

125
ЛАТВИЙСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ П. СТУЧКИ

**ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА**

РИГА 1970

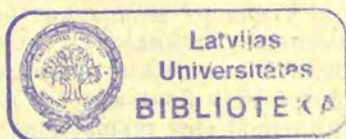
777



ЛАТВИЙСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ П. СТУЧКИ

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТОМ 125



РИГА 1970

ИИ/5639

1 А В

Предлагаемое издание — сборник статей, написанных преподавателями кафедры русской литературы Латвийского государственного университета имени П. Стучки и сотрудничающими с ними преподавателями Киевского и Воронежского госуниверситетов на основе докладов, заслушанных на научной конференции на тему «Проблемы художественного метода писателей в историко-литературных курсах» (Рига, ЛГУ, 1968 г.). Кроме того сюда вошли также статьи молодых преподавателей кафедры философии, тематически и проблемно отвечающие основным задачам данного издания.

Редакционная коллегия:

**М. П. Николаев, Л. С. Сидяков,
Э. О. Станке (ответственный редактор)**



ПРЕДИСЛОВИЕ

Категория художественного метода в последние годы все чаще становится предметом специального внимания искусствоведения, в частности литературоведения. Суть данного понятия до сего времени вызывает споры, несмотря на то, что советская наука пользуется им уже с конца 20-х — начала 30-х гг.¹

Выдвижение ряда вопросов, связанных с его осмыслением, и стало основной целью авторов данного сборника, обратившихся к анализу достаточно разнородного материала: в их поле зрения попало и устное народное творчество, и русская, и зарубежная литература 19-го и 20-го вв. Ими руководила в первую очередь необходимость дальнейшей разработки вопросов о природе художественного метода, о соотношениях метода в литературном процессе и творческой индивидуальности писателя, о взаимоотношениях метода и мировоззрения. Ряд положений, некоторые конкретные решения, предложенные ими, в той или иной мере остаются дискуссионными. Необходима дальнейшая, еще более активная, теоретически четкая, углубленная разработка поднятых в данном сборнике, и во многих других работах, проблем, связанных с осмыслением этой категории.

¹ См., напр., сб. статей «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя». М., «Наука», 1964 г. В. Д. Сквозников. «Метод». Краткая литературная энциклопедия. М., «Советская энциклопедия», 1967 г. Ю. Борев. «Эстетика». М., Политиздат, 1969 г. (раздел «Природа художественного метода»), стр. 249—256.

Предлагаемый сборник состоит из трех разделов.

В первом сосредоточены статьи, имеющие вводно-теоретический характер.

Второй раздел содержит конкретные исследования, связанные главным образом с осмыслением особенностей художественного метода в русской классической литературе и литературе социалистического реализма.

Третий раздел составляют статьи, представляющие собой историко-литературный или философский анализ некоторых особенностей зарубежной литературы классического периода ее развития и наших дней. Размышления о специфике художественных методов занимают в них значительное место.

В основе большей части статей этого сборника доклады, прослушанные на научной конференции в ЛГУ в 1968 году, на тему «Проблемы художественного метода писателей в историко-литературных курсах».

Э. Станке

Иж.

М. Николаев

ПРОБЛЕМА МЕТОДА ПИСАТЕЛЕЙ В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ КУРСАХ

Литературоведение в течение столетий обходилось без понятия «художественный метод». Поэтому долгое время не было и проблемы метода писателей в историко-литературном процессе. Понятию «творческий метод» предшествовало понятие «стиль».

Аристотель, наиболее пронизательный теоретик литературы в древности, в своей «Поэтике» уже говорил о разных видах художественного творчества, о приемах и способах художественного изображения. Но когда его волновало своеобразие художника, он ограничивался категорией «стиль».

Гораций в «Науке поэзии» коснулся проблемы соотношения греческой и римской литератур, как двух различных фаз развития поэтического искусства. Но он оставил без всякого внимания вопросы типологии художественного творчества в их индивидуальном проявлении.

В эпоху средних веков не существовало представлений об индивидуальном своеобразии писателей, о разных стадиях развития литературы, не придавалось существенного значения авторскому началу в художественном творчестве, хотя практически это начало проявлялось в лучших произведениях средневековой литературы.

В эпоху Ренессанса возродился интерес к индивидуальности писателя и вместе с тем обострилось внимание к типологии художественного творчества в связи с сопоставлением его образцов античного, феодального и нового времени. В ре-

нессансной литературе образовался и первый художественный метод — реализм, но его специфика долгое время не осмыслялась; само понятие «реализм» появилось только к середине 19-го века.

От эпохи Возрождения до первой трети прошлого столетия в литературе, так же как в других областях искусства, сложились разнообразные художественные методы и стили, направления и течения. На протяжении веков создавались предпосылки для теоретического определения закономерностей литературного развития, в том числе художественного метода. Однако его осмысление могло стать результатом только глубокого исторического исследования литературного процесса.

Исторический подход к литературе, впервые обозначившийся в «Науке поэзии» Горация и постепенно складывавшийся в эпохи Ренессанса, классицизма и Просвещения, получил широкое распространение лишь в 19-м веке. С этого времени на основе изучения накопленных богатейших историко-литературных материалов стали образовываться учения о различных способах и принципах художественного творчества. Наиболее ярко они проявились у революционных демократов и у основоположников исторического и диалектического материализма.

В. Г. Белинский в своих работах рассматривал развитие литературы и творчество отдельных писателей нового времени в аспектах классицизма, романтизма и реализма. К. Маркс и Ф. Энгельс в письмах к Лассалю указали на «шекспиризацию» и «шиллеризацию» как на различные принципы и приемы художественного творчества. В письмах к М. Каутской и М. Гаркнесс Энгельс дал яркую характеристику реализма.

Однако учение о художественном методе как таковом сложилось только после Октябрьской социалистической революции, в советском литературоведении и искусствознании начала 30-х годов. С этого времени определилось изучение литературы и искусства с точки зрения смены и борьбы в них различных творческих методов, возникла и проблема метода писателей в историко-литературном процессе.

* *
*

Вопросы творческих методов решались у нас некоторое время в общей, иногда вульгаризованной форме. Это вызвало соответствующую реакцию у части литературоведов. Дошло до того, что профессор Б. Реизов в первом номере журнала «Вопросы литературы» в 1957 году выступил против типологического изучения литературы. Но его позиция не могла быть принятой, потому что отказаться от типологии значит отвлечься от закономерностей развития литературы и от революционно-демократических и марксистско-ленинских принципов ее исследования.

Надо отметить, что проблематика творческих методов вообще, художественного метода писателей в частности до сих пор остается спорной, противоречивой, до конца не решенной. Это зависит в значительной мере от того, что и поныне у нас нет единой точки зрения по вопросу о том, что такое творческий, или художественный, метод. Одни характеризуют его как совокупность принципов и приемов художественного творчества. Другие сводят его к системе эстетических отношений искусства к действительности. Третьи определяют художественный метод как особый способ мышления.

Нетрудно заметить, что такого рода определения имеют или слишком общий характер, или схватывают отдельные стороны художественного метода. Его верное определение возможно на основе конкретно-исторического подхода к литературе. Исходя из него, творческий метод следует рассматривать как совокупность не отдельных, а целого ряда качеств.

Каждый художественный метод имеет свою историческую основу, обусловлен теми или другими конкретно-историческими обстоятельствами; он опирается на то или иное мировоззрение; характеризуется определенным отношением к традициям и своеобразным, только ему свойственным новаторством; имеет свою теоретически сформулированную систему взглядов на сущность, специфику, цели и задачи искусства. Только органическое единство всех этих моментов дает тот или другой художественный метод.

Если такое понимание метода верно, то естественно ставить вопрос о проблеме метода писателей в историко-литературных курсах, начиная с эпохи Ренессанса, — времени образования первого художественного метода. Но в таком случае возникает вопрос — как быть с методом писателей в доренессанской литературе?

Как показывает опыт истории, в античной и средневековой литературе не было определенных, дифференцированных творческих методов. Есть основание говорить о методе фольклора, античной и средневековой литературы в целом, — без того, чтобы соединять представление о методе в них с художественными методами, развившимися позднее, — то есть с реализмом, классицизмом, сентиментализмом, романтизмом.

Устная народная поэзия, античная и средневековая литература — каждая характеризуется своим, одним художественным методом, принципиально не менявшимся на протяжении их исторического развития. В фольклоре, античной и средневековой литературе были различные творческие принципы и приемы, которые не превратились однако в художественные методы, известные с эпохи Возрождения до нашего времени.

Следовательно, в отношении к доренессансной поэзии и литературе правомерно ставить вопрос о художественном методе фольклора, античной и средневековой литературы в целом, а в их пределах — о поэтике родов, видов, жанров поэтического творчества, о стиле писателей как индивидуальном проявлении художественного метода. Эти вопросы остаются в историко-литературном процессе и всех последующих периодов развития литературы. Но качественно новой является связь их с исторически меняющимися творческими методами от ренессансного реализма до социалистического реализма в наше время.

Проблема метода писателей в историко-литературных курсах, как и всякая другая проблема, должна решаться диалектически. Творческий метод писателя, к какой бы художественной системе он ни относился, в пределах какой бы эпохи литературы ни развивался, нельзя рассматривать обособленно от стиля художника. Отрыв метода от стиля или стиля от метода представляет собой односторонний, метафизический подход к изучению художественного творчества. Он неизбежно ведет к разрыву объективных и субъективных начал творчества, то есть к нарушению одного из вечных законов искусства.

Метод и стиль писателя образуют две стороны одного и того же явления — творчества художника. Изучение метода необходимо для того, чтобы определить место и значение писателя в историко-литературном процессе, исследование же стиля дает возможность определить индивидуальную неповторимость художника, его «самобытность», или «субъективность», по терминологии Белинского.

Метод и стиль писателя образуют органическое единство. О них можно сказать то же, что говорил Гегель о содержании и форме, — что «они пропитывают друг друга». Слитность метода и стиля в творчестве каждого художника и обуславливает необходимость их изучения во взаимодействии и взаимобусловленности.

Проблема метода писателей в историко-литературных курсах при ее правильной постановке и решении требует не нивелировки, а учета всего многообразия творчества каждого художника. Она распространяется на весь путь его развития и на все компоненты его произведений.

Изучение творческого метода писателя означает характеристику всех этапов его развития с учетом того, что художник может быть причастен к различным творческим системам. Известно, что А. С. Пушкин был неоклассиком и прогрессивным романтиком прежде, чем стать реалистом. Лермонтов, Гоголь, Бальзак эволюционировали от романтизма к реализму. Реализм Достоевского дополнялся сентиментализмом и романтической таинственностью, а реализм Золя переходил к натурализму в некоторых произведениях. М. Горький вступил в литературу как революционный романтик, но в 90-х годах был и критическим реалистом, а к началу XX века вступил на путь социалистического реализма. При этом в периоды своих идейно-творческих ошибок времени реакции и двух революций 1917 года он делал, по выражению Луначарского, «излучины» от этого пути. Примеры соотношения писателей с разными творческими системами могут быть увеличены. Все это требует от литературоведческого исследования тонкости, чуткости, гибкости, большого и пристального внимания.

Творческий метод писателя представляет собой сложное явление, особенно в противоречивые и переходные эпохи литературного развития. Вследствие этого и вследствие того, что в литературе происходит постоянная борьба, бывало и бывает так, что одних и тех же писателей относят к разным художественным методам, направлениям и течениям. Так писателей эпохи Возрождения романтики считали своими предтечами, реалисты своими, а Мережковский, выступая как один из начинателей русского модернизма, называл ренессанских писателей символистами.

Где же истина? Она обретается в результате конкретно-исторической характеристики метода и стиля каждого писа-

теля в сопоставлении с искусством его эпохи и с современными ему писателями. Нельзя оптом относить к тому или иному художественному методу всех писателей одной эпохи. Данте — величайший поэт позднего средневековья и начала Возрождения — не мог быть и не был реалистом. Иное дело деятели литературы периода расцвета и позднего Ренессанса. В наше время вряд ли кто-нибудь всерьез станет оспаривать реализм Бокаччо, Сервантеса, Рабле, Чосера и Шекспира.

Характеристика метода писателей-классицистов, сторонников нормативной творческой системы, тоже должна быть свободной от шаблона и схематизма. Классицизм своей нормативностью не мог преградить путь в творчество его адептов иным художественным тенденциям. Поэтому в классицистской системе Мольера или Фонвизина очень значительны реалистические образы, мотивы, приемы мастерства.

Философская, эстетическая и социальная неоднородность сентиментализма, романтизма и реализма весьма своеобразно отразилась в различных литературных течениях на основе этих художественных методов. Еще более специфично творчество каждого из сентименталистов, романтиков и реалистов, взятое отдельно.

В литературе действуют не только законы борьбы и отрицания. В ней действует и закон преемственности. Благодаря его действию существуют традиции, часто лишаящие литературное развитие чистых форм. Поэтому В. А. Жуковский был и сентименталистом, и романтиком. А. С. Грибоедова мы называем реалистом, но его реализм в комедиях «Студент» и «Горе от ума» несет на себе печать лучших традиций классицизма. В замыслах реалистических трагедий Грибоедова «1812 год», «Грузинская ночь», «Радамист и Зенобия» запечатлелись прогрессивно-романтические тенденции. Писатели-декабристы были преимущественно революционными романтиками. Однако в начале своего литературного пути они шли от лучшего, что было в классицизме, а к концу пути в произведениях некоторых из них проявились черты реализма.

Изучение творческого метода писателей должно быть свободно от схематизации и упрощений. Схематизация чаще всего наблюдается в характеристиках писателей и течений переходных эпох. Так под ее мертвящим влиянием в «Истории русской литературы XIX века» (том 1, изд. МГУ) ни слова не написано о неоклассицизме — одном из литературных тече-

ний 1-й четверти 19-го века. Поэты, принадлежавшие к нему, раскассированы по другим течениям: В. Озеров включен в лагерь сентименталистов, а К. Батюшков — крупнейший неоклассик в русской поэзии — рассматривается как романтик рядом с Жуковским, между тем это весьма разные по традициям и методам писатели.

Большая неразбериха существует в книгах по истории русской литературы XX века (дооктябрьский период). В X томе академической Истории русской литературы творчество писателей почти не соотносится с художественными методами и течениями. В учебниках по русской литературе дооктябрьской эпохи, написанных отдельными авторами (А. А. Волков) или группами их (Н. Бурлаков и другие) ни слова не говорится об импрессионизме, а К. Бальмонт — крупнейший импрессионист в русской поэзии — характеризуется как символист. Сложный и противоречивый путь Л. Андреева рассматривается по геометрической прямой «От реализма к модернизму».

Одним из выражений упрощенного представления о художественном методе является перенесение особенностей творческого метода и стиля одного писателя на творческий метод и стиль других. Например то, что Горький как основоположник социалистического реализма шел от революционного романтизма и критического реализма, долгое время считалось обязательным для всех сторонников нового метода. Конец этому положен недавно, в новой программе КПСС, характеризующей социалистический реализм как искусство, опирающееся на весь опыт прошлого и современного мирового прогрессивного художественного творчества.

Одним из проявлений упрощенных представлений о социалистическом реализме остается представление о его нормативности. Для распространения этого взгляда не мало сделал Л. И. Тимофеев в своих работах по теории литературы. Но, будучи чутким и пересматривающим свои ошибочные положения ученым, он отказался от утверждения нормативности социалистического реализма. И все же не только Л. Щепилова, но и А. Бушмин до сих пор твердят о нормативности художественного метода нашего искусства, не отдавая себе отчета в том, насколько это неверно и вредно.

Из всего сказанного следует, что характеристика метода писателей требует четкости и полноты. Она должна дать ясное

представление о соотношении художника с его эпохой, о характере его политического, философского и эстетического мировоззрения, о традициях и новаторстве в его творчестве, о стиле писателя, о его важнейших произведениях, о месте и роли его в литературном процессе, о его вкладе в национальную и мировую литературу, об историческом и эстетическом значении его творчества в свое и наше время.

Сделать это лишь в историко-литературных курсах усилиями одним преподавателей трудно. Дополнительно к лекциям с этой целью необходимо использовать все виды учебной и научной работы студентов — практические и семинарские занятия, спецкурсы и спецсеминары, разработку курсовых и дипломных тем, работу кружков НСО.

Несмотря на то, что изучение способов, приемов, методов, принципов художественного творчества имеет свои традиции, оно еще далеко недостаточно. Нашему литературоведению в этой области предстоит большая, в конечном счете очень благодарная и плодотворная работа. С нею можно справиться при условии, если проблемам художественного метода будет уделяться больше внимания во всех областях науки о литературе, если эти проблемы будут решаться с подлинно научной ответственностью, требовательностью и глубиной.

2к.

Е. Целмс

К ПРОБЛЕМЕ ОБОБЩЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ

В периоды больших общественных потрясений всегда особенно остро ставится проблема сущности искусства в целом и литературы в частности. Достаточно вспомнить борьбу представителей русской революционной демократии против сторонников теории «чистого искусства», «искусства для искусства» или многочисленные выступления в печати в начале нашего века по вопросам искусства таких политических деятелей, как В. И. Ленин, Г. В. Плеханов, А. В. Луначарский. Глубокий интерес русских марксистов к специфике искусства именно в напряженные 900-е годы является свидетельством огромной общественной роли литературы и искусства. Вопрос о специфике искусства актуален и сейчас. Ведущей тенденцией современной буржуазной идеалистической философии и эстетики является абсолютизация субъективного начала в творчестве, отрыв искусства от объективной действительности.

Особенно распространенной является субъективно-идеалистическая трактовка произведения искусства как эмоционального самовыражения автора в отрыве от объективной реальности. Очень образно выразил такое понимание сущности искусства Хосе Ортега-и-Гассет: «Реальность» то и дело устраивает засады художнику, мешая его бегству. Наличие какой огромной хитрости предполагает бегство гения от действительности? Он должен быть подобен Улиссу наизнанку — Улиссу, который бежит от своей обыденной Пенелопы и плывет между рифами, пробираясь к очарованному царству Цирцеи»¹. С этой точки зрения, художественное произведение

¹ Современная книга по эстетике. Антология. М., 1957, стр. 456—457.

является выражением эмоций автора, лишенных познавательного значения. Действительность при этом — лишь толчок, физическая основа для эмоциональной реакции. Само творчество, по существу, отрывается от отражения действительности. Преобразование материала действительности в сознании субъекта творчества становится абсолютно самостоятельным феноменом. Поэтому, по словам Р. Фрая, «искусство» есть выражение воображаемой жизни...², произведение искусства тесно связано «со второй жизнью в воображении, которой живут все люди в большей или меньшей степени»³. Никакого объективного содержания художественное произведение, по мнению М. Рейдера, нести не может, ибо его «ценности в противовес истинам являются просто воображаемыми»⁴. Главной же целью художника является эмоциональная организация, т. е. «неопределенный, неосознанный мир жизненного опыта» (К. Кодуэлл) организуется в произведение с помощью определенной комбинации изобразительных средств и приемов⁵. И эта комбинация рассматривается как данная априорно, вне проблемы содержательной формы, отражающей действительность (Д. У. Готшалк, и др.).

Нетрудно увидеть, что, по существу, во всех этих субъективно-идеалистических концепциях нет ничего нового, а повторяются мысли Им. Канта, для которого «вещь в себе», объективная действительность дает лишь толчок чувствам человека, создавая хаос восприятий, упорядочиваемых субъективными априорными формами сознания. Но если для Им. Канта творчество связывается с деятельностью сознания, то представители фрейдистской концепции искусства трактуют его как проявление бессознательной деятельности.

«Эмоциональное сознание возникает непосредственно из инстинктов, — это и есть то сознание, с которым художник имеет дело», — утверждает К. Кодуэлл⁶.

Отрицание познавательной роли искусства приводит и к отрицанию его общественной роли. Эстетика модернизма, например, абсолютизируя субъективное начало в творчестве, отры-

² Современная книга по эстетике. Антология. М., 1957, стр. 127.

³ Там же, стр. 120.

⁴ Там же, стр. 57.

⁵ Там же, стр. 228.

⁶ Там же, стр. 215.

вая его от объекта, приходит также и к отрицанию какой-то определенной роли искусства в обществе. Э. Ионеску, мэтр абсурдной драмы, считает, что «театр должен освободиться от всяких миссий... Он должен превратиться в образное выражение личных чувств и видений автора»⁷. Следовательно, внутренний мир художника превращается в обособленный от действительности феномен, а произведение становится собранием символов, своеобразным кодом, который читатель необязательно должен расшифровывать, ибо само произведение важно лишь как самовыражение автора, социальная же функция искусства сводится к нулю.

Однако социальная функция искусства отвергается не всеми направлениями субъективно-идеалистической эстетики. Так, М. Рейдер видит в художнике активного человека, облеченного социальной функцией, ибо мир оценок он делает социальным, общечеловеческим: «Художник не просто невротик, находящийся в плену своих собственных иллюзий, ...он исследует и создает человеческие ценности»⁸.

Но так как художественное творчество он связывает не с познанием действительности, а с выражением настроения художника, то человеческие «ценности — это в конечном счете воображаемые истины, не имеющие объективного содержания»⁹. Если искусство ставится вне познания, то неправомерным является вообще вопрос о том, что такое художественная правда, что внушает читателю искусство. Главное — воздействие «в смысле освобождения или организации наших импульсов и отношений»¹⁰ (А. Ричардс), неважно, в каком направлении, главное в способности произведения воздействовать, вызывать эмоции. А. Ричардс называет это «чувством приятия»¹¹, именно этим «чувством приятия» определяется ценность произведения. При этом эмоции, вызываемые искусством, решительно отгораживаются от действительности. Воспринимающий человек рассматривается как асоциальный, не связанный с обществом феномен. Так, по мнению К. Белла, «чтобы оце-

⁷ Цит. по кн.: Л. И. Кунчева. «Эстетическое и этическое в жизни и в искусстве». М., 1968, стр. 41.

⁸ Современная книга по эстетике. Антология, М., 1957, стр. 77.

⁹ Там же, стр. 54, 57.

¹⁰ Там же, стр. 328—329.

¹¹ С. К. Ogden and J. A. Richards. *The Meaning of Meaning*. N. Y., 1945, p. 151.

нить произведение искусства, мы не нуждаемся ни в чем из жизни, ни в каком знании ее идей и событий... на мгновение мы отрешаемся от всех человеческих интересов... мы парим над течением жизни»¹².

При таком подходе к искусству вопрос об активной общественной его роли становится лишним (необходимо отметить при этом, что в статьях Р. Фрая, Г. Белла, К. Кодуэлла и др. есть много ценных мыслей, касающихся главным образом проблемы эмоциональности искусства).

Менее распространенной является объективно-идеалистическая трактовка искусства, представленная главным образом, неотомистской эстетикой. Так, Ж. Маритен утверждает: «Дух радуется прекрасному, ибо в прекрасном он вновь находит себя и соприкасается со своим собственным светом»¹³. Значит, в искусстве проявляется высшая духовная идея.

Как видим, здесь повторяется идея Ф. Шеллинга и Г. Гегеля. Для Шеллинга, например, «искусство есть чудо, которое... должно уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия»¹⁴. Итак, отрыв искусства от объективной действительности представляет наиболее характерную тенденцию в современной буржуазной философии и эстетике.

Советская философия и эстетика исходит в своем объяснении искусства как формы общественного сознания из признания глубокой связи искусства и действительности.

Художественный мир, встающий перед нами в произведении, неповторим и индивидуален, но он не является произвольным, ибо здесь художник выражает результат художественного познания действительности. И человеческое познание едино именно потому, что действительность является единым источником всех видов человеческой мысли. Это объединяет науку и искусство, не допуская возможности их разрыва.

Но признать это — еще не значит исчерпать проблему, ибо встает вопрос о *специфике* художественного познания, который в нашей эстетике нельзя считать разработанным с достаточной четкостью.

Так, до сих пор среди многих авторов бытует мнение, что нет специфики в самом процессе художественного познания,

¹² Современная книги по эстетике. Антология. М., 1957, стр. 354.

¹³ Там же, стр. 87.

¹⁴ Ф. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. Л., ОГИЗ, 1936, стр. 380.

художественная мысль развивается по тому же способу, что и научная, а потом облекается в образ. Следовательно, все различие художественного и научного познания сводится к форме выражения результатов познания (Б. Кубланов, А. Дремов, В. Разумный).

Наиболее четко эта мысль проводится в книге Б. Кубланова «Гносеологическая природа литературы и искусства». Для автора образ является «живой одеждой идеологии... элементом мысли, из совокупности которых складывается абстракция — идея произведения»¹⁵. Значит, главное для воспринимающего — понять эту абстрактную мысль, лежащую в основе образа. Тем самым сводится на нет специфика самого художественного познания и художественного восприятия.

По мнению А. Дремова, отличие художественного обобщения от научного состоит в том, что писатель «одновременно оживотворяет эти обобщения, делает их зримыми, яркими, эмоциональными, т. е. создает образ»¹⁶. Слово «одновременно» мало что меняет в концепции автора, ибо все равно образность воспринимается как определенный «оживотворяющий» обобщение момент, — не более. Именно эта концепция ведет к противопоставлению идейности и художественности, к чувственной предметности воплощения идейного содержания.

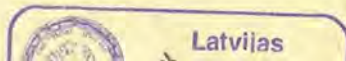
Но искусство и литературу нельзя свести лишь к особой форме познания, как это получается у тех авторов, которые, исходя из определяющей роли познавательного начала, объясняют действенную роль искусства как вторичную, производную, просто вытекающую из познавательной ценности произведения (Б. Кубланов, А. Дремов и др.). Дело здесь не в том, чтобы добавить к познавательной функции литературы воспитательную функцию, ибо подобное соединение двух сторон еще не дает возможности увидеть главное, определяющее, лежащее в основе специфики искусства и литературы.

Общественное назначение искусства связано с необходимостью глубокого воздействия на личность. Это та сфера человеческой деятельности, которую К. Маркс и Ф. Энгельс называли «обработкой людей людьми» в отличие от обработки «природы людьми»¹⁷. Поэтому к искусству и литературе необ-

¹⁵ Б. Кубланов. Гносеологическая природа литературы и искусства. Изд. Львовского ун-та, 1958, стр. 83, 128.

¹⁶ А. Дремов. Специфика художественной литературы. М., 1964, стр. 61.

¹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. второе, т. 3, стр. 35.



ходимо подходить прежде всего как к акту социального действия, когда познавательная сторона искусства воспринимается с точки зрения превращения акта познания в акт социального действия в целостном процессе художественного творчества. Поэтому нам представляются в основном верными главные положения книги болгарского эстетика и искусствоведа А. Натевы «Искусство и общество».

Этот ученый считает, что недостаточно утверждать, что искусству присуща познавательная функция, важно другое — доказать, что «познание есть часть художественной специфики»¹⁸; художественная же специфика в основе своей имеет общественное предназначение искусства. В чем же заключается это общественное предназначение искусства? По А. Натеву, оно заключается в «непосредственном и непринужденном усовершенствовании единого мироотношения индивида»¹⁹ (под мироотношением он понимает единство мыслительного и эмоционального отношения человека к миру). А. Натев видит общественную роль искусства в глубоком воздействии на личность с целью ее преобразования, усовершенствования, когда «влияя на сокровенное мироотношение индивида, искусство оказывает серьезное влияние на его реальное общественное поведение»²⁰. Отсюда он делает верный вывод, что познание в искусстве, не являясь самостоятельной функцией, «есть сторона единой художественной функции»²¹, когда специфика познания определяется в конечном счете спецификой общественной роли искусства.

Однако он не видит относительной самостоятельности художественного познания — творчества, в результате которого само направление предполагаемого в начале воздействия на человека может измениться, стать более глубоким (классическим примером могут служить некоторые произведения Л. Н. Толстого, написанные с целью воздействовать на читателя в определенном моральном направлении).

Понять специфику искусства можно лишь при изучении сложного диалектического взаимодействия художественного познания и процесса воздействия произведения на публику, ибо уже в самом художественном освоении действитель-

¹⁸ А. Натев. Искусство и общество. М., «Прогресс», 1966, стр. 42.

¹⁹ Там же, стр. 202.

²⁰ Там же, стр. 206.

²¹ Там же, стр. 222.

ности всегда содержится внутренняя установка на присутствие читателя, зрителя, слушателя и не только на присутствие, но и на овладение им. И, на наш взгляд, чисто гносеологический подход к произведению, при котором изучаются закономерности художественного познания, вне проблемы действительности искусства, является односторонним. Искусство призвано непосредственно усовершенствовать духовный мир человека через осознание им себя со стороны своей значимости и ценности, через осознание им своего отношения к действительности. Общественная необходимость в этом осмыслении и вызвала к жизни искусство и литературу. Само художественное освоение действительности — художественное познание имеет своим предметом действительность в активном отношении к ней субъекта познания, когда в процессе познания осознается значимость тех или иных явлений действительности в жизни человека.

По словам В. Белинского, через искусство общество «...знакомится с самим собой, совершает великий акт самопознания»²². Очевидно, что подобное познание будет обладать своей спецификой, обусловленной самим характером общественного назначения искусства, связанного с осознанием человеком своего личностного отношения к действительности.

* * *

Данная статья ставит своей целью наметить основной круг вопросов, связанных со спецификой художественного познания. При этом объектом наблюдения служит реалистическая литература.

Для выяснения специфики познания в литературе необходимо прежде всего говорить о сущности обобщения, ибо познание всегда связано с выделением существенных сторон своего предмета, т. е. с обобщением. Само понятие познания неотделимо от деятельности мышления, художественное же мышление не может не отличаться от дискурсивного, понятийного мышления. Известное высказывание В. Г. Белинского, что поэт должен «мыслить образами и картинами, а не силлогизмами и дилеммами», очень хорошо подчеркивает образную форму

²² В. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. М., 1962, стр. 107.

художественного обобщения. Если в понятийном мышлении происходит вычленение общего, то в художественном мышлении само обобщение, являясь определенным абстрагированием, в то же время не покидает предметной чувственности, целостности.

Образ есть специфическая форма обобщения, в которой единичное, индивидуальное не есть простая оболочка для передачи общего. Здесь общее и единичное выступает в целостном синтезе.

Художественное мышление, как и понятийное, способно постигать существенное в своем предмете — и в этом заключается общее в этих формах мышления. И специфика каждой из них не есть лишь внешнее дополнение к общему, а новое в развитии самого общего, самого мышления и познания.

Однако выявление образной специфики художественного обобщения еще не решает проблему, ибо остаются открытыми вопросы:

1) о роли понятийного мышления в познании, осуществляемом художественной литературой;

2) о роли эмоционального фактора.

Художественное и понятийное мышление не могут быть отделены стеной. Они взаимодействуют и в научном и в художественном познании. Речь должна идти о том, что является специфическим в разных видах познания. Можно привести много фактов, свидетельствующих о взаимодействии художественного и понятийного мышления в процессе художественного познания, осуществляемого писателем, и в процессе восприятия литературного произведения.

Так, писатель наряду с образным содержанием может включать в произведение научный по характеру материал, представляющий собой его мысли в связи с образным содержанием его книги. При этом писатель может прибегать к своеобразному параллелизму, когда параллельно образному ряду движется понятийная система как комментарий, вывод. И научное и художественное начало в произведении словно дополняют друг друга.

В современной литературе мы встречаем произведения, подобные, например, драме П. Вейса «Дознание», представляющей собой нечто среднее между социально-психологическим исследованием и собственно литературой. Однако подобное

возможно и оправдано лишь в том случае, если дополняет художественное познание. Такова вторая часть эпилога «Войны и мира», где писатель выражает свои логически четко формулируемые выводы, идеи, возникшие в ходе работы над романом, доказывает их. Эта не собственно художественная часть романа является дополнением к нему, ибо Толстой углубляется в ряд теоретических вопросов, связанных с образной системой романа.

В то же время само произведение активизирует у читателя понятийное мышление. Недаром многие литературные образы переходят в жизнь как «понятия-образы» (обломовщина, беликовщина, лишние люди и т. п.). Взаимодействие художественного и понятийного мышления, особенно по отношению к литературе, представляет собой важную и мало исследованную проблему. Но это не означает, что понятийное играет в художественном познании ту же роль, что и в научном.

Однако согласно довольно распространенной точке зрения образ является результатом взаимодействия чувственных образов, формирующихся в сознании художника, и идей, возникающих в результате абстрактного мышления. При этом, как пишет А. Ковалев, абстрактное мышление является «ведущим, направляющим образное мышление»²³. Если понятийная логика организует чувственные образы в новые представления-образы²⁴, то отвергается вообще существование художественного мышления, а образ превращается в своеобразную одежду для абстрактной идеи. На наш взгляд, обобщение в литературе возникает в результате художественного мышления, представляющего собой специфическую форму мышления — мышления образами, которое не может быть подчинено понятийному.

Проблема специфики художественного мышления не может быть решена вне глубокого анализа роли эмоционального фактора, необходимость которого вытекает из общественной функции литературы.

²³ А. Г. Ковалев. Психология литературного творчества. ЛГУ, 1960, стр. 37.

²⁴ Так трактуют этот вопрос А. И. Буров («Эстетическая сущность искусства». М., 1956, стр. 150—165), В. Г. Злотников («Процесс воображения в художественном творчестве». М., 1966, стр. 5—15).

Существует мнение, что вопрос об эмоциях не имеет прямого отношения к проблеме художественного познания, ибо это не гносеологический, а чисто психологический аспект, «затемняющий гносеологический механизм»²⁵. Однако специфику художественного познания, как и специфику действенной роли литературы, нельзя понять, если рассматривать эмоции вне познания.

Если вопрос о связи искусства и литературы с действительностью, о их огромной общественной роли был разработан как классиками марксизма-ленинизма, так и в эстетике русских революционных демократов, то проблеме своеобразия художественной логики, ее отличия от понятийной не было уделено столь же большого внимания. Но в отдельных работах представителей марксистской мысли дается в целом верная постановка этой проблемы.

Так, А. В. Луначарский в своих статьях, посвященных анализу музыки, говорит о выработке особых «музыкальных мыслей»: «Мы не можем не согласиться, что здесь есть своеобразный процесс мышления, своеобразная логика — не менее обязательная, необходимая, чем в мышлении понятиями в словесной речи, но все-таки иная»²⁶. При этом А. В. Луначарский подчеркивал эмоциональный характер этой художественной логики. Эти мысли получили развитие в трудах советского психолога Л. Выготского, особенно в его «Психологии искусства».

Анализируя произведения различных жанров реалистической литературы, Л. Выготский доказывает, что эмоциональность входит в структуру образа, и именно она определяет то направление, в каком произведение должно воздействовать на читателя. При этом он связывает эмоции с самим процессом художественного обобщения, подчеркивая глубокую связь их с интеллектом, их оценочно-познавательный характер. Именно поэтому Л. Выготский считает возможным говорить об особой форме мышления — эмоциональном мышлении, обозначая этим словом особое единство чувства и мысли в искусстве: «Искусство есть работа мысли, но совершенно особенного, «эмоционального мышления», — утверждает он²⁷.

²⁵ В. Г. Злотников. Процесс воображения в художественном творчестве. М., 1966, стр. 5.

²⁶ А. Луначарский. В мире музыки. М., 1958, стр. 458.

²⁷ Л. Выготский. Психология искусства. М., 1965, стр. 66.

Мысли Л. Выготского помогают увидеть специфику образного познания в тесной связи с действенной ролью литературы, ибо основа этой специфики — в эмоциональности образа.

Однако проблема эмоциональной специфики образа недостаточно разработана как в нашей психологии, так и в философии. И сейчас продолжает существовать трактовка эмоциональности как феномена, дополняющего познавательный образ. Подобный подход является характерным для ряда авторов (А. Дремов, Б. Кубланов, Я. Хачикян и др.). Например, Я. Хачикян в книге «О познавательном значении искусства» выделяет познавательную и эмоциональную функции искусства: познавательная заключается в том, что искусство несет объективно истинное знание о действительности — это основная функция; эмоциональное же воздействие обусловлено мыслью, которую сопровождает эмоция, т. е. это дополнительный, не входящий в основу художественного обобщения феномен²⁸.

На наш взгляд, если говорить о специфике литературы, то необходимо признать особое обобщение, отличное от понятия не только по форме, но и по содержанию, а следовательно, и особую форму мышления — эмоциональное (по терминологии Л. Выготского). Сам этот термин подчеркивает эмоциональный характер художественного мышления.

Художественный образ есть всегда представление, не порывающее связь с предметно-чувственной стороной действительности. Если научное обобщение концентрирует существенные черты фактов действительности, восходя к абстракции, когда представление есть лишь вспомогательное средство в процессе самого понятийного мышления, то художественные обобщения, связанные с необходимостью осмысления отношений человека к фактам действительности, своей специфичной формой имеют представление, структура которого очень сложна. Оно формируется в процессе художественного познания, когда происходит обобщение непосредственных чувственных образов (впечатлений) действительности. И самое активное участие в его формировании принимают эмоции, неразрывно связанные с процессом художественного мышления.

²⁸ Я. Хачикян. О познавательном значении искусства. Ереван, Изд. АрмССР, 1959, стр. 34, 43.

Высшие духовные эмоции, к которым относятся и художественные, возникли в человеческом обществе в связи с необходимостью отражения действительности с точки зрения ее значимости для человека (определенной социальной группы, класса, всего человечества). А так как литература является осмыслением действительности с точки зрения ее значимости для человека, то происходит интеллектуализация эмоций. Они сами при этом возникают в результате напряженной умственной работы.

И художественный образ выступает не как мысль, сопровождаемая эмоцией, а как нерасчленимый синтез мысли и чувства, как своеобразная мысль-чувство.

В самой эмоциональности художественного образа отчетливо проявляется стремление писателя воздействовать на читателя в определенном направлении. Писатель «программирует» в самом образе будущее воздействие его произведения на читателя, поворачивая его так, чтоб вызвать глубокое переживание, без которого вообще невозможно говорить о действенной роли в обществе любого вида искусства.

Само обобщение вызвано к жизни необходимостью художественного воздействия, но в настоящем произведении в основе этого воздействия всегда лежит определенное эмоциональное обобщение-образ, а не просто выражение писателем своих чувств. И именно в эмоциональности, на наш взгляд, сливаются познавательная и действенная (воспитательная, как ее часто называют) функция искусства. В связи с этим особую важность приобретает вопрос о художественной идее.

Без идеи невозможно человеческое познание вообще, ибо в ней осуществляется синтез знания отдельных сторон предмета. В. И. Ленин писал: «Отдельное бытие (предмет, явление) есть лишь одна сторона идеи (истины). Для истины нужны еще другие стороны действительности, которые тоже лишь кажутся самостоятельными и отдельными. Лишь в их отношении и в их совокупности реализуется истина»²⁹.

В самой идее осуществляется единство познавательного и деятельно-практического познания и целей, стремлений человека, связанных с практической деятельностью по преобразо-

²⁹ В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 38, стр. 187.

ванию действительности. Именно деятельную сторону идеи подчеркивал В. И. Ленин в известных словах: «Идея есть познание и стремление (хотение) человека». Специфика художественной идеи может быть понятна только исходя из специфики художественного познания. Так как образность есть специфическое свойство художественной мысли, то идея произведения является всегда идеей-образом. Она рождается в самом процессе движения и взаимодействия образов в воображении художника. Именно поэтому идея произведения далеко не всегда является тем, что хотел сказать писатель вначале. Формируясь в процессе познания, сама идея становится двигателем дальнейшего познания. И в то же время на протяжении всего познания-творчества она углубляется, становится все более многогранной. Идея может быть названа синтетическим, емким, многосторонним образом, т. е. она охватывает предмет познания в его разнообразных связях и отношениях, проявляясь во всех образах истинно художественного произведения. При этом она не может быть отделена от эмоционального, которое входит в само обобщение. Художественная идея, таким образом, проявляется как определенная эмоциональная тенденция, как идея-переживание.

В самой эмоциональной направленности произведения проявляется глубина художественного мышления, когда писатель от чувственного образа переходит к глубокому обобщению. И потому эмоциональность идеи не имеет ничего общего с эмоциональным «самовыражением» автора, откликающегося на воздействие объективной действительности, не углубляющегося в нее.

Художественная идея основана на внутренней определенности чувства, составляющего единое целое с мыслью. А потому идея, заключая в себе рациональное начало, в то же время является выражением непосредственного отношения человека к миру.

В связи с этим необходимо отметить односторонность определения художественной идеи как главной мысли произведения, когда эмоциональность остается в стороне, выступает в качестве дополняющего идею фактора. Такое определение идеи характерно для многих учебных пособий. Так, в «Кратком словаре литературных терминов» (авторы Л. Тимофеев и Н. Венгров) идея определяется как «главная мысль о

том основном круге явлений, которые изображены в этом произведении; идея писателя — мысль, выраженная им в образах»³⁰. Но идея — это не только и не просто мысль, это идея-переживание, идея-пафос (именно так назвал ее Гегель, а затем Белинский, хотя эта мысль не получила развития в их трудах). И в ней поэтому действительность отражается в единстве с познающим человеком, когда писатель в произведении строит свою эмоциональную модель действительности. Здесь не происходит того преодоления субъективности, которое необходимо в научной идее. Но сама субъективность творца проявляется не в «монистически идеализированном воплощении того бурного потока переживаний, который беспорядочно и неудержимо проносится в сознании творца», как утверждал, например, Богданов³¹. Она проявляется в глубоком познании мира в отношении к нему субъекта творчества. При этом личность истинного художника всегда широко и многосторонне связана с действительностью, с обществом. И выражая в художественной идее свое понимание мира, свое переживание, он всегда познает тенденции развития явления жизни, видит не только сущее, но должное, а не просто передает свое непосредственное впечатление. Значит, в самой эмоциональности, а не вне ее — рациональный смысл художественного познания.

Если эмоциональность содержания идеи, например в музыке, не вызывает никогда возражений, то в литературном произведении мы часто встречаем образы, раскрываемые путем развертывания перед читателем всего хода мыслительного процесса героя. Писатель может прямо выражать суждения, умозаключения, перед нами по существу развертывается анализ мира. Сам автор может разъяснить читателю свои мысли. Но это не значит, что идея произведения может быть приравнена к определенной отвлеченной идее. В подлинном произведении литературы сама понятийная логика служит взаимораскрытию характеров, образов. Развернутый перед нами писателем мыслительный процесс, столкновение идей в системе

³⁰ Л. Тимофеев и И. Венгров. Краткий словарь литературных терминов. М., Учпедгиз, 1963, стр. 56. Похожее определение находим в учебнике Ф. М. Головенченко «Введение в литературоведение». М., «Высшая школа», 1964, стр. 96.

³¹ А. Богданов. Из психологии общества, изд. 2. СПб, «Дело», 1906, стр. 85.

всего произведения способствует раскрытию художественной идеи, ее определенной стороны. Интересен в этом отношении роман Л. Леонова «Русский лес», где по форме изложения преобладает рассуждение (или от автора, или от лица героев), а не описание, в результате которого возникает эмоционально определенный образ. Двадцать одну страницу текста в романе занимает лекция Вихрова о лесе. Взятая вне романа, она действительно имела бы лишь научно-популяризаторское значение. Но в художественном целом романа именно здесь, во время лекции, перед нами глубоко раскрывается Вихров, страстная преданность его не просто лесу, а людям. И не только Вихров, но и Поля, и Грацианский с определенной стороны раскрываются на этих страницах. Следовательно, эти рассуждения о лесе несут в себе образную, эмоциональную идею. Она — в страстном и трепетно бережном отношении писателя ко всему тому, что из прошлого протягивает руку настоящему, и это, разумеется, не только и не столько лес, сколько мужество и красота человека, величие его дел.

Разумеется, все сказанное здесь вскрывает лишь то общее, что характеризует художественную идею в любом литературном произведении. Но в различных жанрах литературы она проявляется по-разному. Она может звучать отчетливо в произведениях публицистических, когда любая деталь открыто насыщена активно выраженной общественной доминантой писателя (таковы повести Тендрякова, поэмы Р. Рождественского, стихи А. Вознесенского), или в философско-публицистических произведениях (поэмы Ю. Марцинкявичуса, романы И. Мераса, стихи В. Шефнера, Л. Мартынова). Она может как бы невидимо пульсировать во всем внутреннем движении произведения в лирической поэзии и прозе (рассказы Лихоносова, Лидина, Шукшина, повести Айтматова). Но она всегда будет проявляться в образе как определенная эмоциональная тенденция, подчиняющая себе логику движения образов.

Художественная литература благодаря своему материалу-слову способна поднимать политические, нравственные, эстетические проблемы, оказывая многогранное влияние на духовный мир личности. Но это может быть достигнуто лишь в том случае, если литература художественно осмысляет эти проблемы с точки зрения своего предмета, т. е. в отношении к субъекту творчества с точки зрения их че-

ловеческой значимости. И тогда идеи, составляющие принадлежность других форм общественного сознания, наполняются новым содержанием, обретая в то же время способность к специфическому воздействию на читателя.

Это подчеркивал Энгельс, выступая против того, что в произведении выпячиваются пусть даже самые верные «социальные и политические взгляды автора». Он высмеивал литераторов, которые пополняют «недостаток литературного искусства политическими намеками»³². И в то же время и Маркс и Энгельс постоянно подчеркивали политическую тенденциозность литературы, но связывали это с художественной, а не с философско-логической аргументацией.

Итак, литература способна специфически перерабатывать идеи других форм общественного сознания. И общее увлечение в определенный период тем или иным произведением происходит оттого, что именно в этом произведении большая часть общества находит наиболее тревожащие общественное сознание проблемы, художественные обобщения своих дум и стремлений. Именно так, например, была встречена поэма А. Твардовского «За далью — даль», социальная направленность которой исключительно тесно связана с состоянием общественного сознания после XX съезда партии. Но произведение не только впитывает в себя то, что уже выработано другими формами общественного сознания. Оно, в свою очередь, активно влияет на них, поднимая те вопросы, которые еще не встали перед общественным сознанием со всей очевидностью. Поэма А. Твардовского, возбуждая у читателя стремление к общественной активности, к великой ответственности «за все на свете», сыграла большую роль в постановке этой проблемы и в политическом и в нравственном аспекте.

И в то же время произведение художественно безыдейно, если оно лишь иллюстрирует определенные политические, этические и т. п. идеи, когда его идея не является результатом художественного познания.

Такое произведение утрачивает способность к специфическому воздействию на личность. Это случилось, например, с повестью А. Рекемчука «Скудный материк» («Москва», 1968, № 1), где есть все: и события, связанные с репрессиями времен

³² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, М., «Искусство», 1957, стр. 11, 13.

культы личности, и проблемы очковтирательства, и кукуруза, и малый город с его насущными нуждами, — но здесь нет главного — идеи, являющейся глубоко авторской концепцией действительности, идеи, которая бы всеобъемлюще осветила эти явления, факты, неся в себе активную цель — воздействовать на мир в определенном направлении.

Художественная идея организует образную систему произведения так, чтобы достичь максимального целенаправленного воздействия на читателя, ибо в основе познания лежит общественное назначение литературы. Она, определяясь во взаимодействии образов, одновременно сама определяет логику развития действия в произведении, художественную логику, как принято ее называть. И сама художественная логика направлена одновременно и на то, чтоб вскрыть существенные стороны предмета познания, и на то, чтоб определенным образом организовать читательское восприятие. Таким образом, уже в формировании идеи, эмоциональной по своему содержанию, в самом познании проявляется единство познавательного и действенного начала, ибо писатель, познавая действительность, постоянно имеет в виду цель непосредственного влияния его произведения на человека.

* * *

Круг проблем, намеченных в данной статье, далеко не исчерпывает вопросов, связанных со спецификой художественного познания, осуществляемого литературой (таков, например, вопрос о слове и его роли в познании). Однако все эти проблемы очень важны, так как имеют непосредственное отношение к раскрытию специфики общественной роли литературы. Поэтому изучение их представляется нам крайне актуальным.

2 v.

В. Мирский

К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДА В ФОЛЬКЛОРЕ

В настоящее время разрешение проблемы метода в фольклоре является насущной задачей.

В данной работе делается лишь попытка поставить вопрос о сущности фольклорного метода. Эта проблема, несомненно, требует серьезных разработок в будущем. Причем, очевидно, должны быть подняты такие вопросы, как:

- 1) степень отражения действительности в фольклоре и в литературе,
- 2) специфика построения образа,
- 3) конструкция сюжета в фольклоре и в литературе,
- 4) роль фантазии там и тут,
- 5) сравнение фольклорного метода и методов классицизма, романтизма, сентиментализма и реализма.

Решение этих и подобных вопросов и должно проверить степень правильности высказываемых далее предположений.

Современная западная наука теперь, как и прежде, не отделяет фольклор от этнографии, и поэтому вопрос о методе фольклора как отдельной области духовной деятельности, ставится редко. В этом убеждаешься при знакомстве с литературоведческими работами по народному искусству на Западе¹.

¹ Kaarle Krohn. Die folkloristische Arbeitsmethode, Carl w. Sidow. Oslo, 1926. Selected Papers on Folklore. Copenhagen, 1948. Jan de Vries. Betrachtungen zum Märchen... 1954.

Smith Thompson. Motif, -Index of Folk-Literature. Copenhagen. 1955—1958.

Anti Aarne. The Types of' the Folktale. Helsinki, 1961.

Советские ученые в своих статьях подняли ряд ценных вопросов, связанных с проблемой метода в фольклоре. В работах В. Е. Гусева, П. Г. Богатырева, Н. Ф. Бабушкина, К. С. Давлетова, Л. Л. Емельянова и др. мы видим вдумчивое отношение к проблеме метода².

Принципиально важно то, что никто из упомянутых здесь исследователей не отрицает наличия своеобразного фольклорного метода, но в определении его характера их мнения расходятся. Часть ученых допускает наличие в фольклоре литературных методов. За наличие в фольклоре метода социалистического реализма, например, выступает Н. Ф. Бабушкин. В своей статье он ратовал против тех, кто не допускает постановки вполне закономерной, с его точки зрения, проблемы социалистического реализма в фольклоре, якобы, принижая тем самым массовое народное творчество в сравнении с литературой и другими видами искусства³.

Попутно скажем, что наличие социалистических идей в современном советском фольклоре еще вовсе не доказывает, что произведения фольклора созданы методом социалистического реализма, точно так же, как правдивое изображение крестьянской жизни в бытовых сказках о барине и мужике еще не дает нам право говорить, что они созданы методом критического реализма.

Наличие метода реализма в фольклоре допускает В. Е. Гусев. Мало того, в своей книге «Эстетика фольклора» ученый, придерживаясь концепции историзма фольклора, говорит не об одном методе, о а нескольких. Это в терминологии В. Е. Гусева — героико-фантастический метод (стр. 242), христианско-мифологический (стр. 245), прогрессивно-натуралистический (стр. 251), реалистический (стр. 259) и метод социалистического реализма (стр. 263).

² В. Е. Гусев. О художественном методе народной поэзии. Русский фольклор, т. V, М.—Л., Изд. АН СССР, 1960.

Н. Ф. Бабушкин. О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества. Томск, 1963.

П. Г. Богатырев. Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. М., «Наука», 1964.

К. С. Давлетов. Фольклор как вид искусства. М., «Наука», 1966.

Л. И. Емельянов. Изучение отношений литературы к фольклору. — В кн.: «Вопросы методологии литературоведения». М.—Л., «Наука», 1966.

В. Е. Гусев. Эстетика фольклора. Л., «Наука», 1967.

³ Н. Ф. Бабушкин. О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества. Томск, стр. 146.

Правда в воде не тонет и в огне не горит.
Правда дороже золота.
Правда светлее солнца.
Правда со дня моря выносит.
Правда суда не боится.

Этот гимн правде мог создать только народ-правдоискатель, народ, осуществивший Великую Октябрьскую социалистическую революцию.

Фольклорный метод в русском народном творчестве определял стилистическую канву произведений народной поэзии. Например, в былинах об Илье Муромце говорится: «Удаленький дородный добрый молодец, славный богатырь святорусский». Ему противостоит то Соловей-разбойник, то «собака-Калин-царь». Особенно богата такими стилистическими контрастами вся наша семейная поэзия, где жена нелюбимая — «змея подколотная», нелюбимый муж — «постылый, недоросток», свекровь — «лютая», где постоянно упоминаются красная девица, добрый молодец, горе-злочастье, судьба-злодейка, смерть-лиходейка и т. д.

Принципы абсолютизации и поляризации, составляющие суть фольклорного метода, затрагивают, как мы видим, сюжет, стиль, композицию произведений народной поэзии и, следовательно, с этой точки зрения их нельзя приравнивать к литературным методам романтизма, реализма и т. д.

В разные исторические эпохи идеи и содержание произведений народного творчества эволюционировали, но сами произведения народной поэзии создавались фольклорным методом. Так, Илья Муромец — всегда борец против зла, сражающийся то с буйной степью, то с татарским ханом Калином, то в новых условиях выступающий против социальной несправедливости в былине «Бунт Ильи Муромца».

Фольклорный метод не случаен, он обусловлен требованием исторической жизни народа, он родился в борьбе народных масс против векового зла и он имеет и свои преимущества перед литературными методами.

Нельзя, конечно, сказать, что между фольклорным методом и методами классицизма, романтизма и реализма нет абсолютно ничего общего. Метод народной поэзии — элементарен, это ее «арифметика», метод профессиональной литературы — «алгебра» творчества. Но это уже тема конкретных исследований, осуществления которых следует ожидать в будущем.

Несомненно, что наиболее ярко метод проявляется в конструировании художественного образа, как основного элемента художественного восприятия действительности, поэтому остановимся подробнее на этой проблеме.

В своей статье «Изучение отношений литературы к фольклору» Л. И. Емельянов, касаясь проблемы метода фольклора, очень близко подходит к вопросу о моделировании образа.

Об обобщенности образов в фольклоре и в литературе автор пишет, что Хлестаков, Обломов, Самгин, дед Шукарь не менее собирательны, чем Добрыня Никитич или Еруслан Лазаревич (стр. 266). И далее: «Собирательность образа ничего еще не говорит о характере метода, на основе которого этот образ создан» (стр. 266). Эта мысль, выдвинутая Л. И. Емельяновым, является важнейшим доказательством положения, что художественные образы могут быть созданы как литературным, таки фольклорным методом, т. к. любой метод зиждется на основных законах творчества — философского созерцания, анализа, синтеза и абстрагирования.

По этим всеобщим законам творчества были созданы все древние мифы, все философские легенды Земли. Так, легенда о Прометее возникла из наблюдений древнего человека над огнем. Должно было пройти несколько тысячелетий, чтобы из разрозненных наблюдений над живительной силой огня в умах безымянных художников возник светлый образ Прометея.

И все же разница методов сказывается на результатах художественного обобщения. Действительно, следствия действия этого закона в литературе и фольклоре — разные. Образ в реалистическом искусстве всегда диалектичен: он отражает как общее, так и индивидуальное, неповторимое (Жюльен Сорель, Евгений Онегин и др.).

Иное дело в фольклоре. Здесь образы имеют в основном обобщенный характер, они мало индивидуализируются (напр., в сказках: Иван-царевич, Иванушка-дурачок и др.). Именно поэтому эти образы могут перемещаться из одного произведения в другое. Это относится и к таким жанрам, как исторические песни, сказы и вся народная лирика. Еще Н. Г. Чернышевский обратил внимание на обобщенность образов доброго молодца и красной девицы в русской народной лирике.

Следовательно, между методом реализма и методом фольклора, несмотря на общие законы творческого обобщения, нельзя ставить знак равенства. Малая степень индивидуа-

лизации художественного образа в фольклоре понятна, так как для народного сознания индивидуальное, частное, сугубо редкое представлялось незначительным и недостойным внимания.

Каким же способом моделировался образ в фольклоре?

Художественные образы в народной поэзии во все времена создавались при помощи абсолютизации ведущей, наиболее существенной, всеобъемлющей и единственной черты, которая гиперболизировалась народом и часто закреплялась за данным образом на многие столетия. Таким образом, еще художественным сознанием древних греков при помощи абсолютизации были созданы образы идеальных богов — Зевса, Аполлона, Афины — как воплощение символов добра и красоты, а с другой стороны — образы демонов, сатаны, химер — как идеи зла. Так, Зевс — могучий, Апполон — прекрасный, Афина — мудрая. Уже в этом примере мы видим две закономерности фольклорного метода:

1) закон абсолютизации одного ведущего всеобщего качества, и

2) закон поляризации художественных образов — типов, в распределении которых фольклор не знает полутонов.

Благодаря этой однокачественности и монолитности метода человечество и создало такие яркие типы, как Прометей — светоносец, Дон-Жуан — обольститель, Фауст — мудрец, Иуда — предатель и т. д. Напоминают эти принципы и образы драматургии эпохи классицизма (Мольер, Корнель, Рассин).

Если мы обратимся к русскому фольклору, то убедимся, что его основной движущей идеей была борьба за социальную справедливость и отрицательное отношение к общественному злу. Любовь к Матери-земле, идеал земледельческого изобилия были основой древнейших пластов славянского и, в частности, русского фольклора. Великими борцами, правдоискателями и защитниками этих идеалов были и наши былинные богатыри и Иван-крестьянский сын, и весь сонм сказочных образов, побеждающих на своем пути темные силы. Идеал справедливости волновал и безымянных создателей исторических песен и рабочей поэзии, и песен о Разине и Пугачеве, и песен Великой Отечественной войны. С другой стороны, в фольклоре проявляется резко отрицательное отношение к действительности старой России. Это мы видим в сатириче-

ских сказках, в плачах и причитаниях Ирины Федосеевой, в наших пословицах и поговорках.

Метод художественной поляризации осуществляется и в выборе народом сюжетов, скажем, таких волшебных сказок, как «Царевна-лягушка», «Хаврошечка», «Морозко», «Василиса Премудрая» и др., где торжествует идея справедливости. В острейшей борьбе добра со злом фольклор не знает середины.

В существовании фольклорного метода нас убеждают также наблюдения над глубинными пластами русских народных северных песен, анализ системы образов родной и чужой крестьянской семьи, которые всегда противопоставляются. Это противопоставление сказывается не только на содержании семейных песен, но и на всей поэтической структуре образов. Сколько бы сотен песен мы ни прочитали на семейную тему, характеристики персонажей останутся постоянными. Это не случайно, это вытекает из метода фольклора, из понятия о социальной справедливости и несправедливости. Борьба за идеал и контрастность в народном творчестве осуществляется и в современном фольклоре. Приводим на эту тему следующую частушку:

Враг грозит из-за границы
И кричит, что он силен.
Надо, девушки, добиться,
Чтоб хороший вырос лен⁷.

На высоких идеалах добра и правды, на противопоставлении их злу и насилию сложился метод фольклора. Истинно народными наших писателей делала не столько народная лексика, сколько элементы народной русской философии, заложенные в первооснове русского народного творчества. Именно это унаследовали из фольклора Некрасов, Кольцов, Есенин, Твардовский. Простое же стилизаторство ведет не к самобытности, а к эпигонству.

Борьба за правду и осуждение кривды проходит красной нитью через все народное творчество. Недаром у нас так много пословиц о правде, бытующих в разных вариантах:

Без правды не житье.
Все минется — одна правда останется.
Где честь, там и правда.
За правое дело говори смело.

⁷ Русские частушки, М., 1956.

Однако большинство советских исследователей высказывается против перенесения литературных методов в область фольклора.

К. С. Давлетов по этому поводу пишет: «Постановка вопроса о социалистическом реализме в применении к фольклору оказывается все-таки неправомерной»⁴. Однако К. С. Давлетов, к сожалению, никак не обосновал своих мыслей, не привел своих доказательств за или против.

В связи с положением В. Е. Гусева о множественности методов стоит вспомнить отношение к этому вопросу П. Г. Богатырева, который справедливо видел неудачи ученых в определении метода фольклора в том, что они не учитывали специфики фольклора: подтягивание метода фольклора к литературным методам только мешает его выявлению. Так же как и В. Е. Гусев, П. Г. Богатырев подчеркивал трудность определения метода фольклора в сравнении с методами литературы, т. к. фольклорные произведения — произведения синкретические, а, следовательно, и синтетические. Вместе с тем, он подчеркивал важность определения художественного метода фольклора, без чего нельзя до конца понять проблемы отношения литературы к устному народному творчеству. Как видно, П. Г. Богатырев не разделяет мнений тех ученых, которые утверждают, что фольклор создан методом реализма.

Л. И. Емельянов также относится к противникам отождествления метода в фольклоре и в литературе. Так, в отношении советской литературы к фольклору Л. Емельянов пишет: «Всякое сопоставление их с целью усмотреть здесь какую-либо преимущество выйдут в лучшем случае как более или менее формальная абстракция»⁵.

Из всех разноречивых мнений наших исследователей видно, что у нас не всегда одинаково понимают сам термин «метод». По мнению автора, от научного понимания этого термина зависит и решение вопроса о методе. Вот некоторые современные определения метода: это «способ отражения действительности», «принцип разрешения образных ситуаций», «принцип типизации действительности», «общий принцип пересоздания», «общий принцип творческого отношения художника к познаваемой действительности»⁶.

⁴ К. С. Давлетов. Фольклор как вид искусства, стр. 339.

⁵ Вопросы методологии литературоведения, стр. 267.

⁶ См. «Краткая литературная энциклопедия», т. IV. М., 1967, стр. 801.

2к

З. Кириллук

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ В ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ РЕАЛИЗМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Полемика о времени возникновения реализма по сути сводится к вопросу о признаках реализма, о его типологических разновидностях. Представление о реализме, как об эстетической категории, несомненно, различно у исследователей, отстаивающих концепцию возникновения реализма в русской литературе XVIII века, и у тех ученых, которые относят его становление к началу XIX в.¹

Чем иным, если не разными критериями определения принципов реалистической типизации, объяснить то, что Д. Д. Благой видит в романе «Евгений Онегин» торжество реалистического метода, а А. Л. Слонимский находит, что первые главы романа написаны в соответствии с романтической поэтикой; В. А. Мануйлов считает роман «Герой нашего времени» реалистическим произведением, а К. Н. Григорьян — романтическим².

Решение спорных вопросов советского литературоведения станет возможным лишь после уточнения понятия «реализм»

¹ См. Я. Е. Эльсберг. Некоторые проблемы истории русского реализма. В кн.: «Известия АН СССР. Отд. литературы и языка», 1956, вып. 2; Г. П. Макогоненко. Когда же сформировался русский реализм? — «Вопросы литературы», 1965, № 2; А. Л. Слонимский. Мастерство Пушкина, М., 1959; Д. Д. Благой. Поэзия действительности. М., 1961; В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959.

² См.: В. М. Мануйлов. «Герой нашего времени» Лермонтова как реалистический роман; К. Н. Григорьян. Роман Лермонтова «Герой нашего времени» — вершина русской романтической прозы. В кн.: «М. Ю. Лермонтов». Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963.

и обстоятельного изучения его природы и разновидностей этого творческого метода.

В полемике о творческом методе писателя обычно ссылаются на суждения о характере отражения действительности (правдивость, идеализация и т. п.), об особенностях выведенных типов, об использовании бытового материала и т. д. Между тем не менее важным представляется изучение творческих принципов, которым следует писатель, полно или частично отразившихся в его произведениях.

В развитии отдельных художников, пришедших к реализму, как и в развитии каждой литературы в целом, совершается в определенный период переход к новым творческим принципам. Значительный интерес представляет эволюция принципов художественного отражения действительности в разные периоды развития литературы, в частности, отражения личности, построение характера.

С давних времен и до наших дней человек представляет главный объект художественного творчества. В русской литературе отразился не только процесс развития человека на протяжении многих веков, но также и эволюция познания личности и множественного ее отображения. По убеждению исследователя древней литературы Д. С. Лихачева, даже на раннем этапе становления литературы все художественные средства отражения действительности были тесно связаны с тем, как изображался человек³.

Художественное воплощение личности в литературном образе проходит сложный путь развития от «идеальных» летописных персонажей до сложных и противоречивых характеров, поражающих психологической глубиной.

Какими же путями идет эта эволюция? Какова роль отдельного писателя и его идейно-художественной концепции в становлении общей традиции? И можно ли определить особенности подхода к художественному воссозданию личности, характерные для того или иного творческого метода?

Закономерность смены литературных типов в значительной степени обусловлена особенностями развития общественного движения. Соответственно разным этапам освободительной борьбы изменяется и литературный герой. В русской литера-

³ См.: Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958.

туре начала XIX ст. образ борца-одиночки, который явился следствием подъема революционности дворянства, сменяется разочарованным, презирающим, но бездействующим героем, отразившим угасание активности этого класса. Параллельно в литературе идет становление нового героя. Представитель демократических слоев из забитого, униженного «маленького человека» постепенно превращается в человека, защищающего свое маленькое «мещанское» счастье, и, наконец, вырастает в борца за интересы народа.

Писатель, несомненно, накладывает отпечаток своей творческой индивидуальности на создаваемые им образы. Это проявляется и в отборе жизненного материала, и в ракурсе, в котором он дан, и в авторской оценке конфликтов и характеров. Но идейно-эстетическая постановка проблемы литературного героя прежде всего определяется особенностями исторического этапа общественного развития, а затем уже индивидуальными наклонностями автора. Чернышевский, рассматривая повесть «Ася», подчеркивал историческую обусловленность литературного героя: «Но, может быть, эта жалкая черта в характере героев — особенность повестей г. Тургенева? Быть может, характер именно его таланта склоняет его к изображению подобных лиц? Вовсе нет, характер таланта, нам кажется, тут ничего не значит. Вспомните любой хороший, верный жизни рассказ какого угодно из нынешних наших поэтов, и если в рассказе есть идеальная сторона, будьте уверены, что представитель этой идеальной стороны поступит точно так же, как лица г. Тургенева»⁴.

Каждому периоду развития литературы свойственны не только определенные типы личности, отражающие характер эпохи, и свои критерии ее оценки, но и определенные принципы создания образа, характера. С течением времени изменяется и объект изображения, и личность творца, и его возможности, эстетические представления и художественные задачи времени.

Методы и приемы отображения личности постоянно находятся в процессе изменения, тем не менее каждому художественному направлению свойственны определенные творческие принципы и критерии. На раннем этапе развития литературы преобладал интерес к событиям, а не к психологии. Аристо-

⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 5, М., 1950, стр. 159.

тель считал, что самое важное в произведении — «состав происшествий», он утверждал: «поэты вводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но, благодаря этим действиям, они захватывают и характер»⁵. Уже Буало рассматривал характер как страсть, управляющую поступками. Именно в этом он видел залог определенного хода действия.

Критикуя обезличивающие каноны классицизма, Лессинг ставит перед художником задачу гармонического сочетания общественного и личного в образе героя художественного произведения. Но характер, по мнению Лессинга, не является выражением индивидуальности, а определяется господствующей чертой. Рассуждая о возможностях живописи, скульптуры и поэзии, он замечает: «Венера есть также любовь, но вместе с тем и богиня любви, имеющая, кроме этого своего основного характера, и свою собственную индивидуальность»⁶, и художник может изобразить ее «не с одним только обычным характером, а как подлинное живое существо». Современник Лессинга Д. Дидро пришел к убеждению, что «в обществе каждая среда имеет свой характер и свое выражение»⁷, и обратил особое внимание на зависимость внутреннего мира человека от его положения в обществе. Так постепенно углубляется представление о художественном отображении личности. Опыт развития литературы доказал, что общее и индивидуальное неразрывно связано и взаимно обусловлено в характере. Выражая свои взгляды на искусство, Энгельс писал: «Каждое лицо-тип, но вместе с тем и вполне определенная личность... так оно и должно быть»⁸.

Первые попытки отразить образ человека в русской литературе не создали характера. Герои летописных сказаний изображались как общественные деятели, не знающие внутренних противоречий. Их поступки обнаруживают не особенности характеров, а общественную принадлежность или роль в общественной борьбе. В «Слове о полку Игореве», например, Игорь и Всеволод представлены рыцарями, для которых «честь и слава являются главными двигателями в их поведе-

⁵ Аристотель. Об искусстве поэзии, М., 1893, стр. 15.

⁶ Лессинг Г. Лаокоон, Изогиз, 1933, стр. 93.

⁷ Дидро Д. Собрание сочинений, т. 6, М., 1946, стр. 109.

⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, М., 1957, стр. 8—9.

нии»⁹. В произведениях этого периода не отражались наклоности, привычки, чувства и взгляды героев. Личность раскрывалась преимущественно в действиях.

В начале XVII века впервые в русской литературе начинает отражаться психика человека. Его поступки рассматриваются уже не как результат отдельных настроений, а как следствие психологии. В таких произведениях, как «Повесть о Горе Злочастии», видим не только столкновение человека с внешними враждебными силами, но и его психическое состояние. Автор пытается мотивировать поступки молодца и показать внутреннюю борьбу.

Классицизм XVIII века строго регламентировал характер, определив дозволенное и недозволенное в нем. Герои классических од и трагедий — олицетворение величия, героизма, гражданского долга. Как справедливо заметил Г. Гачев, человек здесь «выступает как марионетка своего порока или добродетели»¹⁰.

Сентименталисты и романтики стремились глубже раскрыть внутренний мир человека, но им была присуща односторонность, обусловленная узостью задачи, которую ставил перед собой писатель. Задолго до утверждения реализма в русской литературе отчетливо прослеживается процесс формирования новой эстетической концепции.

В становлении принципов реалистического изображения характера существенную роль играли писатели разные по степени талантливости, по взглядам и индивидуальным наклоностям. Новаторство исключительных талантов обычно подготавливается незаметной работой массы литературных тружеников, отражающих в своем творчестве тенденции, диктуемые жизнью. Утверждение реалистического метода не происходит внезапно, еще в период расцвета романтизма начинает формироваться новый подход к изображению человека в литературе.

Для русских романтиков начала XIX ст. было свойственно стремление показать в литературном образе не столько жизненный тип, сколько свое представление о нем, свой идеал. Этим обусловлен и характер отбора жизненных впечатлений у романтиков. Создавая образ положительного героя, на при-

⁹ Гудзий Н. К. История древней русской литературы, М., 1956, стр. 125.

¹⁰ Гачев Г. Д. Развитие образного сознания в литературе. В сб. «Теория литературы», АН СССР, М., 1962, стр. 230.

мере которого можно было бы воспитывать читателей, писатели-декабристы произвольно обращались с жизненным материалом, абсолютизируя отдельные реальные или вымышленные черты действительности. Размышляя о Родине, о ее судьбах, о гражданской доблести, Николай Тургенев записывает в дневнике: «Что люди? Где они? Я их не знаю. Я знаю только сынов твоих! Но где и сыны твои? Где их искать, посреди торжествующего порока и угнетенной добродетели?»¹¹. В поисках героического характера декабристы обращались к историческим прототипам, произвольно изменяя характеры, «подгоняя» их под свой идеал, заставляя героев отдаленных веков провозглашать декабристские идеи.

Как и герои произведений последователей классицизма, романтический герой нередко обладал исключительными свойствами. Недовольство таким методом отображения характера заставляло искать новые средства воссоздания личности в литературном типе. Исключительность романтического героя все чаще стала вызывать неудовлетворенность и даже иронию. В «Литературной газете» в 1831 г. высмеивали сочинения, в которых действующие лица «настоящие герои ... красавицы ... их поступки, страсти — чрезвычайны, неслыханны»¹². В полемически заостренной повести «Исполинские горы» О. Сомов с иронией рассказывает о героях, которые, выполняя волю автора, «могли скакать несколько дней и ночей сряду, без отдыха, не чувствуя ни усталости, ни голода, ни жажды»¹³. Этим он фактически выступает против пренебрежения реальными условиями существования и деятельности личности. Для романтиков «воля автора» была определяющим моментом в поступках, мыслях и высказываниях героя.

Но уже в романтических поэмах Пушкина намечается новый метод изображения характера. Многих современников удивила и разочаровала заключительная сцена «Кавказского пленника». Романтический герой, которого привыкли видеть смелым, благородным, бесстрашным, в поэме Пушкина поступает совсем не так, как должно поступать герою романтической поэмы. Он не совершает героических поступков, он не проявляет ни решительности, ни бесстрашия, ни альтруизма,

¹¹ Дневники и письма Николая Ивановича Тургенева за 1816—1842 г., т. 3, Петроград, 1821, стр. 220.

¹² Литературная газета, 1831, № 19.

¹³ Литературная газета, 1830, № 7.

хотя ситуация последней сцены поэмы давала возможность обнаружить эти качества.

Отвечая шуткой на упрек в том, что пленник не пытался спасти черкешенку, Пушкин писал Вяземскому: «Да, сунься-ка; я плавал в кавказских реках, — тут утонешь сам, а ни чорта не сыщешь; мой пленник умный человек, рассудительный, он не влюблен в черкешенку — он прав, что не утопился»¹⁴. В этом шутивном ответе угадывается, может быть еще не до конца осознанное, но уже определившееся убеждение в том, что герой произведения должен поступать не по произволу автора, а соответственно внутренним побуждениям и обстоятельствам. Так у романтика Пушкина начинают складываться новые критерии художественного осмысления действительности.

То, что в начале XIX ст. казалось индивидуальной особенностью и новаторством Пушкина, в последующие десятилетия, развиваясь, становится общим правилом для писателей-реалистов и отличительной чертой реалистического метода построения характера. Обобщая опыт творческой работы, Лев Толстой часто говорил о том, что его герои и героини живут «самостоятельной жизнью» и делают то, что им следует делать, а не то, что хотелось бы автору. В письме к Ф. Тищенко он подчеркивал необходимость считаться с внутренней логикой характера: «живите жизнью описываемых лиц, описывайте в образах их внутренние ощущения, и сами лица сделают то, что им нужно по их характерам делать».

В процессе развития литературы и становления реализма «сочинение» характера постепенно уступает место тонкой психологической работе над созданием убедительного, жизненно достоверного отображения человека во всей сложности его психической жизни. Наметив основные черты личности, автор теперь не предписывает ей мысли и поступки, а, учитывая особенности характеров и обстоятельств, старается представить себе, как повел бы себя такой человек в тех или иных ситуациях. Создавая характер, творец теперь нередко вынужден отходить от первоначального замысла, т. к. «воля автора»

¹⁴ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, АН СССР, т. 13, 1937, стр. 58.

ограничена жизненной логикой развития характеров в определенных обстоятельствах.

Такой принцип построения характера нашел дальнейшее развитие в литературе социалистического реализма. Фадеев делился с начинающими писателями опытом: «После первых набросков поведения героев, их психологии, наружности, манеры держаться и т. п., по мере развития романа тот или иной герой начинает как бы сам вносить поправки в первоначальный замысел — в развитии образа появляется как бы собственная логика»¹⁵. В. Шишков говорил даже о возможности «конфликтов» между автором и героем.

Новый подход к отображению в литературном произведении личности требовал от писателя глубокого понимания причин, формирующих личность, определяющих ее мировоззрение, желания, привычки. Отсюда вытекает другая закономерность реалистического искусства — отражение в характере особенностей социальной среды, с которой взаимодействует личность в процессе становления и развития. Реалистическое искусство требует не только правдивого отражения жизненных явлений, но и объяснения их сущности и причин. В каждом истинно художественном образе должны угадываться понятия, законы и обычаи той социальной среды, во взаимодействии с которой формировался характер. Утверждение О. Бальзака о том, что «талант проявляется в обрисовке причин, порождающих факты, и тайных движений человеческого сердца»¹⁶ характеризует не индивидуальную позицию, а точку зрения писателя-реалиста и определяет задачи, которые стоят перед ним.

Романтики обычно видели причины конфликтов в столкновении характеров и страстей и часто изображали личность вне связей с социальным окружением. Одним из основных принципов реалистического построения характера является изображение человека во взаимодействии с общественной средой.

Уже в древнейших памятниках русской литературы человек представлен как носитель свойств определенного слоя феодального общества, но прошло немало столетий, пока писатели научились отмечать факторы, определяющие рождение тех или иных свойств человеческого характера. Традиция, сложившаяся в первые десятилетия XIX ст., корнями уходит

¹⁵ Сборник «О писательском труде», М., 1953, стр. 300.

¹⁶ Бальзак О. Собрание сочинений в 15 томах, т. 15, М., 1955, стр. 282.

в глубокую древность, но впервые только в реалистических произведениях Пушкина личность представлена не просто как носитель черт, свойственных ее общественной среде, а как следствие ее разнородных влияний, следствие взаимодействия с нею.

Новая художественная концепция сложилась в творчестве Пушкина не сразу. Романтические поэмы основоположника русского реализма представляют собой интереснейший материал, свидетельствующий о том, что формирование новых взглядов начинается в романтический период творчества. Кавказский пленник изображен поэтом вне социальной среды, но уже в поэме «Цыганы» Пушкин подчеркивает зависимость личности от общества, показывая трагедию человека, вступившего в конфликт с обществом и не сумевшего разорвать все внутренние связи с ним.

Разногласия между Пушкиным и Рылеевым в оценке действий героя поэмы «Цыганы» отражают различие позиций двух писателей. Рылееву не нравилось, что Алеко водит медведя и «сбирает вольную дань», он считал, что Пушкин «унизил» романтического героя. Рылеев стремился подчинить поступки героя романтической поэмы задаче создания образа гордого отщепенца, отвергшего порочное общество и отстаивающего свободу личности. В оценке художественного образа Рылеев исходил прежде всего из того, может ли пример литературного героя служить целям воспитания гражданских идеалов. У Пушкина в начале 20-х годов формировались иные критерии. Он начинает осмысливать создаваемые им образы в соответствии с действительностью, с историческими и социальными условиями жизни общества. То, что Рылееву казалось «унижением», было необходимо Пушкину, чтобы подчеркнуть силу духа Алеко, его решимость порвать с цивилизованным обществом и трагизм его положения. Деталь, вызвавшая недовольство Рылеева, была необходима, чтобы убедить читателя, что разрыв Алеко с обществом был глубок и решителен. Отвергая «неволю душных городов», он сумел отказаться от многих понятий и привычек, воспитанных там. Если бы Пушкин сделал героя поэмы кузнецом, как хотел того Рылеев, это не означало бы, что Алеко отказался от понятий цивилизованного человека о приличном и неприличном способе добывания средств существования и старался принять не только быт, но и жизненную философию «вольного народа». Замечание о мед-

веде показывает, как велики перемены, происшедшие в душе Алеко, но несмотря на все это, он не свободен от влияния воспитавшей его общественной среды. Он расстался со старыми понятиями, привычками и убеждениями, но чувства он не властен подчинить альтруистической морали старого цыгана.

Зависимость личности от среды, в которой она формируется, в поэме только намечена, зато в «Евгении Онегине» окружение героя, система воспитания, образ жизни, круг общественных интересов, книги имеют важное значение для понимания его внутреннего мира. Б. Мейлах писал: «Новый подход Пушкина в «Евгении Онегине» к проблеме героя заключался прежде всего в том, что герои, их образ мышления, чувства, действия, поступки мотивированы не как результат своеволия страстей, а как обусловленные историческими обстоятельствами, временем, средой, показаны как вытекающие с безусловной необходимостью из конкретных ситуаций...»¹⁷.

Общественно-историческая обусловленность характера становится одним из основных принципов реалистического метода. Так создаются герои Лермонтова и Гоголя, Тургенева и Толстого. Раскрывая особенности построения характеров в произведениях писателей натуральной школы, Белинский писал: «Человек, живущий в обществе, зависит от него и в образе мыслей, и в образе своего действия. Писатели нашего времени не могут не понимать этой простой, очевидной истины, и поэтому, изображая человека, они стараются вникать в причины, отчего он таков или не таков, и т. д. Вследствие этого, естественно, они изображают не частные достоинства или недостатки, свойственные тому или другому лицу, отдельно взятые, но явления общие»¹⁸.

В условиях возрастающей активности масс эта особенность русского реализма служила целям освободительной борьбы. В литературе середины XIX ст. так полно раскрываются общественные настроения, стремления и пороки, что Чернышевский и Добролюбов имеют возможность поднимать самые злободневные вопросы общественного развития, разбирая художественные произведения. В. И. Ленин говорил о «могучей про-

¹⁷ Мейлах Б. С. Пушкин и его эпоха, М., 1958, стр. 561—562.

¹⁸ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, АН СССР, т. VIII, М., 1955, стр. 82.

поведи» Чернышевского, умевшего «подцензурными статьями воспитывать настоящих революционеров».

Обобщая опыт художественной литературы, Чернышевский и Добролюбов обосновывают мысль о том, что причиной страдания и трагедии личности, источником появления в жизни типов, воссозданных Гоголем, Салтыковым-Щедриним и другими писателями, является общественное устройство. «Если вам не нравятся некоторые понятия и привычки этих людей, подумайте о том, на каких обстоятельствах основываются эти дурные привычки. Постарайтесь изменить эти обстоятельства, и тогда вы увидите, что быстро исчезнут дурные привычки»¹⁹, — писал Чернышевский в статье о «Губернских очерках» Салтыкова-Щедрина.

Изменение подхода художника к задаче изображения личности обусловило изменение художественных средств воссоздания характера.

Едва ли не основными средствами раскрытия характера в современной Пушкину романтической поэме, кроме поступков героя, была декламация, автохарактеристика, поза и впечатляющая внешность. Поэма Рылеева «Войнаровский» почти целиком состоит из рассказа героя о себе, о своих стремлениях, переживаниях, надеждах. В первых строках монолога Войнаровского определяется его назначение:

Тебе же тайну вверю я
И чувства сердца обнаружу.

Только что введя героя в действие и еще ничего не сообщив о нем читателю, автор рисует портрет, который обнаруживает черты характера.

Взор беспокойный и угрюмый
В чертах суровость и тоска...

Характерна и эффектная поза героя, его жесты, мимика.

Вот к западу простиер он руки
В глазах вдруг камень засверкал...

¹⁹ Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений, т. IV, М., 1948, стр. 279.

В словах, ни к кому не обращенных, выражены самые существенные для характеристики образа чувства:

О край родной! поля родные!
Мне вас уж боле не видать!

Горит напрасно пламень пылкий,
Я не могу полезным быть;

Уже в начале первой части удачно сочетаются самые характерные для романтической поэмы приемы раскрытия внутреннего мира героя.

Родственные черты можно найти и в манере раскрытия характера в ранних поэмах Пушкина, но в последующих своих произведениях он избегает пафоса, который нередко сменяется иронией, стремится убедительно показать психологию человека. Признания и автохарактеристики у зрелого Пушкина крайне редки и строго мотивированы развитием сюжета. Внутренний мир раскрывается в действиях, поступках, движениях. Позы и жесты пушкинских героев лишены картинности и патетики, зато они приобретают глубокую психологическую выразительность.

Приемы проникновения в субъективный мир героев с развитием реализма совершенствуется и усложняется. Читатель уже не получает готовую информацию о чувствах и мыслях действующих лиц, он должен мыслить и делать выводы о характере героя на основании деталей, сообщенных автором. А. Белецкий в работе о психологии творчества писал: «Наибольшей заинтересованности читателя достигают, предоставив ему возможность самому созидать образ героя по его действиям и поступкам, по его словам, не носящим характера прямой исповеди»²⁰.

Традиция отображения внутреннего мира героя посредством его высказываний, портрета, позы, утвердившаяся в творчестве романтиков, не отмирает, а находит свое дальнейшее развитие в реализме. Известные еще романтикам приемы приобретают иной характер в творчестве Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского и каждого самобытного

²⁰ Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы, М., 1964, стр. 148.

художника. Опыт отдельных писателей обогащает традицию изображения внутреннего мира человека во внешнем его проявлении. Индивидуальные особенности творческой манеры писателей и современников, и принадлежащих разным периодам развития реализма, обнаруживают богатство и разнообразие форм выражения общих принципов этого метода.

Для определения времени становления реализма в той или иной литературе, а также в творчестве отдельных писателей, целесообразно учитывать не только результаты творческого процесса, но и принципы, которыми руководствуется художник, т. к. на определенных стадиях становления метода в художественных произведениях может и не отразиться весь комплекс признаков реалистического искусства.

Изучение общих принципов и закономерностей, присущих всем типологическим разновидностям реализма, создаст теоретическую базу, необходимую для четкого разграничения понятий «реализм» и «романтизм» и для решения спорных вопросов литературоведения.

24

В. Свительский

ДОСТОЕВСКИЙ И РОЛЬ ТВОРЧЕСКИ ИНДИВИДУАЛЬНОГО В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

В последнее время наметился наиболее конструктивный подход к определению места и значения творческой индивидуальности в литературном процессе. Творчески индивидуальное при таком подходе рассматривается не как маловажное различие художника с его современниками, творящими в пределах одного с ним метода и направления, но как одна из основных сил историко-литературного процесса, реализующая возможности метода, расширяющая его рамки, приносящая в его содержание новое качество¹. Недооценка индивидуального вклада художника в формирование метода и направления, разрыв общего и индивидуального ведут к механистичному толкованию литературного процесса, к описательной констатации различий, к схемам остановленного развития и рассмотрению творчества своеобразного писателя с мерками и нормами, выверенными на других индивидуальностях, а поэтому фактически отнимающими у него право на своеобычие.

Общее выражается через индивидуальное, только конкретные варианты участвуют в развитии. В то же время каждый конкретный вариант сложен, противоречив и содержит в себе самые разнополюсные элементы, связи и отношения. При этом, по-видимому, необходимо различать индивидуальное в самом художественном результате, в произведении, и — особые ин-

¹ См., например, сб. «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя». М., «Наука», 1964, в частности, статьи В. Сквозникова, И. Гонзика и др.

дивидуальные факторы, свойственные конкретному художнику, способствующие возникновению в методе писателя тех или иных образований, определяющие в значительной мере и облик творческого результата.

К индивидуальным факторам Достоевского, определившим существенные черты его метода и жанра, его образа, относится изначально повышенная субъективность видения художника². Мышление Достоевского погранично с романтическим типом творчества. В его творческой системе — особенно в романах 60—70-х гг. — соотношение между художником и объективным жизненным материалом смещено в пользу писателя, хотя и в реалистических пределах. В произведениях Достоевского мы имеем дело с устойчивым типом эмоционального отношения к действительности, типом художественной избирательности — с трагическим мировосприятием. Склонность Достоевского к изображению трагических сторон жизни заметил еще В. Белинский³. Это оказалось индивидуальной особенностью Достоевского-художника. Она привела к таким принципиальным явлениям в его творчестве, как драматизация эпического жанра. Получилось, что индивидуальное у Достоевского участвует в изменении устойчивой типовой структуры, приносит в нее новые качества⁴.

Но в данном случае нас интересует индивидуальное в творческом результате Достоевского, с которым он пришел в реалистическое направление 40-х гг., тот вклад, который художник внес в принципы освоения действительности, главенствующие в натуральной школе.

Сохранилась удивительная характеристика тех лет, когда Достоевский входил в литературу. Эти годы критик В. Майков назвал «переходными». Они характеризуются тем, «что мысль, одушевлявшая период, начинает изнемогать, истощаться в содержании, что общество утомляется той точкой зрения, с которой смотрело на вещи в течение этого периода; что партии,

² Под субъективностью мы здесь и дальше понимаем не идейную авторскую тенденцию, а видение художника, его индивидуальный взгляд на окружающую реальность.

³ В. Белинский. Полное собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 364. Способность Достоевского к изображению трагического В. Белинский отмечает и в других своих статьях.

⁴ Более подробно об этом мы пишем в статьях, включенных в «Филологический сборник», готовящийся в издательстве Воронежского гос. университета.

образовавшиеся под влиянием духа времени, начинают распадаться». Критик подытоживает: «...одним словом, это краткий миг всеобщего раздумья, всеобщей самостоятельности, всеобщего порыва к обнаружению своей личности»⁵. Да, собственно, В. Майков пишет тут больше об одном годе — 1846, пишет в связи с открытием нового таланта и о сенсационных слухах, которые предшествовали появлению его первого произведения в печати. Итак, «всеобщий порыв к обнаружению своей личности», и это относится непосредственно и к литературному творчеству, потому что критика интересуется в его характеристике прежде всего состояние литературы, но, с другой стороны, показательна и трезвая оговорка автора: «Но все это беспокойство не имеет почти никакого печатного выражения, кроме программы и объявлений: чем разрешится оно на деле — это еще загадка будущего»⁶. Так же открыто в будущее творчество молодого Достоевского.

Таким образом, годы, которые принято считать расцветом натуральной школы, тем не менее и в самой литературе полны ожидания будущего, противоречий переходного этапа. И действительно, на этом промежутке литературного процесса в русской прозе появляются и зреют весьма противоречивые факты. С одной стороны, определенные тенденции отложились в нормы, формулировки, декларации. При всей разности позиций критиков, отстаивавших принципы натуральной школы и споривших с ними, существовал и своего рода элементарный минимум — общепринятое, в чем-то бесспорное представление о реалистическом изображении в прозе 40-х гг. Но, с другой стороны, уже в «Бедных людях» Достоевского, а тем более в последующих произведениях этого писателя, как и у других художников-реалистов, дали о себе знать те новые образования в методе и жанре, которые вступали в закономерные и неизбежные противоречия с привычными, уже сформулированными нормами. На небольшой по своей протяженности временной промежуток падает очень интенсивное по своему напряжению и великое по своему значению состояние творческих исканий, борьбы возникающих эстетических требований

⁵ Отмечая богатство и полярность точек зрения в критике, Ап. Григорьев как бы соглашается: «в этом стремлении к новому выражается общий дух нашей эпохи, дух протеста умственного». «Финский вестник», 1846, т. 9. Библиогр. хроника, стр. 22.

⁶ «Отечественные записки», 1847, т. L, № 1, январь. Критика, стр. 1—2.

со старыми, уже не удовлетворяющими как запросам времени, так и возможностям художников, пришедших в литературу, начинающих свой путь в натуральной школе⁷. И речь идет об изменениях и новообразованиях, назревающих в практике одного направления, внутри одного метода.

Не будет преувеличением сказать, что само хронологическое соседство таких произведений, как «Бедные люди», «Двойник», «Хозяйка», по меньшей мере странно. Вот тут-то можно и надо, на наш взгляд, искать точки приложения, возможные места прорыва, направление, куда расходывались ресурсы индивидуальности художника, здесь определяются традиции, которые она прочно усвоила, и пределы, которые мешали и из которых она «выламывалась». Развитие молодого Достоевского, после «Бедных людей» давшего «фантастического» «Двойника», построенного на условности, на гротеске и деформации, не принимавшихся тогда антиромантической эстетикой, и эпигонски романтическую «Хозяйку», со всей остротой ставит вопрос о соотношении общих для направления принципов изображения (а школа как явление историко-литературное — это как раз одно из выражений самого тесного творческого единomyслия и в декларациях и на практике!) и индивидуального, особенного, что Достоевский принес с собой уже в натуральную школу и что было реализацией его возможностей.

Здесь же необходимо подчеркнуть немаловажное: спорили о ранних произведениях Достоевского современники много, но, хотя были разноречивые толкования отдельных образов, хотя по-разному понималась суть целых сочинений, например, «Двойника», все-таки этим, порой полярным истолкованиям вполне логично предшествовало значительно больше претензий, упреков, требований и напоминаний в адрес прежде всего художественной манеры писателя. И в уже цитированной нами статье В. Майков с полным основанием заявляет: «нерасположение большинства публики к сочинениям г. Достоевского следует искать в непривычке к его оригинальному приему в изображении действительности»⁸.

⁷ Творческой практике и эстетическим принципам натуральной школы посвящены значительные работы А. Цейтлина, В. Виноградова, А. Белецкого, Н. Мордовченко, А. Белкина, Н. Пруцкова, Л. Лотман, В. Кулешова и др.

⁸ «Отечественные записки», 1847, т. L, № 1, январь. Критика, стр. 3.

Конечно, очевиднее всего нормы литературного процесса, встречные требования, явления, нарушающие привычную картину, отражаются на барометре критики, в ее оценках, приговорах, предсказаниях. И чтобы определить, от чего уходил Достоевский-художник, от чего он отталкивался и что брал с собой из реализма 40-х гг., посмотрим на произведения его ранней прозы через призму критических отзывов современников о ней. У нас недостаточно разработана методика привлечения и использования таких отзывов, а между тем они интересны не только своим четко выраженным позитивным или откровенно негативным содержанием, которое легко поддается выжимке, усеченному цитированию, но и своей эстетико-нормативной ориентацией, своими потенциальными тенденциями, отнюдь не всегда выходящими на поверхность в виде готовых и стройных формулировок. Многие оттенки, частные толкования, даже умолчания в критических отзывах современников часто сигнализируют о новаторских явлениях в методе художника, о том, что только ставится на повестку дня в литературном процессе, и о специфике индивидуальности.

Важной и насыщенной для реалистической прозы второй половины 40-х гг. становится проблема поиска новых, более сложных форм присутствия художника в произведении, более свободного и творческого владения жизненным материалом, выражения углубившегося гуманистического пафоса, нахождения иной дистанции между изображением и автором, героем и автором. Достоевский дает свое индивидуальное решение целого комплекса задач, стоявших не перед ним одним, связанных с подходом к более глубокому воплощению возможностей художника, его видения, его мнения о мире и человеке. В полной мере это произойдет в 60—70-е гг., но уже годы 1846—48 подготавливают большие романы Достоевского. В критических оценках первых произведений писателя выясняются важные «узлы» взаимоотношений индивидуальности художника с традицией, с ведущими тенденциями литературного процесса. При рассмотрении их, следя за состоянием «вечной» проблемы художника, наиболее полного раскрытия его возможностей, нельзя обойти столкновение эстетики обыкновенного с реализмом исключительного в творчестве молодого Достоевского, нельзя не заметить необходимости появления фантастического в системе писателя. Приобретает новые черты и образ-характер. В высказываниях критиков, реже

привлекаемых для подробного анализа, нам, в основном, важно увидеть не их индивидуальное лицо, не разницу в позициях, но общепринятые нормы, для большинства ставшие бесспорными.

«Бедные люди» при выходе были оценены почти единодушно. Даже те, у кого имелись претензии к роману, порой весьма существенные, сходились в оценке того факта, что дарование автора незаурядно, а само появление произведения представляет событие. В некоторой мере из общепринятого в то время представления о реалистическом изображении исходит и автор одного из самых первых отзывов на роман Достоевского А. Никитенко. Как выясняется, в конечном счете он не считает роман совершенным произведением, и тем более показательно, из каких мерок положительного и отрицательного рождается его оценка.

Критика беспокоит поверхностная односторонность многих произведений современной литературы. Он за показ явления во всей действительной сложности и глубине, за такое изображение, которое не упускает «психологические и исторические причины». Но, по мысли А. Никитенко, роман Достоевского как раз отличается духом «умного, не одностороннего анализа, — анализа, который в людях на всех ступенях общества и во всех изменениях жизни видит предмет, достойный изучения, и который изучает его не в отдельных, бросающихся в глаза случаях и качествах, а в стихиях его и отношениях многосторонних»⁹. Положительно, что роман содержит характеры и положения, угаданные «в куче самых обыкновенных явлений жизни». Критик склонен защищать от нападков подобные произведения и поэтому напоминает: «Эта-то скромная, целомудренная, неблестящая простота и обыкновенность изображений часто бывают предметом ложных осуждений...»¹⁰.

А несколько позднее «Отечественные записки» с одобрением писали о «Бедных людях»: «Разнообразие событий, сложной обстановки не ищите в романе г. Достоевского; колоссальных личностей тоже не ищите... Дело-то известное, дело-то обыкновенное, зауряд встречающееся...» А герой Достоевского ставится в один ряд с образами, вроде Акакия Акакиевича:

⁹ «Библиотека для чтения», 1846, т. LXXV, март. Критика, стр. 21.

¹⁰ Там же, стр. 28. Ср. с похожей оценкой В. Белинского в статье о «Петербургском сборнике» — «Отечественные записки», 1846, т. XLV. Критика, стр. 10.

«... в Макаре Алексеевиче, не менее грустном представителе касты «обладающих ровным почерком», преимущественно поражаешься рельефным изображением тех движений, которые общи всем людям, большим и малым, загнанным и могущественным...»¹¹. Строки рецензента настроены в унисон гуманистическому пафосу произведения Достоевского, который ясен и созвучен писавшему заметку, а подчеркивание обыкновенности происходящего, как и родства героя со всеми людьми, было полемическим и необходимым, чтобы отстоять демократизм и гуманность как обязательные качества отношения писателя к действительности.

Однако, как и в статье А. Никитенко, тоже ратующей за реалистическую правдивость изображения и одобряющей демократизм показанного Достоевским круга героев, перед нами в приведенных цитатах налицо определенная эстетическая норма: изображаться должно обыкновенное, повседневное, часто встречающееся, и так, чтобы в самом изображении сохранялись будничность и простота. Но есть в отзыве «Отечественных записок» и заметное смещение смысла. Хотя Девушкин и принят за уже знакомое и привычное существо и поставлен в один ряд с центральной фигурой из гоголевской «Шинели», он ведь с художественной стороны представляет качественно новое явление. Его уже труднее замкнуть в рамки представителя одной, абсолютно определенной касты. В нем изображена личность с ее самосознанием. В одобрительных же оценках обыкновенности изображения, нередкости героя проскальзывает возможность и опасность чисто арифметического подсчета: такие люди в жизни встречаются часто, значит, хорош писатель, изобразивший одного из них... С таким критерием внешние, механические данные показанного в произведении подменяют обязательное для подлинного реализма соревнование истинного и ложного, глубокого и поверхностного, существенного и случайного. В дальнейшем модель критического подхода, основанная на «арифметическом» критерии, часто давала о себе знать в критике: например, Писарев в 1861 г. в заслугу Писемскому ставил, что «Шамиловых тысячи, Рудиных — десятки. Тургенев берет довольно исключительное явление. Писемский, напротив того, прямо запускает руку в действительную жизнь и вытаскивает оттуда таких лю-

¹¹ «Отечественные записки», 1848, т. LVII. Библиогр. хроника, стр. 13.

дей, каких мы встречаем сплошь да рядом»¹². А сколько Раскольниковых, Мышкиных, Ставрогиных, Иванов Карамазовых?

И в статье А. Никитенко каждое новое указание на достигнутую обыкновенность изображения имеет обратную сторону. Как противоположный полюс возникает негативное понятие всего, что не подходит под разряд обыкновенного и не допустимо поэтому для изображения. Исключительное, необыкновенное, редкое, единичное, отдельное, непростое, особенное, эффектное без особых обоснований выносятся в область эстетического запрета, по авторской логике, по-видимому, уже тем, что редко встречаются в действительности. Казалось бы, справедливо не принимая односторонние, поверхностные «карикатуры пороков и гиперболы добродетелей», критик разделяется с ними буквально неотразимым понятием исключительного: оказывается, указанные «карикатуры» и «гиперболы» «...суть только резкие особенности, исключения, не заслуживающие чести быть предметом искусства. Исключения просто наша страсть...»¹³. Положительно оценивая «Бедных людей», критик, нисколько не сомневаясь, пишет: «В романе г. Достоевского нет ни сильных эффектов, ни мощных энергических характеров, потому что их и не бывает в области, в которой родилось его создание»¹⁴, — т. е., как видно, в той социальной сфере, откуда взят художником жизненный материал. Такая живучая критическая aberrация: раз еще нет у писателя, значит, нет и не может быть в жизни...

А заодно вместе с исключительным А. Никитенко отмечает и неправомочные, по его мнению, приемы условно-гротескного рода: «карикатуры, которые суть не иное что, как исключительные свойства, взятые без всякого отношения к другим, развитые на их счет, поглотившие их и сделавшиеся уродливыми от этого неестественного пресыщения. По одной черте, хотя бы она была и довольно резкая, нельзя судить о целой физиономии...»¹⁵. Вот тебе и гоголевская традиция! Критик не только не видит даже возможности появления в действительности исключительного факта, заключающего в себе какую-то

¹² Д. Писарев. Собрание соч. в 4 томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 221.

¹³ «Библиотека для чтения», 1846, т. LXXV, март. Критика, стр. 19.

¹⁴ «Библиотека для чтения», 1846, т. LXXV, март. Критика, стр. 23.

¹⁵ Там же, стр. 20.

закономерность жизни, но не принимает и средств, могущих отразить подобные стороны реального бытия.

Но, может быть, главная ирония явления состоит в том, что, хотя все положительные определения и отрицание исключительного действительно относятся к роману «Бедные люди», соответствуя ему¹⁶, они отрицают будущего Достоевского, зачеркивают его предстоящее развитие — и «Двойника» и романы 60—70-х гг., ибо получается, что уже со второго своего произведения писатель творил в области эстетического запрета. Ведь в дальнейшем у трагического художника Достоевского появятся и «редкие существа», и «мощные энергические характеры» с «централизацией сил в одной идее», и «колоссальные личности», захваченные страстями «с односторонностью всепожирающей силы», и разнообразие событий. И будет он находить предмет, достойный изображения, «в отдельных, бросающихся в глаза случаях и качествах».

И впоследствии Достоевского буквально преследуют оценки, сбрасывающие со счета его своеобразие, его индивидуальные особенности. Явно одобряя «Белые ночи», критик «Отечественных записок» однако не преминул сделать невинную оговорку: «...и не будь сам герой повести немного оригинален, это произведение было бы художественно прекрасно»¹⁷. Другой, гораздо более поздний пример живучего неприятия художественной системы Достоевского — известная статья Н. Михайловского «Жестокий талант», игнорирующая основы «жестокости» трагического художника, ориентирующаяся совсем на другое видение, на другие принципы изображения.

Одно, на наш взгляд, бесспорно, пример молодого Достоевского говорит о том, что некоторые нормы, отстаиваемые критикой, близкой к натуральной школе, не отличаясь широтой и универсальностью, тем не менее заостривались. Критики, ими обладавшие, не были готовы к осмыслению новых явлений в творчестве художника. Только полемикой с романтизмом, теряющей свою актуальность в это время, нельзя объяснить уже начинающий мешать канон обыкновенного.

¹⁶ Был, правда, упрек — со стороны Ап. Григорьева, что Достоевский опять-таки нарушил представление о повседневной, обычной личности, избрав ее слишком идеально, — «смешал личности с минутами их озарения, с минутами возвращения им образа Божия...» См.: «Финский вестник», 1846, т. 9. Библиогр. хроника, стр. 29.

¹⁷ «Отечественные записки», 1849, т. LXII, Критика, стр. 34.

На абсолютном доверии к понятиям обыкновенного, простого, повседневного, бытовавшим в критике 40-х гг., основывается обстоятельная работа Ю. Проскуриной, посвященная концепции обыкновенного в прозе натуральной школы¹⁸. Но обосновано ли это полное доверие? Обыкновенное не является центральной категорией реализма, но приобретает некоторое значение на этапе, когда реализм утверждает себя как принцип, полемически отталкиваясь от романтизма. Справедливо полагая, что понимание обыкновенного менялось в зависимости от конкретно-исторического этапа, и вскрывая эти изменения, исследовательница вместе с тем оценивает эстетику обыкновенного натуральной школы, исходя лишь из того значения, которое она имела по сравнению с более ранним периодом развития реалистического направления. Но постепенно внутри самой натуральной школы требование «обыкновенности» изображения стало превращаться из прогрессивного в канон, несущий в себе опасность приземленности, описательности, арифметического подхода. Не учтена и сложность критерия, обширность понятия «обыкновенное». Прогрессивным и новаторским оказался принцип изображения героя, социально обыкновенного по своему положению, но значительного по своему содержанию. А в отношении освоения преимущественно обыденной стороны действительности за счет других ее сторон в натуральной школе не все оказалось эффективным и долговечным. Разве все закономерные жизненные проявления сводятся к обычному, простому, повседневному? Что обыкновенно для трагедии, для буден — необыкновенно. Социально обыкновенный герой Достоевского Раскольников с его «теоретическим преступлением» отнюдь не представляет обыкновенное явление. Разве через исключительное, выходящее из нормы обычности, невозможно воссоздание наиболее существенного в жизни?

Достоевский уже со второго своего произведения начинает осваивать исключительное в действительности. А если говорить о его романах 60—70-х гг., то при всей демократичности, массовидности их героя ни его характер, ни его идею (или

¹⁸ Ю. М. Проскурина. Концепция обыкновенного в прозе натуральной школы. Сб.: «Проблемы реализма в русской литературе». Свердловск, 1963. См. также Ю. М. Проскурина. Проблема обыкновенного в журнальной полемике 50-х годов XIX столетия. Сб. «Проблемы теории и истории русской литературы», сб. 49, Свердловск, 1967.

жизненный принцип), ни его судьбу не отнесешь к результатам «художественного овладения обыденной стороной действительности» (Ю. Проскурина). Но исключительное у Достоевского взято из самой жизни, отражает закономерное и существенное¹⁹.

Вопрос о предпочтении обыкновенного или исключительного являлся частью большой проблемы для натуральной школы — проблемы художника, доверия к его творческим возможностям, его видению и воображению. В противовес романтической субъективности, когда художник довлеет над действительностью, необходимым качеством реалистического изображения стала считаться объективность, при которой первенствующее положение в произведении занимает объективно сущая, окружающая писателя жизнь с ее логикой и законами. Какие же пропорции приобрело это соотношение между художником и действительностью в критике натуральной школы?

В статье о «Петербургском сборнике» А. Никитенко пишет о Достоевском: «Несомненным признаком дарования автора служит уже то, что он не увлекается мелочным желанием передавать свои личные впечатления, свои отвлеченные или вещественные думы о жизни, он хочет понять жизнь из ее собственных уроков; он допрашивает ее о ее заветных тайнах...»²⁰. «Понимать жизнь из ее собственных уроков» — это один из принципов реалистической прозы XIX. Напоминают, безусловно, эти слова и о полемике с романтиками, но вместе с тем в них отрицается не только возможность автобиографизма, но и право на индивидуальное видение, и свобода выражения авторского отношения к изображаемому. Что это так, подтверждает и другая похвала А. Никитенко в адрес Достоевского: «...и что чрезвычайно важно для истины художественного произведения, он умеет порывы созидающего и живописующего воображения подчинять наблюдениям»²¹, т. е. недоверие к субъективному творческому воображению и вера в непогрешимость позитивистских, эмпирических «наблюдений». А В. Белинский как раз отмечал «в высокой степени творческий» характер таланта Достоевского, но звучала в его оцен-

¹⁹ Об исключительном и фантастическом у Достоевского в последнее время писали А. Чечерин, Я. Зунделович, В. Кирпотин, Г. Фридендер, Г. Щенников.

²⁰ «Библиотека для чтения», 1846, т. LXXV, март. Критика, стр. 18.

²¹ «Библиотека для чтения», 1846, т. LXXV, март. Критика, стр. 28.

ках и недоверчивая нота по отношению к автору уже не только «Бедных людей», но и «Двойника»: «Такого неисчерпаемого богатства фантазии не часто приходится встречать и в талантах огромного размера, — и это богатство, видимо, мучит и тяготит автора «Бедных людей» и «Двойника»²².

В общем, понятно горькое, но по-своему смелое признание П. Анненкова, писавшего в «Современнике» в 1849 г.: «Самый талант в писателе делается не нужен, и если встречается (а встречается он часто), то кажется читателю излишней роскошью»²³. Реалистический принцип утверждался путем преодоления субъективности, но в конце 40-х гг. в тенденции заявляет о себе необходимость восстановить в правах субъективность художника, его индивидуальное видение и воображение. Собственно, судьба реализма на практике потребовала более полного решения вопросов, связанных с индивидуальностью художника. Не отвечавшие этому требованию критические приговоры попадали в противоречие с фактами самой литературы. Об этом свидетельствует и прием, оказанный «Двойнику».

Второе произведение молодого Достоевского было почти единодушно отвергнуто в большинстве критических отзывов. Даже такой критик, как Ап. Григорьев, отказал ему в художественности. Но главным настроением было, конечно, недоумение: «мы не понимаем, как автор «Бедных людей», повести все-таки замечательной, мог написать «Двойника»...»²⁴. Оно выражало и неприятие и непонимание (не известно, что прежде) определенных принципов изображения, которые в это время были сугубо индивидуальной особенностью Достоевского. Углубившийся и развернутый анализ человеческой души на отклонениях, на болезненных явлениях психики не мог быть принят как выражение все той же лишенной прав эстетики исключительного.

Однако в «Двойнике» дали о себе знать и другие, хотя и родственные, формы освоения действительности, реализующие как раз необыкновенное богатство воображения и творческой фантазии художника. Требование реалистической правды и объективности, которому верен Достоевский, подавляет в его

²² «Отечественные записки», 1846, т. XLV. Критика, стр. 7, 20.

²³ П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки. Собрание статей и заметок. Отд. 2, Спб, 1879, стр. 32.

²⁴ «Москвитянин», 1846, № 2, стр. 173.

повести норму обыкновенного, норму внешнего правдоподобия, немаловажную, как мы видели, для натуральной школы. Внутренние причинные мотивировки у писателя не совпадают с условиями внешнего правдоподобия, опровергают их. Тогда и получается, что в произведении преобладает угол зрения Голядкина-старшего, борющегося со своей тенью, фантастический «кругозор» (говоря словом М. Бахтина) странного героя. С. Шевырев однажды написал, что романтика не интересуют явления, «обыкновенные до пошлости», — у Достоевского в 60—70-е гг. появляется другая формула: пошрое до фантастичности, реальное до фантастичности. Два понятия у писателя идут рядом. Обостренное со времен натуральной школы чувство естественности и правдоподобия заставило форму рассказа в «Кроткой» назвать фантастической, и в то же время он не может обойтись без оговорки, представляющей сам рассказ «в высшей степени реальным». Как раз высшая степень реального требует у Достоевского применения исключительного, фантастического.

В. Белинский, один из немногих, в своем первом отзыве на «Двойника» высоко оценил произведение, в чем-то защищая его от возможных нападков, которые еще только можно было предвидеть²⁵. Но уже через год, не отказываясь в общем от прежней оценки содержания вещи, он заявил недвусмысленно и без экивоков: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находится в заведывании врачей, а не поэтов»²⁶. Несколько ранее критик в целом отрицательно оценил «Портрет» Гоголя — за ...фантастичность. В. Белинский, конечно, не был против фантастики вообще, но у него вызвал недоверие тот тип и уровень фантастического, который был присущ «Двойнику». Все дело было в том, под каким знаком оценивать фантастику в произведении, а была она психологической, небывалого уровня, более сложного и глубокого. Она поддерживалась целым комплексом условно-гротескного изображения.

В этой связи находится и изменение отношения к Гофману в русской критике и литературе. После периода увлечения его романтическими произведениями наступает резкое охлажде-

²⁵ «Отечественные записки», 1846, т. XLV.

²⁶ В. Белинский. Полное собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 41.

ние, которое переживает и В. Белинский²⁷. Это было вызвано не только полемикой с романтиками, но, по-видимому, и упрочением и в литературе и в общем мнении большинства все той же бесфантастичной и обыкновенной «натуральности». Но нельзя не согласиться с А. Чичериным, отмечающим, что «от романтической экзальтации Гофмана — прямой путь к реалистической прозе Достоевского»²⁸. Однако Ап. Григорьев уже как на бесспорный отрицательный пример указывает Достоевскому на Гофмана, тонко схватив особенности мировосприятия немецкого романтика, созвучные и русскому писателю²⁹.

И не требуется, как нам кажется, уходить от очевидного: В. Белинский не принял в «Двойнике» принципа изображения, метода, а не какой-то эфемерной, ни к чему не обязывающей, ничего не выражающей манеры, как это получается по Ф. Евнину³⁰. Именно в противоречие с некоторыми нормами натуральной школы вступало фантастическое изображение исключительного героя, странного случая. Мы спорим здесь не со свежим прочтением повести, а с издержками — со стремлением в пику всем сделать Белинского союзником Достоевского во что бы то ни стало, продлить «медовый месяц» в отношениях двух великих русских литераторов.

«Заметки о русской литературе» П. Анненкова, написанные критиком в период близости его позиции к взглядам В. Белинского³¹, тоже борются с «фантастическим элементом» в произведениях русских прозаиков. Целое «направление», возглавляемое Ф. Достоевским, создает, по мысли автора, «какой-то фантастически-сентиментальный род повествований»: «раз отдавшись без оглядки собственной фантазии, отделенной от всякой действительности, авторы этого направления уже и не думают об оттенках характеров, о живости, так сказать,

²⁷ См.: З. В. Житомирская. Э. Т. А. Гофман и русская литература. В кн.: «Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы». М., «Книга», 1964, стр. 15 и др.

²⁸ А. В. Чичерин. Иеди и стиль. М., «Советский писатель», 1965, стр. 58—59.

²⁹ «Финский вестник», 1846, т. 9. Библиогр. хроника, стр. 30.

³⁰ Ф. Евнин. Об одной историко-литературной легенде. «Русская литература», 1965, № 3.

³¹ См.: Б. Ф. Егоров. П. В. Анненков — литератор и критик 1840 — 50-х гг. Ученые записки Тартуского госуниверситета, вып. 209. Тарту, 1968, стр. 65—67.

лица, о нежной игре света и тени на картине»³². Осуждается за «фантастическое направление» гротескная повесть Я. Бутова «Невский проспект, или путешествия Нестора Залетаева», в которой П. Анненков видит влияние повести Достоевского «Хозяйка». Но не все можно объяснить влиянием, нельзя забывать и про внутреннюю необходимость. А критик выметает из литературы все, что в чем-нибудь не отвечает норме повседневного, часто встречающегося. Правда, те произведения, на которых он основывает свои выводы, в общем-то давали не один повод к упрекам в несамостоятельности и художественной слабости, но заодно с их отрицанием уживается неприятие «колоссальности в образах и представлениях», объявляется «незаконной» претензия «на великость души, необъятность чувства». Так в столкновении литературы с критикой налицо присутствие двух разных норм, а столкновение происходит внутри одного — реалистического направления.

Да и сам П. Анненков, несмотря на наивное преувеличение роли критических деклараций в становлении определенных литературных явлений, признает расхождение теории и практики. Правда, при истолковании его он сваливает вину на литературу — это она «поняла реализм в таком ограниченном смысле, какой не заключала ни одна статья по этому предмету в петербургских журналах», но это не снижает ценности признания. Свидетельствует критик и о кризисных чертах в развитии прозы, давая свою знаменитую сюжетно-описательную схему повествований 40-х гг., говоря о бедности и условности типов и положений, о «страсти к подробностям» и внешней характерности, о неспособности «пробить наружную оболочку жизни, на которой держится еще псевдореализм». Вместо интенсивности творческого воображения критик отмечает «работу чисто механическую» по схемам и стереотипам.

Но подводя эти итоги, П. Анненков за явления одного порядка считает и плоский бытовизм отдельных сочинений и «фантастические» произведения Достоевского. Заметив «направление», группу писателей, объединенных стилевой общностью, выражающих одну из тенденций литературного процесса, а, с другой стороны, верно определив «геркулесовы столбы, за которые уже не переходит фантазия писателей» на-

³² П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки. Отд. 2. Спб, 1879, стр. 24.

туральной школы, «окаменелости» в их практике, критик тем не менее не увидел тех усилий авторской мысли, фантазии и воображения в «Двойнике», которые сигнализировали о будущем выходе из тупика поверхностной описательности, приземленной эмпиричности, не разглядел необходимости пусть неудачного, но объяснимого «возвращения» к романтизму в «Хозяйке».

В поле зрения Достоевского закономерно попадали те факты и явления, которые не могли быть отражены авторами иного видения и мироощущения, соответственно расширились его возможности в опробовании новых или долго не использовавшихся средств изображения. На этих фактах и средствах лежал запрет — по крайней мере до того, пока художник-новатор не ввел их в пределы реализма, в его орбиту, не обосновал примером собственного творчества возможность их реалистического использования. Современные исследователи склонны признавать внутри натуральной школы в качестве отдельного образования группу писателей, близких по методу Достоевскому. В. Кулешов даже не боится слова «школа», и пишет, что «школа Достоевского действительно была в составе натуральной школы как определенное стилевое явление»³³. Но этот вывод не соединяется, на наш взгляд, у исследователя с конструктивным пониманием роли творческой индивидуальности в литературном процессе, в практике «школы» Достоевского им не раскрыты элементы, намечающие перспективу последующего развития реалистической прозы, а индивидуальное сводится к маловажному в художественном мышлении или явно крайнему и отрицательному³⁴. Считает «Двойника» отклонением «от основной линии развития русского романа и повести 40-х годов» Г. Фридлендер, ограничивающий значение этого произведения лишь местом в эволюции самого Достоевского³⁵. Но натуральная школа была живым конкретно-историческим явлением, и когда в ней отложились одни эстетические нормы, в произведениях ее наиболее талантливых представителей уже содержались качественные отклонения от

³³ В. Кулешов. Натуральная школа в русской литературе. М., «Просвещение», 1965, стр. 281.

³⁴ В. Кулешов. Натуральная школа в русской литературе», стр. 228, 229.

³⁵ Г. Фридлендер. Реализм Достоевского. М.—Л., «Наука», 1964, стр. 72.

этих норм, обеспечивающие дальнейший ход литературного процесса. Закономерным отклонением уже с первых произведений был индивидуальный вариант реализма — метод Достоевского.

Память художника долгое время хранит в себе те запреты и благословения, с которыми ему пришлось столкнуться. Из критической реакции на «Двойника» и «Хозяйку» Достоевским была вынесена «родовая травма»: глубоко пережитое им неприятие индивидуальных сторон его метода не было забыто художником. Не случайно во многих письмах, черновиках Достоевского звучит настойчивая самоапология, полемическая защита права на собственный взгляд. А для опровержения чужих оценок применяются все те же, уже встречавшиеся нами, но переосмысленные и расширенные определения — «фантастическое» и «исключительное». И реализм у Достоевского, по его словам, «особый», «реализм в высшем смысле слова». В этих самоапологиях и память о родовой травме и отрицание натурализма. Взаимоотношения писателя с критикой, не принявшей его произведений, неизбежно стали индивидуальным психологическим фактором, в какой-то мере сыгравшим свою роль в формировании художественного мышления Достоевского.

Многие рассуждения современников о произведениях Достоевского 40-х гг. были открыты в будущее, намечали перспективы развития художника, и это было в порядке вещей, так как этап характеризовался многими чертами переходного периода, а Достоевский был художник только начавший и уже многообещающий. Говорить о его будущем значило давать прогноз дальнейшей эволюции реалистической прозы, пусть и не в целом, но по крайней мере для одного из ее важнейших течений.

Русская проза в конце 40-х гг. развивалась под знаком прихода к большой, синтетической форме, а она требовала и особой авторской позиции, особой организации изображения, подходящего аппарата освоения жизни. И чтобы решить все проблемы, связанные с утверждением романа как главного жанра, нужно было выяснить отношения с основной традицией реалистического направления. Гоголь и Достоевский — эти имена критикой соотносились по-разному. Проще всего обстояло с оценками, которые в Достоевском узнавали Гоголя,

но не видели самого Достоевского³⁶. Сложнее была ошибка Ап. Григорьева. В отстаиваемой им концепции двух направлений в русской литературе, лермонтовского и гоголевского, «трагического» и «комического», нашлось очень четкое место Достоевскому: «что молодой поэт принадлежит к школе Гоголя, это слишком ясно из содержания «Бедных людей» и из формы, сообщенной им его «Двойнику»³⁷. Но привлекательная концепция начала рушиться в отношении Достоевского уже со второго его произведения, от которого такой тонкий и доброжелательный критик, как Ап. Григорьев, отделался малоговорящей отрицательной оценкой.

Наиболее решительно определил самостоятельность Достоевского В. Майков, действительно угадав, по какому пути пойдет русская проза в следующие десятилетия. Отталкиваясь от читательской реакции на произведения Достоевского, все время имея ее в виду и делая важные выводы о том, какие закономерности существуют в смене читательских вкусов и привычек, критик говорит как о безусловном факте о новаторстве Достоевского-художника: «...нерасположение большинства публики к сочинениям г. Достоевского следует искать в непривычке к его оригинальному приему в изображении действительности. А между тем этот прием, может быть, и составляет главное достоинство произведений г. Достоевского»³⁸. А если вспомнить, что, например, С. Шевырев и К. Аксаков вообще отказывали Достоевскому в художественности, то это мнение приобретает еще большее значение. И В. Майков дает почти парадоксальное по сравнению с точкой зрения других критиков объяснение недостаточно радушному приему произведений Достоевского, видя повторение знакомых схем в восприятии художника критикой и читателем: «Если Гоголь был не понят и не оценен в первые годы своей деятельности по противоположности его произведений с романтическим направлением, господствовавшим в то время в нашей литературе, то нет ничего мудреного, что и популярность Достоевского нашла себе препятствие в противоположности его манеры с манерой Гоголя»³⁹. А в продолжении гоголевской традиции, гоголев-

³⁶ См.: Московский литературный и ученый сборник на 1847 г. Отд. критики, III, стр. 28, 33, 34; «Москвитянин», 1846, № 2, стр. 169, 170; «Отечественные записки», 1848, т. LIII. Библиогр. хроника, стр. 13.

³⁷ «Финский вестник», 1846, т. 9. Библиогр. хроника, стр. 27.

³⁸ «Отечественные записки», 1847, т. L, № 1, январь. Критика, стр. 3.

³⁹ Там же.

ских идей критик видит единственно правильный и — единственно возможный, даже само собой разумеющийся путь для русской прозы («Произвести переворот в этих идеях значило бы повернуть назад»).

Рассматривая, что же вносит Достоевский нового по сравнению с Гоголем, В. Майков угадывает будущее реалистической прозы в углублении психологического проникновения в душу человека, в аналитическом исследовании ее тайн и законов. Нам сейчас виднее, что именно в эти годы в произведениях Достоевского, как и других писателей, укрепляются новые принципы изображения человека, углубляются и меняются мерки типичности и социальности. А тогда отнюдь не все тенденции были ясны, и точки отсчета можно было взять и ошибочные. Достаточно вспомнить, например, один из итогов П. Анненкова, сделанный им на основе достигнутого в массовом литературном потоке. Он писал: «Неисчерпаемый источник всех неожиданных и поучительных рассказов — душа человека определена здесь заранее и притом по одному образцу, словно столб большой дороги»⁴⁰. От этого практического результата приходилось отталкиваться и самому Достоевскому.

Но к чести В. Майкова надо отнести, что он дал верное определение специфики психологизма Достоевского, подметил качественно новое соотношение социального и психологического в образах писателя. Не разделяя довольно распространенное недоверие к психологическому методу Достоевского, критик вскрывает его социальный характер. Он называет основную эстетически значимую единицу изображения у Достоевского. Это не окружающая человека социальная и предметная сфера, не тип в том ограниченном и психологически обезличенном понимании, показательном для натуральной школы, но индивидуальный характер, обладающий своей типичностью, особым социальным качеством. На нем Достоевский показывает действие общества на человеческую душу. «И Гоголь, и г. Достоевский изображают действительное общество, — пишет В. Майков, — но для Гоголя «индивидуум важен как представитель известного общества или известного круга; для другого [Достоевского — В. С.] самое общество интересно по

⁴⁰ П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки. Отд. 2. Спб. 1879, стр. 32.

влиянию его на личность индивидуума»⁴¹. А свою мысль критик подтверждает примером «Двойника», которого он принимает безоговорочно. Главное же средство Достоевского-социального психолога — анализ, показывающий в произведении «анатомию души, гибнущей от сознания разрозненности частных интересов в благоустроенном обществе»⁴². Не дав, может, исчерпывающей характеристики метода Достоевского, его новаторских принципов, В. Майков тем не менее наиболее близко подошел к его сути. А от нее было ближе и к осознанию процесса «детипизации», разрушения застывших социальных масок⁴³, и к различению в ранних произведениях Достоевского намечавшихся элементов полифонизма, о котором пишет М. Бахтин в своей известной книге⁴⁴, — одним словом, к новым чертам образа человека, образа-характера, которые вызывали такое недоумение у современников писателя⁴⁵.

Так реакция критики на произведения молодого Достоевского показывает, как не канонично, вопреки многим уже привычным нормам развивается творческая индивидуальность. Путь автора «Бедных людей», не отличавшийся уже в 40-е гг. легко постижимой логикой и последовательностью, осложнился встречей с конкретно-историческим образованием — эстетическими нормами натуральной школы. Но через «неожиданности» и «отклонения» в творчестве писателя лежит путь к большим романам 60—70-х гг. При этом индивидуальные результаты Достоевского работали на общее развитие художественного мышления русской прозы. Обо всем этом свидетельствуют «показания» критиков Достоевского — его современников.

⁴¹ «Отечественные записки», 1847, т. L, № 1, январь. Критика, стр. 3. Напоминает о правильном смысле сравнения Достоевского с Гоголем, сделанного В. Майковым, Г. Щенников в статье «Принципы типизации Достоевского-романиста». См. сб. «Проблемы реализма в русской литературе», Свердловск, 1963, стр. 88.

⁴² «Отечественные записки», 1847, т. L, стр. 4.

⁴³ О нем писали А. Чичерин, С. Бочаров.

⁴⁴ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., «Советский писатель», 1963.

⁴⁵ А. Дружинин так и требует большей определенности для героя «Белых ночей», хочет отнести непонятные ему черты образа за счет поспешности автора, но в то же время чувствует, что причины сложнее: «Мечтатель «Белых ночей» лицо бледное, почти непонятное, поставленное вне места и времени... какие эти мечтания? молод ли герой повести? как его имя? какие его занятия и привязанности?» См. «Современник», 1849, т. XIII, № 1, январь. Смесь, стр. 43—44.

2и'

В. П. Скобелев

**О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ
РЕАЛИСТИЧЕСКОГО МЕТОДА ИВ. БУНИНА
(В СВЯЗИ С ПРОБЛЕМОЙ НАРОДНОГО ХАРАКТЕРА
В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ПРОЗЕ ПИСАТЕЛЯ)**

При изучении творчества того или иного писателя естественно возникают две задачи. Во-первых, это — определение индивидуальности писателя, во-вторых, — установление связи между творчеством писателя и творчеством предшественников, современников и последователей в рамках того же творческого метода.

В этом смысле Ив. Бунин представляется недостаточно изученным и — что особенно досадно — прежде всего в учебных пособиях, начиная с предвоенных и кончая недавно вышедшими. Дело не идет дальше простой констатации реализма бунинской прозы.

О том, что «Бунин сохранял установку на познание объективной действительности, на отражение реальных форм жизни», говорит Б. В. Михайловский¹. Что «нарисованные Буниным в рассказах о деревне картины разрушения и опустения, голода и вымирания крестьянства имеют «объективно-познавательное значение», пишет А. А. Волков². «Реалистиче-

¹ Б. В. Михайловский. Русская литература XX века с девяностых годов XIX века до 1917 г. М., Учпедгиз Наркомпроса РСФСР, 1939, стр. 63.

² А. Волков. Русская литература XX в. Учебное пособие для вузов. М., Учпедгиз, 1960, стр. 198.

ский подход к изображению жизни» фиксирует И. П. Уханов³. «Реализм Бунина» отмечается и К. М. Новиковой⁴.

При этом К. М. Новикова и И. П. Уханов ничего не говорят о том, какими конкретными признаками наполняется для них понятие бунинского реализма: К. М. Новикова ограничивается лишь упоминанием про «чудесный русский язык» Ив. Бунина; что же касается И. П. Уханова, то он бездоказательно констатирует «простоту формы, мастерство передачи крестьянской речи» и вообще «мастерство»⁵.

Гораздо более обстоятелен Б. В. Михайловский:

«Повести и рассказы Бунина лишены целостной композиции, повествовательного элемента, динамики, сюжета, завязки и развязки. Они представляют собой перемежающуюся цепь мелких зарисовок быта, пейзажей, сценок; множество персонажей появляются без всякого к тому повода и так же исчезают, ничего не совершив и не обнаружив себя. Подчас в эту мозаику включаются описания кусочков переживаний разных лиц или бытовых разговоров. Близко к этому построение рассказов мемориального типа, в виде отрывков из хроники или сюжетно не связанных воспоминаний. Параллельно натуралистическому бытописанию идет линия субъективно-лирического выражения авторских настроений и размышлений, непосредственного выявления душевных состояний автора-рассказчика»⁶.

Некоторое время спустя — уже в послевоенные годы — А. А. Волков присоединяется к точке зрения Б. В. Михайловского, сказав о том, что для бунинской прозы «характерны простая композиция, отсутствие острой интриги, резко выраженных завязок и развязок», что «в целом ряде произведений... повествовательный элемент соединяется с лирической устрем-

³ Н. Бурлаков, Г. Пелисов, И. Уханов. Русская литература XX в. Дооктябрьский период. Учебное пособие для вузов. М., Учпедгиз, 1957, стр. 140.

⁴ К. М. Новикова, Л. В. Шепилова. Русская литература XX века (дооктябрьский период). М., «Высшая школа», 1966, стр. 202.

⁵ К. М. Новикова, Л. Шепилова. Русская литература XX века (дооктябрьский период). М., «Высшая школа», 1966, стр. 202; Н. Бурлакова, Г. Пелисов, И. Уханов. Русская литература XX века. Дооктябрьский период. Учебное пособие для вузов. М., Учпедгиз, 1957, стр. 133, 140.

⁶ Б. В. Михайловский. Русская литература XX века с девяностых годов XIX века до 1917 г. М., Учпедгиз Наркомпроса РСФСР, 1939, стр. 63.

ленностью»⁷. Правда, А. А. Волков, в отличие от Б. В. Михайловского, не считает композиционную экстенсивность Бунина-прозаика признаком «натуралистического перерождения». Однако это различие во взглядах авторов учебных пособий положения не меняет и уяснению особенностей художественного метода писателя не способствует, поскольку в обоих случаях имеет место лишь перечислительное описание каких-то внешних, лежащих на поверхности особенностей творчества писателя, причем эти особенности берутся вне контекста, в отрыве от художественной функции, без учета конкретной «работы» приемов и их взаимодействия.

Более плодотворным представляется тот путь, по которому идут авторы новейших исследований П. В. Забелин и О. Н. Михайлов, уловившие связь художнической позиции Ив. Бунина, его поэтики с проблемой народного характера. Так, П. В. Забелин пишет о том, что «реалист Бунин искал конкретного воплощения своих философских и эстетических представлений, их средоточием стала тема русского мужика, его души и характера»⁸. Со своей стороны, О. Н. Михайлов подчеркивает, что «наибольшей художественной силы писатель добивался там, где реалистическая изобразительность находилась в ладу с объектом, по-родному близким писателю, где в контрастном сопоставлении с природой появляется деревенский человек, шире — вся крестьянская Россия, неграмотная, грубо первобытная, не ведающая, что будет завтра»; что вместе с тем «в самых мрачных его созданиях» «под внешней суровостью и «беспощадностью» художника скрыта его любовь, какая-то застенчивая умиленность русским человеком»⁹.

Эта важная для понимания Бунина-художника мысль подготовлена не раз высказывавшимися в предыдущие годы

⁷ А. Волков. Русская литература XX в. Учебное пособие для вузов. М., Учпедгиз, 1960, стр. 212, 213.

⁸ П. В. Забелин. Художественный стиль в прозе И. А. Бунина о деревне. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Томск, 1966, стр. 5.

⁹ О. Н. Михайлов. Иван Алексеевич Бунин. Очерк творчества. М., «Наука», 1967, стр. 38, 101. Заметим попутно, что «мучительно-скорбную любовь Бунина к простому русскому человеку» видит и Л. Крутикова в статье «Деревня» И. А. Бунина» (Ученые записки Ленинградского гос. университета им. А. А. Жданова, № 295. Филологический факультет, серия филологических наук. Вып. 58. Русская литература. Изд. ЛГУ, 1960, стр. 183).

и десятилетия соображениями, которые сводятся к утверждению «почвенности» Ив. Бунина, его близости к русской национальной жизни в исконных ее проявлениях, его тяготения к проблеме народа. В этом сходились подчас даже те, кто занимал враждебные друг другу идейные и эстетические позиции¹⁰.

В нашей критической и научной литературе постепенно прояснялось представление о характере связи художника с национальной жизнью в наиболее коренных, исконных ее проявлениях. Следует лишь уточнить, что концентрированным воплощением этих проявлений стал для Ив. Бунина человек земли, ее обрабатывающий, ей подчиненный, и тут писатель оказывался прямым наследником русской литературной традиции XIX века.

Как известно, русская проза XIX столетия, изощрившись в создании интеллектуального (как бы мы теперь сказали) героя, постоянно обращалась и к представителю социальных низов, человеку народа, представавшему преимущественно в крестьянском облики, поскольку даже стремительное промышленное развитие пореформенной России не изменило ее уездной, мужицкой, так сказать, сути¹¹. Характерологически

¹⁰ Для М. Горького, например, значение повести «Деревня» определяется тем, что «почти на каждой странице есть нечто так близкое, столь русское» и что писатель «заставил разбитое и расшатанное русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом — быть или не быть России». (Горьковские чтения. 1958—1959. М., Изд. АН СССР. 1961, стр. 50, 53). И значительную «русскость» писателя видела З. Гиппиус: «...Бунин писатель до последней степени русский; и не то что он хорошо знает Россию, знает народ, хорошо пишет о них, нет, он попросту сам — кусок России...». (З. Гиппиус. В целомудренных одеждах. (К 25-летию литературной деятельности Ив. А. Бунина). «Солнце России», 1912, № 140 (41), октябрь, стр. 2). В этом наблюдении с З. Гиппиус солидаризируется критик либерального «Вестника Европы». «Одно можно было сказать с первых же шагов творчества Бунина, что это писатель характерно русский» (Е. Колтоновская. Бунин как художник-повествователь. «Вестник Европы», 1914, май, стр. 328). Наконец, уже в наши — совсем недавние — годы Ю. Бондарев называет Ив. Бунина «удивительно русским писателем» (Юрий Бондарев. Стил и слово. М., «Советская Россия», 1965, стр. 11).

¹¹ Уездно-деревенская глушь как одна из основ старой русской жизни и как фокус, в котором сходились интересы многих наших писателей, довольно точно охарактеризована И. Крамовым, писавшим о том, что «русское захолустье — понятие не только географическое», но еще и «социальное, связанное с самыми сокровенными и глубинными процессами русской жизни» (И. Крамов. Александр Малышкин. Очерк творчества. М., «Советский писатель», 1965, стр. 5).

интересы русской литературы стягивались к двум полюсам, причем интеллектуальный герой, даже замкнутый в себе и трагически отчужденный, все равно светился отраженным светом народной — деревенской по преимуществу — жизни, поскольку крестьянский вопрос был тем узлом, в котором стягивались важнейшие противоречия русской действительности. Тем самым именно крестьянин как воплощение народного характера был завещан Ив. Бунину всем предыдущим развитием русской литературы XIX века.

Ив. Бунин вслед за Л. Толстым, Гл. Успенским и литераторами народнического направления видит и патриархальных терпеливцев, находящихся на бессрочной службе у «власти земли», у общины, видит и странников и отшельников, несущих в своей душе смиренномудрую верность стародедовской морали. Таковы главные герои рассказов «Мелитон» (1901), «Сосны» (1901) и многие другие. Ив. Бунин, как известно, унаследовал от своих предшественников также и другую традицию — традицию беспощадного изображения темных сторон деревенской действительности, широко воплотившуюся в нашей литературе, начиная с шестидесятников (Ф. Решетников, Н. Успенский) и кончая А. Чеховым с его знаменитыми «Мужиками» и «В овраге»¹².

Однако бунинская беспощадность в изображении темноты, дикости и грязи не может быть воспринята как, допустим, ожидавшееся Н. Чернышевским «начало перемены», как отражение пробуждающегося в народе сознания той бедственности положения, которую уже невозможно терпеть. Это просто остановившееся время и никаких надежд, и для Ив. Бунина в чем-то очень главном оказываются сродни афро-азиатские кочевья и наша «дикарская деревушка».

Вряд ли случайно такое большое место в творческом наследии Ив. Бунина занимает тема Азии, художнический интерес к жизни, медлительной, однообразной, словно бы погруженной в тысячелетнюю дремоту. Образ замкнутого в себе полусонного существования встает перед нами, например, в рассказе «Копье господне» (1913).

Казалось бы, здесь только предельная локальность, вырастающая из добросовестных описаний, однако общий коло-

¹² П. В. Забелин видит «две центральные линии» в бунинской прозе: «мотив толстовского мужика и мотив «жесточкого русича», намеченный в произведениях демократов-шестидесятников» (Автореферат, стр. 5).

рит — знойная сонная одурь, медленно текущая бедная и убогая жизнь — напоминает нам степную российскую глубинку, Русь дальних деревень и уездных городишек (тех самых, где, по словам одного из персонажей «Деревни», «стадо каждый вечер по улицам прет — от пыли соседа не видать...»¹³. В рассказе «Кастрюк» (1895) мы видим избу, убранство которой такое же убогое, грязное, от века неизменное, как и «жаркий шатер из черного войлока», «полусонная от зноя старуха», «полуголые дети в паршах» в рассказе «Копье господне».

Такую избу мог увидеть Олеарий, совершавший в XVII столетии путешествие по Московии. Жизнь словно бы остановилась. Оказываются в одном ряду грязный прокаленный солнцем шатер араба и душная изба русского мужика, вековая грязь их жилищ и утвари, пустынная одичалость аравийских песков и сонное безлюдье русской деревни в страдную пору¹⁴.

Цельность авторского отношения и единство эмоционального тона создаются именно этой внешней объективностью, тусклым колоритом, обилием изобразительных эпитетов (черный войлок, синеющий дымок, полусонная старуха, замасланная керосиновая жестянка, мутные стекла, покоробленная доска, черный рой мух, облепивших остатки еды), которые не только усиливают зрительный характер описаний, и без того ориентированных на тщательную пластическую детализацию, но и способствуют созданию неторопливой, плавной повествовательной интонации. Эти особенности бунинского письма можно проследить и на многих других страницах дореволюционной прозы писателя: перелистаем их — и, как в кинохронике, замелькают и тщательные портретные зарисовки («Древний человек» — 1911, «Захар Воробьев» — 1912), и обстоятельные описания деревенского крестьянского быта, где, кажется, ни одна мелочь не упущена.

¹³ И. А. Бунин. Собрание сочинений в пяти томах, т. II, М., «Правда», 1956, стр. 56. В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте, причем римская цифра обозначает номер тома, арабская — номер страницы.

¹⁴ Еще более откровенно заявляют о себе евразийские ассоциации Ив. Бунина в рассказе «Пыль» (1913), где герой-рассказчик, приехав на родину, в русский уездный город, вспоминает прежде всего «Восток, Турцию», а уезжая, мысленно восклицает: «Азия, Азия!» (III, 98). В рассказе «Сосны» (1901) писатель говорит о русском прижавшемся к лесу поселении: «...Совсем дикарская деревушка» (I, стр. 217).

Бунинское внимание к деталям, вплоть до мелочей, прежде всего и «вписывает» его прозу в традицию русского критического реализма. Эта «мелочность», начиная от гоголевского «Миргорода» и «физиологического очерка» натуральной школы, приобретает господствующее положение в русской прозе XIX — начала XX веков.

Но характерно, что рядом в русской прозе развивалась другая — субъективная — тенденция, воплощавшаяся в лирически интенсивных элементах поэтики. Эту особенность применительно к «Мертвым душам» Н. Гоголя подметил И. Тургенев, который писал: «...в том, что он свои «Мертвые души» назвал поэмой, а не романом, — лежит глубокий смысл. Мертвые души», действительно, поэма — пожалуй, эпическая...»¹⁵. Аналогичную мысль, обобщающую опыт всей русской прозы XIX века, высказал и Ф. Достоевский в анонимной рецензии на роман-хронику Н. Лескова «Соборяне»: «...наши поэты менее всего романисты, а наши романисты прежде всего поэты, а потом уже романисты»¹⁶.

Анализируя «Соборян», Ф. Достоевский подчеркнул, что создание таких персонажей, как протоиерей Савелий Туберозов, «есть дело большое, есть плод соединения пристального любовного изучения родной жизни с сильным поэтическим вдохновением»¹⁷. Важное наблюдение! Автор, как видим, обращает внимание на большое значение лично-авторского, лирико-субъективного, патетически-приподнятого начала в русской прозе, подчеркивает живучесть этой тенденции и связывает ее именно с «любовным изучением родной жизни».

Эта верность «родной жизни» в ее наиболее исконных, коренных так сказать, «земляных» проявлениях и была унаследована Ив. Буниным. По-видимому, в первую очередь она обусловила ту лирико-субъективную окрашенность бунинской прозы, которая отмечалась большинством исследователей¹⁸.

¹⁵ И. С. Тургенев. Собрание сочинений в двенадцати томах. Том одиннадцатый. Литературно-критические статьи и речи. Биографические очерки и заметки. М., Гослитиздат, 1956, стр. 122.

¹⁶ Цит. по кн.: В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. М., Гослитиздат, 1961, стр. 516.

¹⁷ Цит. по кн.: В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. М., Гослитиздат, 1961, стр. 516.

¹⁸ Е. Колтоновская, например, говорила, что «в целом «Суходол» так стиличен и лиричен, так глубоко пропитан авторскими настроениями, что к нему гораздо больше подходит название поэмы, чем повести».

Еще в рассказах 90-х годов мы встретимся с лирически приподнятым изображением «родной жизни» в ее крестьянском облики. В рассказе «Новая дорога» (1901) Ив. Бунин описывает стоящих на платформах обитателей русских лесных деревушек: «...несколько нищих в рваных полушубках, лохмотьях, с простуженными горлами, но таких смиренных и с такими чистыми, почти детскими глазами» (I, 210). Так еще в ранний период проявляется то отношение писателя к «настоящей Руси», которое О. Н. Михайлов определил как «застенчивую умиленность русским человеком». Она реализуется и в лирически окрашенных воспоминаниях «простонародных» героев писателя.

Матери шестилетней Таньки («Танька», 1893) видятся уютные вечера сытой зимы минувшего года и далекое девичье прошлое: «...вспоминалась Марье ее молодость, вспоминались жаркие сенокосы и вечерние зори, когда шла она в девичьей толпе полевою дорогой с звонкими песнями, а за ржами опускалось солнце и золотую пылью сыпался сквозь колосья его догорающи йотблеск...» (I, 39). И используемый здесь повтор анафорического типа («вспоминались»), и накопление эпитетов («жаркие сенокосы», «вечерние зори», «звонкие песни»), и общий для цитируемого отрывка светлый колорит («золотая пыль», «догорающий отблеск») создают в совокупности образ, исполненный цветовой яркости и лирической приподнятости.

Стилистически к этому отрывку примыкают те воспоминания, которые приходят к одиноко размышляющему Кастрюку. «Цветная попона», «разряженная баба», веселое умение Каст-

Е. Колтоновская. Бунин как художник-повествователь. («Вестник Европы», 1914, май, стр. 340). Критик отмечает, в частности, тургеневскую традицию (стр. 328). В. Жирмунский тоже говорит о связи Ив. Бунина с традициями И. Тургенева — его ритмической прозы (См.: В. Жирмунский. О ритмической прозе. «Русская литература», 1966, № 4, стр. 112). Л. Крутикова видит в повести «Деревня» «лирико-философский подтекст», ссылаясь на то, что Ив. Бунин называл эту повесть «поэмой» (Л. В. Крутикова. «Деревня» И. Бунина. Ученые записки Ленинградского государственного университета им. А. А. Жданова, № 295. Филологический факультет. Серия филологических наук. Вып. 58. Русская литература. Изд. ЛГУ, 1960, стр. 172). На «лирическую мелодию», на «введение в сюжет пейзажа и авторской личности» указывает П. В. Забелин (Автореферат, стр. 5, 17). Как «тонкий, проникновенный лирик, наследник Тургенева и Чехова» определяется Бунин-прозаик в монографии В. Афанасьева (см.: В. Афанасьев. И. А. Бунин. Очерк творчества. М., изд-во «Просвещение», 1966, стр. 378).

рюка и работать лучше всех, и в выпивке лицом в грязь не ударить, и надежная прочность его хозяйства — все это, соединяясь, тоже создает ощущение света, тепла, довольства и радости.

Это ощущение закрепляет автор и живописанием обители мужицкого благополучия в рассказе «Антоновские яблоки» (1900). Тщательная детализация описаний здесь при всей внешней объективности внутренне субъективна, причем — еще до того, как герой-рассказчик непосредственно заявляет о себе, о своих желаниях и мечтах. Лирико-субъективная приподнятость проявляется прежде всего в прямом сопоставлении кряжистых мужиков и их крепко сколоченных жилищ, которые так же напоминают своих хозяев, как вещи в доме у Собакевича.

Сравнивая лирические фрагменты из рассказов «Танька», «Кастрюк» и «Антоновские яблоки», можно заметить их внутреннее единство. Девки, которые поют, возвращаясь с сенокоса, мужики, распивающие водку после трудового дня, молодожены, едущие в престольный праздник в гости, землешаец, встающий «вместе с солнцем, под густой и музыкальный благовест из села», надевающий «чистую замашную рубаху, такие же портки и несокрушимые сапоги с подковами», амбары со всякого рода имуществом, сытная обильная еда, здоровые бабы, отлично ухоженные лошади — все это не только весело, исполнено силы, но и представляет собой материализовавшуюся мечту о стране мужицкого счастья.

Все, что мы видим в лирических фрагментах «Таньки», «Кастрюка» в «Антоновских яблоках», словно бы вышло из той идеальной деревни Тарбагатай, которую празднично живописал Н. Некрасов в поэме «Дедушка» (1870), — той деревни, где «перед селением бело на полверсты от гусей», где «высокорослы, красивы жители, бодры всегда», где крестьянский конь» в кованой, прочной телеге сотню пудов увезет...»¹⁹. Сытая и привольная жизнь людей крестьянского труда, встающая в воспоминаниях бунинских героев, близка к идеалам как Л. Толстого, так и литераторов народнического направления.

Однако в этой переключке молодого Ив. Бунина с литературной традицией предшественников и современников таится

¹⁹ Н. А. Некрасов. Полное собрание сочинений и писем. Под общей редакцией В. Е. Евгеньева-Максимова, А. М. Еголина и К. И. Чуковского. Том III. Стихотворения 1863—1877. М., ОГИЗ, Гослитиздат, 1949, стр. 12.

и внутренняя полемика. Подобно тому, как знаменитая бунинская беспощадность в изображении мужика не может быть понята как начало перемены в трактовке народного характера, как усиление надежд на лучшее будущее, точно так же и бунинский Тарбагатай отнюдь не свидетельствует о надеждах писателя на то, что когда-нибудь крестьянская жизнь будет переустроена на началах социальной и нравственной справедливости. Если для Некрасова, Толстого и Гл. Успенского Тарбагатай — это идеал будущего, то для Ив. Бунина и его героев — это только невозвратимое прошлое, это — мимолетное, навсегда отошедшее благополучие.

И Марья, Танькина мать, предстает нам измученной, озлобленной, преждевременно постаревшей, и с Кастрюком мы знакомимся, когда сила и здоровье навсегда оставили его, и для героя-рассказчика «Антоновских яблок» эпизоды, живописующие радость трудового мужицкого благополучия, предстают как нечто давным-давно прошедшее на фоне сегодняшнего разорения и распада. Равным образом и лирическая окраска воспоминаний Марьи и Кастрюка — это прежде всего контраст их нынешнему существованию, которое описано с невеселой подчеркнутой сдержанностью.

Ив. Бунин не возлагает никаких надежд на этих простодушных терпеливцев, живущих с исконной готовностью взвалить на свои плечи любую тяжесть в искренней уверенности, что так оно и быть должно, что иначе и нельзя. Бездна взгляд писателя на героев этого круга поддержан и усилен контрастом между унылой грязью их повседневного теперешнего существования, увиденного в суровых и точных деталях, и колористической яркостью лирически окрашенных воспоминаний.

Более приподнятый, лирически более интенсивный характер носит изображение тех, кто так или иначе отрешился от повседневных крестьянских забот и в то же время не порвал связи с деревней. Такими предстают слепой музыкант Родион («Лирник Родион», 1913), старые крестьяне Василь Шкуть («На край света», 1895), Аверкий («Худая трава», 1913), старик-караульщик Мелитон (в одноименном рассказе 1901 года), а также странник из рассказа «Птицы небесные» (1909). Тяжелые болезни, старость и просто одинокая жизнь отделяют их от односельчан, и в этой обособленности, в этом отчуждении возникает некая очищенность, купленная дорогой ценой,

свобода от повседневных житейских обязанностей и неизбежных при этом дряг и жестокости.

Караульщик Мелитон — человек лесной жизни. С одной стороны, он потерял все, что поддерживает прочную связь человека с жизнью. Ему нечего ждать, не на что надеяться: жена и дети умерли, нет у него ни дома, ни семьи — не осталось ничего, кроме воспоминаний с тихими песнями вперемежку. С другой стороны, одинокий караульщик не отделяет себя от крестьянства. Когда Мелитон слышит наивно-бестактное восклицание героя-рассказчика: «Да ты и то, как святой живешь, Ты вон постишься целый век», он, нахмурясь, отвечает: «Ем-с, как все... Живут хуже моего-с, все так живут...» (I, 226).

Рассказ «Мелитон» впервые был опубликован под названием «Скит», и это первоначальное заглавие по-своему характерно, ибо указывает точный адрес, по которому направляются авторские симпатии. Ив. Бунину близка патриархальная нестеровская Русь, отшельническая, смиренная, непрактичная, нескладная. Сердце писателя отдано людям, «выломившимся» (если пользоваться выражением М. Горького) из привычной среды и в то же время сохранившим с ней духовную связь, выражающим ее настроения, мысли, заветные чаяния. Отринувшие от себя не только стремление к богатству, но и естественную заботу о простом достатке, они воплощают те идеалы, которые были характерны для патриархального крестьянства.

Интерес к этим отщепенцам, которые в то же время близки народу в каких-то очень внутренних, глубинных проявлениях, сохраняется на всем протяжении дореволюционного творчества Бунина-прозаика. Устойчив Бунин и в своей неверии в то, что терпеливые отшельники, юродивые и странники способны хоть в чем-то, хоть чуточку исправить действительность, внести в крестьянскую жизнь добро разума и свет душевной чистоты.

Сходит в могилу никем не замеченный и никем не оплаканный странник из рассказа «Птицы небесные», а крестьянский сын Иван Рябинин, прозванный в юродстве своем Иоанном Рыдальцем, всю жизнь ссорится с местными начальниками, с крепостником-князем, но после смерти оказывается в одной церковной ограде рядом со злейшим своим врагом («Иоанн Рыдалец», 1913). Смерть, таким образом, оказывается испу-
дительницей земных грехов, в ней примиряются и разрешаются все земные страсти и противоречия. Она да природа —

вот, по Бунину, то бесспорное, реально существующее и подлинно многозначительное.

Не случайно образ смерти и образ природы идут нередко об руку в дореволюционной прозе Ив. Бунина, в частности в рассказах и повестях из крестьянской жизни — там, где возникает художническое раздумье писателя о народном характере. Вопрос об образе природы в творчестве Ив. Бунина может быть вполне предметом специального исследования. Вовсе не претендуя на полноту, следует все же сказать, что именно здесь, в изображении природы наиболее полно проявляется авторское отношение и всегдашнее стремление Бунина-прозаика слить воедино внимание к деталям, к пластическим подробностям и цельность лирически выраженного чувства.

И в «Иоанне Рыдальце», и в «Суходоле», и в «Мелитоне» образ природы, как тому и следует быть, локализован, притерт к конфликту, к образному строю произведения в целом, к его эмоциональному звучанию. Отсюда, разумеется, и различия — хотя бы в колорите. Темная и тусклая цветовая гамма «Иоанна Рыдальца» соответствует печали и слезам молящейся на заброшенном погосте дамы, лирической грусти повествования в целом. Яркий (желто-зелено-голубой) колорит «Суходола» в финале утверждает конечную мощь природы, вбирающей в себя жизни и смерти людские и являющейся одной из немногих постоянных величин бытия. В «Мелитоне» же хмурая и промозглая тоска леса составляет эквивалент скорбной чистоте и нестеровской отрешенности главного героя.

Но над этими различиями простирается единство. Оно — во внимании к подробностям (церковь, которая «по камню крашена темно-коричневой краской», «белая кляча с облезлой зеленоватой холкой и розовыми разбитыми копытами», «полный пруд», «лужа, полная гнилых листьев»), в откровенности разговорной, так сказать, произносительной интонации («усадыба, конечно, старая»; «этот... крест... был тот же... так же желтела, зрела рожь... бродила, паслась вот такая же... кляча...»; «а ночью... буря, а ночь длится чуть не двадцать часов... Какое нужно терпение...»), и, разумеется, в конечной бунинской печали, которую не в силах стереть или хотя бы ослабить ни декоративная красота леса в рассказе «Мелитон», ни торжествующая многокрасочность земного летнего великолепия в повести «Суходол».

Но как ни типичны, как ни показательны в этом смысле

«Мелитон» и «Суходол», однако «Иоанн Рыдалец», пожалуй, самое решительное, итоговое слово, произнесенное писателем. По-видимому, еще ни разу в его прозе не прозвучала с такой жестокой определенностью мысль о смерти как о единственном реальном итоге земного существования с его заботами, волнениями, страстями. Именно поэтому нет у Ив. Бунина никаких надежд ни на то, что сельский труженик, верный заветам «власти земли», может что-то изменить в дурно устроенной крестьянской жизни, ни на то, что он может достигнуть благополучия, оставаясь нравственным.

В рассказе «Древний человек» (1911) Ив. Бунин вступает в открытую и резкую полемику с толстовским идеалом «муравьиной жизни». Если бы Платона Каратаева не расстреляли французские солдаты и доживи он до ста восьми годов, быть бы ему, наверное, чем-то вроде Таганка, который, по словам односельчан, «все помнит: что когда сделать по дому, что, например, прибрать, купить, где что дешевле, — все первый скажет» (II, 165).

У Толстого — откровенное любованье героем, преклонение перед ним, вера в него. У Бунина — щемящее чувство симпатии, жалости и глубокой безнадежной горечи. Это видно уже из портретной характеристики. Заметим, что все здесь высохшее, выжженное, помертвевшее, как корни или ветви погибшего дерева. Страшная неподвижность живого человека подчеркивается тем, что по его рукам ползают мухи, и их никто не прогоняет, а на шее «спокойно, как на дереве», замер мотылек.

Такая же омертвелость раскрывается нам и во внутреннем, духовном облике героя. О ней говорится с публицистической прямоотой и лирически обнаженным волнением, и ничего не меняет то обстоятельство, что лирико-публицистическая тирада приписана учителю Иваницкому — собеседнику Таганка. Повторы («пуст, пуст», «мысли, воспоминания Таганка так поразительно просты, так несложны») и риторические вопросы («человек ли перед тобой?», «человек ли он?») создают откровенно ораторскую интонацию. И не потому ли так прям и резок Ив. Бунин, что он некогда, в дни писательской юности, заплатил дань толстовским идеалам? Вера неопита здесь оборачивается отрицанием и безнадежностью.

Нечто подобное происходит и в рассказе «Захар Воробьев» (1912). Ив. Бунин любовно выписывает портрет своего героя,

который «любил... чистоту и порядок, любил все новое, прочное», «настроен... был неизменно превосходно», «здоров на редкость», «сложен отлично», улыбался «с ласковостью гиганта» (II, 277, 276). От всего облика Захара веет ощущением здоровья, физической привлекательности, опрятности и силы. И если учесть, что он «вообще был склонен к старине» и что Ив. Бунин показывает его на фоне величественного пейзажа, становится очевидным стремление писателя к чрезвычайно редкой для него героизации.

Здесь все масштабно, величественно, под стать Захару: степь — как пустыня, копны — «несметные», да и сам герой не «идет», не «шагает», а именно «ступает». Возникает даже сопоставление Захара с орлом — дело вообще неслыханное для Ив. Бунина, который и близкие ему воплощения народного характера рисовал в красках скупых, приглушенных, сдержанных. Соответственно — и интонация здесь приподнятая: за счет плавного течения широко раскинувшейся фразы с синтаксическими и лексическими повторами («смотрел то на..., то на...»; «степной простор» — «простор песчаной пустыни»; «твердо ступал по твердой земле»).

Героизация образа происходит за счет, так сказать, лирической идеализации. Захар приподнят над окружающей его повседневной действительностью и за счет обаяния портретной характеристики, получившей лирико-субъективную окраску («здоров на редкость», «сложен отлично», улыбается «с ласковостью гиганта») и за счет того, что он один оказывается вровень с природой, которая увидена в бескрайнем размахе и торжественном величии. По первому описанию Захара, по характеру соотношения его образа с образом природы — это почти былинный богатырь, родственник бунтарям, борцам и правдоискателям «знаньевцев С. Гусева-Оренбургского, С. Скитальца и прежде всего М. Горького.

Однако Ив. Бунин так же, как и в рассказе «Древний человек», начав во здравие, кончает за упокой: переключка перерастает в полемику. В «Захаре Воробьеве» героическое начало ослабляется и снимается развитием событий. Герой, мечтавший «сделать что-нибудь удивительное» (II, 283), найти дело по плечу, не подвиги вершит, а, поддавшись стихии азарта, на спор выпивает столько водки, что умирает с перепоею. Так возникает чудовищный контраст, разительное несоот-

ветствие между незаурядными возможностями и жестокой нелепостью их проявления.

Обратим внимание на то, что рассказ написан в 1912 году — в тот период, о котором сам Ив. Бунин писал как о времени, когда появился целый ряд его произведений, «резко рисовавших русскую душу, ее светлые и темные, часто трагические основы» (II, 403). Именно «трагические основы» народного характера отныне выдвигаются у Ив. Бунина на передний план. В период между двумя революциями бунинское отрицание жизнеутверждающего начала народной жизни приобретает всеохватывающий характер.

Рядом с такими, как лирник Родион, Иоанн Рыдалец и Аверкий, чьи образы характеризуются добрым вниманием и лирическим сочувствием автора, появляется отмеченный современными исследователями (П. Забелин, В. Афанасьев) тип «жестокого русича», в тайниках сознания которого дремлют жестокие, стихийные, не подвластные человеку силы, могущие обернуться против окружающих разорением и смертью. Люди здесь или сами погибают от стихийного порыва азартного удализма, как степной богатырь Захар Воробьев, или совершают убийство, повинувшись слепой ненависти к людям («Ермил», 1912), нерассуждающей жестокости («Ночной разговор», 1911) или темной и мучительной власти пола («Игнат», 1912).

Бунт, «бессмысленный и беспощадный», творится на страницах «Деревни» (1910): мужики, ворвавшись к господам, требуют ветчины, сдирают шкуру с живого быка, но, справедливые в обиде на господ, они в своем гневе не выходят за пределы духовной нищеты и первобытной жестокости, а имеющиеся среди них энтузиасты — такие же темные и неразумные, как и породившая их масса.

Правда, А. Твардовский справедливо указывает, что Ив. Бунин, «следуя художественному такту, избегает подавать деревенские «ужасы» в непосредственной картине», что современник писателя Ив. Вольнов даже «стремился как бы «перекрыть» Бунина по части всяческих «ужасов» деревенского быта»²⁰. От этого, однако, изображение Ив. Буниным народного характера не становится менее суровым и менее печальным.

Объясняется это, по-видимому, тем, что у Ив. Вольнова

²⁰ А. Твардовский. О Буине. «Новый мир», 1965, № 7, стр. 218.

в «Повести о днях моей жизни» (1912) уже упоминавшиеся «ужасы» уравниваются эпизодами, в которых рисуется пробуждение пытливой мужицкой мысли, настойчиво ищущей выхода на путях социального освобождения. Ив. Вольнов и в самом деле перекрывал своего предшественника подбором жутких фактов и устрашающих подробностей, но вопль одного из вольновских персонажей: «Все как неразумно!» по отношению к разгрому помещичьего имения вместе с тем выражал веру писателя в то, что когда-нибудь станет же освободительное движение в деревне разумным и целенаправленным. В этом смысле Ив. Бунин был полностью свободен от каких бы то ни было надежд и упований.

Внутреннее несогласие между «Деревней» и «Повестью о днях моей жизни» было лишь частным случаем, одним из проявлений трагического для Ив. Бунина отчуждения в современной ему русской литературе — отчуждения, которое постепенно усиливалось. Как говорится, куда ни кинь — всюду клин: Ив. Бунину, который враждебно относился к философским исканиям русского символизма, в то же время было не по пути с теми, кто приникал к источникам народной жизни, видя в них вернейший залог обновления русской действительности.

В. Воровский в то время недоволен тем, что Ив. Бунин видит в деревне «только упадок и вырождение, не замечая элементов новой жизни»²¹. В одном из частных писем 1912 года Ив. Вольнов относит Ив. Бунина к числу тех, кто в русской литературе пишет о деревне «исключительно пакости, приравнивая ее к звериному или скотскому логову»²². О том, что Ив. Бунин рисует нечто, «долженствующее уйти из жизни, а не то, что должно прийти, — нарождающееся новое», говорится в письме Ив. Касаткина к М. Горькому (лето 1912 года)²³. Весной того же 1912 года Ив. Касаткин отправляет Ив. Бунину письмо, в котором выражает надежду на то, что писатель даст «верные и глубокие образы людей, вырастающих и грядущих в жизнь», что деревня, несмотря на то, что в ней «хаос,

²¹ В. Воровский. Литературно-критические статьи. Подготовка текста, вступительная статья и примечания И. В. Сергиевского. М., Гослитиздат, 1948, стр. 143.

²² Иван Вольнов. Избранное. Повесть о днях моей жизни. Повести, рассказы, очерки, М., Гослитиздат, 1956, стр. 609.

²³ Архив М. Горького. КГ—П, 34—16—19.

неустроенность, тьма», «сердцевиной и силою велика, и духом светла»²⁴.

Эти совпадения в оценках основываются не только на совпадениях в политических взглядах, но и на том, что как раз в эти годы начал формироваться новый вариант народного характера, запечатленный пока еще робко, с оглядкой и художественно не всегда убедительно и вместе с тем с достаточной гражданской и нравственной определенностью. Сошлемся хотя бы на «Лето» М. Горького (1909), «Повесть о днях моей жизни» Ив. Вольнова и рассказ Ив. Касаткина «Село Микульское» (1911)..

Однако Ив. Бунин эту взыскующую социального спасения деревню не увидел — она для него воплощалась прежде всего в жестоком и тупом Дениске, который в дорожном сундучке таскает за собой и политическую брошюрку о роли пролетариата в России и литературу Никольского рынка. Именно здесь изменяет Ив. Бунину его обычная объективность, его всегдашняя готовность взвесить все pro и contra народного характера. Так обособляется художник по отношению к радикальному течению в русской прозе предреволюционных лет.

Вместе с тем Ив. Бунин этого периода обособляется и по отношению к тем, кто, не делая политических выводов, исходил тем не менее из надежды на дремлющие в глубинах народной жизни силы, на ту деревню, которая, пользуясь выражением Ив. Касаткина, «сердцевиною и силою велика, и духом светла».

В повести Е. Замятина «Уездное» (1912), исполненной холодного иронического презрения к кондовому, заматерелому быту окурившей Руси, одна из немногих светлых страниц отдана изображению крестьянской работы: «Вечерняя парча на небе, покорно падает золото ржи, красные взмокшие рубахи, позванивают косы. И вот бросили — и к жбанчикам с квасом, пьют, капли на усах. Эх, власть поработали!»²⁵.

Обратим внимание на радостное восклицание в несобственно-прямой речи, на метафорический элемент описания («парча на небе», «покорно» падающее «золото ржи»), на почти лубочную яркость несмешиваемых красок, когда рожь

²⁴ Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 44, оп. 1, ед. хр. 114, л. 1.

²⁵ Евг. Замятин. Собрание сочинений. Тм II. Уездное. Повести, театр. М., изд-во «Федерация», 1929, стр. 69—70.

золотая, а мужицкие рубахи, конечно же, красные. И это — повторяю — при всей замятинской злости, при всей его ненависти к вековой заматерелой сонности русского уезда!

Однако Ив. Бунину эта замятинская отрада недоступна. Если в ранних его произведениях еще могла прорваться поэтизация мужицкого труда, исконного, веками отстоявшегося быта (хотя бы лишь как воспоминание о навсегда утраченном прошлом), то теперь остается лишь бесконечная печаль художника, для которого человеческая судьба — это воплощение неумолимой трагедии бытия.

Одинокое, обособленное положение Ив. Бунина в русской прозе, сосредоточившейся на изображении народного характера, было не только идейным, но и художественным, и дело не столько в том, что Бунин как мастер стоял неизмеримо выше многих своих современников, сколько в том, что лиризм бунинской прозы и лиризм прозы его современников развивались в различных направлениях: глубокой печали «Суходола» и «Худой травы» противостоит откровенная романтическая героизация, воплотившаяся, например, в рассказах А. Неверова «Музыка» (1909), Ив. Касаткина «Старинушка», «Волчья песня» (1907) и в повести В. Шишкова «Тайга» (1916).

Еще более разительно бунинское одиночество при сопоставлении его дореволюционного творчества с русской советской прозой первой половины двадцатых годов, где тяга к героизации приобрела куда более определенный и ярко выраженный характер.

Проза этого периода была насыщена взволнованным ощущением пережитого грандиозного потрясения и проникнута поисками нового героя, энергичного, дееспособного, прочно, обеими ногами, стоящего на земле, тяготеющего к людям, к их каждодневным заботам; героя, которому исконно, изначально близки их большие и малые чаяния. Между тем такой герой, всегда-то чуждый Ив. Бунину, в годы революции и гражданской войны должен был стать враждебным, если учесть, что ожесточенная междоусобная битва развернулась в стране полунищей, малограмотной, земледельческой по преимуществу, где гнев против векового гнета должен был вылиться (и вылился!) в формы крестьянской войны со всеми вытекающими отсюда последствиями²⁶.

²⁶ «Земляной» облик русской революции остро чувствовал А. Блок, сказавший в статье «Интеллигенция и революция», (1918) о том, что «народ

И если Ив. Бунина ужасала крестьянская стихия, отвращал от себя необузданный бунтарь и жестокий мститель, сидящий в мужике, то молодую пореволюционную прозу, в конечном счете, не могли испугать, говоря словами Н. Чернышевского, ни грязь, ни кровь, ни пьяные мужики с дубьем²⁷. В «Падении Дaira» А. Малышкина, в «Партизанских повестях» Вс. Иванова, в «Голом годе» Б. Пильняка, в «Стране родной» Артема Веселого мы видим готовность принять и утвердить мятущуюся «черноземную силу», идущую «на крыльях легенд», как сказал А. Малышкин. В этом нестройном потоке «множеств» могли мелькнуть и духовные братья бунинского Дениски — такие, как полудикий Иван Колотуров («Голый год»), смешной и вместе с тем страшный Филька Великанов («Страна родная»), но на переднем плане оказывались образы иного склада и среди них — вчерашний отшельник, скиталец, тихий праведник, которого стихия исторических потрясений сделала носителем сугубо земных интересов, заставила вернуться в мир крестьянских забот, заставила выступить носителем революционной активности и социальной ненависти. Тезис Каратаева и антитезис «жесточкого русича» художественно синтезировались в облике Калистрата Ефимовича («Цветные ветра» Вс. Иванова), сектанта Арамона Пегих («Перегнутой» Л. Сейфуллиной), лесного охотника по кличке Козья милость («Вражья сила» Ив. Касаткина). Этими героями молодая литература говорила решительное «да» — слово, которое не мог произнести Ив. Бунин.

русский, как Иванушка-дурачок, только что с кровати схватился, что «гдят в любезных сердцу барских усадьбах» потому, что «там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа», что «валят столетние парки» потому, что «сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мошной, а дураку — образованностью» (Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах. Том шестой. Проза 1918—1921. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 14, 15). Предчувствием бунтарского разлива и желанием направить этот разлив в нужное русло проникнуты дневниковые записи А. Блока, сделанные им в августе 1917 года: «Желто-бурые клубы дыма уже подходят к деревням, широкими полосами вспыхивают кусты и травы, а дождя бог не посылает, и хлеба нет, и то, что есть, сгорит», «...задача русской культуры — направить этот огонь на то, что нужно сжечь; буйство Стеньки и Емельки превратить в волевою музыкальную волну...» (Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах. Том седьмой, стр. 296, 297).

²⁷ Не случайно резко отрицательное отношение Ив. Бунина к поэме А. Блока «Двенадцать», воплотившей конечное доверие к разгулявшейся вьюге народной стихии, к метельным, вихревым силам русской истории.

Соответственно: бунинская лирическая утонченность и негромкость, психологический микроанализ, интерес к сложным переживаниям и настроениям — все то, что смог от мобилизовать выдающийся художник слова к началу революционных событий 1917 года и что наиболее полно соответствовало его мировосприятию, оказалось чуждо новой литературе, которая, стремясь поспеть за бешено летящим временем, интересовалась прежде всего жизнью «множеств» и детищем этих «множеств» — героем, «как железные гвозди, простым». Более того. Советская литература, овладевая новым жизненным материалом, новой темой (в широком смысле этого слова), говорила об увиденном и воспринятом с такой степенью приподнятости и обобщенности, что прежние приемы реалистического метода стали восприниматься как недостаточные и устаревшие. Стали более интенсивно использоваться приемы субъективной выразительности. Лиризм стал нередко оборачиваться романтизмом, приемами романтической поэтики («Падение Даира» А. Малышкина, «Повольники» А. Яковлева, «Андрон Непутевый» А. Неверова, «Конармия» И. Бабеля).

Активность романтического элемента в прозе первой половины 20-х годов была подготовлена усилением лирико-субъективного начала в прозе предреволюционных лет (М. Горький, С. Скиталец, Е. Замятин, А. Ремизов, Ив. Касаткин, А. Неверов, В. Шишков), в творчестве тех, кто стремился непосредственно воплотить предчувствие и приятие «неслыханных перемен», «невиданных мятежей». Так подготавливалось «ренессансное» мироощущение молодой советской прозы, чуждое Ив. Бунину идейно и художественно. Так для Ив. Бунина социальная и мировоззренческая обособленность оборачивалась печальным, растянувшимся на долгие годы одиночеством художника.

20/

A. Ivulāns

ANDREJS UPĪTS PAR DAŽĀM SOCIĀLISTISKĀ REĀLISMA JAUNRADES UN MEISTARĪBAS PROBLĒMĀM

Monumentālās prozas jautājums

Dažādās mākslas nozarēs sabiedrības vēsturiskās attīstības gaitā izveidojusies liela mākslas formu dažādība. Mākslinieki reālisti savā daiļradē pamatojas uz reālās dzīves īstenību, cenšas to izprast un attēlot savos darbos. Dabīgi šādu darbu īpatnības un lielā dažādība izaug no pašas dzīves daudzveidības, no cilvēku attīstības pakāpes un spējas iedziļināties dzīves sarežģītajos procesos, izprast tos un atveidot mākslas darbos, arvien dziļāk un iespaidīgāk.

Viens no īpatnējiem mākslas novadiem ir monumentālā māksla. Šeit runāsim tikai par Andreja Upīša domām par sociālistiskā reālisma monumentālo prozu, bet pirms tam ir sakāmi daži vārdi par monumentālo mākslu un tās īpatnībām vispār.

Ar ko tad raksturojas monumentālā māksla? Kādas ir tās vispārējās pazīmes?

Padomju estētikas literatūrā varam izšķirt divējādu monumentālās mākslas izpratni. Mazā estētikas vārdnīcā lasām: «Monumentālā māksla (no lat. monumentum -- piemineklis) — tēlotājas mākslas darbi, kuri organiski saistīti ar arhitektūru, kā arī ar apkārtējo dabu, bet kuriem ir patstāvīgs, nozīmīgs idejisks saturs, kas izteikts plašos vispārinājumos, lielās, reizumis

grandiozās formās; tā ietver monumentālo glezniecību un monumentālo tēlniecību»¹.

Seit zināmā mērā it kā izjūtams novietojuma moments: arhitektūras celtnes ar monumentālās tēlniecības vai arī glezniecības jeb abu — tēlniecības un glezniecības izrotājumiem; tāpat pieminekļi ar vai bez arhitektūras ansambļiem, kas novietoti dabā. Taču tas nav galvenais, kas izsaka mākslas darbu monumentalitāti. Monumentalitāti šeit pauž telpiskā apjomība, arhitektūras, tēlniecības, glezniecības sintēzes kompozicionālais raksturs, noskaņa, ko pauž šie darbi vai to sintēze. Šāds iedalījums ietver monumentālās mākslas jomā tikai dažas mākslas nozares. Taču monumentālos darbus sastopam ne tikai glezniecībā un tēlniecībā, bet arī citās mākslas nozarēs — literatūrā, mūzikā, kinomākslā. Tādēļ liekas, ka pilnīgāka un līdz ar to arī pareizāka ir monumentālās mākslas izpratne, ņemot par tās pamatu mākslas darba satura raksturu. Līdz ar to monumentālā māksla raksturojas ar idejiskā satura lielumu un nozīmību, kas parasti izteikts grandiozās, liela vispārinājuma formās. Piemērus varam nosaukt no daudzām mākslas nozarēm: arhitektūrā lieliski monumentālās mākslas paraugi ir grieķu Partenons Atēnās; Debesbraukšanas baznīca Kolomenskas ciemā, V. I. Ļeņina Mauzolejs; tēlniecībā un glezniecībā — Mikelandželo statuļa «Dāvids», Marijas debesbraukšanas katedrāles freskas Vladimirā, I. Martosa veidotais piemineklis Miņinam un Požarskim Maskavas Sarkanajā laukumā; literatūrā M. Šolohova romāns «Klusā Dona», A. Tolstoja triloģija «Sāpju ceļi», A. Upīša romāns «Zaļā zeme»; mūzikā — A. Borodina II simfonija (varoņsimfonija), vairākas L. Bēthovena simfonijas, N. Rimskā-Korsakova opera «Sadko», D. Šostakoviča VII (Ļeņingradas) un XI simfonija («1905. gads»); kinomākslā pēc K. Simonova romāna veidotā filma «Dzīvie un mirušie».

Monumentālās mākslas darbi — sabiedriskās celtnes, pieminekļi, sienu gleznojumi un citi parasti tiek radīti no ļoti izturīgiem materiāliem. Tas zināms attiecas tikai uz dažiem monumentālās mākslas nozarēm: arhitektūru, tēlniecību un glezniecību.

Pavisam citādi šai ziņā ir ar literatūru, mūziku. Literatūru un mūziku nav iespējams izveidot no izturīgiem materiāliem,

¹ Mazā estētikas vārdnīca. Rīgā, 1965., 207. lpp.

toties arī literatūras un mūzikas darbi var saglabāties ļoti ilgu laiku un kalpot sabiedrībai.

Monumentālie mākslas darbi izaug no pašas dzīves, to pamatā ir varenas dabas parādības, lieli vēsturiski notikumi, kuriem ir bijusi vai ir sevišķa nozīme cilvēces attīstībā. Šādiem darbiem ir īpašs sabiedriska uzdevums, tas izriet no nepieciešamības propagandēt un popularizēt plašās tautas masās sabiedriski nozīmīgas idejas, kas ir monumentālās mākslas darbu pamatā. Tur, kur zūd šīs sabiedriski nozīmīgās idejas (piemēram, buržuāziskajā mākslā 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā) grandiozie mākslas darbi, neskatoties uz to izmēriem, materiālu izturību, formu lakonismu un citām īpašībām, zaudē monumentalitāti.

Iemiesodama sevī lielas, sabiedriski nozīmīgas idejas, monumentālā māksla atstāj uz sabiedrību lielu iespaidu, pēc savas dabas tā ir domāta plašām tautas masām. Taču reizē tūlīt jāpiezīmē, ka antagonistisko šķiru sabiedrība ar savu valsti uz monumentālo mākslu atstāj savu negatīvu iespaidu, reizēm padara to pretrunīgu, piemēram, senās Krievzemes baznīcu celtnēs ir iemiesotas gan lielas krievu tautas idejas gan arī feodālo aprindu ideoloģija. Eksploatoriskās sabiedrības apstākļos monumentālā māksla bieži tiek izmantota valdošās šķiras varas stipruma un mūžīguma propagandēšanai. Šādos gadījumos monumentālā māksla iegūst prettautisku raksturu, līdz ar to mākslā zūd monumentalitāte. Piemēram, veltīgi bija itāliešu un vācu fašisma mēģinājumi atdzīvināt monumentalitāti mākslā, lai slavinātu savus tiraniskos režīmus. Gandrīz pilnīgi ir izzudusi monumentalitāte mūsdienu reakcionārajā buržuāziskajā mākslā.

Sabiedriskā pacēluma periodos monumentālā māksla vienmēr izteica progresīvas idejas. Tādi ir antīkās sabiedrības un renesanses laikmets ar saviem spilgtiem monumentālās mākslas paraugiem: grieķu Partenonu, Rafaela freskām, Fidija statujām un Mikeladželo darbiem.

Ievērojamus mākslas darbus rada krievu 18. un 19. gs. sākuma mākslinieki. Viņi savos darbos iemieso tautas nacionālās pašapziņas augšanu un atbrīvošanās idejas. Tāds ir arhitekta V. Baženova Maskavas Kremļa pils projekts; A. Zaharova Admirālītes ēka Pēterburgā; tēlnieka I. Martosa piemineklis Miņinam un Požarskim Maskavā.

No teiktā redzam, ka monumentālā māksla izaug no sava pamata, no sabiedrības ekonomiskās un sociālās dzīves, ražo-

šanas attiecību kopuma, kas nosaka visas pārējās attiecības viena vai otra laikmeta sabiedrībā. Sabiedrības pacēluma periodos, kad ražošanas attiecības atbilst saviem ražošanas spēkiem vai arī laikmetos, kad ražošanas attiecības ir ar saviem ražošanas spēkiem krasā pretrunā, rodas lielas sabiedriski nozīmīgas idejas, lai nostiprinātu jaunus ražošanas spēkus vai arī noārdītu vecos, šīs idejas aizrauj plašas tautas masas un ir par pamatu lielu monumentālās mākslas darbu radīšanai.

Mūsu zemē padomju varas apstākļos monumentālā māksla ir plaši uzplaukusi un sakupļojusi. Padomju dzīves īstenība izvirza lielas, tautas masām nozīmīgas idejas, tās ir par pamatu mūsu zemes monumentālās mākslas darbiem. Padomju apstākļos izaug A. Tolstoja «Sāpju ceļi», D. Šostakoviča simfonijas, V. Muhinas monumentālā grupa «Strādnieks un kolhozniece», A. Deinekā un P. Korina mozaikas Maskavas metro stacijās, kinofilma «Komunisti» un daudzi citi darbi.

Ja runājam par monumentālo glezniecību un monumentālo tēlniecību, tad īpaši jāpasvīturo, ka to attīstības ceļus jau padomju valsts tapšanas rītausmā noteica V. I. Ļeņins. Pēc Ļeņina norādījuma, kā arī viņam tieši piedaloties, izstrādāja un sāka realizēt monumentālās propagandas plānu. Pirmoreiz vēsturē jaunās sabiedriskās iekārtas apstākļos māksla un tās sabiedriskā nozīme tika uzskatītas par valstiski svarīgām. Sakarā ar plānveidīgu pilsētu celtniecību, daudzu sabiedrisko ēku un citu celtni būvi radās ļoti plašas iespējas uzplaukt gan monumentālajai arhitektūrai, gan arī tēlniecībai un glezniecībai.

Andrejs Upīts savos darbos runā tikai par monumentālo prozu. Līdz ar to mums svarīgi zināt viņa domas par šā novada darbiem.

Andrejs Upīts parāda, ka Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas uzvara mūsu zemē un pēc tam sociālisma celtniecība liek pamatu monumentālās mākslas formu attīstībai: «Grandiozais apvērsums un tad jaunās iekārtas celms miljonu tautas dzīves daudzajās nozarēs prasa vēl nepieredzēti un neizmēģināti plašu un daudzveidīgu atveidojuma formu literatūrā»². Upīts saka, ka pirmais par monumentālo formu literatūrā runājis Gorkijs, bet visskaidrāk par to pateicis Aleksejs Tolstojs: «Ēs (buržuāziskajam) estētismam pretī stādu monumentālā reālisma

² Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 295. lpp.

formu (1937. Kopoti raksti, XIII)». Upīts parāda, ka buržuāziskais estētisms pievērš uzmanību atsevišķa indivīda dzīvei un izjūtām, ļoti sīki tās izsekodams un notēlodams. Monumentālā sociālistiskā reālisma pamatā ir kolektīva, tautas, valsts dzīve ar tās lielajiem jautājumiem, kas skar plašu masu intereses. Arī indivīds te nav atstāts novārtā, taču tam ir sava vieta un nozīme.

Runājot par monumentālo prozu Andrejs Upīts skar tikai dažus raksturīgākos šī novada darbus: A. Tolstoja romānu triloģiju «Sāpju ceļi», M. Šolohova «Klusā Dona», I. Erenburga «Vētru» un Viļa Lāča romānu «Vētra». Rakstot par nule nosauktajiem darbiem, A. Upīts uzrāda monumentālās prozas vispārējās īpatnības.

Analizējot Alekseja Tolstoja romānu triloģiju «Sāpju ceļi», Andrejs Upīts norāda, ka triloģijā nav ne jausmas par kaut kādu noslēpumainu mistisku varu, kas nosaka kara notikumus un karaspēka personālā sastāva likteņus. Autors norāda, ka šāda «mistiska vara» bija nepieciešams romantiskās literatūras piederums. Taču tūlīt jāpiebilst, ka šāda «mistiskā vara» bija ne tikai romantiskās literatūras nepieciešama detaļa, to sastopam arī reālisma labākajos darbos; kā spilgtu monumentālās prozas darbu šai ziņā varam minēt Ļeva Tolstoja romānu «Karš un miers». Padomju rakstnieka marksistiskais pasaules uzskats palīdz iedziļināties dzīves parādībās un tās pareizi izprast, līdz ar to iedomas par jebkādu mistisku spēku, kas iespaidotu dzīvi, atkrīt. Upīts tāpat saka, ka atkrīt arī romantisma teorētiku izdomātās nostādnes, ka reālistiskā literatūra nav spējīga atveidot dabas ainavas un cilvēka pārdzīvojumus. Kā pierādījumu smalkam sociālistiskā reālisma cilvēku pārdzīvojumu notēlojumam Andrejs Upīts min vietu no triloģijas «Sāpju ceļi — Telegina pārdzīvojumu notēlojumu naktī pēc kaujas pie Koreņevskas stacijas.

Andrejs Upīts parāda sociālistiskā reālisma monumentālās mākslas lielās iespējas. Neviena līdzšinējā daiļrades metode ar savu monumentālo mākslu nespēj stāties blakus sociālistiskā reālisma monumentālās prozas darbiem. Tās spēks izaug no rakstnieku iedziļināšanās dzīvē un prasmīgas mākslas līdzekļu izlietošanas jaunā idejiskā satura ietērpšanai. Autors pasvītro: «Monumentālais reālisms aug veidojamās vielas un dzīves izziņas aptvarā, bet tam līdzī arī viņa izpausmes estētiskā forma

izaug daudzveidīgāka un kuplāka»³. Upīts savus teorētiskos secinājumus izdara, izanalizēdams jau nule minētos padomju literatūras monumentālās prozas darbus. Veidojamā viela, rakstnieka idejiskais nolūks un individuālā pieeja tai un mākslas žanrs nosaka monumentālās mākslas darbu īpatnības. Visos analizējamajos romānos — gan A. Tolstoja trioloģijā «Sāpju ceļi» gan M. Šolohova «Klusā Dona», tāpat I. Ērenburga un V. Lača «Vētra» ir skarti lieli sabiedriski notikumi, kas saistās ar plašu tautas masu likteņiem. Pamata problēmas visos pieminētajos darbos ir un paliek — cīņa par jaunu sociālistisku attiecību nodibināšanu un vēlāk par to nosargāšanu.

Aleksejs Tolstojs trioloģijā «Sāpju ceļi» izvada divas māsas Katju un Dašu un viņu ligavaiņus cauri Pirmā imperiālistiskā pasaules kara, revolūciju un Pilsoņu kara vētrām. Andrejs Upīts atzīmē, ka A. Tolstojs šādu paņēmieni lieto, lai parādītu plašu laikmeta ainu ar cīņu par jaunās dzīves nodibināšanu, cīņa pārveido arī pašus cilvēkus. Kā raksturīgu momentu «Sāpju ceļos» Upīts min to, ka darbā autors nav izcēlis atsevišķus tēlus kā galvenos varoņus un tiem veltījis lielāko uzmanību; darba varonis ir krievu tauta, kas gadsimtiem slāpusi pēc brīvības un tagad cīnās par to. Līdzīgs darbs ir arī Viļa Lāča romāns «Vētra», arī te nav izcelti atsevišķi tēli kā galvenie varoņi, galvenais varonis ir pati tauta, kas cīnās pret fašistiskās Vācijas iebrucējiem. Romāns plašos vilcienos atspoguļo Lielā Tēvijas kara ainas.

Andrejs Upīts parāda, ka nedaudz citādi veidots ir M. Šolohova romāns «Klusā Dona». Romāna pamata kodolu veido Meļehovu dzimta, ar tās piederīgiem un tuvu piesaistītiem kaimiņiem autors parāda reakcionārās kazacības slāņus, ar kuriem uz dzīvību un nāvi nākas cīnīties revolucionārajai armijai un citiem, kas ceļ jauno dzīvi.

Īpatnējs ir I. Ērenburga darbs «Vētra». Tā darbība norisinās daudzās zemēs — gan Francijā, gan Amerikā, gan arī Padomju Savienībā un citās zemēs. Ar šādu paņēmieni autors spēj parādīt dažādu zemju sabiedrību līdz ar to plašu attiecīgā laikmeta ainu.

Arvien Andrejs Upīts atgriežas pie dzīves patiesības mākslas darbos un uzsver to. Pēc viņa domām daudz rakstniekam dod viņa paša dzīvē pieredzētais un pārdzīvotais. Tas dod rakstnie-

³ Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 304. lpp.

kam gan dziļāku dzīves izpratni, gan arī tiešu dzīves materiālu mākslas darbiem. Kādā vietā autors uzsver: «Prozas meistars ar ilgu literatūras praksi, Tolstojs (A. Tolstojs — A. Iv.) savas epopejas konstrukcijas izvēlēties mākslas atveidojumam sevišķi izdevīgas, efektīvas notikumu epizodes un psihisku pārdzīvojumu momentus. Šolohovs ir īstāks, tiešāks, patiešāks... tuvāks tai pašai dzīves un laikmeta īstenībai. Viņa māksla arī tēlojumos varoņus padara lasītājam tuvus, dzīvus, gandrīz fiziski sajūtamus»⁴. (Pasvītrojums mans — A. Iv.). Upītim ir taisnība. Vai tad ne dzīves patiesības atklāšanā slēpjas mākslas darbu lielums? Bet, lai atklātu dzīves patiesību, māksliniekiem labi jāpazīst pati dzīve.

Rakstot par I. Ērenburga «Vētru», A. Upīts atzīmē, ka rakstniekam mazāk padevušies amerikāņu un angļu imperiālisma dienderu tipi un viņu reprezentējamo nacionālo slāņu raksturojums. Upīts aizrāda, ka tas, laikam, tāpēc, ka rakstniekam par šo dzīves novadu mazāk tiešas dzīves pieredzes; tēli tiek konstruēti pēc literāriem materiāliem, mazāk tiek lietota intuīcija, tādēļ tiem brīžiem trūkst īstas dzīvības. Tas pats pēc A. Upīša domām attiecināms arī uz citām Ērenburga darba vietām.

Andrejs Upīts parāda, ka M. Šolohovs vairāk pievērsis uz manību reakcionārās kazacības slāņiem. Lieliski ir izveidots Grigorija Meļehova tēls, blakus viņam nobāl revolucionārie cīnītāji un sociālistiskās dzīves cēlāji. Tas pats daļēji attiecināms arī uz A. Tolstoja triloģiju. Upīts nevēršas ne pret Šolohovu ne arī pret Tolstoju šai ziņā, tomēr no konteksta saprotams, ka, pēc viņa domām, vajadzētu izcelt un spilgti parādīt laikmeta progresīvos spēkus: «Vēsturiskā patiesība tomēr prasa, lai laikmeta epopejā pārsvars būtu ierādīts uzvarētājam, jaunās dzīves ievadītājam pusei, ar tās pakāpeniskajiem sasniegumiem»⁵.

Runājot par I. Ērenburga romānu «Vētra», A. Upīts parāda rakstnieka stilu. I. Ērenburga izteiksmei ir īpatns aforistisks aprausmes raksturs. Rakstnieks aizsāk vēstījumu, bet to atstāj puspabeigtu, likdams lasītājam saprast, ka pateikta tikai mazākā daļa. Romāna darbība ir izsvaidīta pa daudzām zemēm,

⁴ Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 301. lpp.

⁵ Turpat, 302. lpp.

te figurē desmiti cilvēku, kuri arvien atrodas pārvietošanās kustībā. Rakstnieks pakavējas pie viena, otra tēla, pēc tam to atstāj, lai pie tiem atgrieztos tikai pēc ilgāka stāstījuma. Līdz ar to (piezīmē Upīts) lasītājam pašam jāsameklē romānā izsvaidītās vietas un jāastāda viens vai otrs tēls. Un ko šāds I. Ērenburga paņēmiens dod? Upīts saka: «Vesela, plastiska tēla vai izteiksmīga portreta vietā tur bieži vien iznāk konstruktīva figūra, kurā rakstnieka izdomas vairāk nekā pulsējošas dzīves īstenības»⁶.

Izejot no teiktā, Upīša kopējais secinājums par I. Ērenburga darbiem «Vētra» un «Devītais vilnis» — pēc savas dabas monumentālā epejas viela netiek ietērpta sev atbilstošā reālistiskās mākslas monumentālā izteiksmes sistēmā, līdz ar to «izteiksme kļūst saraustīta, gabalaina, mozaikveidīga» un sociālistiskā reālisma plašās episkās prozas stila problēma Ērenburga nosauktajos darbos netiek atrisināta. Tādas ir A. Upīša domas. Šis jautājums, bez šaubām, ir diskutējams un apspriežams.

Andrejs Upīts min vairākas monumentālās prozas darbu veidošanas problēmas. Runājot par romānu triloģiju «Sāpju ceļi», tiek atzīmēta tēlojuma līdzekļu ekonomiska izmantošana. Rakstnieks norāda, ka pārbagātas vielas kompozīcijai ir nepieciešami visdažādākie prozas izveides līdzekļi. Reizēm A. Tolstojs atkāpjas no parastā stāstījuma, lai ietilpinātu lietišķu ziņojumu par kāda notikuma cēloņiem. Šādi iestarpinājumi (Upīts norāda) ir lietišķi, organiski iekausēti darba veidojumā, tie labāk pamato un ilustrē romāna beletristisko vēstījumu. Reizēm iestarpināti saikļi starp atsevišķām tālu viena no otras stāvošām plašās frontes daļām, tāpat reizēm rakstniekam ir nepieciešamība aprādīt sakarus starp cīņu norisi dažādos lauku novados. Andrejs Upīts norāda, ka tik plaša un vispusīga laikmeta atainojumā rakstnieks nevar iztikt bez «lietišķām» stratēģiskām, politiskām un sociālām interpretācijām. Upīts aizrāda, ka A. Tolstojs iestarpinājumus izmanto ļoti lietišķi un ekonomiski, pie tam tie organiski iekausēti darba kompozīcijā. A. Tolstoja prasmē izlietot reālistiskās prozas tēlojuma līdzekļus parādās viņa meistarība.

Andrejs Upīts norāda, ka A. Tolstojs veiksmīgi lieto retardācijas paņēmienu, tas ir aprēķināts aizkavējums un vilcinā-

⁶ Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 307. lpp.

jums notikuma atšķetinājumā. Šāds paņēmieni uztur neatslābstošu lasītāja interesi par literatūras darbu.

Iļja Ērenburgs savos romānos lieto (aizrāda Upīts) redukcijas principu: «Ērenburgs lieto savu īpašu metodi. Masu trauksmes un kustību tēlojumi nav viņa dabā, tāpēc no tiem viņš pēc iespējas izvairās, veiksmīgi izlietodams redukcijas paņēmieni — katras atsevišķas grupas raksturojumam izvēlas atsevišķus tipiskus cilvēkus. Tās nav abstraktas sociālas vai ideoloģiskas shēmas, bet īsti, dzīvi cilvēki, tāpēc dzīva mūsu acu priekšā parādās tā sociālā vide un politiskie un ideoloģiskie uzskati, ko katrs no tiem reprezentē»⁷. Tātad I. Ērenburgs rāda atsevišķus cilvēkus, kas savukārt raksturo veselu sabiedrības grupu, turpretī A. Tolstojs, tēlodams kara ainas, bieži vien tēlo plašu masu kustību.

Runājot par dabas tēlojumiem, A. Upīts parāda, ka I. Ērenburgam nav tuvi šādi izteiksmes līdzekļi, to pašu viņš saka par V. Lāča romānu «Vētra». Citādi pavisam ir ar A. Tolstoju un M. Solohovu. Kā viens tā otrs meistarīgi veido un iekausē savos darbos dabas notēlojumus; tie darba zināmā vietā dod lasītājam attiecīgu noskaņu. M. Solohova dabas tēlojumi bieži sasniedz metaforu nozīmi; reizēm dabas tēlojumu ir par daudz, tie aizkavē un traucē romāna «Klusā Dona» darbības viengabalo ritējumu.

Andrejs Upīts pakavējas pie monumentālās prozas attīstības iespējām padomju tautu nacionālajās literatūrās. Šai sakarā viņš atzīmē: «Monumentālās prozas māksla var izaugt tikai tad, kad tautas dzīve gūst plašu vērienu sakaros ar lieliem kaimiņiem, viņu dzīvi un kultūru, kas rada iespēju mazai tautai iekļauties plašā radoša darba plūsmā un lielās šīsdienas cīņās, aiz un pāri kurām veras tāla nākotnes perspektīva»⁸. Tāds laikmets Latvijā un citās nacionālajās republikās ir iestājies līdz ar padomju varas nodibināšanos.

Padomju varas gados Latvijā izauguši gan Andreja Upīša, gan Viļa Lāča monumentālie prozas darbi. Tas pats sakāms par citām mākslas nozarēm. Kādreizējās cariskās Krievijas nomaļu tautas padomju varas gados ir kļuvušas par līdztiesīgām ar

⁷ Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 304. lpp.

⁸ Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 308. lpp.

pārējām padomju tautām, tām izveidojusies sava ekonomika, krāšņi uzplaukusi kultūra. Atsevišķām mazākām tautām, kam cariskās Krievijas laikā nebija savas rakstu valodas, tagad tā ir izveidojusies, reizē ir izveidojusies arī viņu literatūra un pārējās mākslas nozares. Ir izauguši monumentāli darbi dažādās mākslas nozarēs.

Nekā gan nevaram piekrist Andreja Upīša domai, ka «Cara laiku Baltijas apgabalā», «patstāvīgā», «neatkarīgā», «suverenā» buržuāziskā Latvijā nekāda literatūras monumentalitāte nebija iespējama» un pat «ne domājama»⁹.

Sai sakarā tūlīt jautājam, bet kā tad ir ar J. Raiņa darbiem, kaut vai ja minam lugu «Uguns un nakts» vai dzejoļu krājumu «Tālas noskaņas zilā vakarā» un «Vētras sēju». Vai tad tie patiešām nav monumentāli literatūras darbi? Nekā negribētos piekrist apgalvojumam, ja tāds tiktu izteikts. Tas pats sakāms par paša Andreja Upīša darbiem, kas radušies šajā laika posmā: piemēram, «Robežnieku» romānu triloģija vai arī vēsturisko romānu triloģiju «Laikmetu griežos» un arī citi darbi.

Pareiza ir Andreja Upīša doma par mazo tautu saistību ar lielo krievu tautu, veidojot un ceļot jaunu sabiedrisku iekārtu — sociālismu un komunismu, uz šādu sabiedrisku attieksmju pamata izaug arī mazām tautām krāšņa, iespaidīga kultūra un monumentāli mākslas darbi. Bet arī cariskās Krievijas apstākļos progresīvās šķiras, proletariāta cīņas pret feodālisma atliekām un kapitālismu ietekmē izaug monumentāli mākslas darbi, kas iemieso plašām tautas masām nozīmīgas idejas. Tas pats attiecas uz buržuāzisko Latviju. Tā ir izauguši gan Raiņa, gan paša Upīša monumentālie mākslas darbi šajā laikā.

Jāatzīmē, ka sociālistiskā reālisma māksla mūsu zemē veidojas ar atsevišķu tautu nacionālajām iezīmēm; katras tautas labākās mākslas tradīcijas tiek pārnestas arī sociālistiskā reālisma mākslas izveidē; ar nacionālām īpatnībām tādējādi iepazīstas arī citas tautas, tās tiek izmantotas citu tautu mākslā, līdz ar to bagātinās sociālistiskā reālisma māksla vispār un atsevišķu tautu nacionālo mākslu iezīmes kļūst par sociālistiskā reālisma neatņemamu sastāvdaļu.

Andrejs Upīts, rakstot par monumentālo prozu, izanalizē pašus redzamākos padomju monumentālās prozas darbus. Atse-

⁹ Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 308. lpp.

višķās atziņas viņa darbos ir tikai iezīmētas, trūkst plašākas un dziļākas analīzes; dažas savukārt izanalizētas dziļi. Būtu vajadzīgi sociālistiskā reālisma mākslas un estētikas teorijas attīstībai plašāki šī jautājuma pētījumi un apcerējumi. Savukārt Andreja Upīša domas par monumentālo prozu ir vērā liekamas mūsu literātiem un citu mākslas nozaru radošajiem spēkiem, tāpat arī teorētiķiem.

Masu tēlojuma formu problēma

Andrejs Upīts savas darbības laikā līdz 1940. gadam teorētiskajos darbos daudz risinājis masu notēlojuma problēmu; pēc 1940. gada (Padomju Latvijas apstākļos) rakstnieks vēlreiz atgriežas pie šīs problēmas. Šoreiz tiek analizēti padomju rakstnieku darbi ar masu notēlojumiem. Padomju literatūrā masu notēlojumi šai laikā ir ieguvuši jau zināmu vietu, daudzi vārda mākslas pārstāvji ir savos daiļdarbos risinājuši šo problēmu un tās risinājumā guvuši ievērojamus panākumus. Arī teorētiķi, bez šaubām, ir risinājuši šo problēmu. Ievērojot vispār masu attēlojuma problēmas risinājuma pakāpi, arī Andrejs Upīts savos darbos to risina dziļāk, nekā darbības posmos pirms 1940. gada.

Andrejs Upīts atzīmē: «Plaša, monumentāla forma ir sociālistiskā reālisma prozas satura un estētikas pirmā, spilgti atšķirīgā īpatnība»¹⁰. Rakstnieks saka, ka to pierāda padomju rakstnieku daiļrade. Tā tas arī ir. Andrejs Upīts uzsver, ka monumentālas prozas varonis nevar būt atsevišķs indivīds vai šaura indivīdu grupa. Šāds varonis ir «allaž tikai kolektīvs, masa».

Daudzi rakstnieki savos darbos rāda indivīdus, taču tie ir kolektīva, masas pārstāvji; viņi darbojas kolektīva vārdā un uzdevumā. Autors min Levinsonu un Grigoriju Meļehovu kā zināmu kolektīvu pārstāvjus un interešu nesējus. Taču pēc Andreja Upīša domām atsevišķs varonis kā zināma kolektīva pārstāvis nespēj lasītājam pilnīgi nodot masas dzīvi un darbību; tas spēj to veikt tikai zināmā mērā. Talantīgs rakstnieks arī ar atsevišķu varoni spēj vairāk vai mazāk parādīt masas jūtoņu;

¹⁰ Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 312. lpp.

mazāk talantīgi autori, par cik masu notēlojuma formas ir maz izstrādātas un šī problēma ir grūti risināma, no masu notēlojumiem izvairās un veido atsevišķu indivīdu tēlus.

Andrejs Upīts parāda, ka masu tēlojumi literatūrā ienāk līdz ar vērotāju reālismu, augstāko pakāpi tie sasniedz krievu klasiskajā reālismā, Ļeva Tolstoja romānā «Karš un miers» (Austerlicas un Borodinas kauju notēlojumi, Napoleona armijas bēgšanas no Maskavas notēlojums). Ļeva Tolstoja masu notēlojumi noder par paraugu visām vēlākām reālistu paaudzēm. Bet reizē autors piezīmē, ka Ļeva Tolstoja darbu masu skati noderējuši tikai ar savu meistarisko atveidojumu.

Andrejs Upīts kritizē Ļeva Tolstoja dzīves izpratni. Nav padomju ideoloģijai un mūsu mākslai pieņemama Ļeva Tolstoja doma, ka masu kustību, cīņas garu kaujas laukā nenosaka kopēja, plānveidīga vadība, bet gan kaut kāds neredzams spēks. (Bez šaubām, Ļeva Tolstoja dzīves izpratne ir ideālistiska).

Autors parāda, ka padomju cilvēki pieiet dzīvei ar marksistisko atziņu, viņi atzīst un praksē ir pārbaudījuši masu vadības noderīgumu. Gan kara laikā, gan mierīgā celtniecības darbā vienmēr sevi ir attaisnojuši lietišķa cīņas un darba vadība. Masu cīņa un darbs ir svarīgi sociālistiskās īstenības momenti. Vienīgi padomju dzīves apstākļos tie kļūst par literatūras notēlojuma svarīgiem objektiem. Tādēļ sociālistiskā reālisma pārstāvju uzdevums ir izveidot spilgtus masu notēlojuma paraugus. Tas nozīmē, ka pie masu notēlojuma problēmas atrisināšanas mūsdienās jāstrādā daudz gan māksliniekiem, gan arī teoretiekiem.

Andrejs Upīts parāda, ka padomju literatūrā labākie masu notēlojumi ir izdevušies Aleksejam Tolstojam un Mihailam Šolohovam, it sevišķi viņš uzsver Tolstoja triloģiju «Sāpju ceļi» ar drausmīgo kara ainu notēlojumiem, tāpat sociālistiskās celtniecības darba sākumu zīmējumiem.

Pareizi autors uzsver, ka padomju literatūras turpmākās attīstības gaitā rakstnieki neizvērs pietiekoši plaši šo tēlojuma paņēmieni, vienīgi darbos, kas ataino Lielā Tēvijas kara gaitu, ir sastopami vairāk masu notēlojumi. Lielākā rakstnieku daļa vairās no masu notēlojumiem sakarā ar to, ka tiem pagātnē nav labi izveidotu tradīciju un līdz ar to šajā jomā rakstniekiem jāiet jaunu ceļu un jāmeklē piemēroti izteiksmes līdzekļi. Rakstnieki parasti iet vieglāko ceļu, lietojami redukcijas principu,

rādīdami atsevišķus varoņus, kas iemieso zināmas sabiedrības grupas īpašības un intereses.

Andrejs Upīts plašu notikumu tēlošanai par galveno sociālistiskā reālisma literatūrā uzskata kolektīva masas notēlojumu, indivīdu notēlojums šai gadījumā ir masas notēlojuma daļa, pakļautais, kas savā kopumā izceļ pirmo. Tas izriet no Upīša pareizas masas un indivīda lomas un attieksmju izpratnes vēstures procesa attīstībā.

Tikai, tālāk runājot, tūlīt jāiebilst pret Andreja Upīša masu un indivīda notēlojumu izpratni. A. Upīts par daudz uzsver masu notēlojumu kā galveno sociālistiskās literatūras tēlojuma veidu plašu notikumu atainošanai, tam pretī krasi stāda indivīda notēlojumu kā masas notēlojuma pakļauto, kas, bez šaubām, var būt literārā darbā, taču tas nedrīkst būt kā pakļautais par galveno un līdz ar to nedrīkst apēnot masu notēlojumu.

Andrejam Upītim šī jautājuma izpratnē ir īpatnēja pieeja, tā konstatējama jau arī viņa darbības agrākajos posmos — par daudz ir uzsvērts masu notēlojums un tā loma sociālistiskā reālisma literatūrā, līdz ar to zināmā mērā tiek nobīdīts malā indivīda notēlojums. Tas izriet no tā, ka Andrejs Upīts agrāk un arī posmā pēc Lielā Tēvijas kara arvien ļoti uzsver un pasvīturo kolektīva, masas lomu dzīves attīstības procesā un reizē arī kā literatūras un mākslas objektu.

Literārajā darbā var būt gan masu notēlojumi, gan arī indivīdu notēlojumi, starp abiem notēlojuma veidiem jābūt zināmai organiskai saistībai. Viena vai otra notēlojuma paņēmiena izvēli nosaka gan apstrādājamā viela, gan rakstnieka personība, tāpat mākslas veids un žanrs.

Analizējot Bubenova romānu «Baltais bērzs», Andrejs Upīts izsaka domu, ka autoram, notēlojot vācu tanku uzbrukumu, vajadzēja parādīt ne tikai viena paša kareivja Andreja, bet arī pārējo kareivju pārdzīvojumus. Ar masu notēlojumu iznāktu pilnīgāka attiecīgās situācijas aina. Vēlāk Andrejs Upīts izdara it kā zināmu atkāpi no savas domas un paskaidro Bubenova nolūku, notēlojot Andreja pārdzīvojumus vācu tanku uzbrukuma laikā. Bubenovs grib parādīt, kā norūdās grūtajos frontes apstākļos jaunie cīnītāji.

Pēckara gados daudzi padomju rakstnieki padziļināti ataino Lielā Tēvijas kara ainas. Viens no tiem ir Konstantīns Simonovs. Viņa romānos par Lielo Tēvijas karu patiesi un spilgti ir atainota plašā tautas masu kustība cīņā par vācu fašistu sa-

graušanu un mūsu dzimtenes atbrīvošanu. Raksturīgs piemērs ir romāns «Dzīvie un mirušie». Kritika pārmeta rakstniekam par pārāk lielo psiholoģisko slodzi, kādu viņš uztic vienam no romāna varoņiem — Ivanam Sincovam, īpaši romāna otrā daļā. Sincova klejošana un pārdzīvojumi izvirzās romānā par galveno notēlojuma objektu un līdz ar to aizēno romāna tēmu — tautas cīņu pret ienaidnieku.

Kritika daudz ko var pārmetest rakstniekam, tomēr lasītājs neatraudamies izstaigā līdzī Sincovam, izjūt gan viņa, gan arī plašu karavīru masas pārdzīvojumus un postu kara sākumā; romāns uz lasītāju atstāj lielu iespaidu ar savu dziļo dzīves patiesības atainojumu. Konstantīns Simonovs ir lieliski pratis sakausēt gan atsevišķu cilvēku, gan arī masu notēlojumus, tas pacel viņa mākslu augstā pakāpē un padara par mūsu sociālistiskās literatūras ievērojamu sasniegumu.

Runājot par individu un masu notēlojumu, jāpiezīmē, ka sociālistiskās īstenības indivīds ir jaunu sabiedrisko attiecību kopums; šeit svarīgu lomu ieņem kolektīvisms, sakarā ar to arī atsevišķs indivīds kā kolektīva daļa nes sevī lielākā vai mazākā mērā kolektīvisma iezīmes. Arī kolektīvam un masai ir raksturīgas šīs pašas iezīmes, bez tam masai ir zināma atšķirīga psiholoģija darba un cīņas gaitās.

Padomju literatūras un mākslas labākajos darbos ir izveidoti spilgti gan masu, gan arī atsevišķu indivīdu notēlojumi, kas rāda padomju cilvēku cīņu un darbu gan bargajos kara apstākļos, gan arī miera laikā.

Andrejs Upīts parāda, ka indivīda un kolektīva savstarpējās attiecības nav vairs nekāda problēma; tās labi izprot padomju rakstnieki. Pēc populārās atziņas formulējums ir sekojošs: «...vēstures gaita izaudzina un izvirza cilvēku personības, bet tās savukārt var lielākā vai mazākā mērā ietekmēt pašu šo vēstures gaitu un tās virzību»¹¹.

Taču ir pavisam cita problēma (saka Upīts), proti, «...kādās estētiskās formās atveidot radošu indivīdu kolektīvu, apziņu, idejiski vienotu masu»¹². Andrejs Upīts parāda, ka kolektīva dzīve sazarojas (kolektīvs sastāv no daudziem dažādiem indivīdiem, katrs no tiem savukārt darbojas), rakstniekam jāat-

¹¹ Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 326. lpp.

¹² Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 326. lpp.

rod paņēmieni, kā reālistiski spilgti notēlot šos sazarojumus, lai izveidotu zināmu sociālistiskā reālisma mākslas sistēmu spilgtam kolektīva notēlojumam.

Andrejs Upīts norāda, ka rakstnieka pieeja minētā jautājuma atrisināšanai var būt dažāda, tā atkarīga no veidojamās vielas īpašībām, rakstnieka talanta, idejiskiem motīviem un mākslas nolūkiem. Taču attēlojumā jābūt patiesām indivīda un masas attieksmēm, tādām pašām, kādas ir dzīvē. Tātad Andrejs Upīts pasvītro, ka rakstnieka uzdevums ir dziļi izprast dzīvē indivīda un masas attieksmes un patiesi tās parādīt literārajā darbā.

Rakstnieks turpina, ka ne vienmēr tas sastopams literārajos darbos, līdz ar to šie darbi nav iedarbīgi. Masu tēlojuma problēmas literatūrā nav atrisinātas. Rakstniekam arī šai ziņā ir taisnība, pēckara gados padomju rakstnieki ir radījuši daudzus spilgtus, patiesus darbus ar masu notēlojumiem, taču šis jautājums pilnīgi atrisināts nav arī mūsu dienās un šajā novadā gan daiļrades meistariem, gan arī sociālistiskā reālisma teorētiķiem joprojām ir plašs darba lauks.

Andrejs Upīts parāda gan padomju rakstnieku darbus, kuros ir Lielā Tēvijas kara cīņu notēlojumi, gan arī tādus, kas skar celtniecības pasākumus šai pašā laikā dziļā mūsu zemes aizmugurē, tāpat ir skarti arī citi literatūras sacerējumi, kas ataino padomju cilvēku pēckara darbu.

Mūsu laikmeta sabiedrības dzīve raksturojas ar ļoti lielu sakaru dažādību starp cilvēkiem. Runājot par indivīda un masas savstarpējās sadarbības un ietekmes veidiem arī Upīts atzīmē to ļoti lielo, neapredzamo daudzumu, sarežģītību. Šo parādību notēlojums mākslā prasa atrast piemērotus attēlošanas veidus un līdzekļus. Bez šaubām, dzīves parādību izpētei jāpieiet ar zinātnes metodēm, tas pats sakāms par to attēlojumu mākslā. Šai sakarā autors uzsver: «Indivīda un masu savstarpējās sadarbības un ietekmes veidi ir neapredzami dažādīgi atkarībā no vietas, laika un situācijas apstākļiem, no tēlotāja rakstnieka paša nostājas, nolūkiem un mākslinieka īpašībām, ka taisni šī dažādība neatvairāmi prasa savai izpausmei un attēlojumam tās dažādās stila variācijas un vispār estētisko formu daudzveidību, ar ko sociālistiskais reālisms paceļas tik augstu pāri visiem pirms viņa bijušie reālismiem un romantismiem.»¹³

¹³ Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 317. lpp.

Dzīves izziņā un attēlojumā mākslas darbos īpaši svarīga loma ir tautas un arī rakstnieku garīgajam apvārsnim, tas nosaka izziņas dziļumu un estētisko mākslas formu izvēli spilgtu mākslas darbu radīšanai. Šai sakarā Upīts atzīmē: «Šis saturs un estētisko formu bagātības tiešais avots ir padomju cilvēku — tajā skaitā arī padomju rakstnieku — plašais garīgais apvārsnis ar zinātniski nodibinātām pasaules atziņām un dzīves izpratni, kur vairs nav atlicis nekas no mistikas, ticības augstāko varu predestinācijai un citiem ideālisma un romantisma surogātiem»¹⁴.

Andrejs Upīts parāda, kā atsevišķi rakstnieki risina masu tēlojuma problēmu savos darbos. Daži rakstnieki (norāda A. Upīts) veiksmīgi translē lasītājos ar atsevišķu varoņu piedzīvojumu un pārdzīvojumu notēlojumu masas jutoņu attiecīgajos apstākļos. Veiksmīgi šādu paņēmieni pielieto Viktors Ņekrasovs savā stāstā «Staļingradas ierakumos». Stāstā notēlota nakts kauja, kur viens kareivis nejūt otra kareivja plecu, pasvītro Upīts, tā kā tas ir kaujā dienas laikā, kad ir laba redzamība un kareivjus triecienam augšā ceļ kopējais «urā». Upīts saka, ka atsevišķs kareivis šādos apstākļos atrodas viens pats un viens pats arī cīnās; tas it kā nostājas preti kopējai masai un tās jūtoņai, kāda tai ir kaujā dienas laikā. Negribas gan piekrist šajā gadījumā Upītim. Katra nakts kauja ir vairāk vai mazāk organizēta un arī tajā katrs karavīrs zina, ka viņš nav viens; kaut arī nakts kaujā redzamība ir vāja, taču kaujas dalībniekus vieno zināms kopējs plāns un nodoms un viens kaujas dalībnieks jūt otra plecu, kaut arī viņu pašu neredz, tā kā tas būtu noticis dienā; līdz ar to arī šajos apstākļos ir karavīru masai zināma jūtoņa, iespējams, ka nedaudz citāda kā dienā attiecīgajos apstākļos. Ar atsevišķiem varoņiem lieli rakstnieki savos darbos veiksmīgi translē masas pārdzīvojumus lasītāja apziņā, to jau mēs redzam A. Tolstoja, M. Šolohova, I. Ērenburga, V. Lāča darbos, tas pats sakāms par V. Ņekrasova stāstu, kuru analizē A. Upīts.

Arvien Andrejs Upīts uzsver, ka atsevišķa varoņa tēma ir buržuāziskās literatūras neatņemams elements. Pēc rakstnieka domām padomju rakstniekiem šī tēma ir risināma, «skatot to kolektīva sadarbā plāksnē, no sociālistiskās izziņas viedokļa

¹⁴ Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 317. lpp.

un attēlojot ar jaunās estētikas līdzekļiem». Par jaunās sociālistiskās mākslas līdzekļiem nevar būt nekādu iebildumu, taču pats padomju cilvēks ir jauno sociālistisko sabiedrisko attieksmju kopums, vai tad te vēl īpaši būtu jāuzsver kolektīvisma princips, ja jau tāpat tas ir viens no galveniem mūsu dzīves principiem, kas raksturo attiecības starp atsevišķiem indivīdiem. Tāpat mums ir pareiza zinātniska izziņa un arī mākslinieciska izziņa, kas balstās uz marksisma principiem, ko arī nav nekādas vajadzības uzsvērt.

Andrejs Upīts ļoti cīnās, lai padomju rakstnieku darbos būtu kolektīvs, masa, līdz ar to arī masu notēlojumi, tiklīdz sastopamies ar atsevišķu indivīdu, viņš mēģina tam piekārt dažādas nevajadzīgas lietas, uzstāda nevajadzīgas prasības. Taču padomju cilvēks nes sevī jauno dzīves īstenību, jebkurš nes sevī zināmas kolektīvisma iezīmes un jūtoņu arī, būdams ārpus kolektīva, masas; pat savos intimākos pārdzīvojumos. Vienīgā vajadzīgā prasība jebkuram mūsu māksliniekam — dziļi pazīt mūsu cilvēku un patiesi to attēlot savos darbos. To pašu jau arī aizvien izvirza pats Andrejs Upīts savos teorētiskajos darbos.

Ipatnēju masu notēlojuma paņēmieni, aizrāda Upīts, atradis rakstnieks Pavels Šebuņins stāstā «Mamaja kurgāns». Šebuņins visu uzmanību stāstā sakoncentrē uz vienu kurganu, pat vēl mazāk — uz tā augstieni, par kuru norisinās nirkas cīņas. Parādīdams cīņu atsevišķā, pavisam nelielā frontes iecirknī, ar to rakstnieks raksturo visu lielo Staļingradas aizstāvēšanas kauju. Šebuņins nedod mūsu armijas stratēģijas un taktikas izskaidrojumu šajā frontē, viņš liek lasītājam nedaudz ieskatīties gan karaspēka vienību štābos, gan komandpunktos, gan arī ierakumos, tāpat parāda, ka pāri ledum segtajai Volgai no tās kreisā krasta nemitīgi steidzas Staļingradas pilsētas aizstāvjiem palīgā citas karaspēka vienības. Ar to autors lasītājam skaidri parāda, kā darbojas Staļingradas kaujā sarežģītais padomju armijas aparāts, sākot no vadītāju stratēģiskās un taktiskās domas līdz pat vienkāršajai karavīru masai blindāžās un ierakumos.

Andrejs Upīts Šebuņina atsevišķu tēlu veidojumu un masas kopējo raksturojumu analizē šādi: «Šebuņinam piemīt drūzmainas, trauksmainas epopejas sacerējumam nepieciešamā īpašība — ātri, it kā garām ejot, aprauti, tomēr līdz pamatiem dziļi uztvert atšķirīgas individuālas iezīmes daudzo stāstā nepieciešamo cilvēku ārējām un garīgām sejm un attēlot tās ar skaidrām, izteismīgām līnijām.» Un tālāk «Katrā darba paņēmienā

uzstājas, pat runas atveidojumā nepārprotami atklājas ikviena indivīda psiholoģija un temperaments. Veicot vienu un to pašu uzdevumu, neviens no tiem nezaudē savu īpašo spēku un prasmī, bet, ievienodams to sava kopdarba masas plūsmā, smel no tās vēl lielāku pacilājumu un straujumu»¹⁵.

Tātad, ar ko raksturojas, pēc Upīša domām, rakstnieka Šebuņina masu notēlojumi? Ar vienas raksturīgas vietas izraudzišanu, kur norisinās kaujas. Tās notēlojums dod vispārējo izpratni par kauju raksturu šajā frontes iecirknī. Šebuņins īsiem, aprautiem vilcieniem ļauj lasītājam ieskatīties daudzu armijas ļaužu darbībā, tas palīdz izprast visu sarežģīto armijas daļu darbību kaujas apstākļos. Rakstnieka masu zīmējumi ir drūzmaini, atsevišķi tēli spilgti individualizēti.

Lai izprastu Lielā Tēvijas kara notikumus un lai radītu par tiem plašus mākslas darbus (aizrāda Andrejs Upīts), ir nepieciešams zināt padomju armijas stratēģiju un taktiku, kas nekādi nesaskan ar Ļeva Tolstoja izdomāto kaut kādu karavīru iepriekšnojaudas teoriju.

Kā spilgtu padomju karamākslas notēlojuma piemēru Andrejs Upīts min Olesa Gončara romānu «Karognesēji». Komandieris Brjanskis kaujas organizēšanu vienmēr uztvēra kā nemitīgu radošu procesu, kas arvien ir analizējams un pilnveidojams. Upīts uzsver, ka masu organizēšanas un vadīšanas darbā ir nepieciešami stingri prāta apsvērumi. Blakus tam viņš parāda, ka masu notēlošanai mākslā rakstniekam ir nepieciešami — «laba literāra amata prasme, stila meistarība, estētiskās tehnikas kvalifikācija.» Ko šeit prasa Andrejs Upīts? Neko citu kā literāro meistarību, bet tā savukārt iespējama, ja rakstniekam ir ne tikai talants, bet arī labas dzīves, dažādu mākslas nozaru, tāpat arī māksliniecisķajai radīšanai nepieciešamo dažādu zinātņu nozaru zināšanas. Rakstniekam, māksliniekam jābūt dziļai dzīves izpratnei un labai sava amata prasmei.

Blakus kara tēmai ar plašiem un veiksmīgiem masu notēlojumiem nostājas sociālistiskās celtniecības tēma gan mūsu zemes rūpniecībā, gan arī lauksaimniecībā. Kā vienā, tā otrā, atzīmē A. Upīts, ir sastopami dažādi kolektīvā darba veidi, tie ienāk literatūrā ar masu notēlojumiem. Rūpniecībā kolektīvais darbs raksturojas ar novatorismu darba procesos, ar cīņu pret

¹⁵ Andrejs Upīts, Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. Rīgā, 1957., 317. lpp.

atpalicību; savukārt lauksaimniecībā kolektīvā darba notēlojumi bieži vien savijas ar dabas gleznām, padarīdami tos izteiksmīgākus.

A. Upīts kā kolektīvā darba notēlojuma piemēru min Gaļinas Nikolajevas romānu «Pļauja»; darbā kolektīvā darba un masu notēlojums cieši saistīts ar spilgtiem dabas notēlojumiem. Autors min agra rīta ainu pēc lietus, kad komjaunieši izgājuši rakt grāvjus, lai nosusinātu kolhoza zemi.

Pareizi Andrejs Upīts norāda, ka padomju cilvēki un rakstnieki pavisam citādi izprot dabas skaistumu un citādi par to jūsmo, kā citu agrāko rakstniecības virzienu — klasiskā reālisma un romantisma pārstāvji (acīmredzot autors arī šeit kā parasti ir domājis reakcionāro romantismu). Padomju cilvēki stāv dabai tuvāk, kā nupat minētie klasiskā reālisma un romantisma pārstāvji, viņi saprot un cenšas pārveidot dabu, lai to varētu sekmīgāk izmantot mūsu sabiedrības labā. Klasiskā reālisma un romantisma pārstāvju jūsmošana par dabu saistās ar zināmu bezdarbību un bezdarbības aprakstiem.

Pareizas ir Andreja Upīša domas par kolektīvā darba veidu skaita un kvalitātes pieaugumu mūsu zemes apstākļos, reizē ar to arī to notēlošanas iespēju palielināšanos. Viņš raksta: «Kolektīvā darba veidi sociālisma un komunisma celtniecības zemē ir tik dažādīgi un joprojām pieaug ārējā un kvalitatīvā dažādībā un līdz ar to viņa darbinieku radošā spēka īpašā pielietojumā, kā visam tam līdzī dabiskā kārtā jāaug īstenības vērotāju rakstnieku izziņas vērienam un masu darba attēles mākslas līdzekļu bagātībai.»

Viens no pēckara redzamākajiem prozas darbiem, kurā notēlots plaši kolektīvais darbs, ir Vasilija Ažajeva romāns «Tālu no Maskavas». Andrejs Upīts analizē masu tēlojuma problēmas atrisinājumu šajā darbā. Kādas ir viņa domas? Romānā Vasilijs Ažajevs risina celtniecības tēmu. Celtniecība, naftas vada būve notiek Lielā Tēvijas kara laikā mūsu zemes piejūras ziemeļaustrumu apgabalā.

Vasilijs Ažajevs vispirms translē lasītājā visas lielās celtnes kolektīva dzīvi un darbu caur celtnes vadītāja — Batmanova tēlu. Notēlodams celtnes vadītāja darbu tā kabinetā, rakstnieks parāda vispirms ar stipru gribas spēku un lielu enerģiju apveltītu padomju kolektīva vadītāju, bet reizē ar to un caur to arī pašu kolektīvu un tā darbu.

Rakstnieks rāda, kā Batmanovs savā darba dienā apmeklē atsevišķus celtnes posmus, līdz ar to tiek rādītas arī strādnieku masas un to kolektīvais darbs. Beidzot Vasilijs Ažajevs savā darbā rāda arī tieši pašu masu dzīvi un darbu. Darbā ir pareizi un dziļi atrisinātas indivīda (vadītāja) un kolektīva (masas) savstarpējās attiecības. Kolektīva vadītājs izprot sev padoto cilvēku intereses un vajadzības, ievērojot tās, vada kolektīvu darbā, audzina to, savukārt kolektīvs ar savu darbu un dzīvi iespējamo zināmā mērā arī vadītāju.

Andrejs Upīts arvien uzsver, ka masu notēlojuma problēma mūsu literatūrā vēl nav atrisināta. Daļa rakstnieku iet pa vieglāko ceļu, izvēlas atsevišķus varoņus un ar to notēlojumu zināmā mērā parāda arī kolektīva, masas dzīvi un darbu, citi rakstnieki sekmīgi risina savā daiļradē masu un atsevišķu indivīdu notēlojuma problēmu, pareizi parāda kolektīva un atsevišķa indivīda attiecības.

Andreja Upīša padomju rakstnieku masu notēlojumu problēmas atrisinājuma analīze var noderēt gan rakstniekiem, gan arī citu mākslas nozaru pārstāvjiem, tāpat arī teorētiķiem, risinot pārrunāto vai arī citas estētikas problēmas. Pēckara gados, pēc Andreja Upīša teorētisko darbu iznākšanas padomju dažādās mākslas nozarēs turpinās un padziļinās masu notēlojuma problēmas risinājums, mūsu estētikas teorētiķiem šī problēma ir plaša un samērā teorijā maz skarts darba lauks, teorētisks padomju mākslas atsevišķu nozaru šīs problēmas atrisinājuma sasniegumu vispārinājums katrā ziņā būtu ļoti vajadzīgs un noderīgs mūsu rakstnieku un mākslinieku daiļradē un arī sociālistiskā reālisma estētikas teorijas izveidojumā.

72

А. Ботникова

ФУНКЦИЯ ФАНТАСТИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НЕМЕЦКИХ РОМАНТИКОВ

Излюбленным принципом художественного освоения действительности в повествовательном искусстве немецких романтиков является фантастика. В художественной практике она может быть тесно связана с гиперболой, гротеском, сказкой, иметь форму капричиос или литературного мифа. Во всех случаях она отражает неприятие окружающей действительности, поиски реализации идеала и ощущение невозможности этой реализации. Еще Гегель заметил, что «романтизм полагает внешнюю реальность как некое несоразмерное ему существование»¹.

Немецкие романтики неоднократно формулировали мысль о необходимости закрепления в искусстве разлада между мечтой и действительностью. Август Шлегель писал: «...поэзия древних была поэзией обладания, наша поэзия — это поэзия томления. Первая прочно стоит на почве действительности, вторая колеблется между воспоминанием и предчувствием»².

Ощущение запутанности и абсурдности жизненных отношений, фантастической необъяснимости реальности приводило теоретиков литературы немецкого романтизма к признанию фантастики как эстетической категории, наиболее соответствующей выражению романтического мироощущения. «...Романтическим является именно то, что дает нам сентименталь-

¹ Г. Гегель. Сочинения, т. XIII, стр. 88.

² Литературная теория немецкого романтизма. Документы под ред. Н. Я. Берковского. Изд. писателей в Ленинграде, 1934, стр. 218.

ное содержание в фантастической форме»³, — писал Фридрих Шлегель.

Фантастическая повесть, новелла или сказка являются одним из самых основных жанров в литературе немецкого романтизма. Выдвижение на первое место такого жанра соответствовало его главным эстетическим установкам. «Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным»⁴, — писал Новалис. Сказочные элементы и фантастические образы широко используются у Тика, Клейста, Брентано, Арнима, Гофмана, Шамиссо и др.

Однако в каждом конкретном случае фантастическое начало может иметь разные гносеологические корни и по-разному соотноситься с действительностью и ее закономерностями.

Очень часто фантастика служит средством художественного выражения подвластности человека неким сверхъестественным силам, роковым, недоступным постижению. Она связана с так называемой романтикой «кошмаров и ужаса» и в особенности свойственна многим произведениям Гофмана и Тика.

Мрачным фантастическим колоритом отмечена новелла Тика «Белокурый Экберт». Это одно из самых поэтичных произведений писателя и в то же время наиболее характерное для его мировосприятия. Необычен сюжет этой новеллы, необыкновенны и «населяющие» ее персонажи. История рыцаря Экберта, который убил своего друга и кончил жизнь в безумии, равно как и история его жены Берты, выросшей в лесном уединении, затем обманувшей и ограбившей свою благодетельницу, составляет сюжетную основу этой новеллы. Жизненная исключительность основных сюжетных ситуаций густо перемешана с фантастическими мотивами. Старуха, приютившая Берту в лесной хижине, — существо с переменчивым лицом, она постоянно перевоплощается в друзей или даже встречных Экберта; птица, живущая у нее, не только необыкновенно красива, но и обладает способностью нести драгоценные яйца.

В литературоведении делались неоднократные попытки дать произведению некое рациональное истолкование, пере-

³ Литературная теория немецкого романтизма, стр. 204.

⁴ Литературная теория немецкого романтизма, стр. 138.

вести фантастику на язык логики, вскрыть внутренний смысл новеллы. Р. Гайм, например, считает, что основная идея «Белокурого Экберта» заключается в утверждении: «всякое дурное дело рано или поздно наказывается»⁶. Аргументы в пользу такого довода существуют в повести. Погибает Берта, безумием заканчивается жизненный путь ее мужа. В словах таинственной старухи неоднократно повторяется мысль о наказании за совершенные преступления. «Худо бывает тем, которые уклоняются от прямого пути, — говорит она, — не избежать им наказания, хотя, может быть, и позднего»⁷. «Преступление влечет за собой наказание»⁸.

Однако если считать основной в повести тему наказания за зло, фантастические мотивы должны восприниматься в ней как чисто орнаментальное начало, внешнее и несущественное по отношению к основному содержанию произведения. Логика рассуждений Р. Гайма в какой-то мере приводит именно к такому выводу, когда он утверждает, что «поэтическая форма изложения до некоторой степени вознаграждает читателя за мрачный характер содержания»⁹. В таком толковании фантастические мотивы повести выступают чем-то вроде поэтического противовеса мрачной реальности бытия и не несут на себе никакой или почти никакой смысловой нагрузки.

Мысль о неизбежности наказания хотя и присутствует в повести, но не составляет ее идейной основы. То же самое можно сказать и о другой попытке исследователей расшифровать смысл «Белокурого Экберта», выраженной Н. И. Балашевым, который утверждает, что «заветная мысль Тика выражена в песенке о лесном уединении»¹⁰, хотя и считает, что рассказ трудно поддается рациональному истолкованию.

Жизнь Берты в удаленной от мира лесной избушке действительно изображается писателем как тихое, безмятежное существование: «Собака очень любила меня и во всем исполняла мою волю; птица на все вопросы мои отвечала песней,

⁶ Р. Гайм. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. М., 1891, стр. 78.

⁷ Немецкая романтическая повесть, в 2-х томах, т. 1. М.—Л., «Academia», 1935, стр. 178.

⁸ Там же, стр. 187.

⁹ Р. Гайм. Романтическая школа, стр. 80.

¹⁰ Н. И. Балашев. Тик.—В кн.: История немецкой литературы, т. 3, М., «Наука», 1966, стр. 134.

прялка весело вертелась, и я в глубине души не хотела перемены в моем состоянии»¹¹. Лесная идиллия противопоставляется жизни человека в обществе, сопровождаемой целой цепью преступлений. И все-таки едва ли в этом противопоставлении заключена основная идея повести.

В «Белокуроем Экберте» содержится указание на то, что патриархальный идеал внеобщественного существования воспринимается автором лишь как некая утопия, желанная, но не осуществимая. Сама человеческая природа такова, что не может довольствоваться уединением. Побег из лесной хижины Берта совершает отнюдь не в силу преступных свойств своей натуры, а из жажды познания незнакомого ей мира «со всем его пленительным разнообразием». После рассказа о жизни в лесном уединении она подводит как бы своеобразный итог: «Быть может, человек был бы истинно счастлив, если бы мог так спокойно прожить до самой смерти»¹². Иными словами, человек был бы счастлив, если бы мог жить в отрыве от мира, но поскольку это невозможно, невозможно и человеческое счастье.

Без учета функции фантастики нельзя разгадать идейно-художественную загадку повести. Можно представить себе реальное ограбление реальной старухи и реальное убийство человека, проникнувшего в тайну несправедливо приобретенного богатства. Тема нечистой совести и цепи преступлений, следующих с необоримой неизбежностью друг за другом, в этом случае звучала бы более отчетливо и определенно. Но тогда перед нами было бы иное произведение с явной морализующей тенденцией. Включение фантастических мотивов придает рассказу несколько иное звучание. Оно создает настроение зыбкой неопределенности человеческой жизни, ее зависимости от каких-то темных и страшных сил, о фантастичности самой реальности. Не случайно образ убитого Вальтера возникает перед взором Экберта не как зрительная галлюцинация, а как реальное перевоплощение в другого человека. Старуха, которую Экберт во время своих скитаний встречает в лесу и в которой узнает воспитательницу своей жены, кричит ему: «Принес ли ты мою птицу? мой жемчуг? мою собаку?.. Смотри, как преступление влечет за собой наказание; это я, а не кто

¹¹ Немецкая романтическая повесть, т. 1, стр. 177—178.

¹² Немецкая романтическая повесть, т. 1, стр. 177.

другой, была твоим другом Вальтером, твоим Гуго. Боже, — прошептал Экберт, — в каком страшном уединении провел я мою жизнь»¹³.

Фантастические мотивы присутствуют в повести как указание на страшную фантазмагоричность самой жизни, которая для автора необъяснима, но реальна и страшна. Человек обречен на одиночество, ужас и преступление. Последнее страшное открытие Экберта заключается в том, что его возлюбленная жена Берта оказывается в итоге его сестрой. Эта ужасная деталь никак не вытекает из рассказа о наказуемом преступлении хотя бы потому, что кровосмесительная вина Экберта невольная. Она скорее указывает на наличие неких сил, определяющих путь человека, какого-то Рока, слепой и необъяснимой Судьбы.

Мотив возмездия за преступление включается в общую картину безумного мира, реальность которого походит на кошмарный сон. Границы реального и фантастического размываются. Услышав вновь песню убитой Бертой птицы, Экберт не может понять, сон или явь перед ним. «Тут рассудок и чувства Экберта помутились; он не мог разобраться в загадке, то ли он теперь грезит, то ли некогда его жена Берта только привиделась ему во сне; чудесное сливалось с обыденным; окружавший его мир был зачарован, и он не мог овладеть ни одной мыслью, ни одним воспоминанием»¹⁴.

Г. А. Корф видит определяющий мотив рассказа в передаче чувства о том, что наша действительность в существе своем сомнительна («Gefühl über die wesenhafte Unsicherheit unserer «Wirklichkeit») а его смысл в стремлении «поставить под вопрос естественную действительность» («die Infragestellung der natürlichen Wirklichkeit»)¹⁵. Однако в рассказе Тика речь идет не столько о сомнениях в реальности действительности, сколько о ненадежности человеческого существования в ней, о наличии страшных сил, управляющих человеком. Не случайно герои рассказа часто не могут логически объяснить свои поступки. Берта уходит из родительского дома «безответно»; мысль покинуть старуху и забрать драгоценные

¹³ Немецкая романтическая повесть, т. 1, стр. 187.

¹⁴ Немецкая романтическая повесть, т. 1, стр. 187.

¹⁵ H. A. K o r f f. Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. III. Teil, Leipzig, S. 466.

камни постоянно «неволью» овладевает ею; неведомая сила тянет Экберта к тому месту, где ему надлежит узнать правду о собственной жизни. Наличие этих темных начал художественно реализуется в фантастике как указание на «заколдованность» мира, и сама фантастика является необходимой и органической частью повествования, вне которой немислимо понимание повести.

Фантастические мотивы не поддаются расшифровке, они не имеют соответствий в реальности, а являются лишь отражением субъективного восприятия мира художником. Не отрицание действительности мира, как полагает Г. А. Корф, лежит в основе этого произведения, а отказ от ее познания, агностицизм. Страшно не то, что действительность постоянно колеблется между сном и явью, а то, что она страшна и непостижима по своей сути, и фантастика призвана закрепить и выразить это ощущение. Не случайно Гейне в «Романтической школе» чисто импрессионистически выражает настроение, вызываемое рассказами Тика: «...все полно жуткого ожидания»¹⁶.

Этот тип фантастики свойствен и другим рассказам Тика. В «Руененберге», например, не столько воспроизводится губительная страсть к золоту, как считает большинство исследователей (она здесь присутствует как некий побочный мотив), сколько подверженность человека непонятым внутренним импульсам, заставляющим его отказываться от привычной жизни и устремляться в неведомое, которое так же необъяснимо и выражается только с помощью фантастического образа божественно прекрасной «королевы металлов», способной превращаться в безобразную «лесную женщину». Христиана тянет в горы не столько жажда золота, сколько томление по неизданному и прекрасному; те же чувства заставляют его несколько ранее предпочесть жизнь охотника спокойному существованию садовника. Финальное безумие героя призвано утвердить мысль о губительной сущности любых устремлений человека вырваться из привычного уклада жизни.

В новелле «Чары любви» фантастические мотивы особенно отчетливо иллюстрируют мысль о торжестве демонических сил. Меланхолический Эмиль влюблен в девушку, живущую на противоположной стороне улицы. Однажды в окно он наб-

¹⁶ Г. Гейне. Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1958, стр. 206.

людает страшную сцену. Его возлюбленная с помощью отвратительной колдуньи убивает живущую у нее малютку. Упав без чувств, Эмиль забывает обо всем виденном и лишь в день свадьбы вспоминает ужасное происшествие, он убивает свою молодую жену и гибнет сам.

Злодейский поступок возлюбленной Эмиля необъясним хотя бы потому, что ей незачем прибегать к «чарам» для привлечения и так влюбленного в нее Эмиля. Фантастическое здесь лишь напоминает о наличии в жизни страшных начал, не поддающихся никакому объяснению¹⁷.

В новеллистике Тика этот вид фантастики представлен, так сказать, в наиболее чистом виде, но отнюдь не составляет исключительной принадлежности только этого художника. Он преобладает в «Элексирах дьявола» Гофмана, встречается у Брентано (меч палача, который раскачивается в присутствии будущей жертвы в «Рассказе о честном Касперле и прекрасной Аннерль»), у Клейста.

В новеллах Клейста всегда точно фиксируется протяженность действия во времени и пространстве, то и дело мелькают подлинные географические названия, имена исторических лиц. Именно они чаще всего определяют внешне «реалистический» колорит этих рассказов и позволяют некоторым исследователям говорить о «реалистической точности письма»¹⁸ у Клейста. Фантастика никогда не образует в этих рассказах основы сюжета, однако в раскрытии авторской идеи ей едва ли не принадлежит главная роль.

В «Михаэле Кольхаасе», например, фантастика включается в социально-исторический план повествования и в известной мере отодвигает мысль о справедливости борьбы против про-

¹⁷ Еще Надеждин в «Телескопе» (№ 5, 1831), а вслед за ним и многие другие указывали на сходство сюжетных ситуаций этой новеллы с рассказом Гоголя «Ночь накануне Ивана Купала». Значительно меньше внимания обращалось на то, что у Гоголя преступление имеет свою мотивировку. Оно объясняется желанием Петро жениться на любимой девушке. Для этого он должен стать богатым. Богатство можно приобрести только с помощью нечистой силы, которая требует от Петро крови маленького Ивася. Таким образом, фантастика у Гоголя принципиально иная. Она указывает на злодейскую природу богатства, на то, что богатство поконится на крови и преступлении, т. е. в какой-то мере имеет под собой объективно-реальное основание.

¹⁸ Р. М. Самарин. Клейст. — В кн.: История немецкой литературы, т. 3. М., «Наука», 1966, стр. 185.

извола и деспотизма юнкерства, которую ведет Кольхаас, а выдвигает на первый план идею таинственной предначертанности человеческих судеб. Появление странной цыганки, которой ведомо грядущее и образ которой сливается с образом трагически погибшей жены Кольхааса Лисбет, художественно закономерно и логически вытекает из идейных предпосылок и мировоззренческих установок автора-романтика. Поэтому представляются неверными утверждения некоторых исследователей о том, что фантастические мотивы у Клейста являются чем-то внешним по отношению к основному идейному содержанию повести. Ф. Меринг, например, считал, что «безвкусная цыганская история» введена в повесть, чтобы «пригрозить королю саксонскому, как наполеоновскому вассалу, позорной гибелью всего его рода»¹⁹. Г. Лукач видит в элементах фантастики лишь «узко-романтические выходки Клейста»²⁰, которые портят произведение.

Другой вид фантастики, тоже обусловленный неприятием существующих форм действительности, связан с поисками идеала и гармонии за ее пределами, в области чистого вымысла, в мире сказки, который принципиально противопоставляется реальности как некая условная поэтическая действительность. Не случайно литературная сказка заняла такое видное место в немецком романтизме.

Примером такой фантастики может служить сказка Тика «Эльфы». В ней рассказывается о пребывании девочки Марии в волшебном поэтическом царстве эльфов. Брошенные в землю семена там сразу же превращаются в пышные кусты роз, душистые белоснежные лилии и пестрые гвоздики; в великолепных подземных чертогах трудолюбивые гномы собирают золото и драгоценные камни; чьи-то мудрые руки направляют подземные воды, питающие почву и дающие урожай и изобилие окрестному населению. В этом мире нет горя и слез. Семь лет провела Мария у эльфов, и они показались ей одним днем.

Сказочный мир дается в подчеркнуто радужных красках, он наполнен волшебными запахами и сладкими мелодиями. «Ее окружал пестрейший, несказанно цветущий сад, где рос-

¹⁹ Ф. Меринг. Литературно-критические статьи, т. I. М.—Л., 1934, стр. 721.

²⁰ Г. Лукач. К истории реализма. М., 1939, стр. 83.

кошнейшими красками сняли тюльпаны, розы и лилии, голубые и золотисто-красные бабочки качались на цветах; разноцветные птицы в клетках из блестящей проволоки, висящих на шпалерах, пели прекрасные песни, а вокруг прыгали златокудрые, светлоглазые дети в белых коротких костюмчиках, некоторые играли с маленькими овечками, другие кормили птиц или собирали цветы и дарили их друг другу, иные лакомились вишнями, виноградом и красноватыми абрикосами»²¹.

Обилие красок и звуков создает сказочную атмосферу. Подчеркнуто подробно передавая детали сказочного мира — цвета, запахи, звуки, внешний вид и убранство роскошного дворца и подземных чертогов, — Тик силится представить его с максимальной осязаемостью. Но желаемый эффект не достигается, потому что эти детали не «подсмотрены» в жизни. Конкретность и предметность этого мира мнимые. Оставаясь условно-декоративным колоритом, они не создают впечатления реальности, а скорее призваны передать некое радужное ощущение, намек на возможность иной жизни, совершенно не похожей на будничное существование людей.

Вернувшейся домой Марии благополучное бытие ее семьи представляется убогим, а сознание необходимости жить среди людей переполняет ее грустным томлением: «Как ни хорошо было все, что ее окружало, она-то ведь знала нечто бесконечно более прекрасное, поэтому тихая грусть наполняла все ее существо мягким унынием»²².

Сказочный мир выступает здесь как некая прекрасная, но недостижимая идиллия, создающая настроение глубочайшей неудовлетворенности существующим. Это не то, к чему надо и можно стремиться, это лишь условный идеал, подчеркивающий несовершенство окружающего.

Аналогично используются сказочные мотивы и во многих повестях Гофмана. Таково описание сказочного царства Джиннистан в «Крошке Цахесе», такова поэтическая условность Атлантиды в «Золотом горшке». В отличие от Тика фантазия у Гофмана более изощренна, краски и образы сказочного мира более многообразны и изысканно виртуозны: «С тихим шелестом и шепотом колеблются изумрудные листья пальм, словно

²¹ Tiecks Werke, hg. von C. L. Klee, Leipzig und Wien, Biographisches Institut, Bd. 2, S. 84.

²² Tiecks Werke, bd. 2, S. 95.

ласкаемые утренним ветром. Пробудившись от сна, поднимаются они и таинственно шепчут о чудесах, как бы издалека возвещааемых прелестными звуками арфы. Лазурь отделяется от стен и клубится ароматным туманом туда и сюда, но вот ослепительные лучи пробиваются сквозь туман, и он как бы с детской радостью кружится и свивается и неизмеримым сводом поднимается над пальмами. Но все ослепительнее примыкает луч к лучу, и вот в ярком солнечном блеске открывается необозримая роща, и в ней я вижу Ансельма»²³.

Как и у Тика, поэтический мир сказки у Гофмана принципиально противопоставляется прозаической действительности. Но у Гофмана при всей предметности и даже динамичности изображения сказочного мира четче проступает мысль о его иллюзорности. Владение фантастическим царством является исключительной прерогативой наивных поэтических душ, способных в мечте «сбросить с себя бремя пошлой жизни»²⁴ и найти блаженство в царстве, «которое дух часто открывает нам, по крайней мере во сне»²⁵.

Здесь постоянно присутствует ирония: то в форме многочисленных советов, обращенных к «благосклонному читателю», то в беспощадно разоблачительном звучании концовки, где писатель недвусмысленно показывает, что волшебный мир, созданный его буйной фантазией, — не что иное, как чистая мечта, ничего общего с действительностью не имеющая. В заключении «Золотого горшка» мудрый Саламандр архивариус Линдгорст, утешая автора, который скорбно завидует Ансельму, переселившемуся в Атлантиду и женившемуся на золотисто-зеленой змейке Серпентине, говорит: «Полно, полно, почтеннейший! Не жалуйтесь так! Разве сами вы не были только что в Атлантиде и разве вы не владеете там по крайней мере порядочной мызой как поэтической собственностью вашего ума? Да разве и блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы!»²⁶

Современный исследователь из ГДР Ганс Георг Вернер

²³ Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в 3-х томах, т. 1. Гослитиздат, М., 1962, стр. 158.

²⁴ Там же, стр. 134.

²⁵ Там же, стр. 101.

²⁶ Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в 3-х томах, т. 1, стр. 159.

полагает, что ирония у Гофмана служит средством, чтобы «подняться над удручающей действительностью»²⁷. В данном случае это не так. Ирония, вносимая в сказочную фантастику, помогает разоблачению ее иллюзорности, вносит в нее трезвую струю, показывает практическую неосуществимость идеала в действительности. Ирония у Гофмана может быть такой же многозначной, как и фантастика.

Если у Тика в сказке «Эльфы» реальный и фантастический миры существуют обособленно, не сливаясь друг с другом, а лишь противостоя один другому, то у Гофмана фантастическое проникает в самую реальность, придает ей фантазмагорически зловещее звучание.

По бюргерски добропорядочному Дрездену начала прошлого столетия прогуливается сказочный принц Саламандр, способный высечь из пальцев огонь, чтобы его собеседник мог прикурить трубку, дверной молоток или старый кофейник со сломанной крышкой превращаются в отвратительную физиономию старой торговки яблоками. Вещи оживают и преобразуются в людей, люди, в свою очередь, становятся птицами или зверями. Прихотливость и своеволие фантастики Гофмана необычайны. Но, как писал Белинский, «Гофман в самых нелепых дурачествах своей фантазии умел быть верным идее»²⁸.

Переходы из фантастического в реальное и наоборот, постоянные метаморфозы, которые совершаются на глазах у читателя, вторгаются в повседневное бытие и превращают его то в веселую, то в страшную фантазмагорию, представляют собой отнюдь не только игру буйного воображения. Они отражают сложную динамику и путаницу открытого художнику мира. Это мир, где утрачена реальная мера вещей, где человек и вещь приравнены друг к другу. И фантастика выступает не только как форма бегства от действительности в область мечты и чистой выдумки, но и как средство проникновения в сложность и запутанность мира. «Гофман со своими причудливыми карикатурами всегда и неизменно держится земной реальности»²⁹, — писал Гейне.

И. В. Миримский в своей работе о Гофмане различает два типа фантастики в произведениях великого немецкого роман-

²⁷ Hans-Georg Werner. E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk, 1962, Weimar, S. 46.

²⁸ В. Г. Белинский. Полное собр. соч., т. VIII, стр. 314—315.

²⁹ Г. Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6, стр. 219.

тика. «В творчестве Гофмана, — пишет он, — легко различаются две стихии фантастики. С одной стороны, светлая, радужная фантастика иллюзорно-романтического мира, воплощенная, например, в трех сказочных царствах — Джиннистане, Атланте и Ударде... С другой стороны, мрачная фантастика «кошмаров и ужасов» как отражение «ночной стороны» души человека...»³⁰.

Это правильно, но недостаточно. Помимо отмеченных двух фантастических стихий у Гофмана отчетливо различается, по крайней мере, еще одна, едва ли не самая значительная как для творчества писателя, так и для последующего развития литературной традиции.

В «Золотом горшке» зловещая торговка яблоками не раз предсказывает Ансельму: «Попадешь под стекло»³¹. Первоначально это пророчество воспринимается как таинственное и абсурдное, предвещающее нечто страшное, но совершенно непонятное. Однако, как уже говорилось выше, фантастика у Гофмана лишь внешне бессвязна. Внутри хаотично и фантастасмагорические изображенных явлений в конце концов выступают некие закономерности, и фантастическое обретает смысл и глубокое значение.

В десятой вигилии студент Ансельм оказывается замкнутым в стеклянный сосуд. Состояние запертости в стеклянной колбе Ансельму чрезвычайно тягостно, тогда как находящиеся в таком же положении три ученика Крестовой школы и два писца чувствуют себя как нельзя более удобно. Стеклянная колба, в которую заперт Ансельм, предстает как метафора изоляции человека от богатства внешнего мира, его неспособности овладеть им (видит, но не может дотронуться)³². То, что другим, «прозаическим» душам кажется нормальным состо-

³⁰ И. В. Миримский. Гофман — В кн.: История немецкой литературы, т. 3, стр. 218.

³¹ Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в 3-х томах, т. 1, стр. 82.

³² Образ стеклянной колбы, которая символизирует отторгнутость человека от подлинной жизни, в этой сказке не случаен. Он — органическая часть образной системы писателя, художественно закрепляющей особенности его видения мира. В сказке «Крошка Цахес» есть аналогичная ситуация. Профессор Мош Терпин, познакомившись с волшебством Проспера Альпануса, приходит к мысли, что «все его исследования по части естественной истории ничего не стоят и он заключен в великолепный, пестрый волшебный мир, словно в яйцо». (Э. Т. А. Гофман. Сбор. соч. в 3-х томах, т. 1, стр. 443).

янием и даже благоденствием, для «поэтической» натуры Ансельма нестерпимо. Отдавшись во власть Вероники, сблизившись с конректором Паульманом и регистратором Геербрандом, Ансельм лишил себя возможности поэтического существования, отрекся от мечты.

Фантастика этого эпизода не является ни фантастикой «иллюзорно-романтического мира», ни «мрачной фантастикой» ночной стороны души человека. Она предстает здесь исполненной глубокого смысла, метафорическим обобщением каких-то сторон самой жизни. Она не отдаляет от действительности, а способствует ее эстетическому освоению.

Еще более тесно фантастика связана с реальностью там, где она служит средством раскрытия объективных общественно-исторических противоречий действительности. В тех случаях, когда противоречия действительности не осмыслены как своеобразные закономерности в совокупности своих причин и следствий, они находят художественное воплощение в фантастических образах и сюжетах.

Глубокие основы окружающей жизни раскрываются в фантастической повести Гофмана «Крошка Цахес». Здесь в художественной форме воспроизведен процесс «отчуждения» от человека того, что им создано. Основной сюжетный мотив повести-сказки связан с фантастическим свойством крошечного уродца Цахеса, который обладает чудесным даром присваивать себе все мудрое и хорошее, что совершают люди вокруг него. Благодаря этому он становится первым министром княжества и всесильной личностью. Само по себе это явление для Гофмана исполнено глубоко отрицательного смысла. Это неоднократно подчеркивается зримым уродством Цахеса.

В предисловии к «Принцессе Брамбилле» Гофман писал: «...целого арсенала нелепостей и чертовщины еще недостаточно, чтобы вдохнуть душу в сказку, если в ней не заложен глубокий замысел, основанный на каком-нибудь философском взгляде на жизнь»³³.

Основная идея повести «Крошка Цахес» сформулирована многими исследователями творчества Гофмана. Они видят ее то в «насмешке над обществом, в котором имеет значение лишь видимость, а не действительные заслуги»³⁴, то в разоб-

³³ Э. Т. А. Гофман. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, стр. 220.

³⁴ Пауль Рейман. Основные течения в немецкой литературе 1750—1848. ИЛ, М., 1959, стр. 342.

лании власти золота, символизируемой золотыми волосками на голове Цахеса³⁵, то в показе «несправедливого и неравномерного распределения материальных и духовных благ в собственническом обществе»³⁶, то в саморазоблачении «мира просвещенности», который принимает за истину как раз то, что на самом деле выявляет себя как дикая фантазмагория³⁷.

Это разнообразие определений не скрывает, однако, одного общего для всех исследователей стремления увидеть в сказке отражение неких закономерностей, существующих в самой реальности. Само это разнообразие лишь подчеркивает емкость заключенного в фантастической ситуации явления, выхваченного из жизни и художественно воплощенного в центральном образе. Фантастика выступает здесь как форма освоения действительности в ее абсурдности, запутанности и противоречивости.

Однако этим отнюдь не ограничивается функция фантастики в сказке Гофмана. Понимание ее сложной идейной структуры во многом может быть облегчено именно анализом ее фантастических мотивов.

Гофман населил свою сказку феями и волшебниками, деятельность которых хотя и подверглась запрету в «просвещенном» государстве князя Пафнутия, тем не менее «нелегально» продолжается и влияет на судьбы общества и отдельных людей.

То, что несло с собой явление, художественно реализованное в образе Цахеса, представлялось Гофману уродливым, ненормальным, но необъяснимым. Поэтому чудесное свойство Цахеса изображается им как следствие некоего волшебства, как дар феи Розабельверде, сжалившейся над несчастным уродцем. Необъяснимость для писателя реального противоречия жизни вылилась в форму фантастики, типичной категории романтического метода.

В свою очередь и выход из трагически-гротескной ситуации оказался возможным только в царстве сказки, т. е. опять же в области фантастического. Именно этими поисками выхода в конечном счете и обусловлена жанровая форма произведе-

³⁵ В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., «Искусство», 1966, стр. 66.

³⁶ И. В. Миримский. Гофман. — В кн.: История немецкой литературы, т. 3, стр. 221.

³⁷ Н. А. Korff. Geist der Goethezeit. IV. Teil, S. 627.

ния. Реальное зло, которое воплощено в удивительных свойствах Цахеса, неодолимо в действительности, но может быть преодолено в сказке. Победа над уродцем совершается тоже только с помощью волшебных сил. Мудрый чародей Проспер Альпанус помогает романтичному Бальтазару победить Цахеса и достичь счастья с прекрасной Кандидой.

Сказочный мир здесь, как и в «Золотом горшке», выступает как поэтическая противоположность уродливой реальности. Волшебный дом Проспера Альпануса нарисован с обычной гофмановской виртуозностью; сцена состязания мага и феи свидетельствует почти о безграничности писательского воображения. Но и здесь авторская ирония призвана не только «снять» волшебный колорит, заземлить, приблизить фантастику к жизни, но и вскрыть ее внутреннюю иллюзорность. Состязание в волшебстве между магом и феей заканчивается вполне прозаически — за чашкой кофе. Фантастическое соседствует с банальным.

Еще отчетливее звучит ирония в сказочном финале, когда романтический Бальтазар венчает свою победу над Цахесом, доставшуюся ему с помощью волшебства, женитьбой на прекрасной Кандиде и получает в дар от своего покровителя дом с великолепной мебелью, кухней и огородом.

«За прекрасными деревьями сада произрастает все, что необходимо для домашнего обихода. Помимо чудеснейших плодов — еще и отменная капуста, да и всякие добротные, вкусные овощи, каких по всей округе не найти. У твоей жены всегда будет первый салат, первая спаржа. Кухня так устроена, что горшки никогда не перекипают и ни одно блюдо не подгорает, даже если ты на целый час опоздаешь к столу. Ковры, чехлы на стульях и диване такого свойства, что даже при самой большой неловкости слугам не удастся посадить на них пятно, точно так же там не бьется ни фарфор, ни стекло, какие бы великие усилия ни прилагала к тому прислуга, даже если начнет бросать посуду на каменный пол. Наконец, всякий раз, когда твоя жена устроит стирку, то на большом лугу позади дома будет стоять прекрасная ясная погода, хотя бы повсюду шел дождь, гремел гром и сверкала молния»³⁸.

Ирония Гофмана здесь имеет двойную направленность. Она не только заземляет фантастику, но и показывает прозаич-

³⁸ Э. Т. А. Гофман. Собр. соч. в 3-х томах, т. 1, стр. 420.

ческую банальность блаженного удела, выпавшего на долю поэтического героя. Осуществляясь в реальности, мечта с неизбежностью оборачивается мещанским счастьем. Насмешка простирается не только на героя, но и на саму сказочную фантастику. Тем самым ставится под сомнение не только возможность, но и необходимость бегства от действительности в мир романтической мечты.

Сказка «Крошка Цахес» показывает, насколько многообразной может быть функция фантастики у Гофмана. Фантастическое здесь отражает и сложные конфликты самой действительности, и непостижимость их для автора, и попытку преодолеть мрачную реальность, окунувшись в радужное царство мечты. Ирония сообщает фантастическим мотивам дополнительное звучание и раскрывает сложность писательского мировосприятия.

Столь же сложно и многообразно использование фантастических мотивов в другом значительном произведении немецкого романтизма — повести Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля». В центре сюжета лежит история злоключений героя, продавшего свою тень за обладание неисчерпаемым кошельком. Большинство исследователей искало разгадку повести в разгадке тайны тени. В тени видели символ утраченной автором родины³⁹, талант к жизни в обществе, аллегорию человеческой совести, которая не допускает уступок⁴⁰, олицетворение видимости, находящейся в трагическом разладе с сущностью⁴¹, и т. д.

Томас Манн считал, что тень — это те неизбежные связи, которые протягиваются между человеком и окружающим миром и которые необходимо поддерживать и даже уважать для того, чтобы жить в человеческом обществе. Тень в «Петере Шлемиле» стала символом всего солидного, символом прочного положения в обществе и принадлежности к последнему. Она названа вместе с деньгами как нечто такое, к чему должен относиться с почтением всякий, желающий жить в мире с людьми, и от чего следует отказаться, если хочешь сущест-

³⁹ Chamisso's gesammelte werke in 4 Bd., hg. von Max Koch, Stuttgart, Bd. 1, S. 41.

⁴⁰ Ph. Rath. Bibliotheca Schlemiliana. Berlin, 1919, S. 29.

⁴¹ J. Eichendorff. Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Paderborn, 1866, S. 201.

воватъ только во имя своего лучшаго «я»⁴², — писал он. Аналогична этой и точка зрения Г. А. Корфа⁴³.

Утрата тени причинила незадачливому герою повести бездну неприятностей и поставила его в глубокий конфликт со всем обществом. Исходя из этого, исследователи и ищут смысл повести в разгадке понятия «тьень». Так как в природе тень представляет собой нечто весьма несущественное по отношению к человеку, то естественно напрашивается вывод, что и в повести под тенью разумеется нечто неизменно сопутствующее его бытию — «символ прочнаго положенiя в обществе и принадлежности к последнему».

Такое прочтене произведенiя при всей его соблазнительной легкости страдает, однако, одним недостатком: повесть рассматривается как своеобразная аллегория⁴⁴, а разгадка тайны становится как бы ключом или, скорее, отмычкой, раскрывающей смысл произведенiя простым способом подстановки найденнаго неизвестнаго. Однако при этом не принимается во вниманiе художественная логика повествованiя в целом.

В сюжете повести довольно значительное место занимает сделка с дьяволом. Шлемиль может вернуть себе утраченную тень, а вместе с ней и «прочное положене в обществе» в том случае, если согласится отдать дьяволу душу. Если учесть это обстоятельство, то ни одно аллегорическое толкованiе основной сюжетной ситуации не выдержит «испытанiя на прочность».

Шамиссо интересуется не тень сама по себе или явленiе, выраженное с помощью этого образа, а положене человека без тени. Основная идея «Петера Шлемиля» не существует как нечто внешнее и независимое от всей идейно-тематической и сюжетно-композиционной структуры повести. Фантастический мотив утраты тени использован для изображенiя острого сюжетнаго конфликта, отражающаго объективные общественно-исторические противоречия.

На первый план в повествованii выступает враждебность общества человеку без тени. Враждебными Петеру оказываются и обыватели, и светская красавица Фанни, и воплощенiе

⁴² Томас Манн. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, М., 1960, стр. 476.

⁴³ Н. А. Korff. Geist der Goethezeit, IV Teil, S. 349.

⁴⁴ Г. А. Корф прямо говорит, что «Петер Шлемиль» «не поднимается над формой чистой аллегории» (стр. 349).

немецкого бюргерства — лесничий, и городская чернь, и власти. «Местная полиция, — говорит Петер, — выслала меня как подозрительного из города и дала мне для выполнения предписания двадцать четыре часа срока»⁴⁵. История неудачной любви Петера к Мине — тоже один из эпизодов, в которых варьируется все та же основная тема.

Основной конфликт повести подчеркнуто, отчетливо обрисован Шамиссо как непримиримый конфликт между личностью героя и окружающим его обществом. Фантастический мотив утраты тени — это прежде всего своеобразная художественная форма для выражения того общественного конфликта, который писатель сумел почувствовать, но не смог объяснить. Фантастическое здесь, как и в «Крошке Цахесе», художественно выражает реальное жизненное противоречие.

Преследуя человека без тени, общество тем самым оказывается враждебным человеческой индивидуальности вообще. Для понимания смысла повести чрезвычайно важно не только то, что общество оказывается враждебным человеку без тени, но и то, что сам Петер не хочет жертвовать своей человеческой индивидуальностью ценой вечной связи с Серым, с дьяволом, олицетворяющим силу и власть золота над людьми.

Ощущение непримиримости противоречия между героем и окружающим его миром заставляет автора искать выход. Этот выход Петер Шлемиль обретает в деятельности «частно практикующего ученого». Он становится естествоиспытателем. «Изгнанный за прежнюю вину из человеческого общества, — пишет Шлемиль в начале X главы своей исповеди, — я взамен обратился к природе, всегда любимой мною; земля стала для меня богатым садом; занятия — направляющей силой жизни; целью ее — наука»⁴⁶. Свои научные труды он завещает берлинскому университету.

В отличие от Гофмана Шамиссо находит выход для своего героя не в царстве мечты, а в пределах окружающей действительности. Однако для того, чтобы обеспечить своему герою возможность полезного существования, Шамиссо, как и Гофман, прибегает к фантастике. Он вводит сказочный мотив приобретения семимильных сапог. Только став обладателем этих

⁴⁵ Chamisso's Werke, hg. von H. Tardel, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, Bd. 2, S. 331.

⁴⁶ Chamisso's Werke, hg. von H. Tardel, S. 341.

сапог, Шлемиль может совершать далекие научные путешествия и обобщать грандиозный собранный материал.

Тщательная «реалистическая» мотивировка этого этапа в жизни героя (приняты во внимание возможные пределы путешествий, материальные ресурсы существования Петера, наличие «тормозящих тувель», укорачивающих по мере надобности длину семимильных шагов и пр.), несмотря на мнимое правдоподобие, не снимает общей фантастичности странствования в семимильных сапогах. Фантастический мотив семимильных сапог показывает практическую неосуществимость положительного идеала без помощи вмешательства чудесной силы.

Каждый из фантастических мотивов повести — мотив утраченной тени и мотив семимильных сапог — имеют разную идейно-смысловую функцию. Бестеневое существование Петера Шлемилья обладало художественной убедительностью, так как являлось отражением реально существующих в действительности противоречий между человеком и обществом. Его ученые странствования этой убедительностью не обладают, так как реальная действительность не содержала в себе ничего им соответствующего. Они существовали в ней лишь как желаемое, как художественное выявление некоего идеала.

Наиболее тесной связью с действительностью характеризуется та форма фантастики, которая служит художественной реализации ее объективного смысла. Фантастическое видение мира при этом способствует освоению реальности в ее наиболее существенных проявлениях и противоречиях. Не случайно в последующем развитии литературы эта форма фантастики довольно часто встречается в творчестве писателей, в общем и целом тяготеющих к реалистическому методу (например, в «Шагреновой коже» Бальзака, в «Петербургских повестях» Гоголя). Уяснение ее функции особенно важно при изучении литературы немецкого романтизма.

2н.

В. Наумов

МЕСТО ПСИХОАНАЛИЗА В БУРЖУАЗНОМ ИСКУССТВЕ

Известный роман Ричарда Олдингтона называется «Смерть героя». В этом названии, как в фокусе линзы, сконцентрированы общие тенденции, свойственные различным направлениям современного буржуазного искусства, несмотря на его разнородность. Герой литературный, киногерой и т. д. давно перестал быть героем в собственном смысле этого слова. Центральной фигурой романов Кобо Абэ, фильмов Антониони, пьес Беккета и множества других серьезных произведений является ныне Homo absurdus, не только не способный на героические поступки, но всей своей деятельностью утверждающий нормальность ненормального, логически немотивированного поведения¹. И если большие художники видят или интуитивно чувствуют зависимость такого печального удела своего героя от социально-исторических условий (хотя и не делают должного акцента на этой зависимости), то подавляющее большин-

¹ Вопрос о нормальности индивидуума и о соответствующей точности логической мотивации его поведения сам по себе является весьма актуальным. По мнению автора, достаточный свет на этот вопрос проливает хотя бы следующая выдержка из книги американского психолога Г. Оллпорта: «Мало теорий создано на основе изучения здоровых человеческих существ, тех, кто стремится не только сохранить жизнь, но и сделать ее достойной того, чтобы жить. Мы находим сегодня исследования о преступниках, но почти не находим исследований о тех, кто соблюдает закон, имеется много книг о страхе и мало о мужестве, гораздо больше написано о враждебности, чем о дружественных отношениях, о человеческой слепоте, чем о ясном видении жизни, психологи много говорят о прошлом человека и мало о его устремлениях в будущее, много о его инфантилизме и мало о его зрелости». (G. W. Allport, *Becoming*, Y., 1955, p. 18.)

ство буржуазных служителей музыки с различной степенью осознанности следуют всякого рода философским теориям от бергсонизма до самого современного экзистенциализма.

Виднейшее место в ряду этих теорий занимает психоанализ. Даже ницшеанство и бергсонизм не имели такого распространения, как теория З. Фрейда, чей предельный иррационализм органически преемствуем большинством философских течений Запада. Это объясняется простотой главной концепции и универсальностью применения психоанализа. Действительно, достаточно допустить, что всей деятельностью человека и его мышлением руководит мистическое бессознательное, и любое явление в жизни отдельного индивида или общества — будь то произведение искусства или социальная революция — можно «объяснить» проявлением определенной разновидности бессознательного.

Оное бессознательное существует в условиях цивилизации вечно в форме различных «комплексов», чьим содержанием являются пресловутые три кита: сексуальные силы, агрессивные и инстинкт смерти². Переплетаясь в замысловатые комбинации, существуя порознь и вместе, эти три основных компонента и их производные образуют мир бессознательного, властвующий над человеком, обществом, в конечном счете, над человечеством³. Вопрос об отношении сознания к бессознательному с точки зрения психоанализа раскрыт Фрейдом, например, в работе «Я и Оно», где Я — символическое обозначение сознания, а Оно — бессознательного:

«По отношению к Оно — Я подобно всаднику, который должен обуздать превосходящую силу лошади, с той только разницей, что всадник пытается совершить это собственными силами, Я же силами взаимствованными. Это сравнение может быть продолжено. Как всаднику, сам он не хочет расстаться с лошадей, часто остается только вести ее туда, куда

² Практически все три являются инстинктами, хотя Фрейд и его последователи всячески избегают употребления этого термина и предлагают другие, далекие по своей этимологии и идентичные по конкретному смыслу.

Инстинкт смерти является, фактически, частным случаем инстинкта агрессии, но его относительное значение в психоанализе столь велико, что он выделяется особо.

³ Содержимое Фрейдовского «бессознательного» здесь в известной степени упрощено; у основателя психоанализа оно более расплывчато и сложно. Автор не считает необходимым подробнее вдаваться в этот вопрос, тем более, что основные завершающие посылки сводятся к описанным.

ей хочется, так и Я превращает обыкновенно Оно в действие, как будто бы это было его собственной волей»⁴.

Такое сравнение с учетом содержания бессознательного оставляет, мягко говоря, мало оснований для оптимизма и надежд на здоровое (нормальное) функционирование человека и общества.

В этом, возможно, одна из главных причин вездесущей популярности психоанализа. Буржуазный художник наблюдает глубокий пессимизм, крушение идеалов, безысходность существования своего героя в описываемой среде; психоанализ, по существу, пророчит то же. И художник, который не всегда в состоянии правильно проанализировать причинно-следственную взаимосвязь явлений (т. е. с позиций диалектического материализма), приходит к своего рода софизму: подменяет трагедию обреченного, несостоятельного общественного уклада трагедией человека вообще, чье извечное проклятие заключается в безмерном воздействии на всю его жизнь темного царства бессознательного.

С другой стороны, нереальность бессознательного представляет безграничный простор для воображения художника, и роль гида в путешествии по этому царству в большинстве случаев намного проще и выгоднее, нежели роль серьезного исследователя реального мира по всей его конкретно-исторической широте.

Связь между усилением пессимистических настроений буржуазного общества, проявляющимся в периоды обострения капиталистических противоречий, и ростом интереса к психоанализу налицо. Так, после первой мировой войны в годы жестокого кризиса буржуазной системы отношений психоанализ становится философской базой эстетики модернизма; причем наиболее ярко это проявляется в Англии, пережившей кризис особенно чувствительно.

В романах Д. Г. Лоуренса, Олдоса Хаксли и особенно Дж. Джойса есть места, которые буквально могут служить иллюстрациями к отдельным положениям теории З. Фрейда. Излишне говорить о том, что эти произведения проникнуты крайним отчаянием, воплем одиночества человека, мятущегося в безразличном окружении себе подобных.

Франц Кафка не без оснований объявлен на Западе одним

⁴ З. Фрейд. Я и Оно. «Academia», Л., 1924, стр. 7.

из духовных отцов модернизма. И в его, удивительных по силе воздействия произведениях, вскрывающих самые злосчастные язвы окружавшего его мира, ощутимо присутствует дух психоанализа. Это присутствие проявляется, например, в таких творческих приемах, как символические образы сновидений и мистифицированные метаморфозы.

Тень психоанализа не миновала и творчества таких японских писателей, как Кобэ Абу и Е. Хотта. Маска в «Чужом лице» Кобэ Абу — очевидная дань Фрейду, а Хотта, несмотря на его ироническое отношение к психоанализу как к новой религии, в начале романа «Суд» все же не отказывается от соблазна передать душераздирающие переживания своего главного героя Кёскэ посредством психоаналитической символики.

Перед подобным соблазном не устоял, видимо, и остросоциальный швейцарский писатель и драматург Макс Фриш, когда в лаконичной, логически завершенной по своей фабуле повести «Гомо Фабер» ему все же понадобилось свести на сексуальной стезе главного героя с собственной дочерью, в чем невозможно не увидеть реверанса «Эдипову комплексу»⁵.

Этот перечень можно было бы продолжать, но в качестве итога уместно привести вывод прогрессивного английского писателя Дж. Олдриджа: «Проследить влияние фрейдизма на современное западное искусство, проиллюстрировать его примерами из различных произведений, — задача не из легких. И не потому, что эти примеры трудно подобрать, ведь большая часть создаваемых ныне произведений литературы и искусства на Западе является полностью или частично фрейдистской.

Дело в том, что влияние Фрейда на Западе не ограничено какими-то рамками. Фрейдизм, по сути, стал... целой этической концепцией, а не простым механическим приложением к искусству, которое легко распознать и отличить от традиционных творческих методов»⁶.

Но подлинным центром психоанализа сегодня является США — страна, в которой противоречия современного капитализма обострены в наибольшей степени. Воздействие психоанализа на творчество таких писателей, как Г. Уильямс, Генри

⁵ Подробнее об Эдиповом комплексе см. стр. 167, 168.

⁶ Дж. Олдридж. Комбинация секса и эгонзма, «Советская культура», 1962, 1 ноября.

Миллер, Дж. Джонс, Дж. Хэрс и др., независимо от их собственного желания, сопутствует утверждению американского империализма и аморализма в борьбе против марксистского гуманизма.

К сожалению, нельзя не согласиться с американским критиком Л. Гримлингом, который заявляет: «...идеи Фрейда ...стали неотъемлемой частью нашего интеллектуального аппарата»⁷.

Интерес к психоанализу всячески поддерживается целой армией критиков, искусствоведов и психоаналитиков всех сортов и калибров. Они исходят в основном из самого Фрейда, лишь изредка модернизируя его теорию путем внесения мало-существенных поправок.

Фрейд включил искусство в круг своих психоаналитических интересов на раннем этапе разработки своей теории. Уже в «Толкованиях сновидений» он объявляет искусство, как и сновидения, проявлением бессознательного.

При «толковании» исследователем произведения искусства следует исходить из «Эдипова комплекса» автора. Сущность этого комплекса основана на тенденциозном толковании трагедии Софокла «Царь Эдип» и сводится к следующему: каждый (без исключения) мужчина испытывает сексуальное стремление, направленное на собственную мать, и агрессивное чувство, направленное на отца⁸.

«Открытому» им комплексу Фрейд придавал исключительно высокое значение: «В Эдиповом комплексе, — писал он, — совпадает начало религии, нравственности, общества и искусства»⁹.

Трудно серьезно относиться к столь декларативному заявлению, но очевидно, что если допустить существование подобного комплекса, то вопрос об изначальном пункте противоречивых бессознательных стремлений (сексуального и агрессивного) становится ясным: это Эдипов комплекс — главное ядро бессознательного в человеческой психике. Духовное развитие личности осуществляется по следующей схеме: в детском возрасте стремления, связанные с комплексом Эдипа, еще существуют в сознании. Потом ребенок начинает понимать, что в

⁷ L. Frilling. Freud und Crisis of our culture. Boston, 1955, p. 12.

⁸ У женщин комплекс Эдипа проявляется соответственно наоборот, впоследствии Карл Юнг назвал его комплексом Электры.

⁹ З. Фрейд. Толкование сновидений. М., 1913, стр. 206.

них есть нечто, противоречащее общепринятой морали окружающего его общества, нечто запретное и потому постыдное. Постепенно с развитием этого понимания такие постыдные импульсы подавляются и вытесняются из сознания в область бессознательного, где образуют по Фрейду «заряд психической энергии». Этот заряд может сублимироваться (переноситься) на различные виды деятельности, в частности, на творчество. Роль сублимации в теории Фрейда трудно переоценить. Именно сублимация формирует цивилизацию с ее табу, именно она «позволяет высшим духовным проявлениям — научной, творческой, идеологической деятельности — играть такую важную роль в цивилизованном обществе»¹⁰. Ибо она позволяет либидиозным (сексуальным) и агрессивным потребностям сойти с их фатального курса в сторону культуры. Сознание во всей этой трансформации участвует лишь как пассивный элемент, как всадник, который не в состоянии подчинить себе волю лошади и который сам ей подчиняется.

Наиболее отчетливо зависимость творчества художника от его комплексов Фрейд описал в работе «Леонардо да Винчи», откуда явственно следует, что все созданное гениальным художником, есть следствие сублимации его сексуального влечения к матери; особенно ярко эта зависимость проявилась в его женских портретах.

Не менее парадоксальным кажется утверждение, что «в «Гамлете» воплощается, разумеется, лишь собственная душевная жизнь поэта...» Вся трагедия Гамлета сводится к потенциальной невозможности убить Клавдия, потому что последний, убив отца Гамлета, осуществил тем самым его Эдипово стремление.

Таким образом, исследование художественного творчества заключается у Фрейда в кропотливом изучении биографии художника, в отыскивании следов Эдипова комплекса в его произведениях или жизненных проявлениях. При этом реальная жизненная проблематика, окружающая художника и воплощаемая в его творчестве, играет роль не более чем декорации, на фоне которой разыгрывается интрапсихическая драма автора.

¹⁰ Freud. Civilization and Its Discontents, цит. по кн.: Ernest Jones. The Life and Works of Sigmund Freud, vol. II. N. Y., 1953, p. 172.

¹¹ З. Фрейд. Толкование сновидений. М., 1913, стр. 205.

Современные последователи Фрейда идут в своих исследованиях проторенной дорогой. Так М. Бонапарт в статье «По и функция литературы»¹² анализирует произведения Эдгара По и пытается доказать, что все героини и даже дом, погреб, лошадь в его рассказах есть символические выражения образа рано умершей матери писателя. Для полноты картины автор «находит» выражение агрессивных бессознательных стремлений По, например, в привидении, на которое покушается принц.

Другой автор того же сборника С. Фрайберг в статье «Кafka и сновидения» представляет творчество этого сложного художника как литературное воплощение его снов. Уместно говорить об определенном влиянии психоанализа на этого писателя, но сводить все его творчество, насыщенное гневной критикой окружающей действительности, исключительно к реализации сновидений совершенно неправомерно.

Фрейд создал цельную конструкцию психоаналитической теории искусства. Однако в этой конструкции не хватает одной малости: остается все же непонятным, каким образом аккумулярованный в бессознательном заряд психической энергии (сексуальной или агрессивной по своей природе) сублимируется в художественное творчество. Сам Фрейд откровенно признается в том, что «Психоанализу недоступна сущность художественного творчества»¹³, и считает сам факт сублимации очевидным, установленным *arguōi*.

Современные приверженцы психоанализа не могут довольствоваться такой априорной очевидностью и выдвигают тезис о духовном родстве творческой личности и личности психически неполноценной (больной).

Так, в статье «Травма и продуктивный опыт художника» Г. Лоужфилд пишет: «Талантливые люди все без исключения страдали неврозом»¹⁴ и рассматривает творчество, как средство от болезни. Виднейший психоаналитик Фр. Александер идет еще дальше: «духовные процессы у психотиков и нормальных людей ничем качественно не отличаются. Вся разница состоит в том, что первый живет в фантастическом мире постоянно, а нормальный человек, и художник в том числе, позволяет себе

¹² Сб. «Art Psychoanalytic». New York, 1958.

¹³ Фрейд. Леонардо да Винчи. Воспоминания детства, М., 1912, стр. 114.

¹⁴ Art and Psychoanalysis, p. 297.

находиться в фантазии лишь иногда, когда, устав от суровой действительности, он уходит в мир грез»¹⁵.

Такая постановка проблемы снимает вопрос о механизме сублимации, потому что исследование психических процессов у людей психически нездоровых дело исключительно психиатрии и физиологии, но никак не философии и даже не психологии. Если допустить наличие такого процесса, как сублимация бессознательного в творческую деятельность, то в каждом конкретном случае заболевания он должен был бы протекать по-разному.

Налицо хорошо известный прием идеализма: уводить научную проблематику (если вообще можно говорить о современном психоанализе как о теории, имеющей отношение к науке) в область малоисследованную, пестрящую пока белыми пятнами, запутывать вопрос и представлять его, в конце концов, в совершенно извращенном виде.

Трудно представить себе больший абсурд, чем проведение знака качественного равенства между духовной деятельностью психотика и нормального (здорового) человека. Но этот абсурд является естественным следствием развития фрейдовского психоанализа и очередным подтверждением того, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства»¹⁶.

А как же герой? Да никак, ему просто нечего делать в искусстве, вскормленном на хлебах психоанализа, стирающего такие понятия, как любовь, патриотизм, ненависть, радость... и объявляющего все человеческие проявления стихийным импульсом бессознательного.

А герой рождается в борьбе, в борьбе, апофеозом которой является сегодня классовая борьба.

¹⁵ Fr. Alexander. Psychoanalyst's looks at contemporary Art, Art and Psychoanalysis, p. 357.

¹⁶ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 192.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Предисловие	3
Раздел первый	
<i>М. Николаев.</i> Проблема метода писателей в историко-литературных курсах	5
<i>И. Целмс.</i> К проблеме обобщения в литературе	13
Раздел второй	
<i>В. Мирский.</i> К проблеме метода в фольклоре	30
<i>З. Кирилук.</i> Проблема личности в период становления реализма в русской литературе	37
<i>В. Свительский.</i> Достоевский и роль творчески индивидуального в историко-литературном процессе	50
<i>В. Скобелев.</i> О некоторых особенностях реалистического метода Ив. Бунина (в связи с проблемой народного характера в дореволюционной прозе писателя)	70
<i>А. Ivulāns.</i> «Andrejs Upīts par dažām sociālistiskā reālisma jaunrades un meistarības problēmām»	90
Раздел третий	
<i>А. Ботникова.</i> Функция фантастики в произведениях немецких романтиков	110
<i>В. Наумов.</i> Место психоанализа в буржуазном искусстве	129

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

Ученые записки, том 125

Редактор Э. Станке. Корректор В. Лапина.
Подписано к печати 7 октября 1970 г. ЯТ 22289.
Формат бумаги 60×84^{1/16}. Бумага № 1. Физ. печ. л.
8,75. Усл. печ. л. 8,75. Уч.-изд. л. 7,6. Тираж 500 экз.
Цена 58 коп. Отпечатано в типографии № 2
«Советская Латвия». Комитета по печати при
Совете Министров Латвийской ССР, г. Рига,
ул. Дзирнаву, 57. Заказ № 1047.

32197

0.58

*Jm
tm sp*
58. kon.

44/5639

LATVIJAS UNIVERSITĀTES BIBLIOTĒKA



0509024016