме практического созидания социалистического общества.

Но бывают ситуации, когда конкретно-историческая форма реальной действительности оказывается в художественном отношении малоэффективной, когда она не позволяет передать подлинное значение творчески освоенной художником связи между конкретным жизненным материалом и общенсторическим прогрессом. Тогда художник по необходимости создает так называемую условную (условно-фантастическую) конкретно-чувственную форму. Например, к концу 20-х годов, когда социалистическое движение в нашей стране после великих политических и военных побед стало распространяться вглубь и вширь общественной жизни советского народа, случилось так, что на поверхности жизни стали укрепляться силы, чуждые коммунизму, но с претензией на руководство новым обществом — главначпусы победоносиковы и их приспешники.

Победоносиков — главный начальник по управлению согласованием в сатирической комедии Маяковского «Баня». Ему безразлично, чем управлять и что согласовывать, главное — управлять и согласовывать и тем препятствовать свободной творческой деятельности людей, выхолащивать революционно-созидательное содержание из их общественной практики. Спрашивается, как художнику социалистического реализма бороться против Победо-

носкова, как художественно реализовать возможность его преодоления, когда реальные победоносиковы были еще достаточно сильны. И тогда писатель — своими, собственно художественными средствами — искусственно ускоряет всемирно-исторический процесс, создает «Машину времени», «Фосфорическую женщину» из далекого будущего и с помощью этих фантастических образов творит коммунистическую перспективу дальнейшего исторического развития. Фантастика эта художественно правдива, правдива в конкретно-историческом смысле, так как выявляет связь вполне определенного конкретно-исторического момента с общеисторической перспективой коммунистического преобразования жизни. Это, так сказать, собственная фантастика литературы социалистического реализма.

Конечно, пример с «Баней» Маяковского далеко не исчерпывает всех форм фантастической образности в литературе социалистического реализма. В принципе социалистический реализм предусматривает художественное освоение более широких и сложных по своему общественно-историческому значению связей человека с миром и его будущим и значительно более эффективное воздействие на реальный ход жизни, чем любая другая художественная система в мировом искусстве. Общая цель искусства социалистического реализма — проникать во все стороны человеческой жизни, включая сферу глубоко скрытых, подсознательных процессов и сферу самого высокого сознания, самых смелых полетов человеческой мысли, с тем чтобы всюду устанавливать конкретно-чувственную связь индивидуально неповторимого бытия с общеисторическим движением человечества к коммунизму. А это предполагает все новые и новые творческие открытия как в области содержания, так и в области художественной формы. Главное, чтобы невозможное или невероятное по форме, когда оно художественно необходимо, выражало возможное и вероятное по существу, служило правдивому творческому освоению существенного содержания жизни в ее исторически сложившейся определенности.

#### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

В отличие от других художественных систем, например романтизма или критического реализма, для которых характерны разные социально-идеологические позиции ху-

художников и, следовательно, наличие разных идейных течений, искусство социалистического реализма едино по своей социальной основе и идеологическим взглядам. Это обусловлено прежде всего его коммунистической партийностью, которая предусматривает глубоко осознанную творческую деятельность в интересах «миллионов трудящихся», а в условиях социализма — в интересах всего социалистического общества. Конечно, и в социалистическом реализме творчество художника непосредственно может быть связано по преимуществу с какой-то одной социальной средой, и эта связь может определять особенности содержания и формы его произведений, как, например, связь с крестьянской жизнью в творчестве Шолохова или Пластинова. Но в любом случае конкретный жизненный материал творчески осваивается художником социалистического реализма с позиций «социалистического пролетариата» или социалистического общества в целом.

Вместе с тем искусству социалистического реализма свойственно широкое многообразие внутренних типов творчества, так называемых *стилевых течений*. Основные из них сложились в результате творческого освоения важнейших для социализма сторон жизни в определенном их освещении. Это, во-первых, борьба за социализм и защита его завоеваний. Во-вторых, соотношение общественных и личных интересов в условиях утверждения социалистических отношений и их дальнейшего развития. Далее, самоценное значение личности, ее желаний, стремлений, творческих порывов, собственных возможностей. И наконец, борьба против отрицательных явлений жизни, препятствующих поступательному развитию общества и разрыванию личной самоценности человека.

В общен историческом плане все эти стороны равно значительны для коммунистического движения, но в конкретных исторических условиях какая-то сторона приобретает особое значение, например защита социализма в годы войны, борьба с недостатками — когда они существенны и опасны, всестороннее развитие личности — в условиях развитого социализма. Кроме того, каждый художник и по характеру своего воспитания, и по своему жизненному опыту, и по своей внутренней устремленности, особо пристрастен, как правило, к какой-то стороне или к каким-то определенным сторонам жизни и связанной с ними проблематике, живет этим и придает всему своему творчеству соответствующую внутреннюю направленность, па-



фос В результате в литературе социалистического реализма сложились особые разновидности, свои внутренние типы художественного творчества.

Прежде всего это произведения с преимущественно героическим содержанием. Реальную жизненную основу героического в социалистическом реализме составляют прежде всего такие исторические ситуации, в которых решается судьба социалистического движения и его завоеваний и которые требуют от его активных участников высочайшего, крайнего напряжения и отдачи всех физических и духовных сил.

Художник, осваивающий жизнь в героическом ключе, воспроизводит реальную героическую ситуацию в виде такой художественной действительности, в которой самоотверженная борьба за социализм утверждается в качестве высшего смысла человеческого существования, а коллектив товарищей по борьбе выводится в качестве главной или даже единственной формы общественной и личной жизни человека. Наиболее значительные достижения этого типа творчества — хорошо известные произведения социалистического реализма: «Мать» и «Враги» Горького, «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, «Разгром» и «Молодая гвардия» Фадеева, «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» Маяковского, «А зори здесь тихие...» Б. Васильева, «Горячий снег» Ю. Бондарева и др.

Для таких произведений особенно характерен многоликий образ спаянного, политически сплоченного коллектива, неудержимо устремленного к победе новых общественных сил, к защите нового, социалистического миропорядка. Все другие связи человека с миром в таком изображении переводятся на задний план, а на передний план выдвигается одна связь — с коллективом товарищей по борьбе.

Героическое начало заключено в самой природе коммунистического движения: чтобы коренным образом переделать жизнь и отстоять достигнутое, требуются колоссальные усилия активных участников движения и постоянная готовность совершить ради этого героический подвиг. Поэтому жизнь питает искусство героическим содержанием на всех этапах развития социалистического общества. Но все же наиболее полное и массовое проявление героизма происходит в особые, критические периоды истории социализма, требующие от человека отдачи

всех сил, всего себя делу утверждения и защиты нового общества. Этим и объясняется, что большинство произведений с преимущественно героическим содержанием появилось в нашем искусстве именно в такие периоды или посвящалось им впоследствии.

Но литература социалистического реализма изображает не только героические свершения и возможности сознательных борцов за социализм. В центре изображения многих писателей острые *драматические* ситуации революционной борьбы и строительства нового общества. Это — не просто произведения драматургического рода литературы, но и все художественные произведения, в которых воспроизводятся острые, напряженные конфликты между различными социальными силами или различными сторонами жизни отдельной личности в период утверждения новых общественных отношений. Таковы, например, «Города и годы» К. Федина, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Люди из захолустья» А. Малышкина, «Страна Муравия» и «За далью даль» А. Твардовского, «Тихий Дон» и «Судьба человека» М. Шолохова. А в 60—80-е годы это талантливые произведения Ч. Айтматова, С. Залыгина, Ф. Абрамова, В. Астафьева, Е. Носова, В. Распутина, В. Белова.

Основное внимание писателя сосредоточено здесь на драматически сложной и даже трагической судьбе человека в революции, во время войны, в мирное время, а отсюда и на многообразии связей человека с миром. Писатель вскрывает противоречивость в соотношении разных сторон жизни человека и создает художественными средствами напряженный процесс реально возможного преодоления этих противоречий. Новаторство социалистического реализма в данном случае состоит в том, что судьба личности при всей сложности и противоречивости ее отношений с окружающим миром раскрывается здесь так или иначе в связи с объективно-историческим поступательным развитием, тогда как в критическом реализме все расчеты на лучшую жизнь связаны лишь с внутренними пожеланиями и субъективной волей людей.

Значительное место в литературе социалистического реализма занимает такая ее разновидность, которую принято называть *романтической*. Имеются в виду произведения с повышенным интересом художника к тому, как

рождение нового общества преломляется во внутреннем мире личности, приобретая особую задушевность, таинственность, привлекательность; как новое в жизни преломляется в субъективных порывах человека, в его индивидуальных действиях, поступках.

Не столько многообразие связей личности с обществом в целом, как в «драматическом» типе творчества, не столько героические свершения коллектива борцов за социализм, как в героическом типе творчества, сколько приподнятое субъективное восприятие событий и индивидуальный подвиг. Исследователи относят к этому типу творчества лирику Тихонова, Багрицкого, Светлова, Вургуну, творчество Яновского, Довженко. К этому типу творчества тяготеют и столь популярные в настоящее время приключенческие произведения литературы и киноискусства, рассказывающие о подвигах советских разведчиков во время Великой Отечественной войны или о подвигах борцов за социализм в годы Октябрьской революции и гражданской войны.

Романтический тип творчества в литературе социалистического реализма можно рассматривать как непосредственное творческое освоение этой литературой художественного наследия собственно романтического искусства. Но это наследие освоено здесь на принципиально новой жизненной и художественно-творческой основе, что и определяет качественное различие романтического типа творчества в искусстве социалистического реализма от романтизма как самостоятельной литературы.

Как и собственно романтическое искусство, романтический тип творчества в социалистическом реализме поэтизирует личную самоценность человека. Но эта поэтизация никогда не приводит здесь к отрыву личности от общества по существу или к противопоставлению личности обществу в целом, что так характерно для собственно романтизма. При всей своей самоценности личность в искусстве социалистического реализма, в каких бы конкретных условиях она ни оказалась, всегда остается представителем определенного времени, определенных общественных сил и общества в целом.

Все названные выше разновидности в литературе социалистического реализма представляют собой разные формы прямого утверждения новой общественной системы. Но новый мир можно утверждать и через отрицание всего того, что осталось от старого мира, и вообще всего, что

мешает людям творить свое счастливое будущее. Поэтому литературе социалистического реализма органически присуще *критическое* начало. Оно заключено в самом методе этой литературы, так как он предполагает воспроизведение жизни в виде действительного преодоления тех сил, которые подавляют человека и препятствуют ему свободно общаться с другими членами общества. При этом критическое начало может преобладать в творческой практике писателя, стать пафосом его творчества или отдельных его произведений, что и создает особую критическую разновидность в литературе социалистического реализма. Вспомним, например, такие классические произведения нашей литературы с критическим пафосом, как «Баня» и «Клоп» Маяковского, «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильфа и Петрова.

В прошлом ближе всего к этой разновидности литературы социалистического реализма стоят произведения критического реализма, в которых дается прямая критика пороков общественной жизни, например сатирические произведения Гоголя, Салтыкова-Щедрина. Но в литературе социалистического реализма эта традиция, как и все другие традиции, претерпели качественное обновление. Сущность этого обновления, как было показано на примере «Бани» Маяковского, состоит в том, что отрицательные явления жизни воспроизводятся здесь в процессе их исторически необходимого преодоления, путем раскрытия их всемирно-исторической несостоятельности, обреченности в отличие от литературы критического реализма, где отрицательное в жизни лишь осуждается, как враждебное людям, но, в сущности, не преодолимое ими.

Рассмотренные типы творчества\* представляют собой вполне сложившиеся художественные образования внутри литературы социалистического реализма. Но они далеко не охватывают всего многообразия этой художественной системы. При более детальном исследовании можно выявить и другие типы творчества, а также промежуточные явления разного рода. В целом же принципы социалистического реализма настолько емки, что позволяют этой литературе вобрать в себя все существенно важное, значительное в художественной культуре прошлого и вместе с

\* См. более подробно в кн.: Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1978.

тем предусматривают все новые и новые художественные завоевания, так как *система социалистического реализма* по самой сути своей открыта для творческого освоения всего нового, чем обогащается человечество в своем многотрудном, сложном и великом движении к будущему.

## ГЛАВА VII

### ПАРТИЙНОСТЬ, КЛАССОВОСТЬ, НАРОДНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Понятия партийности, классовости и народности раскрывают самые существенные, глубинные связи литературы с общественной жизнью. Как литературоведческие понятия они сложились в разное время, исторически изменялись в своем значении, обогащались за счет друг друга и окончательно утвердились как система взаимосвязанных понятий лишь в современной марксистско-ленинской науке об искусстве.

Исторически первым возникло понятие *народности*, еще в эпоху Возрождения, когда оно означало литературу на живых языках формировавшихся европейских наций в противоположность литературе на мертвом латинском языке, господствовавшем в европейской письменности того времени (трактат Данте «О народной речи», 1305 г.; манифест французской Плеяды «Защита и возвеличение французского языка», 1549 г.). В XVIII веке в трудах европейских просветителей, особенно у теоретиков сентиментализма, а затем в романтической теории литературы понятие народности обогатилось качественно новым значением. Под народностью стали понимать художественное выражение национальной самобытности, «своеобразия каждого народа, его языка и его страны, его дел и предрассудков, страстей и дерзаний, его музыки и души»<sup>1</sup>. Иначе говоря, понятие народности стало означать художественное воспроизведение и утверждение духовной жизни нации. Если при этом учесть, что искусство не только отражает реальную действительность и не только выражает свое отношение к ней, но и творчески преобразует ее, —

<sup>1</sup> Гердер И. Г. Избранные сочинения. М. — Л., 1959, с. 72.

а это было уже известно теоретикам сентиментализма и романтизма, — то можно считать, что в конце XVIII — начале XIX века уже сложилось основное и наиболее широкое значение понятия народности литературы. Суть его в художественном воспроизведении, утверждении и творческом обогащении самобытного духовно-практического опыта нации.

В 20-х годах XIX века в трудах французских историков Тьера и Гизо утвердился взгляд на историю общества как историю борьбы классов. На этой основе общественная деятельность людей и их общественное сознание стали рассматриваться как выражение интересов того или иного класса. Так возникло понятие *классовости* духовной жизни общества, включая и художественную деятельность. Наиболее полно и последовательно это понятие по отношению к разным областям общественной деятельности было разработано Марксом и Энгельсом. И в своих многочисленных обращениях к литературе и искусству они устанавливали связь художника с определенной социально-классовой средой (см. об этом в разделе «Основы историко-материалистического понимания сущности художественного творчества»).

Связь творчества писателя с определенной социально-классовой средой настолько существенна, что в марксистском литературоведении исторически вполне обоснованно сложилось понятие литературного течения как творческого единства писателей на основе общности социально-идеологических позиций (см. об этом в гл. «Художественные системы, литературные течения, направления и стили»).

Утверждение понятия *классовости* в литературоведении обогатило и понятие *народности* литературы: оно приобрело социальную определенность, стало означать художественное воспроизведение и обогащение духовно-практического опыта нации в интересах ее большинства, прежде всего трудящихся классов. Именно таким образом проблему народности литературы решал Добролюбов в известной статье «О степени участия народности в развитии русской литературы». Характеризуя современную ему литературу Запада и России, он замечает, что большая ее часть не является по сути своей народной, так как не выражает интересов большинства своей нации и человеческого общества. «Если и трактуются предметы, прямо ка-



сающиеся народа и для него интересные, — пишет Добролюбов, — то трактуются они опять не с общепринятой, не с человеческой, не с народной точки зрения, а непременно в видах частных интересов той или иной партии, того или другого класса»<sup>1</sup>.

Под «партиями» и «классами» Добролюбов имеет здесь в виду только высшие, «образованные» круги общества, а под «народной точкой зрения» — в основном прямое выражение интересов трудящихся классов, прежде всего крестьянства. Это придавало понятию народности острую революционно-демократическую направленность, но в то же время резко сужало сферу народности в литературе, вплоть до того, что даже Пушкин рассматривался Добролюбовым не вполне народным писателем: он, по Добролюбову, представил верно лишь внешность русской жизни, но не проник в душу русского народа.

Теперь, нет необходимости доказывать, что Пушкин в высшей степени народный писатель прежде всего по глубине проникновения в сущность общественной жизни русского народа. Однако не следует умалять и народного значения колоритных картин повседневного русского быта в его произведениях, навеки одухотворенной им русской природы и бесценного богатства его национальной художественной речи, что придает пафос народности даже тем произведениям великого поэта, которые по их содержанию не назовешь глубокими (например, «Граф Нулин» или «Домик в Коломне»).

Следовательно, понятие народности означает творческое освоение как самобытного содержания, так и самобытной формы национальной жизни в интересах трудящегося большинства.

Понятие *партийности* литературы как особое искусствоведческое понятие сформировалось в начале XX века. Оно было специально разработано тогда в статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». До Ленина термин «партийность» бытовал только в смысле принадлежности общественного деятеля, в том числе и писателя, к той или иной политической партии или группировке. Ленин придал этому термину более глубокое и более широкое значение, имеющее отношение ко всем областям общественного сознания и деятельности

<sup>1</sup> Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9-ти т., т. 2, с. 228

и учитывающее относительную самостоятельность, специфическую особенность каждой из них. Партийность, по Ленину, — это непосредственное участие данной области творческой деятельности людей в определенном общественно-историческом движении, ее собственный вклад в это движение. Имеются в виду общественные движения, которые возникают на основе исторически складывающихся типов духовно-практического освоения мира и в которых решаются коренные вопросы общественной жизни в интересах определенных социальных сил. Прежде всего это прогрессивные и революционные движения.

В статье В. И. Ленина речь идет о коммунистическом («социал-демократическом») движении и о непосредственном участии литературы в этом движении на правах его особой составной части. Однако принцип, который В. И. Ленин применил для определения партийности литературы в коммунистическом движении, применим и к литературам, сложившимся в рамках других общественно-исторических движений. Этот принцип последовательно проводится Лениным и в статье «Памяти Герцена», где устанавливается непосредственная связь русской литературы XIX века с освободительным движением в России того времени, и в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции», где творчество этого великого реалиста при всех его противоречиях рассматривается как составная часть подготовки русского общества к первой русской революции. (О всеобщем методологическом значении ленинской идеи о партийности литературы см. в разделе «Основы историко-материалистического понимания сущности художественного творчества».)

Наиболее полное и последовательное выражение принцип партийности получил в коммунистическом движении. Указывая на это, Ленин называл коммунистическую партийность «строгой партийностью». Она предполагает политическую партийную организацию и планомерное руководство со стороны этой организации, коммунистической партии, всеми областями, всеми составными частями коммунистического движения, в том числе и художественной его частью. Коммунистическая партийная организация именно руководит другими сферами коммунистического движения, а не подчиняет их себе. А руководство предусматривает относительную самостоятельность каждой из областей, особый, ничем не заменимый вклад, который каждая отдельная сфера вносит в движение в целом.

Органической частью коммунистического движения, последовательно реализующей принцип партийности этого движения в сфере художественного творчества, является литература социалистического реализма (см. об этом в гл. «Социалистический реализм в литературе»).

Утверждение, в науке о литературе понятия партийности по-новому осветило и понятия классовости и народности литературы. *Классовость* в ленинском понимании — это, не только и не просто выражение интересов того или иного класса, но выражение его интересов в определенном общественно-историческом движении. Следовательно, и классовость писателя определяется не просто по тому, интересы какого класса или какой социальной среды он выражает своим творчеством, но и по тому, путем участия в каком общественном движении он их выражает. Так, раскрывая в известных статьях о Л. Толстом патриархально-крестьянские социальные истоки его творчества, Ленин тут же устанавливает непосредственную связь этой социально-классовой позиции писателя с освободительным движением русского народа конца XIX — начала XX века, с процессом подготовки первой русской революции и видит величие Толстого прежде всего в том, что он необыкновенно сильно и ярко выразил своим творчеством, противоречивый характер участия русского патриархального крестьянства в подготовке этой революции.

Точно так же, говоря о литературе, призванной выражать классовые интересы пролетариата, Ленин ставит эту литературу в прямую связь с тем общественно-историческим движением, в котором эти интересы исторически осуществляются; и говорит не просто о пролетариате, а о «социалистическом», «социал-демократическом», «сознательном», «организованном» пролетариате. «Перед нами, — пишет Ленин — трудная и новая, но великая и благородная задача — организовать обширное, разностороннее, разнообразное литературное дело в тесной и неразрывной связи с социал-демократическим рабочим движением»<sup>1</sup>.

По своему классовому первоисточнику коммунистическое движение является пролетарским, но практически оно охватывает не весь, а только «социалистический пролетариат», который и составляет основную социальную базу литературы социалистического реализма. Однако в целом социальная база этой литературы значительно шире, она

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

включает в себя социалистически сознательные слои и крестьянства и интеллигенции — всех, кто осознал всемирно-историческую необходимость коммунистического движения, его освободительную миссию и для пролетариата, и для всех других трудящихся масс, а в конечном счете и для всего общества. Это приводит к тому, что в условиях победы сил социализма и окончательного утверждения социалистической системы общественных отношений социальной основой литературы социалистического реализма становится вся социалистическая общность людей — рабочих, крестьян, интеллигенции. Социальные различия в этих условиях проявляются художественно главным образом на уровне тематики литературных произведений — отсюда жанровое подразделение этой литературы на произведения о рабочем классе, так называемую «деревенскую прозу», произведения об интеллигенции и т. п. Что же касается социально-идеологической позиции писателей, то она едина — это позиция всей социалистической общности людей. С этой позиции писатели творчески осваивают любой конкретный материал, из жизни любой социальной среды и любой сферы бытия. Это создает в высшей степени благоприятные условия для того, чтобы изображенная в произведении конкретная жизненная ситуация приобретала всеобщее значение.

Понятие партийности позволяет уточнить и содержание *народности* литературы, в том смысле, что подлинный интерес народа, то есть большинства нации, выражает литература в составе прогрессивных, освободительных общественно-исторических движений. Вместе с тем важно учитывать, что прогрессивные движения, в том числе и революционные, не равноценны с точки зрения их народности. Так, все освободительные движения в прошлом, какие бы высокие и гуманные цели они ни ставили, были не в состоянии освободить большую часть общества от угнетения меньшей его частью. Практическим результатом этих движений являлась лишь смена одной формы угнетения другой и не всегда менее тяжелой. Их народность состояла главным образом в том, что они приближали всякий раз тот этап освободительной борьбы, на котором человеческое общество приобретает возможность уничтожить наконец всякое подавление человека человеком. На этом этапе освободительное движение приобретает особое качество народности, которое реализуется в практическом претворении в жизнь лучших стремлений и надежд имен-

но большинства нации, всех тех, кто занят общественно полезной деятельностью. Таков характер народности коммунистического освободительного движения, в частности его литературы.

Литература социалистического реализма, особенно в условиях развитого социализма, характеризуется органическим единством партийности, классовости и народности, во многом даже слиянием этих сторон содержания художественных произведений. Однако при всем этом каждая из них сохраняет и свое особое значение. *Партийность* писателя определяется по его художественно-творческому вкладу в духовную область дальнейшего поступательного движения развитого социалистического общества, по тому, насколько верно он уловил наиболее перспективные тенденции современного общественного развития и насколько сильно реализовал их в образной системе своих произведений. Это же определяет и общий характер классовости и народности творчества современного советского писателя. При этом *классовость* проявляется непосредственно в том, насколько глубоко и убедительно раскрыты в произведении характерные черты поведения и духовного облика представителей социальных классов и слоев современного социалистического общества, а *народность* — в том, насколько конкретное изображение тех или иных социальных слоев выражает общее состояние жизни развитого социалистического общества, всего советского народа и насколько широк круг людей, независимо от их социальной принадлежности, которых затрагивает произведение, заражает своей творческой энергией, формирует принципы их практической деятельности.

Кроме того, понятие народности и по отношению к литературе развитого социалистического общества сохраняет свое истинное значение — художественного воспроизводства и утверждения самобытного духовно-практического опыта национальной общности людей, прежде всего тех нравственных ценностей, которые трудящийся народ каждой нации приобрел в течение всей своей истории. Именно акцент на эти ценности выдвинул в последнее время на передний план таких выдающихся писателей, как Ф. Абрамов, Е. Носов, В. Астафьев, Р. Распутин, В. Белов. Ярким признаком народности этих писателей является и мастерское изображение «родного быта» простых русских людей, влюбленное и озабоченное описание

родной природы и поразительное богатство речевой ткани произведений, обнаруживающее неиссякаемые художественные возможности живого языка народа (см. «Лад» В. Белова).

Однако при всей огромной значимости художественного освоения многовекового нравственного опыта народа, его традиционного быта и доставшегося нам от прошлого богатства родной речи в полной мере народность литературы социалистического реализма раскрывается тогда, когда наследие прошлого предстает обогащенным принципами жизнедеятельности социалистического общества. В этом отношении до сих пор остается непревзойденным образцом рассказ М. Шолохова «Судьба человека». Герой этого рассказа Андрей Соколов — плоть от плоти сын трудового русского народа, непосредственный носитель его лучших нравственных качеств. Но у Соколова это нравственное богатство народа выступает как неотъемлемое достояние типичного представителя советской социалистической общности людей. Вот, например, командир автотороты, в составе которой воевал Соколов, спрашивает его, прежде чем дать ему почти что невыполнимое боевое задание: «Проскочишь, Соколов?» — ... А тут, — вспоминает герой, — и спрашивать нечего было. Там товарищи мои, может, погибают, а я тут чухаться буду?»

Его посылают на верную смерть, а он думает о гибели других, он ждет пулю в лопатки, а переживает в это время за голодающих товарищей; он вынес всю тяжесть войны, а гордится женщинами и детишками, которые были в тылу: «Вся держава на них оперлась! Какие это плечи таким женщинам и детишкам надо было иметь, чтобы под такой тяжестью не согнуться? А вот не согнулись, выстояли!»

Естественное чувство товарищеской взаимовыручки и какая-то родственная, отеческая забота о судьбах всего общества, которое для него существует не отвлеченно, а как его братья, сестры, детишки, — вот глубочайшее выражение народности, свойственное литературе социалистического реализма, могучее творческое возведение рядовой человеческой судьбы до ее всеобщей, общечеловеческой значимости.

Коммунистическое движение народно не только своей открытой и последовательной борьбой за полное освобождение эксплуатируемых классов от всякого рода эксплуа-



талии и гнета, но и тем, что осуществляет одновременно вековую мечту всего человечества о свободных, равноправных, взаимозаинтересованных отношениях каждого человеческого индивида со всеми остальными. Это создает для художников коммунистической партийности особо благоприятные условия, чтобы творить произведения не только в высшей степени народные, но и проникнутые высочайшей общечеловеческой значимостью. Но именно только условия. Чтобы реализовать их, надо быть большим художником, надо освоить все лучшие достижения искусства прошлого и настоящего и создать свой, новый мир художественных образцов, который бы завоевывал чувства и мысли миллионов людей всего мира, убеждая их, в действительной возможности установить справедливый порядок на земле.

*Общечеловеческое значение искусства* вытекает из самой его специфической природы. Нагляднее всего об этом свидетельствует то, что подлинные произведения искусства никогда не умирают. Уходят в прошлое общественно-исторические движения, которые вызвали к жизни эти произведения, исчезают классы и даже народы, а произведения искусства, созданные их представителями, живут и становятся достоянием все более и более широкой публики и — что самое удивительное — являются для каждого нового поколения неотъемлемой, органической частью современной духовной жизни.

Искусство — особая форма конкретно-чувственного, личностного общения человека с миром, такого общения, при котором художник с помощью своего творческого воображения вступает в непосредственную связь с любым другим человеком любой эпохи. Тем самым искусство раздвигает рамки непосредственного общения людей до бесконечности, с выходом в любое пространство и время.

Своим бессмертием великое искусство увековечивает и то историческое движение, которое его породило, оно придает реальным возможностям этого движения, исторически ограниченным эпохой, характер окончательной завершенности и этим устанавливает непосредственную (образную, живую) связь своего исторического движения с освободительными движениями будущего и в конечном счете с полной победой человека над враждебными ему силами природы и общества — с коммунизмом.

Борьба за коммунистическое преобразование мира подготовлена всей историей тысячелетних битв человека за

свое освобождение. Поэтому коммунистическое движение является законным наследием всего лучшего, что завещали потомкам другие прогрессивные движения мировой истории, поэтому и все великое искусство становится его органическим достоянием: в борьбе за коммунизм оно обретает реальность своих самых возвышенных и, казалось бы, совершенно несбыточных идеалов и полностью осуществляет свое «врожденное» стремление войти в душу каждого живого человека.

Ассимилируя все великое искусство прошлого, коммунистическое духовно-практическое освоение мира открывает, как было показано, и качественно новый этап в художественном развитии человечества, создает искусство, соответствующее заключительной эпохе всемирной освободительной борьбы, — искусство социалистического реализма, искусство высочайшей художественной правды, рождающееся в процессе практического преобразования жизни по законам общественной гармонии, человеческой красоты и с самого начала обращенное в большой мир, не к «скуучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

## Л и т е р а т у р а

Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве. В 2-х т. М., 1983.

Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1969.

Об идеологической работе КПСС. 2-е изд. М., 1983.

Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. — Собр. соч. В 5-ти т. М., 1974, т. II.

Горький М. Советская литература. Доклад на I Всесоюзном съезде советских писателей. — В кн.: М. Горький. О литературе. М., 1968.

Поспелов Г. Н. Искусство и эстетика. М., 1984.

Ревякин А. И. Проблемы изучения и преподавания литературы. М., 1972.

Суцков Борис. Исторические судьбы реализма. М., 1977.

Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1975.

Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. М., 1982.

Хрестоматия по теории литературы. М., 1982.

## Оглавление

<b>Введение</b> . . . . .	
<b>Первая часть. Сущность художественного творчества</b> . . . . .	
<b>Глава I Из истории теоретического осмысления проблемы</b> . . . . .	
Концепции сущности искусства как подражания жизни . . . . .	
Концепции сущности искусства как субъективной творческой способности . . . . .	
Объективно-исторические концепции сущности искусства . . . . .	
Основы историко-материалистического понимания сущности художественного творчества . . . . .	
Современные теории сущности художественного творчества . . . . .	
<b>Глава II Художественное содержание и форма</b> . . . . .	
Творческая природа художественного содержания и формы . . . . .	
Познавательная функция литературы. Художественно-творческая типизация . . . . .	
Идеологическая функция литературы. Пафос, художественная правда и иллюзия . . . . .	
Воспитательно-эстетическое значение искусства . . . . .	
Художественный образ . . . . .	
<b>Глава III. Виды искусства и специфика литературы. Эпос и лирика</b> . . . . .	
Эпос и лирика . . . . .	
<b>Вторая часть. Закономерности исторического развития литературы</b> . . . . .	
<b>Глава IV Художественные системы, литературные направления, течения и стили</b> . . . . .	
<b>Глава V Творческие методы в литературе</b> . . . . .	
Общее определение художественного метода . . . . .	
Методы «универсальных» художественных систем . . . . .	
Художественный метод романтического искусства . . . . .	
Критический реализм как художественный метод . . . . .	
<b>Глава VI Социалистический реализм в литературе</b> . . . . .	15
Исторические предпосылки возникновения литературы социалистического реализма . . . . .	
Определение социалистического реализма как художественного метода . . . . .	16
Художественные разновидности литературы социалистического реализма . . . . .	17
<b>Глава VII Партийность, классовость, народность литературы</b> . . . . .	18
<b>Литература</b> . . . . .	19

*Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью.*

*А. М. Горький*





