
КОНТЕКСТ • 1975

*Литературно-
теоретические
исследования*

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

КОНТЕКСТ • 1975

*Литературно-теоретические
исследования*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1977

Сборник «Контекст-1975» составлен из исследований, посвященных актуальным проблемам марксистско-ленинской эстетики и советского литературоведения, причем особое внимание уделено вопросам методологии. Раздел публикаций содержит материалы из наследия марксистской теоретической мысли, а также знакомит с некоторыми своеобразными явлениями русской дореволюционной критики.

Редакционная коллегия:

Н. К. ГЕИ, А. С. МЯСНИКОВ, П. В. ПАЛИЕВСКИЙ,

Я. Е. ЭЛЬСБЕРГ

КОНТЕКСТ-75

Литературно-теоретические исследования

Утверждено к печати

Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР

Редактор издательства П. С. Строков

Художественный редактор С. А. Литвак

Технический редактор Л. Н. Золотухина

Корректоры Г. Н. Джигоева, Н. Л. Татаева

Сдано в набор 6/VIII 1976 г. Подписано к печати 14/I 1977 г.

Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Усл. печ. л. 18,06.

Уч.-изд. л. 18,9. Тираж 7700. А-09705. Тип. зак. 1093. Цена 1 р. 44 к.

Издательство «Наука». 103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21.

2-я типография издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

К $\frac{70202-023}{042(02)-77}$ 306—77

© Издательство «Наука», 1977 г.

Задачи литературной теории требуют в настоящее время повышения уровня исследований, объединения их вокруг больших, главных проблем, связанных с основным направлением развития нашего общества. Продолжая издание литературно-теоретических исследований «Контекст», редакция стремилась в настоящем выпуске подчеркнуть роль марксистско-ленинской теории в решении ключевых вопросов, обсуждаемых ныне в мировом литературоведении, а также связь этих вопросов с более широкими проблемами культуры, и в первую очередь, социалистической культуры. Опыт показывает, что последовательное применение этих принципов обеспечивает наиболее полное раскрытие возможностей литературы и укрепляет ее роль в современной борьбе идей.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду КПСС говорится: «На нынешнем этапе развития страны потребность в дальнейшей творческой разработке теории не уменьшается, а, наоборот, становится еще большей. Новые возможности для плодотворных исследований как общетеоретического, фундаментального, так и прикладного характера открываются на стыке различных наук, в частности естественных и общественных»¹. Ред-

¹ Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. М., Политиздат, 1976, стр. 87.

коллегия стремилась ответить на эти задачи, поставленные перед нашей наукой XXV съездом КПСС.

Как и в предыдущих выпусках, ряд работ издания носит поисковый характер и неизбежно затрагивает дискуссионные стороны проблем, обсуждение которых продолжается в нашей науке.

Редколлегия благодарит всех, откликнувшихся на предыдущие выпуски «Контекста», за ценные замечания и конструктивные идеи, которые несомненно содействуют движению нашего общего дела.

СТАТЬИ
И ИССЛЕДОВАНИЯ

А. Г. Егоров

ЛЕНИНСКИЙ ПРИНЦИП ПАРТИЙНОСТИ ИСКУССТВА — В ДЕЙСТВИИ

XXV съезд КПСС — важная веха в жизни нашей партии и народа, событие всемирно-исторического значения. В докладе Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева «Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики», в других материалах съезда дан всесторонний анализ закономерностей современного общественного развития. Съезд обогатил теорию научного коммунизма. Он раскрыл величайшую панораму свершений советского народа за прошлую пятилетку, определил программу нашего дальнейшего движения вперед в сфере экономики, в области социально-политических отношений, в науке, технике, культуре.

Если обратиться к искусству, то и здесь, как и в других областях духовной жизни советского общества, отчетливо видны приметы нового.

В последние годы появились новые талантливые произведения социалистического реализма, в которых, как сказано в Отчете ЦК КПСС XXV съезду партии, «все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей»¹.

Сфера искусства, эстетических отношений человека с действительностью в условиях зрелого социализма заметно расширилась. Искусство все более обогащается знанием жизни, а многомиллионные массы трудящихся

¹ Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. стр. 95.

все активнее приобщаются к ценностям культуры — такова ведущая тенденция нашей жизни и художественной культуры, отмеченная XXV съездом КПСС.

Сейчас даже трудно назвать какой-либо участок нашей жизни, который не находился бы в орбите художественного познания.

Производство материальных благ, политические и нравственные отношения, быт — все это «подвластно» искусству социалистического реализма, вплоть до изображения самых интимных движений человеческой души. Но какие бы стороны нашего общества ни исследовались советскими художниками — производственная жизнь коллектива или бытовые явления, прошлое, настоящее или будущее, — в центре их внимания всегда человек, активный и сознательный строитель коммунизма, патриот и интернационалист. Он, этот человек идеи и действия, плавит сталь и выращивает хлеб, «обживает» космос и дробит в мирных целях атомное ядро, воспитывает детей и заботится о том, чтобы обеспечить мир во всем мире, сделать всех людей на Земле счастливыми.

Великая сила искусства социалистического реализма в том и состоит, что оно глубоко уходит своими корнями в гущу народа, бесстрашно погружается в диалектику общественной жизни и потому в состоянии ярко раскрыть в художественной форме действительность во всех ее связях и отношениях, в революционных свершениях масс, в борьбе старого и нового.

Наше искусство идет не узкими проселками, не по обочинам истории, а по широкой дороге, указанной Лениным, идет целеустремленно вместе с советским народом к коммунизму. И оттого нравственно-эстетическое значение советского искусства столь велико. Затрагивая все струны человеческой души, оно активно участвует в укреплении социально-экономических, политических, нравственных, духовных устоев социалистического образа жизни, в борьбе рабочего класса, широких народных масс за мир, демократию и социализм. Оно — составная часть и проявление социалистического, коммунистического прогресса в области культуры, в духовном развитии советского народа, всех народов социалистического содружества, всего прогрессивного человечества. Источник его поступательного развития — в объективных за-

кономерностях, в движущих силах социализма, в марксистско-ленинском мировоззрении, в политике Коммунистической партии, в ленинском принципе партийности искусства.

* * *

В. И. Ленин, опираясь на великое открытие Марксом и Энгельсом классовой природы разнообразных сфер духовной культуры, в новых исторических условиях необычайного обострения всех социальных противоречий выдвинул, раскрыл и всесторонне обосновал идею открытой пролетарской партийности в противовес буржуазно-объективистскому лицемерию.

Еще в конце XIX века, за десять лет до появления статьи «Партийная организация и партийная литература», в работе «Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве» Ленин указывал на то, что «материализм (а здесь под материализмом имеется в виду марксизм в целом.— А. Е.) включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»².

Каждый деятель культуры — сын своего класса, своего народа — в процессе поляризации классовых сил в мире объективно становится в определенные отношения ко всему обществу и оказывается перед выбором своей идейно-социальной позиции, своего отношения к происходящим событиям. Этим общественным целям он и подчиняет сознательно или бессознательно свое творчество. «... Ни один живой человек,— писал Ленин,— не может не становиться на сторону того или другого класса (раз он понял их взаимоотношения), не может не радоваться успеху данного класса, не может не огорчиться его неудачами, не может не негодовать на тех, кто враждебен этому классу, на тех, кто мешает его развитию распространением отсталых воззрений и т. д. и т. д.»³. Эта ленинская мысль и лежит в основе принципа партийности в подходе ко всем явлениям жизни.

В. И. Ленин всегда подчеркивал действенность, революционный характер коммунистической партийности,

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 419.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 547—548.

обязывающей отстаивать интересы рабочего класса. Коммунистическая партийность, учил он, не только идейная позиция, но и последовательная борьба за идеалы революционного рабочего класса.

Принцип партийности Ленин рассматривал как всеобщий принцип, который в равной мере относится к философии, морали, художественному творчеству и т. д. Он считал, что люди были и будут глупенькими жертвами обмана и в политике, и в философии, и в морали до тех пор, пока не научатся видеть за теми или иными политическими, философскими и моральными доктринами интересы определенных общественных классов. Партийность идеологии Ленин рассматривал как наиболее полное выражение высокоразвитой классовой борьбы.

Однако в партийности, которая выступает в различных областях идеологии, обнаруживается диалектическое единство общего и особенного. И великая заслуга Ленина состоит в том, что он выявил своеобразие, специфику ее проявления в различных сферах общественного сознания. Он показал недопустимость смещения категории партийности, скажем, в философии и в искусстве. В связи с этим представляет большой теоретический интерес сопоставительный анализ ленинского подхода к проблеме партийности в таких, например, его трудах, как «Экономическое содержание народничества», «Партийная организация и партийная литература», «Материализм и эмпириокритицизм».

В первом из них категория партийности рассматривается как общемировоззренческий принцип марксизма-ленинизма, во втором — применительно к литературе и искусству, в третьем — выдвигаются главным образом специфические особенности партийности в философии. При этом важно отметить, что принцип коммунистической партийности художественного творчества в работе Ленина «Партийная организация и партийная литература» выступает не только как прямое, открытое признание художником связи своего творчества с революционным пролетариатом и его авангардом — Коммунистической партией; он обоснован здесь во всем богатстве эстетического своеобразия, с полным учетом специфики литературы и искусства, характера художественного творчества, значения индивидуальности художника

в процессе познания им действительности. А это означает, что партийность искусства является не только организационно-политическим принципом; это и важнейшая, существенная идейно-эстетическая категория.

В дальнейшем эту сторону вопроса рассмотрим особо. Сейчас же хотелось бы подчеркнуть ту мысль, что искусство отображает общественные отношения и непосредственно, и испытывая воздействие других форм общественного сознания, причем в разных исторических условиях на первый план выдвигаются разные идеологические формы, властно влияющие на художественное творчество.

В эпоху перехода от капитализма к социализму в искусство врывается политика с такой же силой, с какой в средние века — религия, в XVII—XVIII веках — философия и т. д., хотя, конечно, и сегодня философия так же активно воздействует на художественное творчество.

Во всяком случае, заслуживают внимания взгляды тех исследователей, которые видят новое качество, присущее искусству социалистического реализма, в том, что в нем, как пишет один из них, «политические события, политические страсти и чувства, политические интересы и т. п. определяют сущность характеров и обстоятельств в произведении искусства, обуславливают его сюжетно-композиционную структуру в целом». И далее: «Политическое как эстетическое — вот новое эстетическое слово социалистического реализма».

Однако эта формула, на наш взгляд, еще не дает ответа на вопрос о том, в чем же состоит эстетическое своеобразие метода социалистического реализма, историческое своеобразие его эстетических принципов, идеологической основой которых является коммунистическая партийность. Она, эта формула, ограничивает сферу художественного познания, обедняет социалистический реализм, его функции и возможности, потому что в сферу познания искусства социалистического реализма входит вся действительность, все общественные отношения, потому что искусство социалистического реализма не ограничивается политической функцией своего общественного воздействия. Наконец, наивно думать, будто в критическом реализме художники изображали главным образом нравственные, бытовые отношения, а ху-

дожники социалистического реализма — политические отношения. Такого «разделения труда» художественная практика не знала и не знает. Искусство социалистического реализма в состоянии наиболее глубоко раскрыть и бытовые отношения, причем во всей их социально-исторической сути.

И тем не менее не подлежит сомнению тот факт, что никогда еще в искусстве политические отношения не были показаны столь всесторонне и содержательно, как в искусстве социалистического реализма. Это обусловлено потребностями жизни: в эпоху перехода от капитализма к социализму в политическую сферу общественной жизни вовлекаются все большие массы людей, широкие слои трудящихся; расширяется сфера их сознательной деятельности. Это обусловлено и внутренней идейной убежденностью художников, которые открыто становятся на позиции рабочего класса, на позиции коммунистической партийности, и творческими возможностями самого метода социалистического реализма. В результате нетрудно, например, заметить, что в поэзии социалистического реализма наблюдается не просто увеличение удельного веса политической, гражданской лирики, а такое положение, когда политика захватывает все жанры лирической поэзии, что с неизбежностью влечет за собой серьезные структурные изменения во всех ее этапах, вплоть до интонационно-ритмического строя и лексики.

Серьезные изменения происходят и в других жанрах литературы, как и искусства в целом. Например, в эпосе и драме борьба «добра» и «зла» не только спускается с заоблачных высот, но и приобретает конкретно-историческое содержание и обоснование, причем не только бытовое, но и политическое; писатель получает возможность исторически-конкретно раскрыть не только нравственную суть тех или других социальных слоев, но и социально-классовую основу их взаимоотношений, имеет возможность дойти, что называется до «корня» мотивов, которые движут, управляют большими массами людей, осознать эти мотивы и показать взаимоотношения классов, народов в своей стране, а также на мировой арене.

И не удивительно поэтому, что художник социалистического реализма даже на локальном материале рас-

крывает суть исторического развития, смотрит на события и отдельные факты глазами революционера-преобразователя, осознает их во внутренней связи с другими явлениями и фактами, тенденциями, видит ход жизни, движущие силы ее, понимает, куда она идет, анализируя объективные противоречия действительности, ее явления, ее многообразные формы.

Значит, здесь уже недостаточна лишь верность быту. Изображая даже «малое», необходимо мыслить масштабно: с точки зрения социальных отношений внутри данного общества, взаимоотношений классов на мировой арене. Отсюда — возросшее значение классового анализа, пронизывающего весь процесс познания, причем познания всех отношений, в том числе «личных», бытовых. В коммунистической партийности находят свое высшее выражение нравственные принципы реального социализма, принципы пролетарского интернационализма, реального гуманизма.

Подлинное искусство, как известно, не только доставляет людям эстетическое наслаждение, но и выполняет великую идейно-воспитательную, нравственную функцию в обществе, духовно развивая человека. Вот почему ошибочно думать, будто моральные начала выступают здесь в виде внешнего дополнения к художественному образу. Нет, нравственное начало — внутренний компонент произведений социалистического реализма, оно лежит в самой природе этого искусства в силу его глубочайшего гуманистического характера. И еще: только те чувства, рожденные искусством, зажигают в душах людей огоньки добра и красоты, которые не противоречат истинности познания. И, следовательно, идейно-эстетическое воспитание и самовоспитание масс прямо зависят от идейного содержания художественных произведений, от того, в какой мере правдиво, глубоко отражают они действительность через систему художественных образов.

В условиях современной идеологической борьбы — борьбы, идущей за душу и ум человека, за его мировоззрение, его отношение к жизни, — проблемы гуманизма образуют определенный водораздел между социалистической и буржуазной идеологиями. Если буржуазная идеология, реакционное искусство в том числе, культивирует индивидуализм, «некоммуникабельность»,

то социалистическая идеология, социалистическое искусство учат трудящихся интернациональной солидарности, поднимают человека на высоты героических дел. В этом смысле не случайно, что советские художники, раскрывая духовный рост людей в практике коммунистического строительства, рассматривают их как подлинных хозяев жизни, во всем многообразии их личной и общественной жизни; отсюда понятно то большое внимание, которое уделяет искусство наших дней проблемам коммунистической морали, проблемам чести, совести, общественного блага. Ведь подлинный, не абстрактно понятый, а реальный, действенный гуманизм для нас и есть не что иное, как коммунизм, а строительство коммунистического общества как раз и представляет собой утверждение гуманистических начал жизни. «Заслуга наших писателей, художников,— говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии,— в том, что они стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности»⁴.

Ничего общего не имеет с истиной присущее буржуазным идеологам противопоставление «социального» начала — «человеческому», классового — нравственному. Известно, что в конце 50-х годов, когда на экранах многих стран с большим успехом прошла кинолента Г. Чухрая «Баллада о солдате», папа римский, вынужденный признать ее громадный успех и в среде католических зрителей, назвал этот фильм великим, но прибавил: фильм велик не потому, что он социалистический, а потому, что он человеческий. В наши дни такого рода «интерпретация» лучших произведений советского искусства имеет весьма широкое хождение в условиях буржуазного Запада. Например, американский славист Э. Симмонс ухитрился даже «Тихий Дон» М. Шолохова истолковать как роман, в котором человеческие, нравственные начала якобы противостоят идеологическим, политическим. И смысл подобных утверждений буржуазных идеологов понятен: он не просто в отрыве «человеческого» от «социального», а в неприятии ими со-

⁴ Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи в области внутренней и внешней политики, стр. 96.

циалистической, самой гуманистической идеологии в истории.

Совершенно несостоятельны представления, согласно которым в советском искусстве будто бы в прошлом больше внимания уделялось «социальным проблемам», а теперь — «человеческим». Диалектика художественного развития, соответствующая потребностям социального развития, такова, что на разных этапах советского искусства нравственная проблематика ставилась, выявлялась с разных сторон и с разной мерой глубины (нельзя забывать, что в процессе развития искусства и жизни совершенствуются и принципы творческого метода социалистического реализма, в частности принцип познания психологии человека), но она была всегда органично связана с его общесоциальной проблематикой, с его идеологической направленностью. Чем глубже социально-классовое мышление пролетарского, социалистического художника, чем глубже, основательнее идеологическая направленность его творчества, выраженная в совершенной художественной форме, тем сильнее выявятся и нравственные аспекты в его произведении. И этому нас также учит ленинское понимание партийности.

Весь опыт искусства социалистического реализма, опыт развития всего мирового искусства в наши дни с особой силой подтверждает истинность, глубину, оригинальность и значимость ленинских идей, высказанных в работе «Партийная организация и партийная литература».

Можно с полным основанием сказать, что ленинская идея коммунистической партийности искусства цементирует социалистическую ориентацию в художественном творчестве и лежит в основе политики нашей партии в области литературы и искусства. Как отмечалось в решениях XXIV съезда КПСС, «политика партии в вопросах литературы и искусства исходит из ленинских принципов партийности и народности»⁵.

В докладе «Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики» на XXV съезде партии Генеральный секретарь ЦК товарищ Л. И. Брежнев снова подчерк-

⁵ «Материалы XXIV съезда КПСС». М., Политиздат, 1971, стр. 207.

нул: «Партийный подход к вопросам литературы и искусства сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью. Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идейная направленность. Так, по-ленински, и поступают ЦК, партийные органы, проводящие большую работу в этой сфере идеологической деятельности»⁶.

Как известно, ленинский принцип партийности искусства, работа Ленина «Партийная организация и партийная литература» стоят в центре современной идеологической борьбы в области художественной культуры.

Враги ленинизма ополчаются на коммунистическую партийность искусства. Они прибегают к различным средствам ее фальсификации. Одни из них отвергают значение ленинской статьи «с порога», другие выхолащивают заключенное в ней содержание, утверждая, будто Ленин, говоря о партийности литературы, имел в виду лишь партийную публицистику, не распространял принципа партийности на художественную литературу и т. д.

Излюбленные «аргументы» наших идейных противников против идеи партийности искусства не отличаются, конечно, оригинальностью. Чаще всего они сводятся к набившим оскомину измышлениям, будто партийность несовместима со свободой художественного творчества, что она ведет якобы к декретированию в искусстве, к унификации индивидуальностей, несовместима с природой творческого труда, не поддающегося регламентации, и т. д. Все эти измышления уже не раз подвергались аргументированной и серьезной критике и в нашей печати и в марксистской печати других стран — и социалистических и капиталистических. Но представляется важным вернуться к этому вопросу в связи с некоторыми новыми тенденциями в искусстве и эстетике последнего десятилетия.

В 70-е годы идеологическая борьба в эстетике обрела некоторые новые формы по сравнению с 60-ми годами. Тогда, в 60-е, в буржуазной эстетике и в буржуазном искусствоведении доминировали концепции де-

⁶ Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики, стр. 97.

идеологизации искусства, согласно которым искусство и идеология всегда антиподы, а если искусство и испытывает на себе влияние идеологии, то такое влияние всегда носит негативный характер, ведет к разрушению творческой природы искусства.

Разумеется, критика антимарксистских концепций деидеологизации искусства продолжает быть важной и в наше время. Они отнюдь не сошли со сцены. Однако совершенно очевидно, что в 70-е годы в буржуазной литературе все в большей мере выдвигаются концепции политической направленности в искусстве.

Конечно, вопрос о соотношении искусства и политики в ней отнюдь не находит своего позитивного, правильного решения. Но в появлении таких концепций — знамение времени. В них отражается реальный процесс — усиление идеологических аспектов в самом художественном творчестве, развитие таких примечательных явлений современного искусства, как политический кинематограф, политический театр, политический плакат, политическая песня и т. д.

В этих новых условиях ленинская идея партийности искусства ставит с новой силой перед каждым художником вопрос: «С кем вы, мастера культуры?» И вопрос этот, который выдвинул в свое время Горький, с неотвратимостью требует ответа. На него можно ответить так, как это сделал великий чилийский поэт Пабло Неруда, но на него можно ответить и так, как это делает, например, лидер современного сюрреализма Сальвадор Дали. Такова альтернатива: либо социалистическая партийность, либо буржуазная. Третьего не дано.

В социалистическом обществе художники являются ближайшими помощниками партии в ее гигантской работе по воспитанию нового человека. Каждое значительное художественное явление имеет в нашей стране громадный общественный резонанс. Оно оказывает огромное влияние на многомиллионную аудиторию. И свобода творчества не в том, что художник якобы «поет, как птица на ветке», а в его страстной заинтересованности быть полезным своим искусством народу, марксистско-ленинской партии. Для советского художника искусство — «оружия любимейшего род» в решении задач коммунистического строительства, насущных проблем эпохи, в утверждении великих идеалов марксизма-лениниз-

ма, пролетарского интернационализма. В коммунистической партийности проявляется осознание общественного долга художника.

Всякую проповедь «беспартийности» Ленин, как известно, считал формой буржуазной партийности и видел в этом проявление глубокой закономерности — антинародная реакционная идеология нуждается в прикрытиях. Именно буржуазная партийность, ставя художника в вопиющие противоречия с правдой жизни, губительно сказывается на художественном творчестве, искривляет талант.

В. И. Ленин рассматривал коммунистическую партийность как проявление и непременное условие подлинной свободы художественного творчества. Для деятеля социалистической культуры не существует конфликта между коммунистической партийностью и свободой творчества, ибо свободный выбор темы и формы произведения, направление работы художника совпадают с его идейной убежденностью, с его мировоззрением, с его ненавистью к классовым врагам и любовью к людям труда, с его желанием оказать в борьбе за великие идеалы марксизма-ленинизма помощь партии и народу. В этом отношении деятели социалистической культуры могут опираться на славные революционные традиции лучших людей прошлого, отдавших всю силу таланта народу, утверждению счастья людей труда на земле.

Марксистско-ленинское понимание свободы глубоко социально. Оно противостоит мещанско-индивидуалистической позиции. Индивидуалист, как известно, заявляет о своем желании порвать все и всякие общественные связи, подняться над обществом, остаться вне классовой борьбы, чтобы «свободно» взирать на схватку со стороны.

В статье «Социалистическая партия и беспартийная революционность» Ленин со всей силой разоблачал классовую сущность позиции «нейтралов», подлинную цену их «беспартийности». «Беспартийность — писал он, — есть равнодушие к борьбе партий. Но это равнодушие не равносильно нейтралитету, воздержанию от борьбы, ибо в классовой борьбе не может быть нейтральных...»¹.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 137.

Величайшие преимущества коммунистической партийности, связывающей художника с жизнью народа, с передовыми идеями времени, с его самыми благородными идеями, обуславливают не иллюзорную, а подлинную свободу творчества.

Напомню широко известные слова М. Шолохова: «О нас, советских писателей, злобствующие враги говорят, что мы пишем по указке партии. Дело обстоит несколько иначе, каждый из нас пишет по указке своего сердца, а сердца наши принадлежат партии и родному народу, которому мы служим своим искусством».

В этих словах классика искусства социалистического реализма прекрасно выражено понимание коммунистической партийности как высшего проявления свободы художественного творчества; она, эта свобода, проявляется не в мнимой независимости художника от общества, от законов реального мира, а в органическом слиянии его идейно-творческих устремлений с историческим творчеством народа, общественным прогрессом. Такому соединению интересов художника с потребностями жизни и служит руководство искусством со стороны марксистско-ленинских партий.

Однако, как уже говорилось мною ранее, принцип партийности искусства — это не только его общеполитическая ориентация, не только его социально-классовая направленность, принцип партийности вместе с тем — эстетическая категория.

Ленин, характеризуя «литературную часть партийного дела», писал: «Спору нет, литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно, но все это доказывает лишь то, что литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата»⁸. Эти слова Ленина часто цитируют, но раскрыты они в нашей литературе, как я думаю, все еще недостаточно.

Эстетическое своеобразие ленинского принципа пар-

⁸ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 101.

тийности искусства может быть раскрыто, на мой взгляд, должным образом только тогда, когда он рассматривается и в социологическом и гносеологическом аспектах одновременно. Иными словами, принцип партийности искусства необходимо соотнести и с принципами ленинской теории отражения, являющейся подлинно научным, философским фундаментом понимания сущности искусства, природы художественного творчества.

В ленинской теории отражения находит свое глубочайшее обоснование вопрос о взаимосвязи объекта и субъекта в процессе постижения человеком действительности. Этот вопрос, очень важный для понимания природы познания человеком действительности в целом, имеет первостепенное значение для раскрытия характерных особенностей художественного освоения мира. Конечно, художественное творчество нельзя изолировать от жизни, от объекта. Социальная функция искусства, преобразующая роль искусства обусловлена его способностью правдиво отражать действительность. Но отражение объективного мира в сознании человека вообще, а в искусстве в особенности, не носит зеркально-мертвого, пассивно-созерцательного характера. Это отражение действительности в искусстве происходит в свете определенного мировоззрения, через призму идейно-эстетической позиции художника. Оно не сводится лишь к воспроизведению внешних черт мира⁹.

Искусство, используя разнообразные средства и приемы художественно-образного отражения, раскрывает сущность изображаемых событий, явлений, характеров и т. д. Поэтому в процессе художественно-образного постижения действительности существенное значение приобретает не только изображаемый объект, но и субъект, творческая личность художника, его жизненный опыт, мировоззрение, особенности таланта и его социальная направленность. А в творческих устремлениях художника как раз и раскрывается его партийная позиция, но раскрывается специфическими средствами, в форме и содержании, соответствующих природе искусства, в художественных образах, которые выявляют типическое,

⁹ В то же время здесь присутствует и обратное воздействие художника на мир. Материалистическое понимание этого процесса, как известно, превосходно объяснено В. И. Лениным.

существенное в форме конкретного явления, события, характера, картины жизни.

Вот почему, хотя индивидуальное в искусстве как результат художественного познания может включать в себя и случайное, искусство никогда не сводится к случайному.

Ясно, что и в отдельных случаях отражается правда жизни, что к познанию сущности ее мы идем через познание отдельных фактов. Но факт, взятый вне связи с другими фактами, осмысленный без уяснения тенденции развития, не в состоянии раскрыть типическое, не в состоянии выйти за пределы чисто внешних примет общества, в котором мы живем.

Задача художника в том и состоит, чтобы сквозь «кору явлений» и массу случайностей проникнуть в их сущность и тем самым понять отдельные факты в связи с другими, с ведущими тенденциями жизни.

В процессе обобщения, как показывает история художественной культуры, бывают и гносеологические ошибки, в результате которых случайное будет выдано за сущность, отдельные факты могут быть поняты односторонне или даже в ложной связи с другими фактами. Верность отдельных фактов не дает еще полной гарантии верности художественной картины в целом. Поэтому глубоко ошибочно полагать, будто факты надо брать «такими, какие они есть», безотносительно якобы к идеологии, к эстетическому идеалу.

Здесь по меньшей мере явное смешение идеала и идеализации в искусстве, а это принципиально разные явления.

Идеализация действительно противопоказана искусству, которое призвано изображать жизнь в ее истинной сущности, то есть без всяких посторонних прибавлений, без иллюзий, утопических представлений и в этом смысле «такой, какова она есть». Но обойтись в искусстве без идейно-эмоциональной оценки явлений, характеров, событий, то есть ограничиваться бездумной фиксацией жизненных явлений «такими, как они есть», невозможно. Художник активно участвует в процессе познания. Искусство — всегда поиск и открытие, осуществленное художником. Если бы сущность и явление полностью совпадали, то никаких бы серьезных усилий от художника в творческой работе не требовалось: пиши,

рисуи, что видишь,—и дело с концом. Не требовался бы и творческий метод, художественный поиск. Все было бы очень просто.

Однако в том-то и дело, что все художники нашего общества, рисуя советскую действительность и имея, следовательно, один и тот же источник художественного познания, создают разные, полные своеобразия художественные произведения. Да иначе и быть не может. Это связано и с тем, что они схватывают различные стороны предмета, явлений, и с тем, что познают их по-разному, в соответствии со своим жизненным опытом, взглядами, творческими возможностями. Они рисуют жизнь не просто как «объективную реальность», а относительно со своими представлениями о прекрасном, если даже предметом их изображения являются отрицательные характеры. Они сравнивают, сопоставляют, концентрируют жизненные явления в законченном художественном образе, поднимают этот жизненный материал на высоту художественного обобщения, открывая в жизни новые, неизвестные ранее искусству стороны, пропуская их сквозь свое сознание, свой ум и свое сердце. Так что уйти от идеологического истолкования фактов жизни ни один художник не может. Весь вопрос в том, как он их понимает и истолковывает, с каких идейно-эстетических позиций.

Словом, суть дела в том, какова общественная цель, которую ставит перед собой художник, создавая произведение, каков тот эстетический идеал, который живет в его душе, в его сознании и пронизывает весь процесс творчества, от замысла до результата. Наконец, не менее важно и то, каков этот идеал по своей объективной сути, в какой мере он отвечает потребностям общественного развития, в какой мере соответствует он диалектике жизни, которую отражает художник.

Можно сказать, что ленинский принцип коммунистической партийности в его эстетическом выражении приобретает характер общественно-эстетического идеала коммунизма, в соответствии с которым художник осмысливает действительность и отражает ее в своем творчестве. Эстетический идеал — не абстрактная формула, в нем находят свое выражение представления художника о совершенном, гармоническом человеке, о совершенном, гармоническом устройстве общества, вырастающее

из поступательного социального развития, соотносимое с ним и им же проверяемое. В эстетическом идеале художника заключено понимание художником и целей творчества, назначения художника, то, что Станиславский называл «сверх-сверх-задачей». Но, повторяю, что эта «сверх-сверх-задача» не отвлеченная идея, а живой, эмоционально выраженный стержень художественного творчества.

Роль эстетического идеала сказывается уже в самом отборе жизненных явлений, интересующих художника. Когда Горький писал свой роман «Мать» или пьесу «Мещане», произведения, в которых впервые в литературе были показаны типы революционных рабочих как новых героев истории, то уже и сам выбор им жизненного материала был в значительной мере predetermined осознанной пролетарской партийностью, коммунистическим идеалом. И когда в советское время Михаил Шолохов, прервав временно работу над «Тихим Доном», обратился к теме коллективизации и создал «Поднятую целину», само обращение к этой теме было властно продиктовано эстетическим идеалом писателя, его последовательной партийной позицией, активным участием в жизни общества. Именно прогрессивный эстетический идеал, как показывает история, обуславливает высокие творческие интересы художника, заостряет его внимание на самых существенных, магистральных проблемах жизни общества.

Эстетическим идеалом обусловлен не только отбор жизненного материала, но — что особенно важно — характер его воплощения в самом творчестве.

Как уже говорилось, личный опыт художника имеет огромное значение в процессе создания произведения. Но личный опыт может и подвести, если художник потонет в «хаосе» жизненного материала, не сможет разобраться в нем. Тем более если художник сознательно отвернется от опыта своих современников, от опыта народа, не прокорректирует свои представления, свой замысел поступательным развитием жизни, не дойдет до познания ведущих ее тенденций, познания ее направленности.

Здесь художника подстерегают две крайности, которые происходят, однако, из одного источника и сходятся в конечном счете в одной точке: либо то, что приня-

то называть идеализацией, которая, снимая проблему коммунистического общественно-эстетического идеала, подменяет его умозрительной конструкцией желаемого, понятого абстрактно, либо натурализм с умалением, снижением, а то и с отрицанием героических начал жизни нашего общества, абстрактным конструированием «маленького человека», что опять-таки ведет к недооценке коммунистического общественно-эстетического идеала и фактически к самоустранению от борьбы за его осуществление. И здесь и там в итоге — распад реалистического художественного образа, игнорирование общественных связей, в которых выступает личность в социалистическом обществе, с той только разницей, что в первом случае общественная перспектива мыслится отвлеченно, отрывается от сущего, а во втором — сущее, понятое односторонне, отрывается от реальной перспективы, познание идет в обход передовых сил нашего общества.

И здесь и там, по существу, забвение конкретно-исторической правды в искусстве, а следовательно, отход от метода социалистического реализма. Ибо только тогда, когда индивидуальное в искусстве раскрывает сущность социальных явлений, только тогда, когда общественная перспектива, диктуемая жизнью и имеющая прочную опору в ней, находит правдивое, исторически-конкретное отражение в художественном творчестве, есть основание говорить об искусстве социалистического реализма. Оно не имеет ничего общего ни с игнорированием реальных жизненных противоречий, ни с подменой их искусственным сочетанием «противоречивых случаев», ни с романтической идеализацией старины, ни с ее сентиментальной идеализацией. Это реализм правдивого познания жизни во всей ее сложности, драматизме. Это всесторонний ее анализ с позиций коммунистической партийности, коммунистического общественно-эстетического идеала, причем идеал этот не схема, которая накладывается художником на действительность, а тот идейно-эмоциональный контекст и пафос, который цементирует и окрашивает движение образов в процессе отражения художником жизни, начиная от замысла до создания произведения, пронизывая всю его идейно-художественную ткань. В этом познании действительности, на ее основе раскрываются все новые грани и коммунистического общественно-эстетического идеала, красо-

та и величие героических деяний масс, движущих сил поступательного развития нашего общества, нашей эпохи.

Истинное новаторство начинается там, где художник открывает новые стороны в явлениях действительности. Там, где новые формы возникают на базе новизны содержания. Там, где художник правдиво и ярко изображает существенные стороны и ведущие тенденции, то, чем живет народ.

Было бы странно ограничивать художника в выборе явлений в качестве предмета познания. Все, что имеет интерес для человека, не может быть исключено из искусства социалистического реализма. К тому же предмет этот может быть взят и локально и в широкой исторической панораме. Соотношение «частного» и «исторического» при этих аспектах познания будет неодинаковым. Не всем дано охватить вселенские масштабы. К тому же у человека есть и повседневные заботы, которые не могут не входить в орбиту художественного познания. Выбор круга жизненных явлений или отдельных их сторон в качестве предмета изображения определяется идейно-художественным замыслом произведения, знанием того или иного жизненного материала художником, его творческими склонностями и т. д. Все эти произведения будут в русле социалистического реализма, если они дадут глубокое конкретно-историческое познание действительности с позиций коммунистического общественно-эстетического идеала.

Искусство социалистического реализма не только раздвинуло тематические рамки художественного творчества, но и открыло миру новые явления. Прежде всего оно выдвинуло на авансцену художественной культуры образ народа как сознательного творца истории, образ революционера-преобразователя общественной жизни в духе коммунизма. Тем самым искусство социалистического реализма стало активным фактором воспитания и самовоспитания нового человека. Тем более что в искусстве социалистического реализма герои нашего времени не умозрительные характеры, сконструированные творческим воображением художника. Оно раскрывает деяния и духовный мир героев, рожденных самой жизнью и развивающихся вместе с ней. Поэтому в образе нового человека, рисуемого искусством социали-

стического реализма, нет ничего метафизического. Наоборот, оно чутко улавливает «музыку революции» в самой действительности, показывая нового человека в самых разнообразных взаимоотношениях с нею.

Естественно, что на каждом историческом этапе на первый план выдвигались определенные, конкретно-исторические черты нового человека: одно дело — духовный рост масс в борьбе за победу социалистической революции, в процессе разрушения старого мира, другое дело — в процессе созидания новых, социалистических форм жизни; есть существенные различия в их духовном облике в годы первых пятилеток и в нынешних условиях. Но как бы ни менялся в этом смысле характер нового человека в жизни и в искусстве, не подлежит сомнению, что в нем — и здесь и там — есть устойчивые качества, которые обогащаются в процессе поступательного движения нашего общества к коммунизму (они не отменяются, а сохраняют свою преемственность с предшествующими этапами). И в этом — всемирно-историческое открытие, сделанное социалистическим реализмом в истории художественной культуры.

Разве искусство, которое принято называть модернистским, в состоянии постигнуть героику революционной борьбы и духовный облик революционного пролетариата? Разве оно в состоянии показать движущие силы современного революционного развития — людей, которые не сгибаются под гнетом капитала, а стремятся революционным путем преодолеть его? Разве модернистское искусство в силах показать величие новой, коммунистической цивилизации, начатой Октябрьской революцией, те глубинные изменения, которые произошли в сознании, в идеологии и психологии целых социальных слоев народа, в ходе строительства новой жизни? Конечно, нет. Все это под силу только художникам социалистического реализма — разумеется, в меру таланта каждого.

В этой связи представляет несомненный интерес, например, вопрос о так называемой «производственной» теме в искусстве. Тяготение к ней художника естественно. Основным героем советского искусства, по известному выражению Горького, является труд, люди, создающие все материальные и духовные ценности на земле. Но в ряде произведений конца 40-х годов центр

тяжести переносился иной раз с раскрытия созидательной деятельности и внутреннего мира человека труда на непосредственное воспроизведение технологии производственного процесса, а советский человек, творец нового мира, оставался в тени. Такое положение не могло не вызвать отрицательного к себе отношения. В виде реакции на подобного рода произведения стали появляться литературные повествования, фильмы, которые выключали человека из основной сферы человеческой жизнедеятельности — труда, и все внимание читателя, зрителя концентрировали главным образом на интимных сторонах жизни. Эстетический вкус советской общественности отверг и такое примитивное изображение нашей действительности. Тогда в стремлении преодолеть крен и в сторону односторонне понятой производственной тематики и в сторону так называемого «мелкотемья» авторы иных произведений пытались найти «художественную меру» в соблюдении пропорций — немного от производства, немного от личной жизни. Но и это решение художественной задачи было столь же примитивным, несостоятельным.

Подобные произведения, дававшие «облегченное», поверхностное, а то и искаженное изображение советской действительности, однако, не могли поставить под сомнение тему труда. Они лишь доказали, что, во-первых, полноценно раскрыть образ советского человека, игнорируя его духовный мир, сложившийся в свободном труде, и сам труд, в процессе которого наиболее полно проявляется личность, ее духовный мир, невозможно. Во-вторых, то, что задача эта нелегкая: она требует глубокого знания жизни, высокого мастерства; и, в-третьих, то, что суть искусства — в раскрытии существенного, типического в жизни людей социалистического общества.

Теперь, вероятно, каждому понятно, что обходить в искусстве тему труда — значит отказаться от изображения наиболее важных факторов, формирующих характеры людей — активных строителей коммунизма, — и от главного содержания их жизнедеятельности. Особенно в наш век научно-технической революции, которая активно воздействует на все стороны духовной жизни человека. В последние годы тема труда заняла прочное место в творчестве талантливых советских художников,

в том числе и молодых. И раскрывается она с учетом современных обстоятельств, в реальном ее содержании, в жизненно важных конфликтах. Это дальнейшее обогащение традиции социалистического реализма в изображении общественно-трудовой деятельности масс — признак возросшей идейно-эстетической зрелости художников, которым удалось раскрыть черты, качества и приметы советского человека 70-х годов. Ныне, как отмечается в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, «производственная тема» «обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий»¹⁰.

Есть все основания утверждать, что идейно-эстетическая концепция нового человека — активного борца за переустройство мира на революционных, коммунистических началах, во имя общенародного, общественного блага — живой нерв социалистического искусства. «Не понимая дел, — писал В. И. Ленин, — нельзя понять и людей... Т. е. можно понять психологию того или другого участника борьбы, но не *смысл* борьбы, не *значение* ее партийное и политическое»¹¹. А важно, чтобы искусство раскрывало смысл деяний людей, строящих новый мир, политическое значение их революционно-преобразующей деятельности, которая обогащает их духовный мир, способствует развитию всех их духовных потенций.

Общественно-эстетический идеал коммунизма поворачивает внимание художника к таким явлениям действительности, в которых наиболее полно, глубоко раскрывается изменение мира человеком и сам человек, его изменяющий. Вводя в процесс художественного познания писателем, композитором, скульптором, живописцем и т. д. социалистические отношения, он дает им возможность эмоционально, образно утверждать героическое в

¹⁰ Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики, стр. 95.

¹¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 47, стр. 221.

человеке, в его деяниях. Он ведет художника к объективному постижению, объяснению сложнейших явлений, противоречий действительности, великих социально-нравственных проблем века. Здесь не «природная предметность» соотнобразуется с идейно-эстетической концепцией, а сама эта концепция совершенного человека — с историческим движением масс, законами социального развития. В ней и правдивое отражение жизни в ее существенных связях, и высокий уровень ее идейно-художественного познания, объяснения с позиций марксистско-ленинского мировоззрения, и активная социальная позиция художника, который не ограничивается ролью простого «отражателя», а стремится быть с веком наравне, активным участником коммунистического созидания.

Немеркнувшее значение социалистического искусства состоит в том, что его идейно-тематическое содержание базируется на принципах коммунистической идейности, пролетарского интернационализма и выражает эти принципы, утверждает их.

Уже I-й съезд советских писателей продемонстрировал миру, что советская литература живет пафосом пролетарского интернационализма, духом солидарности с рабочим классом, трудящимися всех стран, черпая здесь источник своего вдохновения, темы и образы. С тех пор интернациональный опыт советской литературы необычайно вырос.

Рисую жизнь советского общества, наши писатели раскрывают не только великую силу идеологии интернационализма, которая вошла в плоть и кровь советского человека, но и нерушимую крепость интернациональной общности всех народов, всех трудящихся СССР, показывают, как она возникла и развивается, как идеалы рабочего класса становятся достоянием всех социальных групп общества развитого социализма. Тем самым в советской литературе рождаются новые темы и образы, имеющие интернациональное, всемирно-историческое значение, все глубже раскрывается бытие и сознание нового человека, рожденного социализмом. Он получает все более яркое конкретное воплощение. Его духовный мир уже не подменяется отвлеченными аллегориями, как это нередко было в первые годы после Октябрьской революции. Черты и поступки изображае-

мых характеров не растворяются в романтической приподнятости авторского повествования. Разумеется, романтическая приподнятость в советской литературе наших дней ни в какой мере не исключается, но она прочно входит в живую ткань художественного образа и не отрывается от земли. Не исключаются и философские раздумья. Наоборот, они все больше места занимают в нашей литературе, но и философские раздумья в ней не являются чем-то посторонним; они естественны, жизненны, близки устремлениям всех народов Советского Союза, международного революционного пролетариата, чаяниям всего прогрессивного человечества.

В советском искусстве живет гордость за свою социалистическую Родину, за все социалистическое дружество, забота о рабочем классе, о трудящихся всей Земли. За последние годы роль Советского Союза в международных делах, в общественном развитии значительно возросла. В соответствии с этим советские художники, раскрывая великую гуманистическую суть социалистического образа жизни, победы, одержанные советским народом в строительстве коммунизма, борьбу рабочего класса, всех трудящихся земного шара за мир, демократию и социализм, мыслят, так сказать, вселенскими категориями, иначе им невозможно было бы понять поступательное движение истории, ее ведущие тенденции. И хотя не каждому советскому художнику удастся постичь и раскрыть глубины исторического процесса, одно несомненно: в современную эпоху существования двух мировых систем, двух идеологий, двух культур произведения приобретают тем большее социальное, нравственно-эстетическое значение, чем глубже и совершеннее раскрывают они в художественной форме прогрессивное движение человечества, борьбу рабочего класса, широких народных масс против всех сил реакции, за торжество социалистической революции, за победу социализма и коммунизма.

Вот почему, когда мы говорим, что наша эпоха есть эпоха перехода от капитализма к социализму во всемирном масштабе, то тем самым мы уже имеем в виду и то, что пролетарская, социалистическая культура, культура, прошедшая коммунистической идейностью, духом пролетарского интернационализма, полностью совпадает с потребностями общественного развития. Опираясь на

лучшие достижения предшествующих эпох и обобщая социально-эстетический опыт нашего века, она открывает новую эру в художественном развитии человечества. Она высоко несет знамя пролетарского интернационализма, решительно выступая против всех и всяких попыток подорвать солидарность рабочего класса, всех трудящихся, единство международного коммунистического движения. Это значит: коммунистическая партийность в искусстве органически, внутренне включает действенный пролетарский интернационализм и утверждает его, активно способствуя всестороннему развитию социалистической, интернационалистской по своему характеру художественной культуры, воплощающей прогрессивные устремления нашего века.

Словом, общественно-эстетический идеал коммунизма указывает пути истинно великих эстетических открытий, а метод социалистического реализма, усвоив все богатство плодотворных художественных традиций, раскрывает реальный идеал свободного человека, познавая многообразные характеры революционеров-преобразователей в их исторических деяниях, картины жизни в неразрывной связи с важнейшими моментами истории, живой опыт творчества народа, поступательное движение социалистического общества и духовный рост масс и личности в этом процессе.

С точки зрения художественного познания личности, включенной в исторический прогресс, весьма поучительны произведения советского искусства, раскрывающие гуманистическое содержание поступков советского человека, его характер в ходе Великой Отечественной войны. Успех таких, например, разных по стиливой манере и охвату действительности произведений, как эпический кинофильм Ю. Озерова «Освобождение» и лирическая кинолента Г. Чухрая «Баллада о солдате», в значительной мере обусловлен тем, что у Ю. Озерова изображение грандиозных сражений, определивших победу Советского Союза над гитлеровской Германией, не поглотило судеб личных, а в «Балладе о солдате» за кинорассказом о жизни Алеши Скворцова явственно чувствуется эпический размах событий и величие всенародного подвига. Более того, личность и здесь и там познается в процессе ее сознательного участия в историческом процессе, в деяниях народа, в системе социальных отно-

шений. Такое постижение диалектики «социального» и «человеческого», единства «судьбы народной» и «судьбы человеческой» в ходе величайших испытаний, исторических событий нашей эпохи лежит в самой природе коммунистической идейности, согласно которой личность может быть правильно понята лишь в процессе истории, «в движении века» и раскрыта сообразно с ее реальной сущностью, реальным общественно-историческим значением.

Именно такое художественно-образное познание характеров и явлений, их сложной диалектической природы и дает искусство социалистического реализма, требуя от талантливого художника большого напряжения всех его духовных способностей — ума, сердца, воли. Именно на этих путях только и возможна та идейно-художественная масштабность познания, которая свойственна социалистическому реализму при изображении действительности в различных ее проявлениях, то есть любых предметов, характеров, событий. Не уравнивая великое и заурядное, искусство социалистического реализма раскрывает могучую поступь и пафос исторического движения общества вперед, отражая все многообразие действительности. Этим оно коренным образом отличается от всех и всяких проявлений так называемого модернизма в искусстве современного буржуазного Запада.

В наше время противоположность между прогрессивными и реакционными идейно-эстетическими пристрастиями, устремлениями находит все более реальное и яркое выражение в борьбе между реализмом и так называемым модернизмом в искусстве, которое в международном масштабе и в условиях антагонистического общества представляет собой арену и орудие ожесточенной классовой борьбы.

Разумеется, взаимоотношения метода и мировоззрения в искусстве выступают в крайне сложной форме. Отнюдь не каждый реалист, как показывает история искусства, — демократ по своим политическим убеждениям. Но факт остается фактом: реакционные классы и художественные направления, выражающие соответствующие этим классам тенденции, выступают против объективной истины в искусстве, отворачиваются от правдивого художественно-образного отражения насущных

потребностей жизни народа, поступательного развития общества.

Мне уже приходилось не раз обращать внимание на то, что под модернизмом нельзя понимать лишь те или иные изобразительно-выразительные средства, хотя и средства, которыми пользуются модернисты, имеют значение для оценки их искусства. Главное в другом. Модернизм — это определенная и притом крайне реакционная художественная идеология, направление в искусстве, выражающее распад буржуазного сознания, кризис буржуазной художественной культуры. В искусстве модернизма наиболее полно обнаруживается буржуазная партийность. Вот в чем дело. Никогда еще не было так очевидно, как в настоящее время, что декадентство, упадочное искусство смыкается с революционаризмом, анархичностью и выступает против всех прогрессивных традиций в искусстве. Никогда еще не было так ясно, как сейчас, что политический и эстетический субъективизм переплетаются и идут рука об руку.

В наше время особенно ясно видно, что проблема партийности искусства органично связана с категорией общественно-эстетического идеала.

Искусство должно быть понято в своем развитии как отражение объективного мира и специфический продукт социальных отношений, насущных общественных потребностей в их исторической динамике. Искусство реализма, особенно социалистического реализма, обладает огромной познавательной и воспитательной идейно-эстетической ценностью, удовлетворяя эстетические чувства и потребности масс, воспитывая массы в духе активного, действенного отношения к жизни, в свете передового общественно-эстетического идеала. Именно на основе раскрытия объективных законов художественного творчества, на основе выявления связей художника с потребностями жизни народа можно правильно оценить и значение его личности в художественном развитии человечества.

В партийности искусства и раскрывается единство социологического, гносеологического, оценочного аспекта художественного творчества. Эти моменты нельзя противопоставлять друг другу, они составляют внутреннее, неразрывное единство. И если творческий метод представляет собой художественную гносеологию, то

принцип партийности выступает в качестве неотделимой от нее художественной аксиологии. Другими словами, гносеологический и аксиологический аспекты искусства не есть самостоятельные, обособленные его стороны, моменты. Напротив, оценка изображаемых художником явлений жизни лежит в самой природе художественного отражения: чем глубже выражена художником правда жизни, тем ярче выступает в произведении идейно-эмоциональная оценка тех событий и явлений, к которым обращается художник. И чем вернее оценивает художник явления действительности в свете передового общественно-эстетического идеала, тем с большей силой раскрывается в искусстве правда жизни.

Это единство может выражаться в различных формах: оценка может носить как бы «скрытый» характер, она может быть представлена образным строем произведения, ситуациями, характерами и т. д. Но может быть и более явной, открытой, сам художник нередко непосредственно вмешивается в ход изображаемых событий, высказывает свои суждения, дает оценки и т. д. Но между этими разными путями оценки художником явлений жизни нет глухой стены. Чем прогрессивнее социальная позиция художника, тем объективнее раскрывается в его творчестве реальная действительность.

Коммунистическая партийность — душа художественного творчества, искусства социалистического реализма.

В социалистическом обществе художественная часть партийного дела пролетариата стала общенародной, а принцип партийности органично сочетается с народностью искусства.

Хотелось бы особо подчеркнуть, что народность советского искусства состоит в раскрытии ведущих тенденций жизни народной, в проникновении в самый дух жизни народа, в выявлении сущности его бытия как величайшего в истории деяния — творческого созидания социалистической, коммунистической действительности. А так как наша партийная политика и представляет собой концентрированное выражение общенародного интереса, то коммунистическая партийность и есть наиболее полное и совершенное воплощение народности в современных условиях.

С другой стороны, коммунистическая партийность не только в концентрированном виде выражает общенародные интересы, но и сама немыслима без народной основы, на которой вырастает и развивается социалистический реализм. В сравнительно недавно опубликованной впервые на русском языке статье А. Барбюса «Пролетарское искусство» есть примечательные слова: «Мы... хотим, чтобы искусство было орудием или даже оружием идеологии, чтобы литературное и художественное творчество стало насущной потребностью масс»¹².

Пролетарская, коммунистическая партийность — выражение глубоких основ народности искусства. Характеризуя литературу социализма, Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» писал: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»¹³.

Можно с полным основанием утверждать, что коммунистическая партийность обуславливает идейное единство советского искусства, но единство это проявляется в художественном многообразии, через идейно-эстетическое богатство творческих индивидуальностей. На XXIV съезде партии Л. И. Брежнев говорил: «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма. Сила партийного руководства — в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах»¹⁴.

XXIV съезд КПСС, как известно, положительно оценил то, что было создано яркого, талантливого в искусстве и литературе. Вместе с тем съезд отметил неко-

¹² «Иностранная литература», 1973, № 5, стр. 211.

¹³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 104.

¹⁴ «Материалы XXIV съезда КПСС», стр. 89.

торые крайности, которые могли завести тех или иных литераторов, деятелей искусства на путь, лишенный творческой перспективы.

«... Подход XXIV съезда к вопросам литературы и искусства,— говорится в Отчете ЦК КПСС XXV съезду партии,— полностью себя оправдал. Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества»¹⁵.

Идейное единство и на его базе художественное многообразие советского искусства — это победа принципов коммунистической партийности. Богатство социалистического искусства свидетельствует о неисчерпаемых возможностях социалистического реализма в художественном постижении действительности.

Успехи советского искусства — литературы, кино и театра, изобразительных искусств и т. д. — общеизвестны. И гранитным фундаментом всех этих успехов является неуклонное и последовательное соблюдение ленинского принципа партийности.

В связи с этим нельзя не учитывать роль литературно-художественной критики как могущественного средства партийного воспитания и творцов искусства и народной аудитории. В известном постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» подчеркивается, что критерии партийности, коммунистической идейности и высокого художественного мастерства должны быть основными в оценке и анализе произведений искусства.

Теоретических трудов, посвященных проблеме коммунистической партийности, у нас немало. Но было бы ошибочным думать, что все вопросы, связанные с принципом партийности искусства, достаточно разработаны. Работа предстоит еще большая. Ждут своего специального и капитального исследования такие существенные вопросы, как эстетическое выражение партийности, партийность и общественно-эстетический идеал, партийность и художественное познание, партийность и индивидуальность художника и т. д. Нужны работы, посвященные

¹⁵ Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики, стр. 95.

критике буржуазных концепций искусства и самой практики буржуазного искусства. «В борьбе двух мировоззрений,— говорил Л. И. Брежнев на XXV съезде партии,— не может быть места нейтрализму и компромиссам»¹⁶.

Словом, во всех видах идеологии, в искусстве, в искусствознании, эстетике необходимо руководствоваться ленинским принципом коммунистической партийности, проводить его последовательно и неуклонно. В нем — основа и залог поступательного развития советского искусства, всей духовной культуры нашего общества.

* * *

В условиях зрелого социализма, развертывания научно-технической революции искусство и литература играют огромную роль в утверждении духовных ценностей социализма, в дальнейшем укреплении социально-политического и идейного единства социалистического общества, в формировании нравственно-политического, духовно-эмоционального облика народа и личности, в ее всестороннем и гармоническом развитии.

Вот почему перед деятелями советской многонациональной художественной культуры стоят почетные и ответственные задачи: ориентируясь на глубинные потребности народной жизни, в тесной связи с нею, на основе художественного обобщения коллективного опыта масс создавать произведения высокого идейного звучания и художественного совершенства, произведения, достойные нашей великой эпохи перехода от капитализма к социализму в мировом масштабе.

XXV съезд КПСС подчеркнул, что наша партия направляет и впредь будет направлять творчество советских художников в этом духе, что в основе ее политики в области искусства лежит ленинский принцип коммунистической партийности. Став внутренним убеждением советских художников, он является неиссякаемым источником их творческих радостей и вдохновения, могучим импульсом эстетического богатства и новаторского развития искусства социалистического реализма.

¹⁶ Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики, стр. 89.

М. Б. Храпченко

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СИСТЕМНОМ АНАЛИЗЕ ЛИТЕРАТУРЫ

1

Системный подход к явлениям природы и общества привлекает к себе пристальное внимание ученых различных областей знания. О его сущности и путях применения ведутся оживленные дискуссии, происходит разработка, углубление его теоретических принципов, на его основе выполняются конкретные исследования. Наряду с горячими сторонниками системного изучения социальных и природных процессов выступают скептики, так же как и те, кто негативно оценивает его методологические предпосылки и возможности.

Некоторые ученые-обществоведы высказывают ту точку зрения, что под видом нового подхода к социальным явлениям предстает давно уже известный структурализм в некоторой современной его модификации, структурализм, применение принципов которого не принесло каких-либо существенных научных результатов. «Обновлять» марксистско-ленинскую методологию — утверждают эти исследователи — посредством использования структуралистских идей не только неправомерно, но и вредно.

Однако существует и иной взгляд на системное изучение общественных процессов. Он заключается в следующем: задолго до появления структурализма как определенного течения философской, научной мысли Маркс, Энгельс, Ленин осуществляли глубокие исследования структуры различных сторон и явлений общественной жизни, их системных связей. Нет никаких оснований поэтому рассматривать системный подход в качестве завоевания современного структурализма, его неотъемлемого достояния.

Совершенно очевидны принципиальные различия между системным анализом, который проводится на основе марксистско-ленинской методологии, и анализом, осуществляемым в духе «ортодоксальных» структуралистских концепций. То, что может быть названо марксистским системным подходом, представляет собой не новый метод, а конкретизацию и дальнейшее развитие принципов, разработанных основоположниками марксизма-ленинизма, конкретизацию и развитие, которые учитывают новые процессы и проблемы современной социальной действительности.

Вторая точка зрения мне представляется более близкой к истине. При оценке различных взглядов на системные исследования необходимо учитывать то обстоятельство, что изучение структуры, системных связей признается очень важным направлением в различных областях естественных наук. Это подчеркивает не только взаимодействия, существующие между общественными и естественными науками, но и некоторые общие тенденции в их развитии, которые, разумеется, ни в какой мере не затушевывают своеобразия каждой из наук.

Постановка и разработка методологических проблем, в том числе вопросов системного анализа, в литературоведении имеют свои специфические особенности. Известно, что лингвистический структурализм давно и упорно стремится распространить свое доминирующее влияние на исследования литературных явлений. Структуралистские работы в области литературы периодически у нас и в некоторых социалистических странах подвергаются критическому рассмотрению, которое, однако, не всегда отличается достаточной основательностью и глубиной. Одновременно с тем нередко системный анализ литературы отождествляется со структуралистским подходом к ней. Отсюда в известной мере и проистекает то, что вопросы марксистского системного анализа в литературоведении разрабатываются слабо. Литературоведы остаются, в сущности, в стороне от тех, часто жарких, споров, которые ведутся вокруг новых проблем в других областях общественных наук, в частности в философии, политической экономии, социологии.

Думается, однако, что дело заключается не только в этом. Одна из важных особенностей системного анали-

за — раскрытие внутренних связей той или иной совокупности явлений, связей отдельных компонентов различных социальных феноменов, исследование их структурного единства. Но хорошо известно, что внутренняя целостность подлинных художественных произведений стала предметом пристального изучения в сущности с Платона и Аристотеля. Эстетика, литературоведение, критика XIX века придавали этому явлению первостепенное значение. Вспомним, например, работы Шеллинга, Гегеля, Белинского. И в этом нет ничего случайного. Среди многих человеческих творений произведения литературы и искусства отличаются, вероятно, наибольшей внутренней «собранностью», соразмерностью, целостным воплощением идей и образов.

Однако представления о литературных произведениях или, скажем, литературных направлениях как об определенных системах или, точнее, системах систем все не сводятся к наблюдениям и суждениям об их внутреннем, творческом единстве. В настоящее время на первый план следует выдвинуть раскрытие внутренних соотношений в тех или иных структурных образованиях, соотношений между их различными составными частями, компонентами. При этом речь идет не только о взаимодействиях компонентов, но и об их соподчиненности, их месте и роли в той общей функции, которую выполняет литературное явление.

Глубокие связи реального функционирования художественных произведений с их структурой, соотношения структуры с идейными началами творческих созданий, образным освоением действительности — при всех достижениях нашего литературоведения — до сих пор остаются еще мало освещенными. И это, несомненно, обедняет анализ литературных явлений и, помимо того, порождает всякого рода произвольные теории.

Иногда — без достаточных на то оснований — выделяется какой-нибудь один из компонентов художественного произведения и ему придается генерализующее значение вне реальной его связи с другими элементами, либо — что случается чаще — рассмотрение одного-двух компонентов подменяет собой исследование произведения в целом.

Довольно широкой известностью пользуется выдвнутая Е. Добиним формула: «сюжет — это концеп-

ция действительности». При этом, однако, остается неясным главное — почему именно в сюжете, а не в других компонентах литературного произведения, выражается общий взгляд художника на мир. Откуда и вследствие каких причин возникает его приоритет в этом плане? Очевидно, что в сюжете так или иначе сказывается концепция действительности, но несравненно более широко и ясно она проявляется, например, в образной системе, идее творческого создания.

В то же время сюжет в литературном произведении выполняет свою особую роль, которая свойственна только ему, — он выявляет взаимоотношения и связи между действующими лицами, открывает их жизненную историю, определяет их общую расстановку. В этой своей функции сюжет находится во взаимодействии и соподчинении с другими компонентами произведения. Поэтому представляется неправомерным выделять его в качестве носителя общего взгляда художника на жизнь, «нагружать» его несвойственными ему «обязанностями».

До сих пор в критической и литературоведческой практике значительное место — несмотря на снисходительно-ироническое к нему отношение — занимает так называемый идейно-тематический анализ, так же как и одно из его ответвлений — анализ проблемно-тематический. Из всего сложнейшего комплекса эстетически значимых величин, каким является художественное произведение или творчество писателя, критик, литературовед при таком подходе выделяет лишь темы или проблемы, которые привлекали внимание художника, идеи, которые он воплотил в своих сочинениях. Предполагается, что выбрано и проанализировано самое существенное. Но вряд ли требуется доказывать, что это чистая иллюзия. Подлинное богатство крупного творческого создания остается при этом вне рассмотрения. Вместо критического анализа предстает сравнительно элементарная его имитация.

Раскрытие проблем, идей, волновавших писателя, часто сочетается с обстоятельным анализом художественных образов, характеров. И это, разумеется, существенно расширяет критическое, научное осмысление литературных произведений, творчества писателя. Но тут временами, собственно, и заканчивается их аналитическое рассмотрение. В виде некоего дополнения далее

нередко следуют беглые наблюдения и размышления, касающиеся композиции произведений, языка писателя. Вследствие того, что наблюдения эти и размышления довольно слабо связаны с предшествующим анализом, они весьма немного дают для понимания литературных явлений.

Хочу подчеркнуть, что имею в виду здесь не те лучшие исследования, которые существенно обогащают советское литературоведение и критику, а работы «среднего» уровня, которые, кстати, публикуются у нас в изрядном количестве. Но даже и в относительно хороших исследованиях почти не наблюдается анализа интонационного строя художественных произведений, присущей им весьма разветвленной системы эмоциональных проекций, отношений к явлениям жизни, эмоционально-экспрессивных акцентов и оттенков, той системы, вне которой, собственно, и не существует эстетического освоения мира.

Аналитическое рассмотрение интонационного строя литературных произведений способно значительно расширить и обогатить наши представления об их внутреннем строении, содержании. Оно позволяет глубже понять характер, объемность художественных обобщений. Раскрытие системы эмоциональных проекций и отношений, выраженной в крупном литературном произведении, дает возможность, помимо того, яснее увидеть многогранность его связей с действительностью. С этим тесно соприкасается и выявление того творческого потенциала, которым обладают значительные художественные содания.

Поэтический язык в его общих свойствах, слово в контексте литературного произведения довольно часто исследуются литературоведами и критиками. Завоевания, достигнутые здесь, не могут, однако, затушевать наших реальных недостатков и просчетов. Во многих работах язык произведения рассматривается прежде всего с точки зрения простого соответствия его изображаемым явлениям действительности, характерам. Без больших усилий исследователь устанавливает, что лексика произведения передает свойства его действующих лиц, черты социальной среды. При этом выясняется, что лексика авторской речи и слово в языке персонажей находятся в известном динамическом соотношении.

Иногда, кроме того, рассматриваются синтаксические формы, предпочтительно используемые писателем. Устанавливается, что и синтаксис, подобно лексике, соответствует содержанию произведения, отражает особенности действующих лиц.

Однако роль языка в литературном произведении состоит не в пассивной фиксации тех или иных черт жизни, психологии человека, а в том, что он активно создает художественные обобщения. Раскрытие существенных свойств людей, окружающего их мира требует целеустремленного, действенного, экономного отбора языковых средств. Только точно найденное слово, выразительно сконструированная фраза, только отличающаяся своими специфическими приметами поэтическая речь способны запечатлеть характерное в социальной действительности, духовной жизни людей. Обладающее качествами известной всеобщности слово-понятие приобретает в художественном произведении яркую индивидуальную окраску, воплощая то сочетание особенного и неповторимого, которое содержит в себе значительный художественный образ.

Но это лишь один из аспектов изучения языка литературных произведений. Поэтическое слово соотносится с различными силовыми полями художественного целого. Будучи средством воплощения конкретного образа, слово одновременно - с тем активно «участвует» в формировании тональности определенного звена произведения, отличающегося по своему эмоциональному колориту от других его частей, «участвует» в формировании тональности отдельных эпизодов. Помимо того, оно соотносится с идейно-эстетической направленностью художественного произведения в целом, с его «сверхзадачей», его жанровыми особенностями.

Очевидно своеобразие словесной ткани, скажем, в трагедии и социально-бытовом романе, комедии и эпосе. Поэтическая речь произведений того или иного жанра запечатлевает особый вид эстетического освоения действительности, особый строй художественных образов. В общей форме это представляется достаточно ясным. Однако, если говорить о более конкретных и более глубоких взаимосвязях жанра и поэтического языка, нельзя не отметить, что они еще недостаточно освещены в исследовательской, критической литературе.

И хотя воздействие жанра на поэтическую речь, несомненно, значительно, так же как и речи на формирование жанра, особенности языка отдельного литературного произведения, взятые в целом, отнюдь не могут быть сведены к специфике жанровых образований. Главенствующее значение здесь прежде всего имеет своеобразие тех явлений действительности, которые стали предметом художественного обобщения, а также общий замысел, творческая концепция литературного произведения.

Причем то и другое выступает не обособленно, они представляют собой живое единство, своего рода сплав. Это единство и предопределяет основные, характерные черты поэтической речи произведения, ее общий колорит, существующий при большой ее внутренней дифференцированности. На этой основе и возникает активная «сопричастность» поэтического слова к осуществлению общих целей, творческой «сверхзадачи» произведения, первостепенная роль слова в воздействии последнего на читателя. Все эти соотношения слова с другими компонентами литературного произведения требуют, однако, того широкого изучения, которое позволит выявить как общетипологические их черты, так и весьма разнообразные особенности, присущие творчеству отдельных художников слова.

2

Эстетические системы, как и всякие иные, обладают ведущими началами, характеризуются своей особой доминантой. Одновременно с тем отдельным компонентам эстетических систем свойственна известная самостоятельность. Если иметь в виду художественное произведение или творчество писателя, то вопрос о доминантных началах давно уже получил свое достаточно широкое освещение. Особое значение для нас в этом смысле имеет учение Белинского о творческом пафосе.

По мнению критика, творческий пафос включает в себя общую идею произведения или комплекс идей, которые, однако, выступают не в своем абстрактно-логическом виде, а в живом сплетении с эмоциями, страстью художника. Это соединение общего взгляда писателя на явления действительности и определенного отношения к ним. Сходное понимание творческого пафо-

са в поэтической форме замечательно выразил Лермонтов:

На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова.

В наше время литературоведы предпочитают говорить и писать о творческой концепции произведения, о художественной концепции мира в творчестве того или иного писателя. Закономерное в своей сущности понятие «художественная концепция» временами, однако, приобретает весьма расплывчатый характер. Недостаточно ясно очерчиваются связи, соотношения художественной концепции со структурой отдельного произведения, его составными компонентами, с различными произведениями писателя.

А иногда художественной концепции по непонятным причинам отводится роль всевластного демиурга, могущественного вершителя многих индивидуальных творческих судеб. В этом плане привлекают к себе внимание положения, развиваемые В. Борщуковым. В своей книге «История литературы и современность» он пишет: «Характер каждой литературы определяется прежде всего концепцией мира и человека, лежащей в ее основе... Концепция мира и человека на каждом новом историческом этапе приобретала новые черты и качества. Развиваясь и обогащаясь, она оплодотворяла литературу, творчество каждого писателя в отдельности. И чем оригинальнее и ярче она проявлялась в лучших произведениях, тем богаче и многограннее становилось ее содержание, тем большую силу воздействия она имела»¹.

Художественной концепции мира и человека здесь придается столь обширное, всеобщее значение, что за ней в значительной мере исчезает социальная действительность, являющаяся источником творчества, определяющим началом его роста. И развивается концепция мира как будто бы спонтанно, преимущественно в силу своих внутренних потенций. Во всяком случае, характер доводов автора позволяет именно так понять его суждения. Очевидна неправомочность этого — надо думать, невольного — и тем не менее чреватого отрицатель-

¹ В. И. Борщук. История литературы и современность. М., «Наука», 1972, стр. 229.

ными последствиями обособления художественных концепций от движения социальной жизни.

Кроме того, выходит, что творческая концепция мира и человека не создается, не вырабатывается писателями, а существует до появления их произведений. Сформировавшаяся независимо от них, неизвестно каким образом, концепция эта оплодотворяет творчество каждого отдельного писателя. Затем, находя свое выражение в лучших произведениях литературы, именно она обуславливает их значение и ценность.

Но хорошо известно, что творческую концепцию действительности, образное ее понимание талантливый писатель не получает и не может получить в готовом виде. Иначе он был бы не создателем оригинальных художественных обобщений, значительных эстетических ценностей, а простым подражателем, ремесленником. Сила большого мастера заключается не в том, что он воспринимает сложившиеся концепции и их воплощает, а в его самостоятельных поисках глубоко правдивого и впечатляющего отражения действительности, в самобытном раскрытии ее новых сторон, ее развития.

Оценивая важную роль ведущих, доминантных начал в эстетических системах, необходимо подчеркнуть вместе с тем, что их отнюдь не следует абсолютизировать. И сами системы, разумеется, ни в какой мере нельзя рассматривать как нечто замкнутое в самих себе. Дело не только в том, что и художественное произведение, и творчество писателя, и литературные направления отражают социальную жизнь, генетически связаны с определенными условиями, но и в том, что они выполняют активную, притом часто неоднозначную, социально-эстетическую функцию.

В этой связи возникает вопрос о мере внутренней спаянности отдельных компонентов художественного произведения, равно как и других эстетических систем, об относительной самостоятельности важнейших из этих компонентов. До сих пор господствующей является та точка зрения, согласно которой значительное литературное произведение всегда представляет собой своего рода идеальную целостность, максимально возможное, гармоническое единство всех его составных частей.

Однако взгляд этот не согласуется со многими историко-литературными фактами. Более того, он в опреде-

ленной мере не соответствует природе художественного творчества. Несомненно, что подлинный художник всегда стремится к тому, чтобы его произведение обладало внутренней целостностью, глубоким единством. С этим тесно связана сила воздействия его создания на читателей. Но одновременно с тем перед художником слова неизменно возникает и иная, существенно отличная от первой, проблема — рельефно, выразительно передать богатство действительности, ее коллизии. Непрерывность течения жизни вступает в известное противоборство с совершенной законченностью самого произведения. Тяготение к его внутренней гармонии сталкивается с отражением противоречий действительности, ее сложного многообразия. И чем шире, острее писатель раскрывает эти противоречия, тем более становится недостижимой, необязательной идеальная целостность, полная гармония структурных соотношений произведения.

Это, разумеется, вовсе не значит, что писатель, изображая глубокие конфликты жизни, так или иначе отказывается от стремлений создать целостное произведение, пронизанное единым замыслом, общей творческой идеей, соразмерное и убедительное в своем внутреннем развитии, в отдельных своих частях. Вовсе нет. Сопротивление материала умножает усилия художника. Вместе с тем воплощение разнообразия, противоречий действительности делает само единство, целостность художественных созданий динамичными, далекими от застывших канонов, неизменных «вечных» норм.

Относительная самостоятельность важнейших компонентов художественного произведения или отдельных его частей особенно ясно выступает при параллельном развитии действия, при использовании писателем вставных новелл, эпизодов, так же как и при выдвижении на первый план преимущественно одного из героев произведения. В «Анне Карениной» параллельно развиваются истории жизни Анны и Константина Левина. И это характерная особенность творческого замысла Толстого. Писатель гордился тем, что ему удалось тесно соединить, слить воедино повествование о разных героях романа, — «своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок». И тем не менее относительная самостоятельность рассказа об Анне Карениной и Левине очевидна. Внутреннее их сопоставление постоянно ощущается, но оно ни-

как не нарушает в определенной мере обособленного раскрытия характеров каждого из этих двух действующих лиц, раскрытия, тесно соприкасающегося с обрисовкой различных по своим свойствам процессов действительности. Неудивительно поэтому, что и взятая обособленно жизненная история Анны послужила основой для инсценировки романа, осуществленной, например, на сцене Московского Художественного театра.

Параллельное и одновременно переплетающееся между собою развитие разных линий повествования — явление обычное в масштабных художественных произведениях. И тут часто можно наблюдать то, как отдельные части приобретают относительно самостоятельное значение. При обширности и глубине замысла «Жизни Климса Самгина» и, вероятно, даже благодаря этим его качествам в романе-эпопее Горького нарисовано немало сцен и эпизодов, которые предстают как особо выделенные его звенья, получившие в известной мере самостоятельное звучание. Таково, например, описание мирной манифестации в январе 1905 года и целый ряд других эпизодов. Думается, что это отнюдь не следствие «упущений» писателя, а результат его сознательных творческих намерений и исканий.

В еще большей степени различия между отдельными звеньями повествования и их своеобразное отдаление друг от друга проявляются при использовании писателем вставных новелл и эпизодов. Произведений, построенных по этому принципу, в мировой литературе очень много. Это не только так называемые плутовские романы вроде «Истории Жиль Блаза из Сантьяго» Лесажа, но и социально-нравственные романы, подобные «Истории Тома Джонса, найденца» Филдинга, это и социально-философская повесть Вольтера «Кандид» и другие сочинения аналогичной структуры. Сюда же следует присоединить «Дон Кихота» Сервантеса и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» Гёте — произведения, в которых вставные новеллы играют значительную роль.

Имея в виду такого рода литературные явления, В. Шкловский в свое время выдвинул теорию, заключающуюся в том, что роман — это собрание новелл. Верно схватывая особенности некоторых форм романа, теория эта, однако, никак не может быть соотнесена со

многими другими его видами в различных литературах мира. Правда, и в современной литературе периодически появляются романы, представляющие собой соединение нескольких повестей, новелл, более или менее фрагментарных зарисовок. Но чаще всего они как раз и не могут служить убедительным примером подлинных творческих завоеваний, в частности, в жанре романа.

При том или ином проявлении центробежных начал в художественном произведении интересна не столько сама по себе относительная самостоятельность отдельных его частей, сколько выраженное в них образное содержание, их тональность. Мне приходилось уже писать о том, что внутреннее богатство крупного творческого создания, разнообразие тональностей, воплощенных в нем, имеют очень важное значение для его социального функционирования². Здесь необходимо подчеркнуть, что характер отдельных компонентов эстетической системы в немалой степени предопределяет и особенности той ее «перенастройки», которая происходит в процессе ее исторического бытия.

Относительную самостоятельность отдельные компоненты или части художественных произведений приобретают не только при центробежной структуре, но и при концентрации повествования преимущественно вокруг одного или нескольких главных героев. В этом случае уже в силу того, что герои находятся в эпицентре действия, раскрытие логики их характеров имеет свой особый смысл и значение для реализации «сверхзадачи» произведения. Герои эти оказываются выделенными как в структурно-композиционном отношении, так и в семантическом плане. Вспомним, например, «Фауста», «Давида Копперфилда», «Евгения Онегина», «Героя нашего времени», «Госпожу Бовари», «Обломова», «Рудина» с их острой акцентировкой значения образа главного героя, курсивным раскрытием его смысловой «нагрузки». В этой связи можно назвать и многие другие выдающиеся произведения мировой литературы.

Абсолютизация доминантных начал художественного произведения нередко ведет к неверному пониманию важнейших внутривидовых связей, соотношений, ко-

² См. мою статью «Жизнь в веках. Внутренние свойства и функция литературных произведений» («Знамя», 1974, № 1).

торые касаются не только места и роли отдельных художественных обобщений в единой эстетической системе. Многие исследователи склонны, например, считать, что стиль, его составные элементы являются простой проекцией, зеркальным отражением творческого метода. Однако факты опровергают это положение. Связи между стилем и творческим методом часто оказываются очень подвижными и опосредованными³. И в этом нет ничего удивительного, если рассматривать художественное произведение, творчество писателя, литературное направление как динамическое единство и взаимодействие многих начал, компонентов. Упрощенным следует признать тот подход, когда исследователь характеризует литературное явление в целом как производное от некоего ядра, которое будто бы способно породить и придать энергию огромной совокупности составляющих его элементов. При этом упускается из виду, что важнейшие его компоненты свой движущий импульс получают прежде всего от реальной действительности. Одновременно с тем внутри эстетической системы существуют свои достаточно ясно обозначенные функциональные соотношения. Историческое бытие художественного явления невозможно без переплетающихся между собой разных линий взаимодействия его компонентов, при котором каждый из них находится на своем «месте», выполняет свою специфическую функцию.

Довольно широким распространением и признанием продолжает пользоваться теория, рассматривающая литературное произведение как своеобразный организм, теория, которая имеет давнее происхождение и получила свое рельефное выражение в немецкой классической эстетике. Защищая ее основы, В. Кожинов пишет: «...Ценное произведение представляет собою своего рода организм, т. е. нечто способное к самостоятельному бытию и развитию. Стоит еще раз подчеркнуть, что это непосредственно обусловлено воплощением жизненной необходимости: вобрав ее в себя, произведение становится как бы маленькой «вселенной», ибо оно несет в себе «закон» жизни, подобно самой жизни (разумеется, этот «закон»

³ Более подробно тема эта освещена в моей книге «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» (М., «Советский писатель», 1975; см. главу третью).

творец произведения почерпнул и «перенес» в свое произведение из реального бытия)»⁴.

С этими суждениями тесно связаны и мысли о том, что на выдающихся литературных произведениях, крупных характерах, воплощенных в них, и даже на рифмах лежит печать самозарожденности, нерукотворности. «Так, в мельчайшей клеточке поэзии открывается общий закон художественного творчества, ибо то же самое можно сказать и об «Евгении Онегине» в целом, как и о «Мертвых душах» или «Тихом Доне». В характере Григория Мелехова воплощена необходимость, он как бы не мог не существовать, но это значит также, что он оставляет мощное впечатление нерукотворности, он — сама жизнь, одно из ее порождений»⁵.

Трудно сомневаться в том, что, например, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Путешествия Гулливера» Свифта, «Микромегас» Вольтера, «Остров пингвинов» Франса, «Машина времени» и «Борьба миров» Уэллса — ценные и даже очень ценные произведения. Но в то же время вряд ли можно сказать о них, что это сама жизнь. Связи с действительностью у многих выдающихся произведений литературы и фольклора довольно сложные, что не мешает, однако, быть им воплощением глубоких художественных обобщений. Исходя из принципа — «сама жизнь», — легко отвергнуть в качестве малоценных или просто неинтересных замечательные творения классицистов, романтиков, не говоря уже о литературе древнего мира и средневековья, о памятниках эпического народного творчества, в которых фантастика обычно занимает столь важное место.

Малоплодотворным представляется и тезис о как бы самозарождении художественных произведений, об их нерукотворности (как бы). Этому тезису и многим другим, родственным ему, идеям противостоят факты, свидетельствующие об огромном труде великих художников слова, об их напряженных поисках героя, путей лучшего воплощения творческого замысла.

Леонид Леонов высказал интересную мысль, получившую популярность: «Истинное произведение искусс-

⁴ В. Кожин. Зачем изучать литературное произведение? — «Контекст. 1973». М., «Наука», 1974, стр. 189.

⁵ Там же.

ва, произведение слова — в особенности, есть всегда изобретение по форме и открытие по содержанию». Мысль эта верна прежде всего потому, что она подчеркивает роль творческих исканий художника, его целенаправленных и в то же время часто сопровождаемых глубокими сомнениями, вовсе не исключающих интуиции, усилий, ведущих к созданию совершенного художественного произведения. Ни изобретение, ни открытие не возникают самопроизвольно. Несомненно справедлива и леоновская характеристика сущности, своеобразия произведений литературы и искусства. Их социально-эстетическая функция в значительной мере определяется теми художественными открытиями, которые они несут в себе, мастерством, запечатленным в них, являющимся специфическим видом изобретений.

Именно потому, что подлинное художественное произведение представляет собой удивительное создание человеческого таланта и ума, на него неправомерно переносить свойства, присущие организму. Сама семантика слова «произведение» ясно подчеркивает то, что оно возникает как результат творчества, труда. Уподобление художественного создания организму не только приписывает творческое, преобразующее начало, лежащее в его основе, но и затушевывает его идейно-эстетические свойства, специфику его воздействия. Функционирование произведения и жизнь организма — явления, существенно отличные друг от друга, хотя, прибегая к метафоре, мы и говорим о «жизни» произведений искусства. В то время как организм живет по законам, заложенным в нем природой, художественное произведение функционирует в соответствии со свойствами, которые придал ему его творец, живет, подчиняясь закономерностям социального развития.

Временами однозначно рассматриваются органичность художественного произведения и уподобление его живому организму. Между тем это не одно и то же. Органичность действительно присуща художественному произведению, и она обычно понимается как естественность, глубокая правдивость, убедительность художественного повествования, лирического высказывания, драматического действия. Естественность и правдивость находят свое выражение не только в обрисовке отдельных образов, но и в раскрытии их соотношений, во всей той

совокупности деталей, компонентов, которые использует художник слова. Уподобление же творческого создания организму имеет совсем иной смысл. Оно означает признание стихийности как определяющего начала возникновения художественного произведения, независимости его структуры, всех его компонентов, вплоть до рифмы, от воли, намерений писателя.

3

Соотношения составных частей в эстетических системах различных уровней неодинаковы. Некоторые исследователи утверждают, что подобно тому, как нельзя оценить значение того или иного компонента художественного произведения в отрыве от целого, отдельное произведение также невозможно верно понять вне связи его с творчеством писателя, вне литературного контекста эпохи, контекста национальной литературы и т. д. Положение это справедливо, но лишь в известной мере. Несомненно, что рассмотрение литературного произведения в сопоставлении с другими сочинениями того же автора существенно помогает исследователю лучше выявить не только общие их черты, но и своеобразие каждого из них. Однако для читателя литературное произведение чаще всего существует как отдельное и самостоятельное явление. Для того чтобы воспринять жизненное, эстетическое богатство «Войны и мира», ему нет необходимости обращаться к «Детству», «Отрочеству», «Юности» или к «Воскресению». Писатель создает литературное произведение, также имея в виду обычно независимое от других сочинений его понимание, если не считать, впрочем, диалогий, трилогий или целой серии произведений, связанных между собой единством героев, сюжета.

Восприятие и понимание литературных сочинений самих по себе подчеркивают тот факт, что внутренние связи, свойственные творчеству писателя в целом, имеют иной характер, чем те, которые присущи структуре отдельных произведений.

И тем не менее творчество писателя представляет собой системное единство. Системное прежде всего потому, что каждого талантливого писателя отличает свой круг тем, идей, образов. Это верно и тогда, когда круг этот

очень широк, когда художественные искания писателя отмечены своеобразной универсальностью. Системными свойствами творчество талантливого писателя обладает еще и вследствие того, что на всех созданных им произведениях лежит выразительный отпечаток его художественной индивидуальности. Какими бы острыми ни были противоречия, выявляющиеся в процессе эволюции крупного мастера, они обычно не нарушают единства, системности его творческой деятельности. Сами по себе противоречия в этом случае являются характерным признаком особого литературного явления, отличающегося от других художественных феноменов.

В истории литературы наблюдаются, однако, и факты значительных смещений в творческом развитии художников слова, переходов от одних принципов и форм эстетического освоения действительности к другим, обладающим существенно новыми чертами. Это чаще всего происходит в переломные эпохи социальной жизни, периоды крупных сдвигов в развитии литературы. Такого рода переходы характерны, например, для периода смены романтизма реализмом. В это время многие выдающиеся писатели, в том числе Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Шевченко, Мицкевич, воплощают в своих произведениях принципы того и другого направлений, сохраняя, однако, несомненное внутреннее единство своей творческой деятельности. И это тесно связано с тем, что в их произведениях отчетливо выражена необходимость, закономерность смены одного направления другим. Поэтому сочетание неоднородных художественных принципов в творчестве этих писателей не только не ведет к эклектике, но представляет собой то органичное по своему существу явление, которое составляет важнейший этап роста национальной культуры.

Еще более глубокие творческие сдвиги наблюдаются в пору формирования и развития социалистического реализма, в процессе перехода на его творческие позиции представителей иных направлений. Произведения, например, А. Толстого начиная со второй половины 20-х годов очень сильно отличаются от его дореволюционного творчества. Тут с полным основанием можно говорить о разных эстетических системах, созданных писателем. Однако неверно и в этом случае подчеркивать лишь момент разрыва. Внутренние связи существуют и здесь.

Они объясняются созревaniem предпосылок для формирования нового творческого направления в предшествующей литературе. Хорошо известно, что далеко не все, даже крупнейшие, представители, например, критического реализма понимали неизбежность возникновения социальных отношений и идей, которые знаменовали собой процессы обновления общества. А. Толстой принадлежал к числу тех талантливых мастеров культуры, которые остро ощутили глубокий кризис «старого» социального порядка, настойчиво искали — с колебаниями и ошибками — новые идейные, творческие пути.

Своеобразие творчества талантливого писателя, как эстетической системы, состоит в том, что каждое его новое произведение несет с собой образное раскрытие либо еще не исследованных художниками процессов жизни, духовного мира человека, либо новых важных сторон тех явлений, которые уже были объектами художественных обобщений. Значение, ценность новых созданий мастера поэтому определяется не близостью их к предшествующим его произведениям, а скорее тем, насколько они на них непохожи, иначе, мерой того нового, общезначимого, которое в них выражено. И все это не только не является препятствием к существованию общего целого, но служит необходимым его основанием.

В немногочисленных пока работах, затрагивающих вопросы системных связей в литературе и искусстве, намечаются разные тенденции. Д. Лашманов, например, высказывает ту точку зрения, что художественное произведение, так же как виды и роды искусства, целесообразно исключить из сферы системного изучения, по крайней мере, на данном этапе научных изысканий. «По всей вероятности,— пишет он,— прерогативой философско-эстетического исследования не может быть какое-либо конкретное художественное произведение во всем его многообразии и богатстве деталей. Как нам представляется, было бы преждевременно оттачивать специфику системно-эстетического анализа и на таких объектах, как, допустим, «виды» или «роды» искусства»⁶.

⁶ Д. М. Лашманов. Системный подход в исследовании искусства.— В сб.: «Искусство и научно-технический прогресс». М., «Искусство», 1973, стр. 351.

По мнению Д. Лашманова, «для выявления системных характеристик художественного произведения как конструкта полезно рассматривать определенные совокупности произведений в виде некоторых множеств, на которых реализовано объединяющее их «системообразующее отношение (или свойство)». В роли подобных свойств (отношений) могут выступать такие исследовательские принципы, как-то: «образ автора», «точка зрения художника», «стилевой тип произведения», «диспозиционность художественной семантики» и др.»⁷

Следует, однако, заметить, что эстетические системы — не произвольно созданные модели, а реально существующие явления. Можно выдвинуть немало различных «исследовательских принципов», на основе которых по той или иной причине представляется целесообразным группировать литературные, художественные факты. Но далеко не всякие умозрительно сконструированные модели в достаточной мере адекватны функционирующим эстетическим системам, которые выполняют определенную роль в истории художественной культуры. С этой точки зрения, «образ автора», например, никак не может быть «системообразующим» фактором. Если даже оставить в стороне дискуссионность самого этого понятия, несомненным остается то, что «образ автора» находит свое выражение в произведениях весьма разных художников слова, в совершенно несходных между собой эстетических системах. Поэтому и модель, исходным принципом которой явится «образ автора», окажется непригодной для выявления системных связей в литературе и искусстве. В равной мере это относится и к таким категориям, как «точка зрения художника», «диспозиционность художественной семантики» и т. д.

Иногда высказывается мысль, что широкую эстетическую систему представляют собой взятые в целом, в единстве: процесс созидания художественного произведения — от замысла до полного его осуществления, само произведение и, наконец, восприятие его читателями. При известной своей привлекательности мысль эта вызывает, однако, сомнения и возражения. Прежде всего замысел произведения, равно как и различные фазы его реализации, еще не составляет эстетического явления в

⁷ Там же, стр. 352.

собственном смысле этого слова. Затем, читатель, особенно если иметь в виду длительное функционирование литературного произведения, оказывается весьма неоднородной или, точнее, разнохарактерной величиной. Система же складывается из частей, компонентов, обладающих некоторыми постоянными «параметрами», не исключаяющими вместе с тем развития как системы в целом, так и отдельных ее частей. Поэтому творческий замысел, произведение, читатель — при всех динамических соотношениях, которые существуют между ними, — вряд ли могут быть охарактеризованы как эстетическая система.

Здесь важно подчеркнуть различие между системными связями и типологическими соответствиями. В то время как системные связи предполагают определенную общность генезиса литературно-художественных явлений и их функции, типологические соответствия означают общность тех или иных свойств художественных феноменов — вне зависимости от их происхождения и особенностей их функционирования. Одни и те же явления можно и нужно изучать как в плане типологической родственности, так и с позиций системных отношений.

Исследуя, например, литературные направления с типологической точки зрения, мы характеризуем их виды и разновидности либо в отдельной национальной литературе, либо в масштабе мирового литературного процесса. При этом существенного значения не имеет реальный исторический контекст их развития. Главное состоит здесь в том, чтобы определить типы художественного мышления, пути и формы образного творчества.

При системном подходе на первом плане находится освещение литературного направления как определенного эстетического единства, возникающего и функционирующего в конкретных исторических условиях. Нередко литературные явления, в том числе романтизм и реализм, рассматриваются лишь на основе простого анализа общего содержания этих понятий. В стороне остается раскрытие той общественно-эстетической потребности, которая породила данное литературное направление, его составных частей, компонентов, его образующих, эстетической системы в целом. Без выяснения же всего этого своеобразие, особенности литературного направления, в сущности, не могут быть охарактеризованы.

Так, если говорить о социальной потребности, вызвавшей к жизни романтизм, на мой взгляд, следовало бы отметить то широкое внутреннее сопротивление новым буржуазным отношениям между людьми, противостояние им, которое существовало в различных слоях общества в период становления капитализма. Одновременно с тем важно охарактеризовать и высокие, благородные идеалы, надежды на обновление человечества, появившиеся в эпоху больших социальных перемен. И сопротивление и надежды были неоднородными. Отсюда и неоднородность самого романтизма, которая не перестает удивлять исследователей и временами ставит их в тупик.

Очевидно, что совершенно закономерны не только внутренняя дифференциация романтизма, но и связи, существующие между отдельными его течениями, связи, которые позволяют говорить о нем как о типе творчества, как об определенной эстетической системе. Одно не исключает другого. Если при рассмотрении романтизма как эстетической системы речь идет прежде всего о концентрации внимания художника на личности, тех сложных коллизиях, которые она вбирает в себя, на ее индивидуальных и социальных устремлениях, на известном «освобождении» человека от временных, конкретно-исторических особенностей и черт ради выделения его постоянных, «вечных» свойств, то при анализе внутренней дифференциации романтизма постоянно отмечается, с одной стороны, острое ощущение художниками-романтиками противоречий мира, тесное соприкосновение романтизма с ростом национального самосознания, с национально-освободительной борьбой, а с другой — тяготение ряда писателей-романтиков к воплощению «нездешнего», ирреального. Как хорошо известно, существуют и другие разновидности романтического искусства. Но все они имеют общие социальные истоки, им присущи близкие, родственные черты в самом типе творчества.

Системное изучение литературных направлений трудно и, вероятно, невозможно отделить от исторического их исследования. Рассмотрение системных связей, надо полагать, должно входить в общую характеристику генезиса и развития литературно-художественных феноменов. Ведь в реальном движении литературы возникают и действуют не бесформенные, хаотические туманности,

а обладающие достаточно высокой (а часто весьма высокой) степенью внутренней организованности, системности творческие создания, которые вступают в определенные динамические связи и соотношения между собой и с ранее возникшими литературно-художественными явлениями. При этом представляется важным изучить не только структуру сложившихся эстетических систем, но и процессы их формирования.

На нынешнем этапе роста нашей науки недостаточно ограничиться простым установлением зависимости творческой деятельности писателя, литературных направлений, течений от особенностей исторической эпохи. Необходимо раскрыть рождение и развитие эстетических систем, их взаимодействия друг с другом и в то же время их противоречия, столкновения.

Системный анализ, оставаясь частью историко-литературных исследований, критических работ, позволяет, думается, поднять изучение литературы на новый уровень.

В предложенных вниманию читателя размышлениях затронуты некоторые вопросы системного подхода. Существует и ряд других проблем. Так, было бы интересно выяснить системные связи в сфере жанров, в рамках национальной литературы, в развитии литературы мировой и т. д. И те проблемы, которые здесь охарактеризованы сравнительно бегло, несомненно, нуждаются в более широком обсуждении. Однако главное все же состоит в том, чтобы использовать возможности системного подхода в литературоведческой и критической практике, в конкретно-аналитических исследованиях литературных явлений.

К. М. Долгов

КАНТ И КРИЗИС БУРЖУАЗНОГО ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

При рассмотрении философии Канта мы исходим из методологического указания В. И. Ленина о том, что необходимо не просто отбрасывать или отвергать рассуждения философов-идеалистов, а исправлять их диалектико-материалистически. «1. Плеханов критикует кантианство (и агностицизм вообще), более с вульгарно-материалистической, чем с диалектически-материалистической точки зрения, *поскольку* он лишь *a limine отвергает* их рассуждения, а не *исправляет* (как Гегель исправлял Канта) эти рассуждения, углубляя, обобщая, расширяя их, показывая *связь и переходы* всех и всяких понятий. 2. Марксисты критиковали (в начале XX века) кантианцев и юмистов более по-фейербаховски (и по-бюхнеровски), чем по-гегелевски»¹.

Что это значит применительно к анализу философии Канта и к анализу современной буржуазной философии вообще?

Нам представляется, что относительно философии Канта это означает прежде всего то, что вульгарная критика его философии во многом идет за идеалистической критикой неокантианства и других направлений современной буржуазной философии, которые давно критикуют Канта «справа», стремясь очистить его философию от самого важного в ней — материализма и диалектики, чтобы сделать его философию своим источником, а его самого своим идейным предшественником и союзником. Именно этим можно объяснить тот факт, что его философия рассматривается до сих пор как образчик формализма и субъективного идеализма, агностицизма и

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 161.

иррационализма. Следовательно, одна из основных задач состоит в том, чтобы в свете ленинского методологического указания выявить основные материалистические и диалектические элементы философии Канта и показать их значение для решения актуальных философских и эстетических проблем.

Ведь даже Гегель, во многом исправивший Канта диалектически, несет определенную долю вины за то, что он или отверг, или извратил материалистические элементы кантовской философии. А что уж говорить о неокантианцах, неогегельянцах, феноменологах, экзистенциалистах, неопозитивистах и т. д.?

Одновременно было бы весьма полезным установить действительную связь основных идей философии Канта с современной философско-эстетической проблематикой, вскрывая внутреннюю противоречивость его взглядов, а также научную несостоятельность механизма интерпретации и адаптации кантовской философии со стороны любых течений и направлений современной буржуазной философии.

И, наконец, хотелось бы продемонстрировать на конкретном анализе важнейшее положение В. И. Ленина о том, что: «Философский идеализм есть *только* чепуха с точки зрения материализма грубого, простого, метафизического. Наоборот, с точки зрения *диалектического* материализма философский идеализм есть *одностороннее*, преувеличенное, *überschwengliches* (Dietzgen) развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания в абсолюте, *оторванный* от материи, от природы, обожествленный... Прямолинейность и односторонность, деревянность и окостенелость, субъективизм и субъективная слепота *voilà* гносеологические корни идеализма»².

На анализе философии Канта и ее отношения к современной философско-эстетической проблематике хотелось бы показать также исключительно важное значение материалистической диалектики и ленинской теории отражения для исследования сложнейших философских систем, показать, что: «Диалектика как *живое*, многостороннее (при вечно увеличивающемся числе сторон) познание с бездной оттенков всякого подхода, приближе-

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 322.

ния к действительности (с философской системой, растущей в целое из каждого оттенка) — вот неизмеримо богатое содержание по сравнению с „метафизическим” материализмом, основная *беда* коего есть неумение применить диалектики к *Bildertheorie*, к процессу и развитию познания»³.

* * *

Ряд направлений современной буржуазной философии, которым претит иррационализм и мистика, осознают свою миссию как ликвидацию разрыва, происшедшего в буржуазной философии со времен Канта, и через возврат к великому философу надеются обрести уверенность в непогрешимой истинности собственного пути. И независимо от их желания или вопреки ему, а иногда просто неожиданно для них, искусство становится не только парадигмой реальности, но и генеративной моделью, источником конститутивных идей гносеологии и метафизики: онтологический статус искусства абсолютизируется, обретает несвойственную ему функцию онтологической матрицы истины — матрицы, порождающей различные онтологические конструкции, предназначенные для заполнения вакуума величайшего разрыва в эволюции традиционного философского знания. Искусство принимается как последнее основание истины, разъясняющее истоки, суть и телеологию деятельности, этой синтагмы и парадигмы смысла человеческой жизни.

Чтобы выявить генезис апофеоза искусства в буржуазном философском сознании, мы обратимся к исторической судьбе смысла человеческой жизни, к ее скитаниям в лоне ментальных конструкций, особенно интенсивно воздвигавшихся в переломные или кризисные для этого сознания моменты.

Прошло почти двести лет с момента выхода «Критики чистого разума», а читается это произведение так, как будто написано недавно. Этот факт объясняется и богатством содержания, и смелостью постановки проблем, и резкой критикой схоластической метафизики, и началами диалектико-материалистического мышления, и введением новой терминологии.

³ Там же, стр. 321—322.

Кант во многом обновил философскую терминологию, хотя и очень осторожно относился к введению новых слов. Изобретать новые слова он считал претензией на законодательство в языке, что редко увенчивается успехом. Поэтому прежде чем прибегнуть к этому крайнему средству, Кант советовал (и сам следовал своему совету) обратиться к древнегреческому и латинскому языкам и к языку науки, чтобы поискать, нет ли в них понятия или соответствующего термина, чтобы, несмотря на сомнительность его старого употребления, можно было бы все же закрепить его главный смысл, чем оставаться непонятым, вводя новый термин. Он призывал к тому, чтобы за каждым термином закрепить его собственное значение и смысл.

Правда, еще более ценным было кантовское стремление сохранить то значение и смысл понятий и терминов, которые вкладывались в них теми или иными философами. Примером адекватного истолкования может служить понимание Кантом идей Платона. «У Платона идеи суть прообразы самих вещей, а не только ключ к возможному опыту, каковы категории. По мнению Платона, идеи вытекают из высшего разума и отсюда становятся достоянием человеческого разума, который, однако, утратил теперь свое первоначальное состояние и вынужден лишь с трудом восстанавливать путем воспоминаний (которые называются философией) свои старые, теперь весьма потускневшие идеи... Платон ясно видел, что наша познавательная способность ощущает гораздо более высокую потребность, чем разбирать явления по складам согласно синтетическому единству, чтобы узреть в них опыт; он видел, что наш разум естественно уносится в область знаний так далеко, что ни один предмет, который может быть дан опытом, никогда не может совпасть с этими знаниями, и тем не менее, они обладают реальностью и вовсе не есть химеры»⁴. Как видно, Кант отстаивает платоновское понимание идей как прообразов самих вещей, а не только как категорий. При этом он прямо заявляет о своем несогласии с мистической дедукцией идей и с преувеличениями, которые

⁴ И. Кант. Сочинения в 6 томах, т. 3. М., «Мысль», 1964, стр. 350. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием в скобках тома и страницы. Римские цифры обозначают части тома.

привели Платона к гипостазированию идей. Мы помним глубокую критику платоновских идей Аристотелем и высокую оценку этой критики В. И. Лениным: «Критика Аристотелем „идей“ Платона есть критика идеализма как идеализма вообще: ибо откуда берутся понятия, абстракции, оттуда же идет и „закон“ и „необходимость“...»⁵. Если Гегель, излагая полемику Аристотеля с учением Платона об идеях, как подчеркивает В. И. Ленин, «скрадывает ее материалистические черты»⁶, трусливо обходит «подрыв Аристотелем ... основ идеализма»⁷, подробно размазывает «архивздорную мистику идей»⁸, то Кант, напротив, критикует платоновскую мистическую дедукцию идей и их гипостазирование. Конечно, нельзя говорить, что эта критика ведется Кантом с последовательно материалистических позиций, скорее всего она ведется с позиций аристотелевского «реализма», «эмпиризма», в основе которого лежит признание бытия вещей «вне сознания человека и не зависимо от него»⁹.

Высказав свое несогласие с мистической дедукцией идей и с преувеличениями, которые привели Платона к гипостазированию идей, Кант концентрирует свое внимание на моральном, практическом, что основывается на свободе, которая, в свою очередь, подчинена знаниям, составляющим истинный продукт разума. Одновременно Кант справедливо указывает на слабое место морального учения Платона: «Черпать понятия добродетели из опыта, принимать за образец источника знание (как это действительно сделали многие) то, что в лучшем случае может служить разве лишь примером несовершенного объяснения,— значит превращать добродетель в какую-то изменчивую в зависимости от времени и обстоятельств, не подчиненную никаким правилам двусмысленную нелепость. Между тем всякий знает, что, когда ему кого-нибудь представляют как образец добродетели, подлинник, с которым он сравнивает мнимый образец и единственно по которому он его оцени-

⁵ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 255.

⁶ Там же, стр. 254.

⁷ Там же, стр. 255.

⁸ Там же, стр. 254.

⁹ Там же, стр. 265.

вает, он всегда находит только в собственной голове. Этот подлинник и есть идея добродетели, в отношении которой все возможные предметы опыта служат, правда, примерами..., но вовсе не прообразами» (3, 351). Кант буквально выходит из себя, когда слышит, что идеи являются несбыточными химерами, поскольку-де эмпирическая реальность, как и сам человек, слишком несовершенны, чтобы следовать идеям и тем более воплощаться в действительность. Выступая против этого ходячего и крепко укоренившегося предрассудка, Кант заявляет, что из того, что человек никогда не будет поступать адекватно тому, что содержит в себе чистая идея добродетели, вовсе не следует, будто эта идея есть химера, ибо всякое суждение о моральном достоинстве или моральной негодности возможно только при посредстве этой идеи, следовательно, она необходимо лежит в основе всякого приближения к моральному совершенству, на каком бы отдалении от него не держали нас препятствия, заложенные в человеческой природе.

Особенно его возмущает отношение к идеям как к чему-то утопическому. «Платоновская республика» вошла в пословицу как разительный пример несбыточного совершенства, возможного только в уме досужего мыслителя. Кант дает резкую отповедь подобному расхожему недомыслию. Он замечает, что было бы гораздо лучше проследить эту мысль внимательнее, исследовать ее, а не отмахиваться от нее как от бесполезной под жалким и вредным предлогом того, что она неосуществима. Государственный строй, основанный на *наибольшей человеческой свободе* согласно законам, благодаря которым *свобода каждого совместима со свободой всех остальных* (я не говорю о величайшем счастье, так как оно должно явиться само собой), есть во всяком случае необходимая идея, которую следует брать за основу при составлении не только конституции государства, но и всякого отдельного закона... Хотя этого совершенного строя никогда не будет, тем не менее следует считать правильной идею, которая выставляет этот тахітуп в качестве прообраза, чтобы, руководствуясь им, постепенно приближать законосообразное общественное устройство к возможно большему совершенству. В самом деле, какова та высшая ступень, на которой человечество вынуждено будет остановиться, и, следовательно, как

велика та пропасть, которая необходимо должна остаться между идеей и ее осуществлением,— этого никто не должен и не может определять, так как здесь все зависит от свободы, которая может перешагнуть через всякую данную границу» (3, 351—352). Кант подчеркивает, что не только в области нравственности, где человеческий разум обнаруживает истинную причинность и где идеи становятся действующими причинами поступков и их объектов, но и в отношении самой природы Платон справедливо усматривает явные признаки происхождения ее из идей. Согласно Канту, заслуживает уважения и подражания полет мысли Платона, возвысившегося от наблюдения физического в миропорядке к архитектурной связи его согласно целям, то есть идеям. Таким образом, в идеях Платона Кант усматривает цели, своеобразный аналог принципа целесообразности. Именно за это Кант так высоко ценил теорию идей Платона и вместе с ним так решительно отметал любые ссылки на эмпирический опыт, эмпирические правила, осуждал выведение законов из того, что делается или будет делаться.

В связи с этим уже в «Критике чистого разума» Кант так сформулировал свою задачу: «Мы займемся здесь не столь блестящей, но все же не бесполезной работой: будем выравнивать и укреплять почву для этого величественного здания нравственности, так как разум, тщетно копавшийся в этой почве в надежде найти сокровища, изрыл ее, как крот, подземными ходами, которые угрожают прочности самого здания» (3, 353). Отсюда видно, что гносеологические штудии Канта почти с самого начала имели моральную, нравственную цель и направленность на поиск смысла человеческой жизни.

Чтобы выявить нравственную ориентацию кантовской гносеологии, обратимся к его учению об идеале чистого разума и о трансцендентальном идеале.

Согласно Канту, идеи еще дальше отстоят от объективной реальности, чем категории, но еще более далеко от этой реальности то, что он называет идеалом и под чем понимает «идею не только *in concreto*, но и *in individuo*, т. е. как единичную вещь, определяемую или даже определенную только идеей» (3, 501). Сам Кант признается, что то, что он называет идеалом, у Платона есть идея божественного рассудка, единичный предмет в

его чистом созерцании, самый совершенный из всех видов возможных сущностей и первооснова всех копий в явлении.

Кант не хочет «забираться так далеко», как Платон, но в отличие от него Кант вынужден признать, что человеческий разум содержит в себе не только идеи, но и идеалы. При этом, если платоновские идеи обладали творческой силой, то кантовские идеалы лишены ее, но все же как регулятивные принципы они обладают практической силой и лежат в основе возможности совершенства определенных поступков.

Мы видим; что требования Канта к идеям и идеалам гораздо скромнее требований Платона: лишение идеалов творческой силы было отказом от крайностей платоновского идеализма, когда весь существующий мир рассматривался как продукт креации идей. Кант заметно суживает сферу деятельности идей и идеалов — по существу он ограничивает ее областью морали. Это видно хотя бы из его определения идеи: «Добродетель и вместе с ней человеческая мудрость во всей их чистоте суть идеи» (3, 502). Например, мудрец стойков есть идеал, то есть человек, существующий только в мысли, но полностью совпадающий с идеей мудрости. В таком случае, если идея дает правила, то идеал служит прообразом для полного определения своих копий. Рассматривая мудреца как идеал человека, существующего только в мысли, Кант, естественно, отождествляет его с идеей мудрости и загоняет идеал в человеческую голову: поведение этого божественного человека в нас есть единственный материал для наших поступков — мы сравниваем себя с ним, оцениваем свое поведение, хотя никогда не можем достигнуть его совершенства.

Кант против того, чтобы человек был что называется «без царя в голове», но он далек и от того, чтобы допустить объективную реальность существования этих идеалов, так же, как и не хочет признавать их химерами: «они дают необходимое мерило разуму, который нуждается в понятии того, что в своем роде совершенно, чтобы по нему оценивать и измерять степень и недостатки совершенного. Но попытки осуществить идеал на примере, т. е. в явлении, скажем, (изобразить) мудреца в романе, напрасны, более того, они в известной степени нелепы и малоназидательны, так как естественные грани-

цы, постоянно нарушающие совершенство в идее, исключают возможность какой бы то ни было иллюзии в такого рода попытках и тем самым делают даже подозрительным и подобным простому вымыслу то добро, которое содержится в идее» (3, 502—503).

Таким образом, согласно Канту, идеал разума должен основываться на определенных понятиях и служить «правилом и прообразом следования и оценки» (3, 503).

Итак, отказавшись от платоновского объективно-идеалистического идеала, Кант находит свой идеал в форме субъективно-идеалистической идеи, состоящей из добродетели и человеческой мудрости и постоянно витающей в голове человека в виде недостижимого прообраза, диктующего человеку правила и нормы его поведения. Еще раз вдумаемся в кантовское определение идеала: «идеал есть для разума прообраз (*prototypus*) всех вещей, которые как несовершенные копии (*ectypa*) заимствуют из него материал для своей возможности и, более или менее приближаясь к нему, все же всегда бесконечно далеки от того, чтобы сравняться с ним» (3, 508). Да Кант ли это пишет? Неужели гениальный мыслитель не нашел ничего лучшего сказать об идеале, кроме этих плоских, ходячих банальностей, не поднимающихся даже до уровня здравого смысла, который так ненавидел философ?

Как это ни странно, но это говорит именно Кант, либерал и филистер, выразитель интересов бессильных немецких бюргеров, философ, успокоившийся на одной лишь «доброй воле», абстрактной и безрезультатной, перенесший осуществление этой доброй воли, гармонию между нею и потребностями и влечениями индивидов в потусторонний мир. В «Предисловии ко второму изданию» «Критики чистого разума» Кант пишет: «Я не могу, следовательно, даже *допустить* существование *бога, свободы и бессмертия* для целей необходимого практического применения разума, если *не отниму* у спекулятивного разума также его притязаний на трансцендентные знания, так как, добываясь этих знаний, разум должен пользоваться такими основоположениями, которые, будучи в действительности приложимы только к предметам возможного опыта, все же применяются к тому, что не может быть предметом опыта, и в таком случае в самом деле превращают это в явления, таким

образом объявляя невозможным всякое *практическое расширение* чистого разума. Поэтому мне пришлось ограничить (*aufheben*) *знание*, чтобы освободить место *вере*, а догматизм метафизики, т. е. предрассудок, будто в ней можно преуспеть без критики чистого разума, есть истинный источник всякого противоречащего моральности неверия, которое всегда в высшей степени догматично» (3, 95—96). Кант достаточно ясно и четко сформулировал свои требования к «спекулятивному разуму», притязавшему на трансцендентные знания и ограничивавшему практическое применение и расширение чистого разума.

Высказывание Канта о том, что ему «пришлось ограничить (*aufheben*) *знание*, чтобы освободить место *вере*», которое усиленно эксплуатируется идеалистами и иррационалистами всех мастей для того, чтобы доказать, что Кант отказался от разума или, по крайней мере, ограничил его в пользу религии, религиозной веры, иррационального и даже мистического.

Мы хотели бы решительно возразить против подобной интерпретации кантовской философии.

Что касается его теологической, религиозной интерпретации, то следует сказать, что Кант не только не защищает религиозную идеологию, но, напротив, наносит ей, может быть, такой же по силе воздействия (правда, более длительный по своему временному историческому масштабу) удар, какой он нанес метафизике. Религиозно-теологическое истолкование философии Канта в целом и его вышеприведенного положения, в частности, не выдерживает критики хотя бы потому, что понятие о боге в кантовской философии есть лишь субъективная моральная необходимость, постулат (4, I, 458), регулятивный принцип, гипотеза (4, I, 459). На первое место Кант ставит не бога, а моральный закон, «категорический императив», который через понятие высшего блага как объекта и конечной цели практического разума ведет к религии — познанию всех обязанностей как божественных заповедей, как неотъемлемых законов каждой свободной воли самой по себе (4, I, 463), а не как санкций, то есть произвольных, самих по себе случайных проявлений чуждой воли.

Уже одно разделение способностей человеческого познания на чувственность (*Sinnlichkeit*), рассудок (*Vers-*

land) и разум (Vernunft) было не только открытым вызовом религии и церкви, основной порок которых с гносеологической точки зрения состоит в отрицании, игнорировании, развенчивании любых способностей человеческого духа и особенно — познавательной способности человеческого разума, но и таким «материалом», который, будучи подведенным под фундамент религии и церкви, с тех пор постоянно разъедает его.

Если во времена Абельяра учение о двойственной истине — научной и религиозной — сыграло свою прогрессивную, положительную роль тем, что отделяло сферу науки от сферы религии, позволяя ученым исследовать тайны мироздания независимо от религии и церкви, то позднее, немногим более столетия спустя, Фома Аквинский уже предпримет попытку обоснования истин откровения с помощью разума, попытку, которая определит многовековую эволюцию религии и отношение церкви к науке.

Непреходящая заслуга благородного и бесстрашного Спинозы состояла, между прочим, в том, что в борьбе с религией, невежеством и предрассудками, за свободу, независимость и человеческое достоинство он осенил разум высочайшей нравственной силой.

Кант пошел дальше: размежевание способностей человеческого духа необходимо ему было не только для того, чтобы поставить их на свое место и воздать должное человеческому разуму, но главным образом для того, чтобы подвести под человеческий разум высочайшую нравственность, моральный закон, повелевающий делать конечной целью всякого поведения высшее благо, которое только возможно в мире. Вопреки господствующим взглядам своего времени, вопреки ханжеской религиозной, бюргерской, феодальной и возникавшей из ее недр буржуазной морали Кант делает мужественный вывод, составляющий ему честь, что «в ряду целей человек (а с ним и всякое разумное существо) есть *цель сама по себе*, т. е. никогда никем (даже богом) не может быть использован только как средство, не будучи при этом вместе с тем и целью, что, следовательно, само *человечество* в нашем лице должно быть для нас святым, так как человек есть *субъект морального закона*, стало быть, того, что само по себе свято, ради чего и в согласии с чем нечто вообще может быть названо свя-

тым. Ведь этот моральный закон основывается на автономии его воли как свободной воли, которая по своим общим законам необходимо должна согласоваться с той волей, которой ей следует *подчиняться*» (4, I, 465—466).

Если у Спинозы мы обнаруживаем недостаток самостоятельного и самодеятельного субъекта, то есть нехватку субъективности, то у Канта мы находим ее избыток. Но что можно было противопоставить традиционной религиозной мещанской морали разлагающегося общества как не нравственный закон субъекта, в котором этот закон мог бы действовать и из которого он мог бы исходить (ведь больше выводить его было не из чего — разве что из природы, но это уже было сделано до Канта Спинозой и то неудачно, поскольку и природу и общество надо было понимать не только материалистически, но и диалектически, поднять их понимание до уровня общественных отношений, что стало возможным лишь в другую эпоху). Закону религии, закону христианской церкви, глубоко чуждому человеку, Кант противопоставил нравственный закон человека как цели самой по себе; закону, который находился вне человека, он противопоставлял закон, который должен находиться в самом человеке и который бы не просто властвовал над человеком, подавляя его, внушая страх и ужас, а вдохновлял бы его на стремление к высшему благу и содействовал бы этому стремлению.

Таким образом, слова Канта о том, что ему «пришлось ограничить (*aufheben*) знание, чтобы освободить место вере», следует понимать в положительном смысле: он пытался исключить какие бы то ни было спекуляции с человеческим разумом, с человеческим знанием, при помощи которого реакционные философы пытались обосновать не только истины откровения, но и какие угодно бесчеловечные политические, социальные, экономические и т. п. доктрины, а также самые невообразимые виды и формы заблуждений, предрассудков и идолопоклонства. В данном случае Кант не агностик, а рационалист, поскольку он стремится преградить путь к недостойному использованию и употреблению человеческого разума, преградить путь иррационализму, мистике, невежеству, оккультизму, суеверию.

При этом Кант выдвинул такой принцип: «либо при-

знать, что в отношении сверхчувственного решительно ничего нельзя определить теоретически (разве только исключительно негативно), либо признать, что наш разум заключает в себе неисчерпаемую сокровищницу неведомо каких обширных и расширяющих познаний, сохраняемых для нас и нашего потомства» (5, 497). Первое утверждение данной дилеммы совершенно справедливо и в доказательстве этого тезиса — великая заслуга мыслителя. Что касается второго тезиса, то Канту надо было утверждать не либо-либо, а и, то есть, отвергая познание сверхчувственных объектов. Кант должен был признать, что наш разум действительно является неисчерпаемой сокровищницей познаний. Но он не сделал этого, и в этом не его вина, а историческая ограниченность его мировоззрения.

«Критика чистого разума» — редкая по своей глубине, силе, мощи, универсальности картина разворачивающегося процесса исследования способностей разума, точнее, самопознание разума (3, 75), выявляющего не только «негативную диалектику» в виде трансцендентальной диалектики, но и формулирующего начала «позитивной диалектики» в виде трансцендентальной логики.

До сих пор трудно сказать, откуда Канту пришла идея об априорном познании. Обычно ссылаются на то, о чем он писал и говорил сам: о воздействии на него философии Юма. Нам представляется это преувеличением, хотя, безусловно, эмпиризм Юма мог навести Канта на поиски того, что можно было бы противопоставить эмпиризму. Нам важно отметить, что сам термин *a priori* встречается не только у эмпирика Юма, но и у рационалиста Лейбница. Истоки априорного знания мы находим у Декарта (врожденные идеи), у Локка, Гоббса и у рационалистов — Вольфа, Ламберта и других.

Дело, однако, не в установлении приоритета во введении того или иного термина и его значения, а в том, чтобы реконструировать генезис мысли и результаты, к которым он приводит.

В отличие от всех своих предшественников и современников Кант решительно заявил, что всякое наше познание начинается с опыта, но отсюда вовсе не следует, что оно целиком происходит из опыта; напротив, существует знание, совершенно независимое от опыта, харак-

теризующееся всеобщностью и необходимостью,— это априорное знание. Противопоставление априорного и апостериорного знания Кант связывает с существующим различием между науками рационального типа (математика) и науками эмпирического типа (естествознание), а также с познавательными способностями: чувственностью (*Sinnlichkeit*), рассудком (*Verstand*) и разумом (*Vernunft*).

Цель всего спекулятивного априорного знания Кант усматривает в синтетических, то есть расширяющих знание основоположениях, тогда как аналитические суждения необходимы лишь для отчетливости понятий, требующейся для достоверного и широкого синтеза.

Всеобщность и необходимость — основные признаки априорного знания. Казалось бы, в связи с этим, что априорное знание связывается с объектом или с предметом мысли, на самом же деле мы имеем нечто совершенно противоположное: Кант ставит знание и познание в прямую зависимость от предметов — созерцание есть именно тот способ, каким познание непосредственно относится к предметам. Согласно Канту, всякое мышление стремится к созерцанию. Он ставит созерцание в зависимость от наличия предмета, а это возможно лишь в том случае, если предмет воздействует на нас посредством чувственности. Следовательно, предметы даются нам через чувственность. Действие предмета на способность представления Кант называет ощущением. Созерцания, относящиеся к предмету посредством ощущения, он называет эмпирическими, а неопределенный предмет эмпирического созерцания — явлением.

Этот перечень кантовских определений (ощущения, созерцания, явления) нам важен по ряду соображений. Во-первых, Кант, может быть, впервые в истории философии открыто заявил: «все, что мы можем теоретически *познать*, ограничивается лишь явлениями» (3, 95). Таким образом, теоретическое познание, в понимании Канта, сводится к познанию явлений, феноменов. Во-вторых, справедливо полагая, что все знания даются нам через чувственность, и саму чувственность связывая с временем и пространством как чистыми априорными созерцаниями, чистыми формами всякого априорного созерцания, благодаря которым возможны априорные синтетические суждения (вне субъекта время и про-

странство — ничто), Кант дает в известном смысле антропологическую интерпретацию познания, поскольку связывает его с человеком и как бы противопоставляет его другим возможным субъектам познания.

Подчеркнув, что «нет никакой необходимости ограничивать способ созерцания в пространстве и времени чувственностью человека» (3, 152), и осудив философию Лейбница и Вольфа как «неправильную точку зрения» (3, 145), согласно которой различие между чувственным и интеллектуальным является только логическим, Кант настаивает на трансцендентальном характере различия, касающегося происхождения содержания знания, а не просто отчетливости или нечетливости знаний, и переходит от трансцендентальной эстетики как науки об априорных принципах чувственности к трансцендентальной логике.

Соответственно от противопоставления априорного и апостериорного знаний Кант переходит к противопоставлению трансцендентального и эмпирического. Здесь под трансцендентальным он понимает возможность или применение априорного знания, то есть трансцендентальным является не всякое априорное знание, а только то, благодаря которому можно знать, что те или иные представления (созерцания или понятия) применяются и могут существовать исключительно априорно, а также как это возможно. Словом, «трансцендентальным может называться только знание о том, что эти представления вообще не имеют эмпирического происхождения» (3, 158).

Трансцендентальная логика должна изучать происхождение, объем и объективную значимость чистых априорных знаний.

Переходя к трансцендентальной логике и отмечая существование чистых и эмпирических созерцаний, а также полагая, что и мыслить предметы можно различно — чисто или эмпирически, Кант робко замечает, что в таком случае «должна существовать логика, отвлекающаяся не от всякого содержания познания» (3, 158). Под этой логикой он имел в виду трансцендентальную логику, которая должна заниматься происхождением, объемом и объективной значимостью априорных знаний, поскольку она имеет дело только с законами рассудка и разума и *á priori* относится к предметам, в отличие от общей логики, которая рассматривает отношение их к

эмпирическим знаниям и к знаниям, основанным на чистом разуме.

Второй формой или ступенью психологически, исторически описываемого Кантом теоретического познания является рассудок: «Чистый рассудок решительно отличается не только от всего эмпирического, но даже и от всякой чувственности. Поэтому он составляет самостоятельное, самодовлеющее единство, которое нельзя увеличить никакими добавлениями извне. Совокупность его знаний должна поэтому составлять охватываемую и определенную одной идеей систему, полнота и расчленение которой может служить также критерием правильности и подлинности всех входящих в нее элементов» (3, 157).

Это определение рассудка весьма примечательно тем, что здесь Кант указывает не только на качественное отличие рассудка от чувственности, но вводит такие элементы, которые скорее присущи искусству, чем научному познанию: законченное самостоятельное и самодовлеющее единство, к которому ничего нельзя прибавить, равно, как и убавить; это некая совокупность, система, пронизанная одной идеей, полнота и расчленение которой, то есть ее архитектоника, композиция, могут служить критерием правильности и подлинности всех входящих в нее элементов.

Не здесь ли заложен тот поворот к художественно-эстетическому сознанию, которому Кант, помимо своей воли, положит начало?

Если бы мы говорили о трансцендентальной эстетике, являющейся в системе Канта первой ступенью теоретического познания, тесно связанной с созерцанием как непосредственной формой познания, с чувственностью, с эмпирией, то это было бы неудивительно, но ведь сейчас речь идет о рассудке — второй ступени теоретического познания, предпосылками которого являются чистые, не эмпирические понятия, принадлежащие к мышлению и рассудку, а не к созерцанию и чувственности, являющимися первоначальными понятиями, а не производными, являющими собой полноту, заполняющую всю сферу чистого рассудка. Ведь речь идет не о чувственных созерцаниях, основанных на восприимчивости к впечатлениям, а о рассудке как способности мыслить посредством понятий, то есть речь идет о дискурсивном,

а не интуитивном познании. При этом Кант наделяет дискурсивное познание активностью, функциональностью, в отличие от пассивного чувственного, трансцендентально-эстетического познания. Под функцией же Кант понимает «единство деятельности, подводящей различные представления под одно общее представление» (3, 166). Не важно какое количество этих функций Кант назовет (он выделяет четыре группы: количество, качество, отношение, модальность; по три в каждой группе), а важно, что функциональность рассудка не выходит за пределы представлений — рассудок как способность мыслить посредством понятий, способность составлять суждения остается в пределах представлений, то есть нечувственная способность познания, понятийная способность остается в сфере представления. Не сводит ли Кант тем самым понятийную форму познания к уровню представлений?

Этот вопрос важен потому, что Кант придавал аналитике понятий особое значение. Больше того, он считал ее основной задачей трансцендентальной философии. «Под аналитикой понятий я разумею не анализ их, или обычный в философских исследованиях прием разлагать встречающиеся понятия по содержанию и делать их отчетливыми, а еще мало применявшееся до сих пор *расчленение самой способности рассудка* с целью изучить возможность априорных понятий, отыскивая их исключительно в рассудке как месте их происхождения и анализируя чистое применение (рассудка) вообще. Такова настоящая задача трансцендентальной философии, все же остальное есть логическая трактовка понятий в философии вообще» (3, 165). Однако возможность априорных понятий может быть выяснена лишь в тесной связи с многообразием чувственности, доставляемым для трансцендентальной логики трансцендентальной эстетикой как материал содержания чистых рассудочных понятий. Поэтому важнейшей операцией познания Кант считает синтез. «Под *синтезом* в самом широком смысле слова я разумею присоединение различных представлений друг к другу и понимание их многообразия в едином акте познания. Такой синтез называется *чистым*, если многообразное дано *a priori* (подобно многообразному в пространстве и времени), а не эмпирически... Синтез многообразного (будь оно дано эмпирически или

а priori) порождает прежде всего знание, которое первоначально может быть еще грубым и неясным и потому нуждается в анализе; тем не менее именно синтез есть то, что, собственно, составляет из элементов знание и объединяет их в определенное содержание. Поэтому синтез есть первое, на что мы должны обратить внимание, если хотим судить о происхождении наших знаний. Синтез вообще, как мы увидим это дальше, есть исключительное действие способности воображения, слепой, хотя и необходимой, функции души; без этой функции мы не имели бы никакого знания, хотя мы и редко осознаем ее. Однако задача свести этот синтез к *понятиям* есть функция рассудка, лишь благодаря которой он доставляет нам знание в собственном смысле этого слова» (3, 173). Дело опять-таки не в том определении синтеза, которое дает Кант, а в том, что синтез он считает генератором знания, причем знания содержательного. Именно синтез многообразного дает генезис и содержание наших знаний. При этом сам синтез является действием силы воображения, а не силы абстракции — вот ведь что говорит нам философ.

Для априорного познания всех предметов, согласно Канту, необходимы три условия: многообразное в чистом содержании; синтез этого многообразного посредством способности воображения, что, однако, не дает еще знания; и понятия, сообщающие единство этому чистому синтезу и состояние исключительно в представлении об этом необходимом синтетическом единстве. Это единство Кант называет «чистым рассудочным понятием». Следовательно, один и тот же рассудок и одними теми же действиями создает логическую форму суждения в понятиях и вносит трансцендентальное содержание в свои представления посредством синтетического единства многообразного в созерцании вообще.

Этих чистых рассудочных понятий Кант насчитывает ровно столько, сколько и логических функций во всех возможных суждениях: «рассудок совершенно исчерпывается этими функциями и его способность вполне измеряется ими» (3, 174). Он насчитывает двенадцать чистых рассудочных понятий или категорий: количество (единство, множественность, целокупность), качества (реальность, отрицание, ограничение), отношения (субстанция и акциденции, причина и действие, общение

или взаимодействие), модальности (возможность — невозможность, существование — несуществование, необходимость — случайность).

Чистый рассудок содержит эти категории *a priori* и благодаря им может «мыслить объект созерцания» (3, 175). Но как можно мыслить объект созерцания, если созерцания относятся к чувственности, а мышление к рассудку? Сам Кант формулирует трудность, возникающую на уровне рассудка и не встречавшуюся в сфере чувственности: каким образом субъективные условия мышления имеют объективную значимость, то есть становятся условиями возможности всякого познания предметов?

Для преодоления этих трудностей Кант вводит трансцендентальную дедукцию, объясняющую априорное отношение понятий к предметам, в отличие от эмпирической дедукции, указывающей, каким образом понятие приобретаетсся благодаря опыту и размышлению о нем.

Кант исходит при решении этих трудностей из того, что всякий опыт содержит в себе кроме чувственного содержания еще и понятие о предмете, следовательно, в основе всякого опыта лежат понятия о предметах вообще как априорные условия. В связи с этим объективная значимость категорий как априорных понятий должна основываться на том, что опыт возможен (речь идет о форме мышления) только посредством этих категорий.

Кажется, философ исходит из того, что еще нужно доказать: откуда известно, что опыт содержит кроме чувственности еще и понятие о предметах, а если это даже так, то отсюда вовсе не следует, что понятия о предметах лежат в основе всякого опыта как априорные условия. Все это требует доказательств, которых Кант не дает.

«...«Кант... заимствует определенную связь, т. е. сами понятия отношений и синтетические основоположения из *формальной логики*, берет их как *данные*; их дедукция должна была бы быть *изображением перехода* этого простого единства самосознания в такие его определения и различия; но Кант избавил себя от труда указать на это поистине синтетическое *поступательное движение производящего само себя понятия...*

Кант не показал *перехода* категорий друг в друга»¹⁰.

Вместо того чтобы дать диалектику категорий, Кант осуждает Локка за то, что тот выводил чистые рассудочные понятия из опыта и отважился применять их далеко за пределами опыта. Такому же осуждению Кант подвергает и чтимого им Юма, указавшего на необходимость априорного характера понятий, но выводившего их из субъективной необходимости, из привычки. Осудив Локка за мечтательность, а Юма за скептицизм, Кант развивает свое учение о синтетическом единстве апперцепции как высшем принципе всякого применения рассудка.

Кант исходит здесь из следующего предположения: «Должно быть *возможно*, чтобы «я мыслю» сопровождало все мои представления» (3, 191), понимая под представлением, которое может быть дано до всякого мышления, созерцание. Все многообразное в созерцании имеет необходимое отношение к представлению «я мыслю» в том самом субъекте, в котором это многообразное находится. Это представление как акт спонтанности, не принадлежащий чувственности, Кант называет чистой апперцепцией, отличая его от эмпирической апперцепции: «оно есть самосознание, порождающее представление *я мыслю*, которое должно иметь возможность сопровождать все остальные представления и быть одним и тем же во всяком сознании: следовательно, это самосознание не может сопровождаться никаким иным (представлением), и потому я называю его также *первоначальной апперцепцией*. Единство его я называю также *трансцендентальным* единством самосознания, чтобы обозначить возможность априорного познания на основе этого единства» (3, 191).

Бросается в глаза различие в понимании «я мыслю» Декартом и Кантом. Декарт выдвинул принцип «я мыслю, следовательно, я существую» как всеобщий принцип бытия и мышления, очевидность которого освобождала его от многих трудных доказательств. Кант считает этот принцип недостаточно обоснованным и стремится подвести под него фундамент самосознания или трансцендентального единства самосознания, которое и

¹⁰ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 190—191.

порождает «я мыслю». В картезианской формуле: «я мыслю, следовательно, существую» трудно установить, к чему относится связь — к субъекту или к объекту. Кант вносит в это ясность, заявляя, что «среди всех представлений *связь* есть единственное, которое не дается объектом, а может быть создано только самим субъектом, ибо оно есть акт его самодеятельности» (3, 190). При этом Кант отдает себе отчет в том, что всеобщее тождество апперцепции в созерцании многообразного заключает в себе синтез представлений и возможно только благодаря осознанию этого синтеза. Словом, аналитическое единство апперцепции возможно, согласно Канту, лишь если предположить наличие некоторого синтетического единства апперцепции. Больше того, Кант отождествляет синтетическое единство апперцепции с рассудком и со всей трансцендентальной философией: «синтетическое единство апперцепции есть высший пункт, с которым следует связывать все применение рассудка, даже всю логику и вслед за ней трансцендентальную философию; более того, эта способность и есть сам рассудок» (3, 193). Синтетическое единство многообразного «есть высшее основоположение во всем человеческом знании» (3, 123), — подчеркивает Кант. «Конечный, переходящий, относительный, условный характер человеческого познания (его категорий, причинности и т. д. и т. д.) Кант принял за *субъективизм*, а не за диалектику идеи (=самой природы), оторвав познание от объекта»¹¹.

Прослеживая полемику Гегеля с Кантом, В. И. Ленин подчеркивает: «...Гегель опровергает Канта **именно гносеологически** (Энгельс, вероятно, именно это место имел в виду в „Людвиге Фейербахе“, когда писал, что *главное* против Канта сказано уже Гегелем, насколько это возможно с идеалистической точки зрения), — разоблачая двойственность, непоследовательность Канта, его, так сказать, колебания между эмпиризмом (=материализмом) и идеализмом, причем Гегель-то ведет эту аргументацию *всецело и исключительно* с точки зрения **более последовательного идеализма**»¹². А немного выше В. И. Ленин в скобках замечает: «Идеализм

¹¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 189.

¹² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 151.

Канта Гегель *поднимает* из субъективного в объективный и абсолютный»¹³.

Итак, высший принцип всякого применения рассудка есть синтетическое единство апперцепции. Сам же рассудок, согласно Канту, это способность к знаниям, а знания — определенное отношение к объекту, в котором объединено многообразное, охватываемое данным созерцанием. Но всякое объединение представлений требует единства сознания в их синтезе. Поэтому единство сознания есть отношение представлений к предмету, превращение их в знание объективное.

В связи с этим Кант приводит любопытное доказательство: для того чтобы познать что-то в пространстве, например линию, я должен провести ее, стало быть синтетически осуществить определенную связь многообразного, так что единство этого действия есть вместе с тем единство сознания (в понятии линии), и только благодаря этому познается объект (определенное пространство). То есть, чтобы провести линию, я должен уже иметь ее в голове, в сознании. В этом смысле, согласно Канту, единству действия предшествует единство сознания.

Философ бьется над проблемой разведения субъективного и объективного, связывая объективное с понятием об объекте, а субъективное рассматривая как «определение внутреннего чувства», посредством которого многообразное дается эмпирически. Кант любой ценой стремится освободиться от оков эмпиризма. Однако, как это часто бывает в жизни, а не только в науке, слишком большое желание захватывает человека настолько, что он вынужден бездействовать или соглашаться на средства, заведомо негодные для достижения этой цели. Так и Кант, будучи до конца предан абсолютному идеалу знания, настаивал на абсолютном совершенстве человеческого разума. Для достижения этой цели он настолько скрупулезно исследовал его способности, настолько тщательно описывал все его формы, что долженствующая быть чисто теоретической аналитика и особенно синтетика остались полностью в лоне эмпиризма, а пафос возвышенного кантовского гимна идеалу человеческого разума и человеческому познанию вообще

¹³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 150.

свелся к нудному и плоскому методическому разъяснению того, что знать нам ничего не дано, кроме явлений. Проклятия в адрес эмпиризма («эмпирическое единство сознания посредством ассоциации представлений само есть явление и совершенно случайно») и самые хвалебные слова чистой форме созерцания, содержащей в себе многообразное и подчиненной первоначальному единству сознания только потому, что многообразное в созерцании необходимо относится к одному и тому же принципу «я мыслю», чистой форме созерцания, подчиненной первоначальному единству сознания посредством чистого синтеза рассудка, а priori, лежащего в основе эмпирического синтеза, свидетельствовали лишь о трудности проблемы, а не о ее решении.

Кант полагал, что только это первоначальное единство имеет объективную значимость, а эмпирическое единство имеет лишь субъективную значимость. Однако достаточно напомнить только одно: если сфера человеческого знания и познания ограничивается миром явлений, которые, по словам самого Канта, являются эмпирическими предметами, то, естественно, разум человеческий тем самым осуждается на вечное блуждание и прозябание в сетях эмпиризма. Больше того, ему тогда ни к чему задаваться столь важным, волнующим и ответственным вопросом, как вопрос об истине, ибо этот роковой вопрос имеет смысл только для таких философских систем и умов, которые прорываются сквозь эмпирию, как сквозь облака, чтобы увидеть хоть на мгновение сияние ничем не скрытого солнца.

Кант свел теорию к изучению, а точнее, к описанию феноменов-явлений, отказавшись раз и навсегда от возможности хоть как-то исследовать и познавать «вещь в себе», то есть объективную материальную действительность, объективный мир во всем его богатстве и многообразии. Философ надеялся, что он покончил с этим раз и навсегда. Но не тут-то было: «вещь в себе» преследовала его повсюду, как зловещая тень, которая призывала его, соблазняла всеми видами соблазнов, главным из которых была реальная жизнь во всех ее противоречиях. Но Кант оказался слишком верным своей трансцендентальной философии — больше всего он боялся трансцендентного, означавшего переход за пределы дозволенного мира явлений, преодоление когда-то опре-

деленного круга, по которому осуждено было блуждать трансцендентальное сознание во всех его формах и видах. И чем чаще сталкивался Кант с возможностью и необходимостью исследования «вещи в себе», тем с большим упорством и истступлением продолжал он изучать самые отдаленные и потаенные уголки трансцендентального сознания,— гигантская, титаническая работа, требовавшая отказа от жизни не только в самом сознании, но и в действительности. Философ отказался буквально от всех радостей обычной земной человеческой жизни. Изо дня в день он работал, как заведенный механизм, стремясь к тому, чтобы завершить разработку трансцендентальной философии, призванной осуществить в философской традиции «коперниковский переворот». Однако изначальный дуализм «вещей в себе» и «вещей для нас», а также ноуменов и феноменов предопределил негативные результаты критической философии.

В силу исторической ограниченности Кант (а вслед за ним и вся немецкая идеалистическая философия и весь домарксовский материализм) не понял сложной диалектики вещей, диалектики природы, определяющей диалектику мышления (как подчеркивал В. И. Ленин: «Диалектика *вещей* создает диалектику *идей*»¹⁴), а также сложной взаимосвязи объективной и субъективной диалектики. Логика Канта еще во многом оставалась на уровне логики формальной. Он лишь наметил контуры диалектической логики и то преимущественно в сфере мышления. Диалектика материального и идеального, абсолютного и относительного, объективного и субъективного, логического и исторического, абстрактного и конкретного оказалась трансцендентальной философией не по плечу.

Рассматривая постановку и решение этих проблем в истории философии, В. И. Ленин писал: «Логика есть учение о познании. Есть теория познания. Познание есть отражение человеком природы. Но это не простое, не непосредственное, не цельное отражение, а процесс ряда абстракций, формирования, образования понятий, законов etc., каковые понятия, законы etc. (мышление, наука=«логическая идея») и *охватывают* условно, прибли-

¹⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 178.

зительно универсальную закономерность вечно движущейся и развивающейся природы. Тут *действительно*, объективно **три** члена: 1) природа; 2) познание человека, = **мозг** человека (как высший продукт той же природы) и 3) форма отражения природы в познании человека, эта форма и есть понятия, законы, категории etc. Человек не может охватить=отразить=отобразить природы *всей*, полностью, ее „непосредственной цельности“, он может лишь *вечно* приближаться к этому, создавая абстракции, понятия, законы, научную картину мира и т. д. и т. п.»¹⁵

Здесь уместно привести оценку кантовской философии Гегелем. «Кантовская философия есть сознание этой практики в абстрактной форме. Мы видим, следовательно, что в ее лице выступает в Германии само себя мыслящее, погружающееся в себя абсолютное понятие, так что всякая сущность входит в круг самосознания, а идеализм, требующий для самосознания всех моментов «в себе», пока что еще остается обремененным некоей противоположностью, так как он это «в себе» еще отличает от себя. Или, иными словами, кантовская философия, хотя и приводит сущность обратно в самосознание, не может, однако, ни сообщить реальность этой сущности самосознания или этому чистому самосознанию, ни обнаружить бытие в ней; она понимает простое мышление, как имеющее различие в самом себе, но еще не постигает, что всякая реальность состоит только в этом различии. Она не умеет справиться с единичностью самосознания, овладеть ею; она очень хорошо описывает разум, но делает это бессмысленным, эмпирическим способом, который снова сам себя лишает своей истины. Кантовская философия представляет собою с теоретической стороны сделанное методическое разъяснение, а именно, разъяснение того положения, что нам недоступно знать ничего истинного, а можем знать лишь явления; она вводит знание в сознание и самосознание, но, стоя на вышеуказанной точке зрения, неуклонно сохраняет за ним характер субъективного и конечного познания... Эта философия положила конец рассудочной метафизике как некоторому объективному догматизму, но в действительности лишь переделала последнюю в не-

¹⁵ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 163—164.

который субъективный догматизм, т. е. в сознание, в котором остаются существовать те же самые рассудочные определения, и отказалась ставить вопрос о том, что именно истинно в себе и для себя»¹⁶.

Чувствуя, что исследование о способностях человеческого разума оказывается в какой-то мере необусловленным, как бы подвешенным в воздухе, Кант пытается подкрепить свое исследование экстраполяцией чистого разума на практическую сферу, которая и должна придать всей негативной диалектике разума определенный позитивный смысл.

Что же дала Канту апелляция к практическому разуму, критика практического разума? Может быть, «Критика чистого разума» была лишь своеобразной пропедевтикой к «Критике практического разума», без которой она не могла быть понята? Более того, не является ли критика чистого разума ретроспективной критикой разума практического?

Естественно, во все времена самым основным вопросом познания был вопрос об истине. С несвойственной ему небрежностью Кант как бы мимоходом бросает: истина есть соответствие знания с его предметом. Кажется, для Канта более важным был не вопрос об истине, а вопрос о том, чтобы найти всеобщий и верный критерий истины для всякого знания, независимо от того, каков его предмет. Полагая, что всеобщим критерием истины мог бы быть лишь такой критерий, который был бы правилен в отношении всех знаний, независимо от того, каковы их предметы, Кант подчеркивает, что в таком случае мы отвлекались бы от всякого содержания знания и его отношения к объекту, в то время как истина касается именно этого содержания, следовательно, «совершенно невозможно и нелепо спрашивать о признаке истинности этого содержания знаний и что достаточный и в то же время всеобщий признак истины не может быть дан» (З, 160). От Канта начинается тенденция отказа от поисков истины (содержания), к нему до сих пор апеллируют сторонники и апологеты самых разных форм и видов гносеологического релятивизма и формализма. И Кант дал для этого весомый повод — именно ему принадлежат слова о том, что критерии ка-

¹⁶ Гегель. Сочинения, т. XI. М.—Л., Соцэкгиз, 1935, стр. 418.

саются только формы истины, то есть мышления вообще, и постольку они недостаточны, хотя и совершенно правильны, ибо знание, сообразное с логической формой, то есть не противоречащее себе, может противоречить предмету. «Итак, один лишь логический критерий истины, а именно соответствие знания с всеобщими и формальными законами рассудка и разума, есть, правда, *conditio sine qua non*, стало быть, негативное условие всякой истины, но дальше этого логика не может идти, и никаким критерием она не в состоянии обнаружить заблуждение, касающееся не формы, а содержания» (3, 160).

Кант приходит к выводу, что всеобщий критерий истины невозможен и что мы в состоянии дать лишь негативное условие истины, не имеющее отношения к содержанию. Ответ этот был предопределен уже трансцендентальной эстетикой, которая с помощью априорной чувственности освобождалась от содержания.

Кант совершенно ясно признает объективность мышления как тождество понятия и вещи, вместе с тем он утверждает, что мы не можем познать вещь в себе и что истина недоступна познающему разуму, а истина, состоящая в единстве объекта и понятия, есть всего лишь явление, поскольку ее содержание — многообразие созерцания. В связи с этим Гегель замечает, что Кант, задаваясь вопросом об истине и давая тривиальный ответ («согласие познания с его предметом»), побивает себя, ибо основное утверждение трансцендентального идеализма состоит в том, что познание не может постичь вещь в себе и что все это неистинные представления. Возражая против формального понимания логики Кантом, Гегель говорит, что формальное в логике есть «чистая истина» и что это формальное должно быть внутри себя богаче определениями и содержанием, а также должно обладать гораздо большей силой над конкретным, чем это принято признавать. По существу Кант давал формально-логическое описание истины, что не могло скрыться от Гегеля.

Рассматривая эту полемику Гегеля с Кантом, В. И. Ленин очень точно подмечает и подчеркивает: «Итак, не только описание *форм* мышления и не только *естественноисторическое* описание *явлений* мышления (чем это отличается от описания

форм??), но и соответствие с истиной, т. е.?? квинтэссенция или, проще, результаты и итоги истории мысли??»¹⁷. Тут же на полях В. И. Ленин добавляет: «В таком понимании логика совпадает с теорией познания. Это вообще очень важный вопрос». А ниже он делает исключительно важный вывод: «*Не психология, не феноменология духа, а логика = вопрос об истине*»¹⁸. В этом смысле категории будут не пустыми формами, в которые время от времени вкладывают то или иное содержание, и не просто предельно широкими понятиями, в которых снимается многообразие созерцаний, а общими законами движения мира и мышления¹⁹.

Кант отдавал себе отчет в том, что попытка ввести трансцендентальную философию в «берега», чтобы обуздать порывы чистого разума и оберечь его от возможных заблуждений, унизительна для чистого разума, хотя одновременно он понимал, что подобное самоограничение и самокритика возвращают доверие и уважение чистого разума к самому себе, поскольку разум вводит свое спекулятивное применение в определенные рамки и, следовательно, тем самым ограничивает притязание «умствующих противников», которые под видом восхваления и прославления разума неуклонно вели его к гибели.

Вопреки философствующим фарисеям, Кант возглашал: «Величайшая и, может быть, единственная польза всякой философии чистого разума только негативна: эта философия служит не органом для расширения, а дисциплиной для определения границ, и, вместо того, чтобы открывать истину, у нее скромная заслуга: она предохраняет от заблуждений» (3, 655). Это высказывание Канта проливает свет на его отношение к вопросу об истине.

До сих пор не перестают удивляться тому, что такой выдающийся мыслитель, как Кант, по существу прошел мимо вопроса об истине, вопроса, вокруг которого тысячелетия бушевали страсти неописуемые и велись такие битвы, в которых мнимыми были, пожалуй, лишь победы («в этой диалектике не бывает побед» — 3, 623), зато

¹⁷ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 156.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, стр. 164.

поражения были покрупнее любого Ватерлоо. Многого ли стоили «победы» непосредственных предшественников Канта — рационалистов à la Вольф или эмпириков à la Юм, не говоря уже о самых разнообразных представителях ученой схоластики, столь усердно сражавшихся за истину и от имени истины против всего, что собственно только и могло ей споспешествовать или просто приводить к ней?

Не был ли кантовский отказ от рассмотрения проблемы истины в тех конкретных исторических условиях нежеланием участвовать в этой недостойной истинного философа возне и своеобразным уходом от бесплодной полемики вокруг того, что уже знали наперед и стремились лишь ради мнимого престижа и красноречия подвести шаткие, банально однообразные и сомнительные аргументы?

Однако мы очень обеднили бы содержание замыслов Канта и их реализацию, если бы просто поставили ему в заслугу неучастие в назойливых и напыщенных демонстрациях учеными мужами своей преданности истине и якобы раз и навсегда найденных ответов на вопрос коварного Понтия Пилата.

Нет, как оригинальный и выдающийся философский ум, Кант не мог пройти мимо вопроса об истине, но его не удовлетворяли ни постановка, ни решение этого вопроса предшественниками и современниками. На формальное и бездушное вопрошание об истине Кант вполне в духе времени отвечал формально, чтобы по-своему всерьез поставить и попытаться решить важнейший для каждого человека вопрос: если есть истина, а как подлинный философ он был убежден в ее существовании, то как открыть ее тайну и красоту каждому человеческому уму и сердцу, чтобы человек смело и без колебаний следовал за ней и мыслил, действовал и жил в согласии с истиной? Вопрос истины для Канта был вопросом места человека в мироздании, вопросом смысла человеческого существования.

В этом свете кантовская «Критика чистого разума» была гигантским усилием направить человеческий разум по правильному руслу исканий истины, исканий, которым нет равных в истории домарксистской философии. Сколько раз настойчивый и упорный в своих исследованиях философ доходил до крайнего отчаяния, сомне-

ния и, кажется, уже готов был отказаться от дальнейших попыток найти истину. Пройдя довольно значительный путь критики чистого разума и установив единственную пользу всякой философии чистого разума в ее негативности, Кант, как путник, уставший от изнурительного перехода, которому нет конца, с горькой и почти трагической надеждой восклицает: ведь «должен же где-нибудь существовать источник положительных знаний... чем же иным можно объяснить неистребимую жажду разума стать твердой ногой где-то за пределами опыта?» (3, 655).

И сам себе, внимая только слабо мерцающему свету надежды, Кант отвечает: «Надо предполагать, что на единственном пути *практического* применения он (то есть чистый разум. — К. Д.) может надеяться на большее счастье» (3, 655). Следовательно, вся громадная работа, проделанная философом в «Критике чистого разума», оказалась лишь своеобразной пропедевтикой к практической, моральной проблематике, где следовало искать ответ на вопрос об истине и о смысле человеческого существования. Ведь когда Кант с благоговейным трепетом задумывается и размышляет о конечной цели трансцендентального применения чистого разума, касающегося трансцендентных предметов (свободы воли, бессмертия души и бытия бога), то он прямо говорит о том, что положения об этих предметах остаются для спекулятивного разума всегда трансцендентными и не имеют никакого имманентного, то есть допустимого для предметов опыта, и, стало быть, некоторым образом полезного для нас применения. Но если, рассуждает Кант, они не имеют отношения к нашему знанию, а разум настойчиво их рекомендует, то их значение должно касаться только практического. А практическое, в его понимании, есть все то, что возможно благодаря свободе. Следовательно, вопрос об истине Кант связывает с вопросом свободы. В связи с этим меняются и функции самого разума: если условия осуществления свободной воли эмпиричны, то разум может иметь при этом только регулятивное применение и служит лишь для того, чтобы вносить единство в эмпирические законы. «Чистые же практические законы, цель которых дается разумом совершенно *a priori* и которые предписываются не эмпирически обусловленно, а безусловно, были бы продуктом

чистого разума. Таковы *моральные* законы; стало быть, только эти законы относятся к практическому применению разума, и для них возможен канон. Итак, все снаряжение разума при разработке того, что можно назвать чистой философией, в самом деле направлено только на упомянутые три проблемы. А эти проблемы в свою очередь имеют более отдаленную цель, именно (определение того) *что должно делать*, если воля свободна, если существует бог и если есть загробный мир» (3, 658).

Сосредоточив все интересы разума (и спекулятивные и практические) на трех вопросах (Что я могу знать? Что я должен делать? На что я могу надеяться?), Кант направляет свои усилия в поисках истины на моральный умопостигаемый²⁰ мир, который мыслится им в чистом виде, отвлеченно от всех условий, целей и препятствий и представляет собой практическую идею, долженствующую иметь влияние на чувственно воспринимаемый мир и оттого обладающей, по его глубокому убеждению, «объективной реальностью» (3, 664).

После Платона и Аристотеля, пожалуй, никто так глубоко не постигал диалектики материального и идеального, субъективного и объективного. Правда, все содержание этой диалектики лежит в сфере «морального мира» и не имеет выхода к материально-производственной практике, но в конкретных социально-экономических и политических условиях подобная диалектика была, несомненно, большим шагом вперед и в понимании существующей действительности, и в развитии философского сознания, и в постановке перед ним новых задач.

Кант и здесь был первопроходцем: моральная аберрация философии дело его рук, ума и сердца. Здесь истоки ницшеанского имморализма, гуссерлевского «жизненного мира» (*Lebenswelt*), этой лебединой песни основоположника феноменологии, и всех последующих моральных песнопений буржуазного сознания. В этом смысле, когда Камю не без внутренней гордости заявлял, что он не философ, а моралист, он, кажется, говорил вслух то, что думал о себе Кант и чему поклонялся.

²⁰ «Мир, сообразный со всеми нравственными законами (каким он может быть согласно свободе разумных существ и каким ему надлежит быть согласно необходимым законам нравственности), я называю **МОРАЛЬНЫМ МИРОМ**» (3, 663).

Кант был твердо убежден в том, что нельзя создать никакой науки, если не полагать в ее основу идею. При разработке любой науки ее схема и дефиниция редко соответствуют идее, поскольку она заложена в разуме подобно зародышу, все части которого еще не развиты и едва ли доступны даже микроскопическому наблюдению. В связи с этим Кант выдвигает определенный методологический принцип объяснения и определения наук, имеющий, кстати, отношение и к его философии: «науки, так как они сочиняются с точки зрения некоторого общего интереса, следует объяснять и определять не соответственно описанию, даваемому их основателем, а соответственно идее, которая ввиду естественного единства составленных им частей оказывается основанной в самом разуме. Действительно, нередко оказывается, что основатель (науки) и даже его позднейшие исследователи блуждают вокруг идеи, которую они сами не уяснили себе, и потому не могут определить истинное содержание, расчленение (систематическое единство) и границы своей науки» (3, 681).

Все это так. В науке, в теории важны именно идеи, без них нет и не может быть никакой науки, а тем более философии. Верно и то, что основатели наук не всегда могут достаточно ясно определить те идеи, вокруг которых выстраивается их наука. Но это, пожалуй, естественный ход развития науки вообще. Ведь и сам Кант признается, что его философия складывалась постепенно, из разрозненных обрывков и частей и маловероятно, чтобы Кант с самого начала имел ясные и четкие идеи своей философской системы. Анализ его философии показывает скорее обратное: многие его идеи возникали в процессе философского исследования и только потом обрастали лесами понятий и категорий. Вот свидетельство самого Канта: «К сожалению, только после того, как мы долго из обрывков собирали (заметьте, что это говорит классик философии Иммануил Кант! — *К. Д.*), по указанию скрыто заложенной в нас идеи, многие относящиеся к ней знания в качестве строительного материала и даже после того, как мы в течение продолжительного времени технически составляли этот материал, становится возможным увидеть идею в более ясном свете и архитектурно набросать очертания целого согласно целям разума. Системы кажутся, подобно червям, воз-

никающими путем *generatio aequivoca* из простого скопления собранных вместе понятий, сначала в изуродованной, но с течением времени в совершенно развитой форме, хотя все они имели свою схему как первоначальный зародыш в только лишь развертывающемся еще разуме...» (3, 681—682). При ошибочной в целом попытке выводить философские системы из разума как высшей познавательной способности, Кант подымается здесь до диалектического понимания развития философского знания, правда, опять-таки с неизменным противопоставлением рационального и эмпирического, а также, может быть, впервые в истории философии, противопоставлением философского и исторического, понимая под историческим знание, полученное извне, а не из самого разума.

У Канта вообще особое отношение к истории философии: в отличие, например, от Гегеля, уделявшего исключительно большое внимание истории и истории философии («Философия истории», «История философии» в трех томах, «Феноменология», «Философия духа», да и вообще все его работы пронизаны историчностью и историческим), Кант, можно сказать, совсем не писал историко-философских работ, ибо полагал, что тот, кто изучил систему философии, все же обладает только полным историческим знанием философии и знает, и судит лишь настолько, насколько ему были даны знания. Такой человек, согласно Канту, развивался по чужому разуму и у него вырабатывается подражательная, а не творческая способность, историческое, а не философское знание. Человек, хорошо воспринявший, сохранивший и изучивший ту или иную философскую систему, подобен гипсовому слепку с живого человека. «Основанные на разуме познания, имеющие объективный характер (т. е. могущие первоначально возникнуть только из собственного разума человека), лишь в том случае могут называться этим именем также с субъективной стороны, если они почерпнуты из общих источников разума, а именно из принципов, откуда может возникнуть также критика и даже отрицание изучаемого» (3, 683). Кстати, сам Кант не ведет открытого диалога с великими умами прошлого, как будто боясь своей сокрушительной критикой нанести им непоправимый удар, а, может быть, опасаясь неизбежного, пробивающегося через столетия даже в ходе внутреннего диалога, влияния их идей.

В сочинениях Канта трудно обнаружить, каким образом он изучал философские системы прошлого — он высказывает нам только результаты своих изысканий, одобрение или порицание идей, согласие или несогласие с философами минувших времен. Лишь иногда Кант изменяет своему более чем деликатному обхождению с великими мыслителями, изливая при этом свой гнев не на них, а на их эпигонов. Это наглядно видно на примере его кратких, но в высшей степени интересных размышлений о взглядах Платона, Лейбница и некоторых других великих философов, в которых он демонстрирует участливое отношение к их гениальным идеям и столь же гениальным заблуждениям, понимая непреходящее значение этих умов для развития всего человеческого познания.

На наш взгляд, отрицательное отношение Канта к истории философии связано с его отношением ко всей предшествующей метафизике как к такой философии, которая не имеет никакого отношения к научному знанию. Свои «Пролегомены» Кант начинает с предупреждения, что они написаны не для тех, кто занимается историей философии, полагая, что историко-философские исследования ничего не прибавляют к знанию, больше того, они задерживают развитие философии. Борясь против метафизической схоластики, Кант выступает за то, чтобы «черпать из источников самого разума», а не подбирать ко всякой новой мысли какую-нибудь старую, несколько на нее похожую, как это делали схоласты. «Мы намерены убедить всех, занимающихся метафизикой,— открыто заявляет Кант,— что необходимо пока отложить их работу, считать все до сих пор сделанное несделанным и прежде всего поставить вопрос: возможно ли еще вообще то, что называется метафизикой?» (4, I, 111). Крупнейший ученый, математик, астроном, Кант был убежден в том, что никогда не поздно поставить под сомнение те или иные положения или принципы науки, правда, при этом он замечает, что если разумное понимание приходит поздно, то труднее бывает дать ему ход. Философ отважился раз и навсегда отказаться от весьма распространенного обычая обновлять старые изношенные учения, вырывая их из прежней связи и прилаживая к ним под новыми названиями систематическое одеяние собственного излюбленного покроя. Кант, ясно

отдавая себе отчет в том, какое это вызовет сопротивление и ненависть у сикофантов науки, не побоялся во всеуслышание объявить, что «критика разума есть совершенно новая наука, которая прежде ни у кого в мыслях не была, даже сама идея которой была неизвестна, так что изо всего прежнего философского материала для нее нельзя было воспользоваться ничем, кроме разве намека, заключающегося в сомнениях Юма» (4, 112).

Таким образом, учитель гимназии Кант не хочет быть учеником, овладевающим историческим знанием, он хочет учиться философии и быть философом, хотя сам же заявляет, что учить можно чему угодно, например математике, а не философии: «из всех наук разума (априорных наук) можно научить только математике, но не философии, а что касается разума, можно в лучшем случае научить только философствованию» (3, 683). Философию он представляет опять-таки в виде некоего отдаленного идеала, к которому мы можем лишь приближаться, но, видимо, никогда не постигать до конца. «Система всякого философского познания есть *философия*. Мы берем ее объективно, если разумеем под ней образец критического рассмотрения всех попыток философствовать, имеющего целью рассмотреть всякую субъективную философию, здание которой столь многообразно и изменчиво. В этом смысле философия есть только идея возможной науки, которая нигде не дана *in concreto*, но к которой мы пытаемся приблизиться различными путями, пока не будет открыта единственная, сильно заросшая чувственностью тропинка и пока человеку не удастся, насколько это дозволено ему, сделать до сих пор не удавшуюся копию равной образцу. Пока этого не случится, нельзя обучать философии; в самом деле, где она, кто обладает ею и по какому признаку можно ее узнать? (Теперь) можно обучать только философствованию...» (3, 683—684). Словом, Кант хорошо осознавал, что философские системы недалекого прошлого и современные ему имели слишком узкий, субъективный, школьный характер, чтобы выражать фундаментальные идеи бытия. Они были слишком локальными, чтобы быть собственно философскими, слишком поверхностными, чтобы выдвинуть общечеловеческие идеи, слишком мелкими, чтобы выражать существенные человеческие ин-

тересы. Кант напоминал, что «существует еще мировое понятие (*conceptus cosmicus*), которое всегда лежало в основе термина философия, в особенности, когда это понятие, так сказать, персонифицировалось и представлялось как бы в идеале философа как образца. В этом смысле философия есть наука об отношении всякого знания к существенным целям человеческого разума (*teleologia rationis humanae*), и философ есть не виртуоз разума (*Vernunftkünstler*), а законодатель человеческого. Называть себя философом в таком смысле и претендовать на то, чтобы сравняться с образцом, мыслимым только в идее, было бы чересчур смело» (3, 684). И это говорит Кант — каким же должен был быть его идеал подлинного философа, образец философа и какой должна быть в таком случае философская наука?

Кант убежден в том, что математик, естествоиспытатель, логик, как бы далеко они ни продвинулись в познаниях разума, особенно логик в философском познании, все же они могут быть только виртуозами разума. Кант противопоставляет им идеал философа, «руководящего всеми ими и пользующегося ими как орудиями содействия существенным целям человеческого разума» (3, 684—685). К сожалению, констатирует Кант, такого философа, учителя нигде нет, но это не мешает нам все время иметь в виду его идеал, и, так как идея его законодательства встречается во всяком человеческом разуме, то следует держаться исключительно этой идеи и определять более точно, что предписывает философия с точки зрения целей согласно этому мировому понятию²¹.

Введение «мирового понятия» философии очень важно, поскольку это означало не только попытку противопоставить новую философию, новую метафизику схоластическому идеалу философии как «вечной философии» *philosophia perennis*, но и существенный шаг вперед в дальнейшем развитии философии, которая связывалась с интересами и целями людей, с существенными целями, интересами человечества. Разумеется, новая кантовская метафизика выставлялась как антипод метафизике схоластической, однако она не могла от нее оторваться

²¹ Кант поясняет этот термин следующим образом: «*Мировым* называется здесь *понятие*, касающееся того, что необходимо интересует каждого» (3, 685).

так далеко, чтобы противостоять — слишком незначительным было историческое время, слишком сильными были связи с прошлым в социально-экономическом, политическом и общественном отношениях, слишком сильными были еще духовные и культурные традиции. Все это обусловило моральную аберрацию философии: это был шаг вперед и одновременно шаг в сторону моральной, практической философии. «Существенные цели не означают еще высших целей; высшей может быть только одна цель... Поэтому они — или конечная цель, или подчиненные цели, необходимо относящиеся к первой как средства. Конечная цель не что иное, как все предназначение человека, и философия, исследующая эту цель, называется моралью. Ввиду этого преимущества моральной философии перед всеми остальными видами деятельности разума древние разумели под именем философа одновременно и главным образом моралиста... Законодательство человеческого разума (философия) имеет два предмета — природу и свободу и, следовательно, содержит в себе как естественный, так и нравственный закон, первоначально в двух различных системах, а затем в одной философской системе. Философия природы имеет дело со всем, что *есть*, а нравственная — только с тем, что *должно быть*» (3, 685).

Рассматривая эту проблему (см. раздел «О первенстве чистого практического разума в его связи со спекулятивным»), Кант приходит к выводу о безусловном примате, первенстве практического разума над теоретическим, ибо, в противном случае, по его мнению, возникло бы некоторое противоречие разума с самим собой, когда спекулятивный разум изолировался бы от разума практического. а практический разум стремился бы раздвинуть свои границы и включить в себя разум теоретический. «Но нельзя требовать от чистого практического разума, чтобы он подчинялся спекулятивному и, таким образом, переменил порядок, так как всякий интерес в конце концов есть практический и даже интерес спекулятивного разума обусловлен и приобретает полный смысл только в практическом применении» (4, I, 454).

Сущность практического разума особенно ярко просвечивает сквозь кантовскую патетику в честь долга — ведь осуществление высшего блага в мире, согласно

Канту, есть необходимый объект воли, определяемый моральным законом. А в этой воле полное соответствие убеждений с моральным законом есть первое условие высшего блага.

Известно, что кантовское учение о долге было предметом насмешек не только людей, близко знавших его, но и тех, кто впервыезнакомился с этим учением. Но дело, разумеется, не в этом. Как бы ни осуждалось это учение за сухость, за строгий ригоризм, аскетизм и т. д., все отмечали нафос, с каким Кант писал о долге. Он полагал, что сам человеческий смысл — генератор всякой понятийной работы мышления не допускает активность рассудка по отношению к себе, за пределами для понятийного схватывания, дан как бы без понятия рассудка — как прекрасное, как эстетическое — цепко, органично связанное с жизнью, положенное в субъективности как переживание, не подлежащее определению в понятиях и закрытое для рассудочного постижения.

Прославление человека и человеческого разума — одна из важнейших заслуг Канта. При всей ограниченности его воззрений на человека Кант заложил такие основы учения о человеке и о смысле его существования, которые будут определять развитие европейской философии. И если временами, под воздействием различных философских систем, на первый план выдвигалась та или иная проблематика (даже из философской системы Канта, как правило, рассматривалась логическая, гносеологическая, собственно метафизическая проблематика), то затем, снова и снова, особенно в кризисные моменты истории, философы стремились вернуться к Канту и прежде всего к его гуманистической проблематике, к вопросу о смысле человеческой жизни.

Гегель высоко ценил гуманистическое содержание кантовской философии, в частности, его учение о свободе. «В высшей степени важным определением кантовской философии является возвращение ею в самосознание того, что для последнего значимо как сущность, закон и «в себе». Так как человек стремится к той или другой цели, смотря по тому, как оценивает мир или историю, то спрашивается, что должен он сделать своей последней целью? Но для воли нет другой цели, кроме той, которую она черпает из самой себя, кроме цели ее свободы. Выставление этого принципа, что свобода есть

последний стержень, вокруг которого вращается человек, высочайшая вершина, которой ни на что не приходится глядеть снизу вверх, так что человек не признает никакого авторитета, и ничто, в чем не уважается его свобода, его не обязывает,— выставление этого принципа представляет собою большой шаг вперед. Это... доставило кантовской философии величайшее распространение и симпатию; к ней в высшей степени влекла та ее мысль, что человек обретает в самом себе безусловно прочный, устойчивый центр,— но кантовская философия так и остановилась на этом принципе»²².

Философ «освободил» «Критику чистого разума» от основной «метафизической» задачи — рассмотрения трансцендентного предмета — бога, свободы и бессмертия души,— препоручив его компетенции «практического» разума.

Обращение к практическому разуму было по существу попыткой вернуть философии извечную проблематику, с которой связано ее собственное достоинство, поскольку «практический» разум отличается от «теоретического» разума в данном случае лишь тем, что в него включены «бог», «свобода» и «бессмертие души», которые, согласно Канту, недоступны «теоретическому» разуму. Он объявляет их «постулатом» «практического» разума, то есть «умопостигаемыми» объектами или предметами, выражающими какие-то необходимые интенции человека и человечества. «Но действительно ли расширяется таким образом наше познание посредством практического разума, и имманентно ли в практическом разуме то, что для спекулятивного разума было *трансцендентным*? Конечно, но *только в практическом отношении*. В самом деле, мы этим не познаем ни природы нашей души, ни умопостигаемого мира, ни высшей сущности по тому, что они сами по себе; мы имеем лишь понятия о них, объединенные в *практическом* понятии *высшего* блага как объекта нашей воли, и совершенно *а priori* через чистый разум, но только посредством морального закона, и то лишь по отношению к нему, т. е. к объекту, которому он повелевает. Но этим не постигается, каким образом возможна свобода и как надо теоретически и положительно представлять

²² Гегель. Сочинения, т. XI, стр. 444.

себе этот вид причинности, а постигается лишь то, что такая свобода существует, постулируемая моральным законом и ради него. Так же обстоит дело и с остальными идеями, которых ни один человеческий рассудок никогда не сможет исследовать по их возможности, хотя никакая софистика не может убедить даже самого простого человека в том, что это не истинные понятия» (4, I, 467—468).

Таким образом, хотя трансцендентные объекты — бог, свобода, бессмертие души — и становятся благодаря практическому разуму имманентными, тем не менее смысл человеческой жизни в обоих случаях оказывается скрытым за семью печатями. Бог, свобода, бессмертие души и в сфере практического разума остаются гипостазированным выражением свернутой, замороженной и неразгаданной формулы смысла человеческой жизни.

Может показаться, что впервые внутри рационалистической традиции было заявлено сомнение в возможностях человеческого разума, дано его, так сказать, изначальное ограничение. Кант достаточно ясно и четко сформулировал мотивы необходимой самокритики и разграничения «спекулятивного разума», притязавшего на трансцендентные знания и ограничивавшего практическое применение и расширение «чистого разума». Это означало, что метафизический принцип переносился на этику и не оставлял места свободному проявлению человеческой воли. По существу Кант предъявил счет рассудку с его безудержной страстью диктовать законы не только в сфере природы, но и в сфере «умопостижимого».

Воля, долг и свобода — это лишь те грандиозные щели, которые в конечном счете образовали разрыв между кантовской философией и действительностью, между его стремлениями и их осуществлением: чем больше он стремился обосновать их необходимость, реальность и действительность, тем больше они превращались в идеологическую иллюзию, в утопический идеал.

Непреодолимый разрыв между идеологическими формами и реальной действительностью был обусловлен самими реальными социально-экономическими отношениями Германии того времени и навязанными им политическими формами. «Июльская революция... навязала немцам извне политические формы, соответствующие раз-

витой буржуазии. Так как немецкие экономические отношения ещё далеко не достигли той ступени развития, которой соответствовали эти политические формы, то бюргеры приняли их только как абстрактные идеи, как принципы в себе и для себя, как благочестивые пожелания и фразы, как кантовские самоопределения воли и людей, какими они должны быть. Они отнеслись поэтому к этим формам гораздо более нравственно и бескорыстно, чем другие нации, т. е. они проявили в высшей степени своеобразную ограниченность и не добились успеха ни в одном из своих устремлений»²³.

Кант полагал, что его учение о морали, в частности, учение о долге, возвышает человека, придает его жизни особый, возвышенный смысл, делает из него личность. В человеке он пытался разрешить дуализм чувственно воспринимаемого и умопостигаемого миров, примирить необходимость и свободу, волю и автономию субъекта, а главное — сделать человека субъектом морального закона, чтобы только человек был бы целью самой по себе.

Во всей литературе о Канте, начиная с отзывов о нём его близких друзей (Шиллера, например), подчеркивается и даже высмеивается исключительный ригоризм его учения о морали, о категорическом императиве, и особенно о долге. Внешне это кажется оправданным. Однако, если вникнуть в кантовское учение глубже и принять во внимание условия жизни Германии того времени, то мы убедимся в том, что требования Канта не только не были чрезмерными, но, пожалуй, даже мягкими.

Вот что писал Энгельс о состоянии тогдашней Германии: «Это была одна отвратительная гниющая и разлагающаяся масса. Никто не чувствовал себя хорошо. Ремесло, торговля, промышленность и земледелие страны были доведены до самых ничтожных размеров. Крестьяне, ремесленники и предприниматели страдали вдвойне — от паразитического правительства и от плохого состояния дел. Дворянство и князья находили, что, хотя они и выжимали все соки из своих подчинённых, их доходы не могли поспевать за их растущими расходами. Всё было скверно, и во всей стране господствовало об-

²³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 184—185.

щее недовольство. Ни образования, ни средств воздействия на сознание масс, ни свободы печати, ни общественного мнения, не было даже сколько-нибудь значительной торговли с другими странами — ничего кроме подлости и себялюбия; весь народ был проникнут низким, раболепным, жалким торгашеским духом. Всё прогнило, расшаталось, готово было рухнуть, и нельзя было даже надеяться на благотворную перемену, потому что нация не имела в себе силы даже для того, чтобы убрать разлагающийся труп отживших учреждений»²⁴.

Естественно, Кант не мог не видеть и не чувствовать этого всеобщего гниения и разложения. В то же время, как мудрый философ, он не мог не видеть и отсутствие реальных сил, способных изменить в ближайшем будущем это состояние всеобщего упадка и разложения, воздействующего противоречивым образом: у одних людей оно вызывало чувство обиды, горечи и яростного протеста, у других оно парализовало волю, ум и энергию, заставляло обращать взоры недовольных и их надежды вовне — к французской буржуазной революции и выражать свои чаяния в абстрактной, метафизической форме.

Кантовское учение о морали, его категорический императив, его учение о свободе воли, о долге — это альтернатива почти всеобщему в тех условиях принципу: «как можно больше наслаждаться и как можно меньше делать», то есть это альтернатива паразитическому существованию господствующих классов, которые не только разложились сами, но и разложили тех, кого эксплуатировали. И если Руссо, призывая вернуться к естественному, первобытному состоянию, которое поэты считали минувшим «золотым веком», как бы забыл о том, что человечество может прийти к состоянию всеобщего равенства только через революции и упорный труд, то Кант, может быть, в слишком абстрактной форме призывает всех людей к неукоснительному исполнению возложенного на них природой и обществом долга и разъясняет, что только через выполнение этого долга они станут настоящими людьми и смогут приобщиться к «сверхчуждственному» существованию.

Если Руссо, вызвавший бурю негодования со стороны власть имущих своими революционными идеями, «по-

²⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 561—562.

стоянно изображает разум в покое, но не в борьбе», как это верно заметил Фихте, «ослабляет чувственность, вместо того чтобы укрепить разум»²⁵, то Кант стремится через критику чистого разума очистить его от всего того, что ему мешает, и самое главное — подвести под него глубочайшую нравственность, сделать его высоко нравственным, практическим, моральным, а значит, деятельным, действенным и эффективным.

Мы видим, насколько важен для понимания философии Канта методологический принцип, выдвинутый классиками марксизма: чтобы понять философию этого мыслителя, надо дать диалектико-материалистический анализ механизма взаимоотношения философии Канта со всей системой отношения базиса и надстройки, определить все нити и связи этой философии с экономическими, политическими, социальными и другими отношениями, установить ее динамическое место в этой многообразной и сложной системе отношений. Только в этом случае будет вскрыта ее подлинная сущность и ее содержание.

«Характерную форму, которую принял в Германии основанный на действительных классовых интересах французский либерализм,— читаем в «Немецкой идеологии»,— мы находим опять-таки у Канта. Ни он, ни немецкие бюргеры, приукрашивающим выразителем интересов которых он был, не замечали, что в основе этих теоретических мыслей буржуазии лежали материальные интересы и *воля*, обусловленная и определённая материальными производственными отношениями; поэтому Кант отделил это теоретическое выражение от выраженных в нём интересов, превратил материально мотивированные определения воли французской буржуазии в *чистые* самоопределения «*свободной воли*», воли в себе и для себя, человеческой воли, и сделал из неё таким образом чисто идеологические определения понятий и моральные постулаты»²⁶.

Из этого ясно, что критическая философия Канта представляла собой двойную редукцию: исключение материальных интересов и воли, обусловленной и определённой материальными производственными отношениями

²⁵ Фихте. О назначении ученого. М.— Л., Соцэкгиз, 1935, стр. 129.

²⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 184.

ми, и превращение этих материально мотивированных интересов в понятия «чистого разума», в «моральные постулаты» «практического разума». Тем самым Кант ограничивает не только сферу «чистого разума» и рассудка, но и сферу «практического разума». Его «критики» в одном из самых существенных аспектов уводили философию на путь перманентного разъединения гносеологии и гуманистической критериологии. Этим, пожалуй, объясняется редкое упорство и настойчивость, с какими Кант вел поиски объединяющего принципа метафизики и морали. Не хотел ли Кант дать морали метафизическое обоснование, а в метафизику ввести моральное построение, пронизать ее безусловностью требований категорического императива?

В дальнейшем мы увидим, как философ, пытаясь осуществить свой замысел, будет все больше отдаляться от его осуществления и переносить свои надежды на телеологический порядок, на законы целесообразности и все больше переходить к художественно-эстетическому обоснованию метафизики, точнее, черпать из искусства и эстетики модели метафизических построений.

«Звездное небо надо мной и моральный закон во мне» — вот что выше всего ценил сам Кант. «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо надо мной и моральный закон во мне. И то и другое мне нет надобности искать как нечто окутанное мраком или лежащее за пределами моего кругозора; я вижу их перед собой и непосредственно связываю их с сознанием своего существования. Первое начинается с того места, которое я занимаю во внешнем чувственно воспринимаемом мире, и в необозримую даль расширяет связь, в которой я нахожусь, с мирами над мирами и системами систем, в безграничном времени их периодического движения, их начала и продолжительности. Второй начинается с моего невидимого я, с моей личности, и представляет меня в мире, который поистине бесконечен, по который ощущается только рассудком и с которым (а через него и со всеми видимыми мирами) я познаю себя не только в случайной связи, как там, а во всеобщей и необходимой связи. Первый взгляд на бесчисленное множество миров как бы уничтожает мое значение

как животной твари, которая снова должна отдать планете (только точке во вселенной) ту материю, из которой она возникла, после того как эта материя короткое время неизвестно каким образом была наделена жизненной силой. Второй, напротив, бесконечно возвышает мою ценность как мыслящего существа, через мою личность, в которой моральный закон открывает мне жизнь, независимую от чувственно воспринимаемого мира, по крайней мере поскольку это можно видеть из целесообразного назначения моего существования через этот закон, которое не ограничено условиями и границами этой жизни» (4, I, 499—500).

Здесь особенно явно проявляется двойственный характер философии Канта: связывая существование человека с материей, он вполне материалистически смотрит на его возникновение и смерть, на его место в бесконечной во времени и пространстве вселенной. Однако, рассматривая человека как личность, как мыслящее существо, он не может смириться с кратковременностью существования я, с его естественным появлением и таким же естественным исчезновением и апеллирует к моральному закону, который может открыть человеку жизнь, не зависящую от чувственно воспринимаемого, то есть материального мира, придавая человеческому существованию смысл и тем самым как бы снимая все пространственно-временные границы материального, земного существования человека.

* * *

Рассмотрев некоторые аспекты содержания «Критики чистого разума» и «Критики практического разума», задумаемся над результатом громадной критической рефлексии Иммануила Канта: на наш взгляд, во второй «Критике» философ завершил то, что было в основном сделано в первой «Критике» — вытеснил окончательно смысл человеческой жизни из презумпции и компетенции разума, вместе с тем именно вторая «Критика» подвела Канта вплотную к необходимости и возможности реконструировать этот смысл человеческой жизни. Через анализ «Критики способности суждения» мы можем реконструировать те потенции кантовской философии, которые поведут к эстетизации современного буржуазного сознания.

При чтении произведений Канта складывается впечатление, что смысл жизни состоит в исполнении долга. Но тогда неизбежно возникают вопросы: 1) какое отношение имеет к этому искусство, художественное творчество и гений, если смысл обретается в исполнении долга; 2) если смысл жизни состоит в исполнении долга, понятого как бремя житейских обязанностей и тягот или, напротив, как уход от них, то моральная философия Канта редуцируется из банального протестантского морализма, тем более, что для поддержки морального субъекта постулируется бог; 3) как это вяжется с французской буржуазной революцией, Декларацией прав человека, с теорией общественного договора Жан-Жака Руссо?

Марксистско-ленинский анализ философии Канта должен подняться до уровня общественных отношений, преодолевая филистерский уровень буржуазных исследований классика философии. Только тогда можно будет достигнуть важной цели — дать объективный анализ и критику кантовского обоснования долга в теоретической форме рационалистической философии.

Сейчас мы можем лишь предполагать, что долг — быть свободным на уровне критической саморефлексии рационализма (и в этом одна из существенных сторон и особенностей философии Канта), а свобода — прорыв свободы — это целеполагание. Тогда будет вырисовываться облик кантовского понимания долга — быть свободным вопреки тяготам эмпирии, быть свободным в любом причинном ряду природы и от любого природного механизма, быть свободным в любое время и в любом месте начинать свой причинный ряд в соответствии с законами своего собственного разума, становящимися всеобщим законодательством, вклиниваясь и ломая, казалось бы, непрошибаемый причинный ряд природы.

Бог, как свернутая формула смысла человеческой жизни, дается как бы в помощь рыцарю долга, который есть свобода, неподчинение, неприятие детерминизма природы. В этом усматривается подлинная моральность, нравственность и здесь же скрывается разгадка кантовского отказа от онтологии, а также причина вытеснения смысла жизни из рационалистической традиции.

Вот тут-то и вводится телеология, не обладающая онтологическим весом, как связующий принцип природы и свободы, являющейся всего лишь принципом «als ob» и обладающей только субъективной практической реальностью. (Хотя Кант не изобрел и не придумал телеологический и причинный принцип, этот принцип ведет свою родословную от Аристотеля и даже еще глубже — от элеатов. Что же касается философской традиции, то все рационалистические и схоластические схемы строятся на разной игре цели и причины.)

В поддержку энтузиазма свободного морального субъекта, — чтобы придать его деятельности смысл, — вводится вера в бога, который, согласно Канту, исследовавшему различные доказательства бытия бога, недоказуем.

Однако это еще не атеизм, как может показаться с первого взгляда. Это — автономия науки, морали, философии, права, искусства, то есть, выражаясь языком марксистско-ленинской философии, это автономия, независимость форм общественного сознания от религии и церкви. Это — рационалистическая схема, но лишенная постоянного и неизменного основания — бога. Можно даже сказать так, что это рационалистическая конструкция без субстанции, поскольку вместо былой уверенности рационализма осталась лишь надежда, которая будет возведена в современной буржуазной и ревизионистской философии чуть ли не в основной и главный принцип всей философии вообще, как это сделал Эрнст Блох в своей трехтомной работе «Принцип надежды» (E. Bloch. Das Prinzip Hoffnung, I—III. Berlin, 1954).

Уместно задаться вопросом о том, почему Кант перешел к «Критике способности суждения»: будучи рационалистом до мозга костей и одновременно разрушив систему традиционного рационализма, он норовит если не восстановить, то хотя бы восполнить ее и начинает проигрывать в гении и искусстве ту же традиционную рационалистическую причинно-следственную схему. В связи с этим не лишне заметить, что признание Канта в том, что «указание Давида Юма было именно тем побуждением, которое впервые — много лет тому назад — прервало мою догматическую дремоту и дало моим изысканиям в области умозрительной философии

совершенно иное направление»²⁷, надо принимать, как мы видим, *sum grapo salis*, ибо, как справедливо пишет Бертран Рассел, «пробуждение было лишь временным, и вскоре он изобрел наркотик, который оказался в состоянии усыпить его снова»²⁸.

Сравнивая философию Канта и Спинозы, мы хотели бы акцентировать внимание не на доказательстве того, кто и в какой степени из них был материалистом и атеистом — об этом уже много писали и говорили, а на том, чтобы сопоставить две рационалистические концепции, каждая из которых имеет свою историческую ценность, преимущества и ограниченность.

Спиноза придерживается абсолютной рационалистической, логически доказуемой уверенности в неизменной рациональной структуре универсума, сквозной воле творца — бога или природы. Именно поэтому Спиноза детерминист и фаталист. В сущности, у Спинозы подлинно свободен только бог, через познавательную любовь к которому человек понимает его, бога, целенаправленное творение и себя, творимого им.

Кант впервые в философской традиции подорвал безотчетную и безоглядную уверенность спекулятивной философии в абсолютно рационалистическом устройстве мира, покоящемся на признании абсолютного бытия, абсолютной истины, абсолютного творца. Кант с невероятной силой и смелостью вышибает это основание — бога и выключает его не только из онтологии, космологии, но и из гносеологии, исключает его раз и навсегда из рационалистической схемы.

Бог у Канта — это скорее символ выражения смысла человеческой жизни и вводится он философом для обоснования самодеятельного и самосознающего субъекта, того субъекта, которого недоставало философии Спинозы. И самое удивительное состоит в том, что этот субъект наделяется по обратной аналогии божественными атрибутами: бог — творец, следовательно, знает цель творения, свободен полагать цель и начинать причинный ряд; бог — всеблагой — максима моей воли, отсюда веления категорического императива: «поступай только согласно такой максиме, руководствуясь которой ты в то же время

²⁷ Кант. Пролегомены. М. — Л., Соцэкгиз, 1934, стр. 112.

²⁸ Бертран Рассел. История западной философии. М., 1959, стр. 722.

можешь пожелать, чтобы она стала всеобщим законом» (4, I, 260); бог — вездесущий и всемогущий, его онтологическая, космологическая и гносеологическая редукция — исключение смысла жизни (бог, свобода воли, бессмертие души) из рационалистической схемы — это прокладывание кратчайшего пути в сферу нравственности, чтобы через практический разум снова ввести имманентный ему смысл человеческой жизни.

Высочайшая нравственность, практический разум, верность долгу делает человека человеком, личностью. Кант обрушивается на сочинителей романов и сентиментальных наставников (хотя и они осуждают сентиментальность) и даже на философов-стоиков, осуждая героический фанатизм последних и пошлый, томный фанатизм первых, а также любые моральные учения, стремившиеся заинтересовать человека исполнять моральные заповеди какими-нибудь посулами и обещаниями (счастья, загробной жизни, бессмертия, обогащения, искупления грехов и т. д.). Открыто и резко критикуя все виды и формы этического натурализма и релятивизма, так и не постигнувших сущность человека и морали, Кант выставляет против этического, нравственного хаоса и неразберихи, против волюнтаристского произвола и религиозно-метафизической экзальтации нравственный закон, сознание свободного подчинения этому закону и уважения к нему. Объективно практический поступок, совершаемый согласно моральному закону и исключаящий все определяющие основания, которые исходят из склонностей, Кант называет долгом (4, I, 260). От ветхозаветных времен вплоть до Канта под этим термином скрывалось содержание той или иной формы принуждения (социального, коллективного, индивидуального и т. д.) и порабощения, в силу чего слово «долг» редко ласкало слух человека, а чаще всего вызывало страх, неприязнь, неудовольствие и, как правило, рассматривалось чем-то вроде посягательства или покушения на свободу, независимость и личность человека.

Бросая открытый вызов прочной тысячелетней традиции, Кант выставляет затасканное, захламленное и изуродованное тело человеческого глагола «долг» как знамя объединения людей, как грозное и неподкупное оружие, способное сокрушить представляющуюся уже как бы врожденной ограниченность индивида, связать

его с другими людьми и миром, вознести его над самим собой, раскрыть бесконечные дали и горизонты нравственного самоусовершенствования и благородного деяния.

Если у Спинозы свобода есть познанная необходимость, то у Канта свобода есть свободное подчинение нравственному закону, повиновение долгу. «Моральный закон именно для воли всесовершеннейшего существа есть закон *святости*, а для воли каждого конечного разумного существа есть закон *долга*, морального принуждения и определения его поступков *уважением* к закону и из благоговения перед своим долгом» (4, I. 408). Никакой другой субъективный принцип нельзя, согласно Канту, брать в качестве мотива, иначе поступок, хотя он и будет совершен сообразно с долгом, все-таки окажется не моральным.

Вот почему и до Канта и после него воспевали свободу, а он один, как отбившийся от оркестра музыкант, шел не в ногу и наигрывал свою собственную мелодию — мелодию долга: «Долг! Ты возвышенное, великое слово, в тебе нет ничего приятного, что льстило бы людям, ты требуешь подчинения, хотя, чтобы побудить волю, и не угрожаешь тем, что внушало бы естественное отвращение в душе и пугало бы; ты только устанавливаешь закон, который сам собой проникает в душу и даже против воли может снискать уважение к себе (хотя и не всегда исполнение); перед тобой замолкают все склонности, хотя бы они тебе втайне и противодействовали, — где же твой достойный тебя источник и где корни твоего благородного происхождения, гордо отвергающего всякое родство со склонностями, и откуда возникают необходимые условия того достоинства, которое только люди могут дать себе? Это может быть только то, что возвышает человека над самим собой (как частью чувственно воспринимаемого мира), что связывает его с порядком вещей, единственно который рассудок может мыслить и которому вместе с тем подчинен весь чувственно воспринимаемый мир, а с ним — эмпирически определяемое существование человека во времени и совокупность всех целей (что может соответствовать только такому безусловно практическому закону, как моральный). Это не что иное, как *личность*, т. е. свобода и независимость от механизма всей природы, рассматриваемая вместе с тем как способность существа, кото-

рое подчинено особым, а именно данным собственным разумом, чистым практическим законам; следовательно, лицо как принадлежащее чувственно воспринимаемому миру подчинено собственной личности, поскольку оно принадлежит и к умопостигаемому миру; поэтому не следует удивляться, если человек как принадлежащий к обоим мирам должен смотреть на собственное существо по отношению к своему второму и высшему назначению только с почтением, а на законы его — с величайшим уважением» (4, I, 413—414).

Мы видим, что Кант выводит генезис долга из личности, больше того, «внушающая уважение идея личности» служит основой масштаба ценностных измерений предметов согласно моральным идеям и, что особенно замечательно, критериологической базой человеческого достоинства, скромности и самоотверженности. Можно ли после этого удивляться той буре, которую вызвало моральное, этическое учение Канта, особенно среди теологов, быстро постигнувших взрывную силу и опасные последствия этого учения для религии? Хотя, на наш взгляд, кантовская «Критика практического разума» наносила не меньший, если не больший удар по самым различным этическим концепциям, так или иначе рассматривавшим человека как средство для достижения целей (личных, общественных, государственных, религиозных).

Вопреки подобным взглядам на человека Кант объявляет моральный закон святым, ненарушимым. Отлично понимая, что сам человек не так уж свят, философ, тем не менее, подчеркивает, что зато *«человечество»* в его лице должно быть для него святым. Во всем сотворенном все что угодно и для чего угодно может быть употреблено *«всего лишь как средство»*; только человек, а с ним каждое разумное существо *«есть цель сама по себе»*. Именно он субъект морального закона, который свят в силу автономии своей свободы» (4, I, 414).

Не возвращение ли это идеала эпохи Возрождения — *«uomo singolare»* — человеческой личности, растоптанной тяжелой иерархией небесной бюрократии от бога, ангелов до святых угодников, отцов церкви и просто служителей вселенского клира, опутавших, связавших и регламентировавших человеческую жизнь удушающими объятиями религиозно-этических норм, парализующей

силой бессильных молитв, сладкими обещаниями загробной жизни, убивающими в зародыше все естественные и благородные человеческие желания и устремления? Нас могут спросить — как можно делать подобное предположение, если этика Канта, даже в сравнении с религиозной, носит более строгий, сухой и ригористический характер?

Действительно, у Канта можно найти немало высказываний, повергающих в уныние любителей жизненных удовольствий: «Человек живет лишь из чувства долга, а не потому, что находит какое-то удовольствие в жизни» (4, I, 415), или: «Высокое достоинство долга не имеет никакого отношения к наслаждению жизни» (4, I, 416) и т. п. Да, таких высказываний у Канта предостаточно, но если вдуматься, какое содержание вкладывается философом в эти фразы, то кантовский ригоризм не будет отпугивать, а будет скорее привлекать своим высокогуманистическим и высоконравственным содержанием и характером.

Вспомним, что для Канта свободное подчинение долгу и уважение к нему равнозначно свободе: свободное исполнение долга есть свобода, поэтому когда он отвергает склонности к жизненным удовольствиям, то делает это во имя приобщения человека к жизни более благородной, возвышенной, более человеческой, к жизни, тесно связанной с другими людьми, с их благом, к жизни во всем богатстве проявлений человечности. Упрекать Канта в сухом ригоризме было бы равнозначно, на наш взгляд, отождествлению свободы и произвола, поскольку добровольное подчинение долгу предполагает, естественно, преодоление того, что стоит на пути исполнения, предполагает отказ от того, что сбивает с этого пути, выбранного свободно самим человеком.

Кантовская внушающая уважение идея личности демонстрирует возвышенный характер человеческой природы по ее назначению и позволяет вместе с тем замечать отсутствие соразмерности поведения человека с этой идеей и тем самым сокрушает его самомнение. Человек — не венец природы, а прежде всего член человеческого сообщества, способствующий всячески благу всех, честно исполняющий свой долг, осознающий возвышенный характер человеческого сверхчувственного существования, свято охраняющий свое человеческое достоин-

ство и достоинство всех других людей. Если это ригоризм, то ригоризм такой нравственности, когда то, что человек носит внутри, в своем сердце («моральный закон во мне») становится «всеобщим законодательством».

Таким образом, мы приходим к выводу, что до Канта в самых различных теориях и концепциях свобода понималась как то, что лежит в основе нравственности и определяет все ее категории. В этом случае свобода была вынесена за пределы нравственности, а нравственность — за пределы свободы. Кант, может быть, впервые в истории человеческой мысли привел свободу и нравственность в соответствие: категория долга явилась тем волшебным стеклышком, которое исправило врожденную или благоприобретенную болезнь человеческих глаз, сердца и ума — идея личности как цель сама по себе и никогда как только средство, долг как закон свободной воли каждого конечного разумного существа, каждой личности, беспрекословное подчинение дисциплине своего собственного разума, становящегося общим законодательством, — вот та фокусировка, аккомодация, которую Кант осуществил с помощью категории долга.

Нельзя не заметить всеобщий, демократический, прогрессивный, критичный и самокритичный характер требований кантовской морали и ее критериологии. В этом смысле она явилась антиподом морализирующему учению романтиков, моральную девальвацию которых уже оплакивал Шиллер, и антиподом ницшеанской идеи «сверхчеловека» как логического развития и конца этой девальвации буржуазных ценностей, которая будет превозноситься и воспеваться не одним поколением реакционных писателей, поэтов, художников, композиторов, философов, не говоря уж о горе-политиках или просто политиках.

Все эти перипетии знаменуют и четко обозначают переломные моменты блужданий смысла человеческой жизни в лоне ментальных конструкций, когда каждый из мыслителей или художников по-своему ставил и по-своему губил эту проблему смысла человеческой жизни.

Предвосхищая конкретный анализ генезиса и эволюции буржуазного философско-этического и эстетического сознания, мы можем констатировать, что в терминах рационализма, который не облегчает себе задачу огляд-

кой на бога традиционной философии, лишь однажды удалась непротиворечивая и онтологически достоверная интерпретация смысла человеческой жизни — это и была философски значимая фундаментальная проблема кантовской «Критики способности суждения», то есть эстетики Канта.

* * *

Исследователи отмечают, что с 1787 года у Канта усиливается интерес к эстетической проблематике. Он все больше приходит к убеждению, что эстетические исследования должны быть тесно связаны с «телеологией», с изучением целесообразности в природе.

Пока еще никто не ответил на вопрос — как пришел Кант к идее связи и даже тождества «теологии» и «критики вкуса». Видимо, здесь много причин: стремление придать философии законченный, законченный вид, отыскать априорные принципы для сферы, лежащей между теоретической философией и философией практической, и, может быть, главная причина заключалась в попытке ликвидировать углубляющийся и расширяющийся разрыв между природой и человеком, между законами природы и законами человеческой жизни, приостановить расхождение, «разбегание» «звездного неба» и «морального закона», со всей отчетливостью представившегося взору ~~кенигсбергского~~ мыслителя уже в то время, «разбегание», неумолимо увеличивающее с тех пор скорость и параметры, охватывающее все новые и новые сферы взаимоотношений человека с природой в буржуазном обществе и буржуазном сознании.

Скачок, который Кант совершил в теоретической области, от «законодательства рассудка», — колыбели всех понятий, содержащих в себе в концентрированном виде априорное сознание, — к «законодательству разума», на котором покоится понятие свободы, был решительным.

В самом начале своей «Критики способности суждения» Кант обращает внимание на то, что исследование природы может идти «двумя путями — либо чисто теоретическим, либо телеологическим. В последнем случае оно в качестве *физики* может использовать для своих намерений лишь такие цели, которые могут стать

известными нам из опыта; в качестве же *метафизики* в соответствии с ее призванием — лишь ту цель, которая устанавливается чистым разумом... в метафизике разум не может на естественном теоретическом пути (в отношении познания бога) по желанию достичь *всех* своих намерений и, следовательно, ему остается лишь телеологический путь; таким образом, не цели природы, которые покоятся лишь на эмпирических основаниях доказательства; а цель, определенно данная а priori чистым практическим разумом (в идее высшего блага), должна возместить недостаточность теории» (5, 67). Речь идет не о замене теоретического исследования телеологическим (на следующей странице Кант подчеркивает, что «отсутствие теории не может возместить никакая телеология или практическая целесообразность» — 5, 68), а о том, что естественные науки изучают природу естественным, опытным, теоретическим путем, в отличие от метафизики, которая может достичь всех своих целей, особенно познания сверхчувственных объектов (познание бога, свободы, бессмертия души) только телеологическим путем. Идея целесообразности или телеологическая способность суждения есть способность субъекта, а не объекта. Если разум диктует законы природе, а категорический императив определяет поведение человека, то телеологическая способность суждения придает смысл, а через объект, точнее, через овладение формой объекта придает смысл и всей человеческой деятельности вообще.

Применение телеологического принципа к природе каждый раз обусловлено эмпирически, поскольку ни один человек не может априорно усмотреть целей природы, но без особого труда устанавливает связь причин и действий. То же самое можно было бы сказать о целях свободы, если бы предметы ее воления давались природой в качестве определяющих оснований, чтобы посредством их сравнения можно было установить разумом нашу цель. «Однако критика практического разума показывает, что имеются чистые практические принципы, которыми а priori определяется разум и которые, следовательно, а priori указывают цель разума. Следовательно, если применение телеологического принципа для объяснения природы никогда не может полностью и достаточно определенно для всех целей указать первопри-

чину целесообразной связи, потому что этот принцип ограничен эмпирическими условиями, то этого следует ожидать от *чистого учения о цели* (которое может быть только учением о свободе), априорный принцип которого содержит в себе отношение разума вообще к совокупности всех целей и может быть только практическим. Но так как чистая практическая телеология, т. е. мораль предназначена осуществить свои цели в *мире*, то она — что касается данных в нем *конечных причин* и соответствия *высшей причины мира* совокупности всех целей как следствию, стало быть, в отношении естественной *телеологии* и возможности природы, вообще, т. е. в отношении трансцендентальной философии, — не может упустить *возможность* целей в мире, дабы обеспечить чистому практическому учению о цели объективную реальность в отношении возможности объекта при осуществлении, а именно объективную реальность цели, содействовать которой в мире оно предписывает» (5, 95—96).

Следовательно, телеологический принцип не может привести нас к объяснению первопричины целесообразной связи, не может дать ее основы, поскольку ограничен эмпирическими условиями. Но в таком случае телеология оказывается безосновной, не имеющей собственного основания и обоснования. Таким образом, Кант отказывает эмпирическому подходу (даже на его телеологическом уровне) в способности конституирующего принципа, в способности быть фундаментом здания рациональной архитектоники «чистого разума». Именно поэтому он отбрасывает эмпиризм вместе с опытом и призывает опираться на практические принципы, которые априорно определяют разум и указывают его цели.

Отсюда следует, что телеология превращает предмет из возможного в действительный. Телеология, понятие о целесообразности природы — это попытка включить природу в человеческую жизнь, придать этой жизни бытийную, онтологическую основу, сделать ее основополагающей, побуждающей и интуирующей к высшим ценностям, к их познанию, освоению, а также к созданию новых ценностей в различных сферах человеческой жизнедеятельности, а саму человеческую деятельность телеология определяет не как не охваченную в понятии, а как целесообразную, осмысленную. В этом ключ ана-

логии с практической деятельностью: объективной целесообразности природы аналогичен субъективный принцип способности суждения. Как природа находит свое завершение и разрешение в человеческой свободе, так и объективность находит свое завершение и разрешение в субъективности, а объективная телеология в субъективности способности суждения. «Встреча» природы и свободы должна приводить к порождению смысла, хотя познание сверхчувственных сущностей (бог, свобода и бессмертие души) осуществляется не теоретически, а практически, морально, поскольку здесь сверхчувственное, по мнению Канта, не только дает материал для познания другого сверхчувственного (моральной конечной цели и условий ее осуществимости), но и доказывает свою реальность как факт в поступках и действиях человека. «При этом весьма примечательно всегда то, что из трех чистых идей разума — *бога, свободы и бессмертия* — идея свободы есть единственное понятие сверхчувственного, которое доказывает свою объективную реальность (посредством казуальности, которая в ней мыслится) в природе, через возможное в природе действие ее, и именно благодаря этому делает возможным соединение обеих других (идей) с природой, а всех их вместе — в одной религии; ...понятие о свободе (как основное понятие всех безусловно практических законов) может расширить разум за те пределы, внутри которых должно остаться безнадежно заключенным любое (теоретическое) понятие природы» (5, 514). Следовательно, Кант пытается вывести разум из той ограниченности, в которой он, по мнению философа, с необходимостью пребывает как чистый разум, как разум, обладающий теоретическим знанием природы. Разум может преодолеть эту свою ограниченность только в том случае, если будет основываться на свободе.

Кант, естественно, отвергал различные философские системы, которые так или иначе сковывали человеческий разум, поскольку не могли дать истинного объяснения принципу целесообразности.

Системы, отстаивающие идеализм конечных причин в природе, допускают каузальность по законам движения, каузальность, благодаря которой вещи в природе существуют целесообразно, но они, согласно Канту, «отрицают в ней интенциональность», «отрицают, что при-

чиной служит цель» (5, 420). На этом основании Кант подвергает резкой критике, а то и просто отбрасывает, концепции античного материализма. Систему каузальности Эпикура и Демокрита Кант считает очевидно нелепой и не хочет даже рассматривать (в связи с тем, что у них целесообразность не выходит за пределы чувственно воспринимаемых вещей).

Несмотря на это, Кант рассматривает «систему фатальности» Спинозы, «которая ссылается на нечто сверхчувственное, до чего наше разумение не доходит» (5, 419), отмечая признание непреднамеренного характера целевой связи в мире, выводимой из первосущности, а не из рассудка, из необходимости ее природы и возникающего отсюда единства мира. Основной упрек, который Кант бросает Спинозе, состоит в том, что, обеспечивая «природным формам единство основания, нужное для всякой целесообразности, Спиноза вместе с тем лишает их случайности, без которой нельзя мыслить никакого *единство цели*, и вместе с ней устраняет все *преднамеренное*» (5, 420).

Словом, согласно Канту, спинозизм не дает того, что он хотел дать, — вместо основания для объяснения целевой связи вещей в природе он указывает только на единство субъекта, которому они все присущи. Но и в этом случае онтологическое единство еще не будет единством цели, поскольку такой вид единства обязательно предполагает отношение к причине, которая имеет рассудок. Никакого отношения целей не получается, поскольку под ними не разумеют внутренних действий субстанции как причины, и действий ее же как причины посредством ее рассудка, а без этих условий всякое единство есть только необходимость природы.

Кант верно схватил суть философии Спинозы: действительно, единство в этой философии вытекало из необходимой связи самой природы и определялось этой необходимостью. Спиноза свел понятия людей о целесообразности в природе к их самосознанию во всеобъемлющей (но в то же время простой) сущности и старался найти эту форму только в единстве этой сущности.

Слишком объективным было познание, мышление в философии Спинозы. Он если не подчинял, то, по крайней мере, ориентировал субъект на объект, на природу, которую называл также богом, призывал к такому виде-

нию мира, каким обладает сама природа или бог. При таком «космическом» подходе человеческие дела, страсти, горечи, несчастья и т. п. теряли свое значение, поскольку в мире может произойти только то, что должно произойти. Поэтому человек, вставший на путь «познавательной любви к богу», то есть на путь Спинозизма, уже не будет волноваться тем, что волнует обычных смертных — он всегда будет взирать на мир и других людей с космическим спокойствием: «мудрый как таковой едва ли подвергается какому-либо душевному волнению; познавая с некоторой вечной необходимостью себя самого, бога и вещи, он никогда не прекращает своего существования, но всегда обладает истинным душевным удовлетворением. Если же путь, который я показал, ведет к этому, и кажется весьма трудным, однако его все же можно найти. Да он и должен быть трудным, ибо его так редко находят. В самом деле, если бы спасение было у всех под руками и могло бы быть найдено без особенного труда, то как же могли бы почти все пренебрегать им? Но все прекрасное так же трудно, как и редко»²⁹.

Спиноза являл редкий и прекрасный образец философа, следующего своему учению и выполняющего его предписания, несмотря на жестокие гонения и лишения, которым он подвергался. Кант допускал, что могут существовать честные люди, подобные Спинозе, которые твердо убеждены, что бога нет и нет загробной жизни. Но как они могут смотреть на свое собственное внутреннее определение цели через моральный закон, который они в своей деятельности уважают и от исполнения которого они не ждут для себя никаких выгод ни в этом, ни в ином мире? Ведь они никогда не могут надеяться на закономерное и осуществляющееся по постоянным правилам согласие с той целью, содействие которой они все же считают своей обязанностью и пробуждением. «Обман, насилие и зависть всегда будут вокруг них, хотя сами они честны, миролюбивы и доброжелательны; и честные люди, которых они еще встречают, всегда будут, несмотря на то, что они достойны счастья, подвержены по вине природы, которая не обращает на это внимания,

²⁹ Б. Спиноза. Избр. произв. в 2-х томах, т. 1. М., Госполитиздат, 1957, стр. 618.

всем бедствиям, лишениям, болезням и преждевременной смерти — подобно остальным животным на земле, пока всех их (честных и нечестных — здесь разницы нет) не поглотит широкая могила и снова не бросит тех, кто мог считать себя конечной целью творения, в бездну бесцельного хаоса материи, из которого они были извлечены» (5, 488). В связи с этим, такой честный и благонамеренный человек встанет перед дилеммой: или отказаться от той цели, которую он принимал или должен был принимать в соображение, исполняя моральный закон; или, если он хочет в этом оставаться, верным зову своего внутреннего нравственного назначения и не хочет, признавая недействительной идеальную конечную цель, соответствующей высоким требованиям этого назначения, умалить уважение, внушаемое ему нравственным законом, он должен признать существование морального творца мира, т. е. бога.

И если Спиноза нашел в себе силы отвергнуть бога и следовать раз и навсегда выбранному им самим и предложенному другим пути, то это обессмертило его имя.

Спиноза нашел основу и уверенность в борьбе с религией и религиозными предрассудками в разуме, осе- ненном высочайшей нравственной силой. Именно он поколебал прочно укоренившийся в философии предрассудок, что высокая нравственность была присуща только идеализму. Спиноза раз и навсегда доказал, что высокая нравственность присуща лишь материализму, основывающемуся на союзе глубокого знания, высокой нравственности и гуманизма.

Он обработал рыхлое мистическое поле ветхозаветной идеологии и морали логическим методом. Однако логический космос предопределил фаталистический и исключительно детерминистский характер его этики, не оставив достаточного места свободе человека.

Спинозу иногда понимают как стоика. И даже Кант в своей негативной апологии подчеркивает стоицизм моральных позиций Спинозы как атеиста. Но его душевное равновесие, определившееся безгранично честным и доверчивым отношением к человеку и человеческому разуму, удерживает уверенность в рациональном устройстве универсума, как и наоборот, непоколебимая уверенность в рациональном устройстве мира, природы, универсума

поддерживала его рационалистический пафос, его рационалистический гимн богу, или природе.

Канта же меньше всего интересовал сам творец и доказательства его существования — ему это нужно было лишь «для практического применения нашего разума» (5, 492). Все рассуждения Канта о телеологии, ведущей к теологии и богу, представляют собой, выражаясь словами Санчо Панса, загадку разгадки, которая на первый взгляд кажется малозначительной и даже ничтожной: «быть в состоянии мыслить преднамеренное действие как возможное. Пусть это понятие будет для спекулятивного разума запредельным и пусть свойства, которые мы приписываем упомянутому существу, в объективном применении скрыто содержат в себе антропоморфизм; но цель их применения заключается не в том, чтобы в соответствии с этим определить его непостижимую для нас природу, а в том, чтобы в соответствии с этим *определить самих себя и нашу волю*» (5, 493—494; курсив мой.— К. Д.). Следовательно, телеологический принцип понадобился Канту для того, чтобы от теологии, через моральное доказательство существования высшего существа — бога, как такого нечто, которое содержит в себе основание возможности и практической реальности, перейти к проблеме осуществимости необходимой моральной конечной цели. Тем самым Кант попытался одним ударом расправиться с двумя опасностями, подстерегающими человека и человеческий разум; с фатальной необходимостью, не оставляющей места для «субъекта свободного, самостоятельного, сознательного»³⁰, и с абсолютизацией этического релятивизма, разрушающего высшие человеческие ценности. «Определить самих себя и нашу волю» — это значило восстановить распавшуюся связь времен, ввести время, вышедшее из берегов, в определенную колею, найти определенное и твердое место человеку в мироздании.

Вообще на вопрос о том, что представляла для Канта его теология, он и сам отвечает весьма недвусмысленно: «Если спрашивают, почему для нас важно вообще иметь теологию, то становится совершенно ясным, что она нужна не для расширения или для совершенствования нашего познания природы и вообще какой-либо

³⁰ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 150.

теории, а только для религии, т. е. для практического, а именно морального, применения разума в субъективном отношении» (5, 523). Таким образом, Кант стремился исправить недостаток, присущий философии Спинозы, — отсутствие свободы и самостоятельности самосознющего субъекта.

Кант, как никто другой, чувствовал необходимость морального и целевого обоснования всей человеческой жизни: действия, познания, верования, воспитания и т. д. В этом благородном стремлении он доходит до убеждения, что «моральное отношение в мироправлении всегда оставалось одним и тем же, оно понятно для самого неразвитого разума, поскольку он рассматривает себя как практический разум, от которого спекулятивный разум сильно отстает» (5, 496). Кант даже высказывает предположение, что, вероятно, только через этот моральный интерес было возбуждено внимание к красоте и целям в природе, приобретая тот непосредственный интерес, который обнаруживается в восхищении перед ними, безотносительно к какой-либо выгоде. Не в этих ли кантовских реминисценциях источник позднейших концепций ретроспективы к первобытному человеку, сознанию, искусству, к первоизданной красоте природы?

«Критика способности суждения» была грандиозной попыткой вернуть смысл человеческой жизни, обратить взоры человека на самого себя как на существо активное, действующее, а не только созерцающее «звездное небо» и осознающее «моральный закон» внутри себя.

Телеология, понятие о целесообразности природы — это попытка включить природу в человеческую жизнь, а человеческую жизнь постоянно соизмерять с законами природы, подвести под человеческую жизнь естественную природную основу, а саму человеческую деятельность постигать не в рассудочных понятиях, а в категориях целесообразности.

Если рассудок диктует законы природе, а категорический императив повелевает поведением и поступками человека, то телеологическая способность суждения придает объекту смысл, а через объект, точнее, через овладение формой объекта, придает смысл человеческой деятельности, а значит, и человеческой жизни вообще.

Кант, отдавая себе отчет в том, что самое трудное занятие для человеческого разума — самопознание, кри-

тика способности разума вообще, тем не менее берется за решение этой «сверхзадачи». Используя требования картезианской философии (достоверность, ясность, абсолютность и никаких допущений и предположений), Кант стремится раскрыть и объяснить объективную значимость априорных понятий рассудка, а также исследовать его возможности, познавательные способности, то есть исследовать рассудок с точки зрения объекта и субъекта.

Всю силу своего критического ума Кант обрушивает на предшествующую метафизику как совершенно изолированное от опыта спекулятивное познание разумом, познание посредством одних лишь понятий, в связи с чем разум постоянно оказывается в состоянии застоя. Вместо того, чтобы встать на путь науки, метафизика до сих пор действовала ощупью, и, что хуже всего, оперировала одними только понятиями.

В связи с этим, следует рассмотреть его учение о гении как попытку преодолеть разрыв между природой и свободой, как наиболее адекватную реализацию принципа целесообразности.

Кант исходит из того, что изящные искусства — это искусства гения. Художественные произведения не могут выводиться из какого-либо правила, которое имело бы своим основанием понятие. Следовательно, согласно его убеждению, нет и не может быть никаких правил для создания художественных произведений. «Но так как без предшествующего правила ни одно произведение нельзя назвать искусством, то природа в субъекте (и благодаря расположению его способностей) должна давать искусству правила, т. е. изящное искусство возможно только как произведение гения. Отсюда видно, что гений: 1) есть *талант* создавать то, для чего не может быть никакого определенного правила... следовательно, *оригинальность* должна быть первым свойством гения; 2) так как оригинальной может быть и бессмыслица, то его произведения должны в то же время быть образцами, т. е. *показательными*, стало быть, сами должны возникнуть не посредством подражания, но другим должны служить для подражания, т. е. мерилom или правилом оценки; 3) гений сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение; в качестве *природы* он дает правило...; 4) природа предпри-

сывает через гения правило не науке, а искусству, и то лишь в том случае, если оно должно быть изящным искусством» (5, 323).

Отсюда можно сделать вывод о том, что гений, с одной стороны, относится к природе, ибо именно в качестве природы он дает правила искусству, с другой стороны, он относится к искусству, будучи его истоком.

Свое учение о гении Кант тесно связывает не только с искусством, но и с эстетикой. Говоря о способностях души, составляющих гений, он пишет: «*Духом* в эстетическом значении называется оживляющий принцип в душе. То, посредством чего этот принцип оживляет душу, материал, которым он для этого пользуется,— это то, что целесообразно приводит душевные силы в движение, т. е. в такую игру, которая сама поддерживает себя и даже увеличивает силы для этого. Итак, я утверждаю, что этот принцип есть не что иное, как способность изображения *эстетических идей*; под эстетической же идеей я понимаю то представление воображения, которое дает повод думать, причем, однако, никакая определенная мысль, т. е. никакое *понятие*, не может быть адекватной ему, и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным.— Нетрудно видеть, что такая идея противоположна (*repandant*) *идее разума*, которая, наоборот, есть понятие, которому никакое *созерцание* (представление воображения) не может быть адекватным» (5, 330). Философ как будто не только разводит эстетическую идею и идею разума, но и противопоставляет их друг другу.

Видимо, в пределах его философии этот факт вполне объясним. Однако не надо думать, как полагают некоторые философы и эстетики, что Кант начисто отделяет искусство от мысли и разума. Из приведенного отрывка следует лишь то, что противопоставление идеи разума эстетической идее подчеркивает их взаимную неадекватность. Что касается эстетической идеи, то Кант недвусмысленно говорит, что она есть такое представление воображения, которое наводит на размышления, раздумья (оговаривая при этом, что им нет адекватных понятий). Такие представления воображения, стремящиеся приблизиться к изображению понятий разума (интеллектуальных идей), Кант называет эстетическими идеями, хотя им как внутренним созерцаниям не может

быть полностью адекватным никакое понятие. «Одним словом, эстетическая идея есть присоединенное к данному понятию представление воображения, связанного в своем свободном применении с таким многообразием частичных представлений, что для него нельзя найти ни одного выражения, которое обозначило бы определенное понятие и которое, следовательно, позволяет мысленно прибавить к этому понятию много неизреченного, ощущение чего оживляет познавательные способности и связывает дух с языком как одной лишь буквой» (5, 333). Поскольку гений проявляется главным образом в изложении или выражении эстетических идей, то только что приведенное понимание эстетической идеи определяет во многом и понимание гения. Гений, согласно Канту, состоит в удачном соотношении способностей и в способности находить для данного понятия идеи, а также подбирать для этих идей выражение, посредством которого вызванное этим субъективное расположение души как сопутствующее этому понятию может быть сообщено другим. Короче, гений выражает неизреченное в душевном состоянии и придает ему всеобщую сообщаемость, для чего нужна способность схватывать мимолетную игру воображения и объединять ее в понятии. Кант приходит к выводу, что «гений есть образцовая оригинальность природного дарования субъекта в свободном применении своих познавательных способностей» (5, 335). Гений, будучи как бы естественным органом природы, в то же время, благодаря своим способностям воображения как продуктивной способности познания, несет в себе и выражает в художественных произведениях определенный смысл. Гений в понимании Канта — это носитель смысла человеческой жизни.

Вот как выглядит у Канта определение гения: «Гений — талант (природное дарование), который дает искусству правило. Поскольку талант, как прирожденная продуктивная способность художника, сам принадлежит к природе, то можно было бы сказать и так: *гений* — это прирожденные задатки души (*ingenium*), *через которые* природа дает искусству правила» (5, 322—323). При этом гений целиком противопоставляется духу подражания, то есть науке. Аргументация Канта в данном случае довольно проста: если Ньютон все свои шаги от первых начал геометрии до глубочайших открытий мог

представить совершенно наглядными, то никакой Гомер или Виланд не может показать, как появляются и соединяются в его голове полные фантазии и вместе с тем богатые мыслями идеи, потому что он сам не знает этого и, следовательно, не может научить этому никого другого. В науке величайший изобретатель отличается от жалкого подражателя и ученика только по степени, тогда как в искусстве он отличается специфически, то есть свое искусство гений не может передать другому, поскольку оно дается ему от природы и умирает вместе с ним. Природный дар искусства не может служить предписанием, выраженным в какой-либо формуле, иначе оно определялось бы понятиями, что совершенно чуждо изящному искусству, и должно быть отвлечено от самого произведения. Этот дар должен служить образцом для подражания — это единственное средство передачи идей гениального художника его ученикам, если, разумеется, природа одарила их такими же способностями.

Кант, сам будучи крупнейшим ученым, не хотел, естественно, принизить своим учением о гении значение и характер научного познания, но его агностицизм здесь все же сказался и в противопоставлении гения науке, и в обосновании по существу алогичного, иррационального характера художественного творчества.

Мы находим у Канта умную и убийственную критику оригинальничанья, мажорности и безвкусицы в искусстве и художественном творчестве, критику, сохраняющую свое значение и по сей день.

Кант, исходя из принципа целесообразности (всякое произведение изящного искусства имеет определенную цель), считает овладение и умелое использование техники искусства, школьных правил существенным условием искусства, поскольку без этого нельзя достигнуть цели художественного произведения как искусства в целом. «Но для того, чтобы осуществить какую-нибудь цель требуются определенные правила, от которых нельзя считать себя свободными. А так как оригинальность таланта составляет существенный (но не единственный) элемент характера гения, то неглубокие умы полагают, что нет лучшего способа показать себя процветающими гениями, чем отказаться от школьной принудительности всех правил и что лучше красоваться на бешеном коне,

чем на манежной лошади. Гений может дать лишь богатый *материал* для произведений изящного искусства; обработка его и *форма* требуют воспитанного школой таланта, чтобы найти для этого материала такое применение, которое может устоять перед способностью суждения. Если кто-нибудь говорит и судит как гений даже в делах, требующих тщательного исследования разума, то это уже совсем смешно; право не знаешь, над кем больше смеяться — над фокусником ли, который напускает вокруг себя столько тумана, что ни о чем нельзя здесь судить ясно, но зато можно воображать себе что угодно, или же над публикой, которая простосердечно воображает, будто она не способна ясно воспринять и понять шедевр проницательности только потому, что ее забрасывают кучей новых истин, по сравнению с которыми деталь (через точно определенные объяснения и согласную со школьными требованиями проверку основоположений) кажется ей только дилетанством» (5, 326—327).

Означало ли это возвращение к рационализму или, напротив, дальнейший отход от рационалистического миропонимания и истолкования философско-эстетических проблем?

Сама постановка проблемы гения во времена Канта свидетельствовала в сущности о начале аберрации рационалистической традиции, о переломном моменте, когда сомнение в возможностях человеческого разума, человеческого познания, в каких бы формах оно ни выражалось, приведет в дальнейшей эволюции буржуазной философии к качественному сдвигу: сомнение в разуме, существовавшее в форме его критики, начнет переходить в отчаяние, принимая формы все более открытого выступления против разума и рациональности.

Завершая критическое рассмотрение кантовской философии, Гегель пишет: «Таким образом, Кант исторически указал моменты целого и правильно их определил и различил: это — хорошее введение в философию. Недостаток кантовской философии состоит в том, что в ней выпадают друг из друга моменты абсолютной формы, или, если будем рассматривать ее с другой стороны, в том, что в ней наш рассудок, наше познание образует противоположность к «в себе»; в ней не хватает отрицательного, снятия долженствования, не постигнутого в понятии. Но мысль и мышление уже успели сделаться не-

преодолимой, неустранимой отныне потребностью. Было, стало быть, во-первых, требованием последовательности, чтобы особенные мысли выступали как необходимо порожденные и оправданные указанным первым единством «я». Но, во-вторых, произошло то, что мысль простерлась на весь мир, ко всему прилепилась, все подвергла исследованию, во все внесла свои формы, все систематизировала, так что повсюду надо было действовать, руководствуясь ее определениями, а не голым чувством, рутиной или практическим смыслом, этой чудовищной неосознанностью так называемых практических людей. Таким образом, выставлялось требование, чтобы в теологии, в правительствах и их законодательствах, в преследовании целей государства, в промыслах и механике всегда действовали только согласно всеобщим определениям, т. е. рационально... Это — потребность в конкретном мышлении, между тем как кантовский вывод, что все есть явление, оставлял существовать только пустую мысль... Существовала поэтому страстная тоска по содержанию истины, так как человек никак не мог возвратиться к звериному состоянию, и столь же мало он мог пасть так низко, чтобы удовлетворяться формой чувства, дойти до того, чтобы единственно последнее обладало для него значимостью в отношении высших интересов. Первую потребность — потребность в последовательности, пытался удовлетворить Фихте, а вторую — потребность в содержании, Шёллинг»³¹.

Хотя кантовская постановка проблемы гения и ее истолкование были далеки от этого, однако здесь уже намечалось начало конца традиционной религиозно-теологической метафизической интерпретации существующего, начало конца религиозно-теологической герменевтики, господствовавшей более тысячи лет, и в то же время начало новой иррациональной телеологическо-эстетической герменевтики, которая осуществит замену бога гением, замену науки — искусством, истины — ценностями, необходимость — возможностью, строгую мораль и моральную философию — имморализмом, поскольку гений и его творения должны существовать, согласно этой философии, по ту сторону добра и зла.

³¹ Гегель. Сочинения, т. XI, стр. 459—460.

Самое парадоксальное — внутренняя переориентация на художественно-эстетическую мысль тех направлений буржуазной философии, которые тяготеют к рационалистической традиции классической философии, считают своим долгом быть на уровне научных идей века, которым претят иррационализм и мистика, которые осознают свою миссию как ликвидацию разрыва, происшедшего в буржуазной философии со времен Канта, и через возврат к великому философу надеются обрести уверенность в непогрешимой истинности собственного пути.

Однако вопреки заявленной «воле к строгой научности» и установке на научное знание искусство становится не только парадигмой реальности, но и порождающей моделью, источником конститутивных идей «научной философии», гносеологии и метафизики. Онтологический статус искусства абсолютизируется, оно обретает несвойственную ему функцию матрицы истины, порождает онтологические конструкции, предназначенные для заполнения пустот в эволюции традиционного философского знания. Искусство принимается как последнее основание истины, разъясняющее суть и телеологию человеческой деятельности, смысл жизни, человеческую сущность.

Каковы истоки и внутренняя логика этого преобразования буржуазного философского сознания?

Для целей нашего анализа мы возьмем феноменологию и экзистенциализм, которые особенно наглядно выявляют перипетии и антиномии кризисного состояния современного буржуазного философско-эстетического сознания. Особое место и необычная функция эстетики в обоих направлениях явились симптоматичным выражением общепризнанного кризиса буржуазного сознания. К тому же доминирующее положение философско-эстетической проблематики находит объяснение в имманентной тенденции развития обоих направлений, которая сблизила их настолько, что порою трудно определить, имеем ли мы дело с феноменологическим экзистенциализмом или экзистенциалистской феноменологией.

И хотя Гуссерль, почитавший своей задачей вернуть философии гуманистический смысл, избавить ее от позитивистского наваждения и плоского системостроительства, наметил в истории философии мощную линию с хо-

рошо осознанной «волей к строгой науке», которую, по его мнению, наследует феноменология, а экзистенциализм выступил с анафемой научной философии,— в движении обоих направлений был достигнут однозначный результат: окончательное крушение буржуазной философии.

Полувековое развитие феноменологии и экзистенциализма подтвердило, что внушительные феноменологические штудии и нарочито «нетрадиционные» опусы экзистенциалистов осуществляют общий методологический принцип и реализуют единое содержание, заданное Эдмундом Гуссерлем,— пожалуй, самым влиятельным и высокочтимым авторитетом буржуазной философии XX века.

В исторической перспективе прояснилось, что экзистенциализм — не испорченная феноменология, как думал Гуссерль, не искажение, а саморазоблачение феноменологии, неопровержимое следствие основополагающих посылок гуссерлианы, которая раскрывалась не только в посмертных публикациях трудов Гуссерля, но и в совокупной деятельности его последователей и учеников. Феноменология подготовила исподволь назревший в кризисной атмосфере философской мысли перелом научной философской традиции; экзистенциализм сразу же выявил те потенции феноменологии, которые предопределили их сближение и единую историческую участь.

И если уж стоит вопрос о включении феноменологии и экзистенциализма в какую-либо традицию теоретической мысли, то вопреки самоощущению адептов мы можем отнести их к традициям идеалистической эстетики, активно противостоящей линии реализма.

В экзистенциализме означенная тенденция лежит на поверхности, она ясно заявлена в открытом неприятии научной философии, во враждебности к суверенному положению научного мышления. Достаточно обратиться к моменту самоопределения экзистенциализма по отношению к философской традиции, чтобы обнаружить решительное отпадение, отказ от нее.

Особенно ясно мы видим это у Хайдеггера, в его этимологической игре с древнегреческой философией, во мнимых поисках предшественников. Искуснее гамельнского крысолова вовлекает он в контраверзу не только

величайших представителей западноевропейской философской традиции, но и «греческий симпозион», чтобы повергнуть всех одним доводом: самое начало философии уже содержит порок, от которого она не в состоянии избавиться на протяжении двух тысячелетий — связь философии с человеком или нарушена, или во всяком случае ослаблена.

У Киркегора был тот же мотив. Вопреки утвердившейся за ним репутации антиномичного и даже скрытого мыслителя он с большим душевным подъемом порывает не только с научной философской традицией, но и со всякой традицией рационалистической мысли. Отчаявшись в *ratio*, он устремился к библейским текстам, где «Абсурд», с точки зрения разума, поддерживается суггестивностью художественного образа. И решающие для его концепции проблемные узлы разворачиваются не в категориальных определениях, а с помощью художественных образов, на материале художественных явлений.

Общеизвестно, что проблематика экзистенциализма сродни вечным темам искусства: человеческое существование, смысл жизни, ответственность за свою судьбу, свобода и т. д. Поэтому, если мы скажем, что общее отношение экзистенциализма к научной философской традиции является, по существу, переориентацией на эстетическое сознание, то показать это будет несложно. Существенно другое. Статус философской доктрины экзистенциализм приобрел не собственными силами, а с помощью феноменологии, которая дала не только методологическое вооружение, но и философскую санкцию исходной теме. Поэтому плодотворнее задаться вопросом: каким образом эта тенденция экзистенциализма (или экзистенциализм, воодушевленный такой тенденцией) сумела получить философскую санкцию у феноменологии? Как случилось, что титаническая попытка возратить буржуазной философии научный престиж потерпела крах — обернулась переориентацией на ненаучное сознание? Какие черты респектабельной, в духе традиционного академизма, феноменологии оказались решающими для того, чтобы сложилось вызывающее антинаучное умонастроение экзистенциализма и на арену философской мысли вышло «погрязшее в предрассудках и захваченное разрушительным психозом поколение, кото-

рое и слышать не хочет о научной философии»³². Почему мечта о создании научной философии, поглотившая десятилетия жизни и философской деятельности неутомимого главы феноменологической школы,— почему эта мечта «отмечталась», так и не приблизив философа к цели?

Ответ на эти вопросы даст не только разгадку внутренней драмы «последнего классика», как его иногда называют, немецкой философии, но и введет нас в эпицентр кризисной ситуации современного буржуазного сознания, выявившегося в нашем случае в смене привычных научных ориентиров на эстетическое.

Эдмунд Гуссерль, математик, а затем увлеченный психолог и гносеолог по первоначальным интересам, выступил с блестящей ниспровергающей критикой всех современных направлений буржуазной философии с неожиданных позиций — с позиций объективной истины. Но в его поисках истины чувствуется не одержимость гносеолога. «Если б только теоретическая неясность относительно смысла исследованных науками о природе и духе «действительностей» тревожила наш покой... Но ведь нет: мы терпим крайнюю жизненную нужду, такую нужду, которая распространяется на всю нашу жизнь»³³.

В атмосфере философского безвременья, когда позитивизм с наивным воодушевлением экстраполирует на область духа свои частные научные результаты, психологизм и эмпириокритицизм релятивизирует опытное познание, а «миросозерцательные» философии предлагают человечеству в качестве руководящих идей произвольные и носящие временной характер системы. Гуссерль выдвигает задачу построения подлинно научной философии, такой, научность которой будет состоять не в заемной учености, привнесенной из чужой области естественнаучного «физикалистского» знания, не в уподоблении псевдонаучным образцам, обманывающим своей формой нестойкие умы. Подлинно научная философия, способная разрешить «загадку мира и жизни», сделать возможной «жизнь, управляемую чистыми нор-

³² «Husserliana» (Bd. I—VIII, 1950—1959), Bd. I, S. XXVII.

³³ Эдмунд Гуссерль. Философия, как строгая наука.— «Логос», 1911, кн. I, стр. 51.

мами разума»³⁴, должна самостоятельно сформулировать свою проблематику, осознать вытекающую из существования этих проблем специфическую методологию. Такова феноменология — «наука об истинных началах», об истоках; ее метод — феноменологическое постижение сущности, освобожденное от догматизма метафизического всезнания, от косвенно символизирующих и математизирующих методов, от аппарата умозаключений и доказательств. Двигаясь «от самого низшего слоя ясно данных вещей», она призвана раскрыть необъятные горизонты развития человечества; уяснив смысл этих самых «начал», положенных в структуре познающего сознания, давать директивы истории.

Гуссерль пронес неизменной веру в исключительную миссию феноменологической философии сквозь все идеологические и социальные катаклизмы первой трети XX века, наивно полагая, что промедление в области его теоретической деятельности способствовало взрыву исторической катастрофы, которая виделась Гуссерлю «кризисом заблудшего рационализма». Достаточно сопоставить две «программные» работы, где подводится итог предварительным критико-методологическим изысканиям и дается выход в историко-культурную проблематику. Это, во-первых, «Философия, как строгая наука» — своеобразный манифест феноменологии, в котором формулируются результаты «логических исследований» и в то же время раскрывается пафос вдохновившего их жизненно-насушного поиска, и, во-вторых, мировоззренческий итог гуссерлианы — «Кризис европейских наук», демонстрирующий несломленную трагическими коллизиями века упорную веру в возможность «вразумления» заблудшего человечества, — если только феноменологическая философия выработает и убедительно представит перед его умственным взором его подлинную суть и вытекающую отсюда линию исторического развития.

Воздвигая здание феноменологии в обстановке осознанного кризиса буржуазной культуры, Гуссерль активизирует идейный запас, накопленный в многовековом развитии западноевропейской гуманистической мысли.

Феноменология, по замыслу его основоположника, является развитием основных тем античной и картези-

³⁴ Там же, стр. 55.

анской философии, распавшихся в процессе долгой эволюции в рационализме и эмпиризме. Вновь поставленные Кантом и немецким классическим идеализмом, эти темы вдохновили на выработку универсальной философской науки — феноменологии, над созданием которой всю свою жизнь работал Гуссерль.

Заветной целью главы феноменологической школы было создание «вечной философии» — *philosophia perennis*. Обращаясь к истории философии, Гуссерль с особым вниманием штудировал философские системы Платона, Лейбница, Декарта, Канта, усваивая «живительные мотивы», пробуждающие собственное философское творчество.

Но, не ограничивая себя в выборе предшественников, Гуссерль оговаривает право феноменологии на полную независимость от философских систем: «Толчок к исследованию должен исходить не от философии, а от вещей и проблем»³⁵.

И все же по внутреннему заданию, по самому духу философствования он, несмотря на самые широкие интересы, предан идеям двух великих умов: Декарта и Канта, и его собственная философская «вера», так же как и методология, складывается на базе преимущественного усвоения пересекающихся элементов картезианства и кантовского трансцендентального идеализма.

Сам Гуссерль отдавал предпочтение Декарту. «Ни один философ прошлого не содействовал смыслу феноменологии столь решающим образом, как великий французский мыслитель Рене Декарт. В его лице она должна почитать своего подлинного прародителя»³⁶, — пишет Гуссерль.

Не будем оспаривать несомненное проблемное и методологическое родство картезианства и феноменологии. Оно заметно в поисках единых надежных и ясных оснований философского знания, положенных в разуме. Картезианское радикальное методологическое сомнение мы узнаем в феноменологической редукции, в операции «эпохе», обеспечивающей беспредпосылочность философского усмотрения. Принцип очевидности, которым Гуссерль просто одержим, — тоже извлечение из Декарта,

³⁵ Эдмунд Гуссерль. Философия, как строгая наука, стр. 51.

³⁶ «Husserliana», Bd. I, S. 3.

утверждавшего, что «вещи, постигаемые нами вполне ясно и отчетливо,— истинны»³⁷. Все содержание сознания Гуссерль берет в совокупности как «данное» — в этом смысле он бесспорно ближе к созерцательному докантовскому рационализму. Вместе с Декартом Гуссерль признает единственной достоверностью содержание нашего сознания.

Но если в наличном содержании сознания картезианский всемогущий разум получает прообраз реального мира и очевидности ума становятся как бы рычагами, с помощью которых разум овладевает реальной действительностью, то Гуссерль отсекает реальный предикат мыслительных операций. «Как игра сознания может давать объективную значимость, относящуюся к вещам, которые существуют сами по себе; почему правила игры сознания не безразличны для вещей?..»³⁸ — спрашивает Гуссерль, предпреля однозначный ответ.

«Метафизика XVII века, — отмечали К. Маркс и Ф. Энгельс, — ещё заключала в себе *положительное*, земное содержание (вспомним Декарта, Лейбница и др.). Она делала открытия в математике, физике и других точных науках, которые казались неразрывно связанными с нею. Но уже в начале XVIII века эта мнимая связь была уничтожена. Положительные науки отделились от метафизики и отмежевали себе самостоятельные области. Всё богатство метафизики ограничивалось теперь только мысленными сущностями и божественными предметами, и это как раз в такое время, когда реальные сущности и земные вещи начали сосредоточивать на себе весь интерес»³⁹.

Не проявляя интереса к божественным предметам, Гуссерль сводит тем не менее содержание картезианства к мысленным сущностям. Обосновывая интенциональность сознания, его направленность на предмет, он ищет основы истинного философствования в самих актах, в порождениях сознания, принципиально исключая всякую мысль о действительности, о бытии. «Только бытие как коррелят сознания, как то, что нами «обмысле-

³⁷ Рене Декарт. Избр. произведения. М., Госполитиздат, 1950, стр. 353.

³⁸ Эдмунд Гуссерль. Философия, как строгая наука, стр. 12.

³⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 141.

но» сообразно со свойствами сознания: как воспринятое, вспомнутое, ожидавшееся, образно представленное, сфантазированное, идентифицированное, различенное, взятое на веру, предположенное, оцененное и т. д.»⁴⁰, иначе говоря, только отражение в сознании бытия, доступное непосредственному постижению, входит в компетенцию философского рассмотрения. А эти образования сознания представляют интерес не сами по себе, а как его продукты, позволяющие заключить «по плодам» о его конструкции. «Исследование должно быть направлено на научное познание сущности сознания, на то, что есть сознание во всех своих различных образованиях само по своему существу... и в то же время на то, что оно «означает», равно как и на различные способы, какими оно — сообразно с сущностью этих образований, то ясно, то неясно, то доводя до наглядности, то, наоборот, устраняя ее, то мысленно посредствуя, то в том или другом аттенциальном модусе, то в бесчисленных других формах — мыслит «предметное» и «выявляет» его, как «значимо», «действительно» существующее»⁴¹.

Нет нужды в последовательном сопоставлении трудов Гуссерля с «Метафизическими размышлениями» Декарта, чтобы подтвердить и без того очевидный результат гуссерлианской обработки классического рационализма.

Несомненная связь феноменологии с классическим рационализмом выявилась в данном случае как формальное усвоение и абсолютизация в качестве эпистемологических принципов некоторых моментов рефлексивной деятельности сознания, как узкая субъективно-идеалистическая интерпретация картезианства.

Картезианская аналитика сознания является как бы артикуляцией, предвещающей беспредельную гносеологическую работу: «Чтобы достичь познания вещей, нужно рассмотреть... два рода объектов, а именно: нас, познающих, и сами подлежащие познанию вещи»⁴², — заявляет Декарт. «Мыслящая вещь» сомневается, понимает, утверждает, отрицает, желает, не желает, представляет

⁴⁰ Эдмунд Гуссерль. *Философия, как строгая наука*, стр. 13.

⁴¹ Там же.

⁴² Рене Декарт. *Избр. произведения*, стр. 124.

и чувствует, торжественно свидетельствуя наступление эпохи великих открытий, в то время как Гуссерль замыкает горизонты познания. Философия классического рационализма устремлена к действительности: в поисках незыблемой истинной основы философии, единого фундамента, гарантирующего научность, Гуссерль повернул зрачок человеческого сознания внутрь, к «чистому сознанию», к голой субъективности.

Отдавая должное картезианским мотивам Гуссерля, вдохновившим оформление его проблематики наряду, впрочем, со множеством других философских источников, мы должны учесть, что только на пути анализа преемственной связи феноменологии с Кантом можно обрести разгадку свершившихся в ней деструктивных преобразований классического рационализма, которые повели к эстетизации буржуазной философии.

Если Декарт сопутствует поискам единого основания познания вплоть до выявления этого основания в содержании сознания, то телеологическая структура познающего сознания трансцендентального субъекта заимствована у Канта. От Канта же идет установка на гуманистическую ориентацию познавательно-практической деятельности. Гуссерль унаследовал и высокий дух кантовской философии — этический пафос, пафос ответственности за судьбу человечества. Но при этом Гуссерль пренебрегает ценнейшим вкладом кантовских «Критик», определяющим новый исторический рационализм. Повторяя опыт субъективно-идеалистической переработки, которая в случае Декарта оставляет неприкосновенной типичную рефлексивную деятельность сознания, Гуссерль достигает полной аннигиляции рационалистического аспекта кантианства, отрицает существо «коперниковского переворота».

Напомним, что смысл его в том и состоял, чтобы, поменяв точку зрения, приостановить безудержный «метафизический» разбег путем трезвой, вполне реалистичной самооценки гносеологического идеализма, отнести к деятельности сознания и выработанным в ней принципам как к эвристике, способствующей познанию действительности, но отнюдь не идентичной по конструкции познаваемому бытию. Воля к строгой научности, научная добросовестность Канта побуждает его признать, что рассудочные познавательные схемы не обла-

дают онтологическим весом. Не пригодны они и для постижения сущностного смысла человека, которого Кант в противовес Декарту выключает из «вещного», природного ряда. Выработанные применительно к естественнонаучным познавательным задачам, они демонстрируют полное свое бессилие при соприкосновении с содержательной областью, подлежащей компетенции разума. Разум задает цели рассудочной деятельности с позиции высших гуманистических ценностей, и научная задача философии в том и состоит, чтобы прояснять собственно человеческие цели и смысл всех познавательных предметных областей: «Философия есть наука об отношении всякого знания к существенным целям человеческого разума (*teleologia rationis humanae*)» (3,684).

Однако законодательство разума у Канта обладает только субъективной практической реальностью: «только через наши поступки», через жизненное поведение высокоморального субъекта укореняется в мире высокий строй человеческого разума.

Объективно телеологическая структура бытия мыслится лишь гипотетически, лишь при теологическом допущении: «Когда я говорю: мы вынуждены смотреть на мир так, как если бы он был творением некоего высшего разума и высшей воли, я действительно говорю только следующее: так же, как часы относятся к мастеру, корабль — к строителю, правление — к властителю, так чувственно воспринимаемый мир (или все то, что составляет основу этой совокупности явлений) относится к неизвестному, которое я хотя и не познаю таким, каково оно есть само по себе, но познаю таким, каково оно для меня... Такое познание есть познание по аналогии, что не означает, как обычно понимают это слово, несовершенного сходства двух вещей, а означает совершенное сходство двух отношений между совершенно несходными вещами» (4, II, 181).

Таким образом, причинно-следственное и телеологическое объяснения лишь регулируют познавательную деятельность сознания, это как бы «рабочие гипотезы» познающего сознания.

Кант решительно отвергает тезу о соответствии между порядком идей и порядком вещей. Только «грезящий идеализм» выдает представления за вещи, пи-

шет Кант в «Прологомснах», трезво реалистически оценивая силы идеалистической спекуляции.

Разумеется, не критическое самоограничение рационализма вдохновляло Канта. В его лице Гуссерль имеет в этом смысле провозвестника самых заветных своих чаяний: выработать подлинную философию и с ее помощью преобразовать мир — такова конечная цель философа.

Из духа кантовской философии можно заключить, что Кант не отказывается, а воздерживается от построения онтологии. Вспомним его знание реального исторического человека, «делающего все, чтобы погубить свой род», его наблюдения над жизнью, безжалостно третирующей достойных счастья людей, «пока их... не поглотит широкая могила и снова не бросит тех, кто мог считать себя конечной целью творения, в бездну бесцельного хаоса материи...» (5, 488). Горькие эти слова звучат почти автопародией прекрасногодушного философа и в то же время дают разгадку предусмотрительной осторожности и мудрой самодисциплины, с которой Кант поостерегся объединить в цельной онтологической конструкции никак не согласующиеся между собой гуманистические упования, неутешительный житейский опыт и этико-познавательные императивы.

И между тем кантовские «Критики» пронизаны бытийной интуицией, или, точнее, устремлены к бытийности,— об этом веско свидетельствует хотя бы особое положение практического разума.

Отнести к Канту и его традиции какую бы то ни было онтологическую форму — весьма рискованная операция. Кант обычно заражает исследователей своего рода методологической инерцией, вынуждающей волею-неволею воспроизводить проделанное им движение в русле критики сознания. Но если эту инерцию побороть и, воспользовавшись всей совокупностью неявных свидетельств, косвенных отсылок и боковых ходов, которые мы находим у Канта, реконструировать вырастающую отсюда картину и снять ее онтологическую проекцию, то мы увидим, что Канта не удовлетворяла «негативная онтология» вещи в себе. Критической рефлексии сопутствует опережающая ее онтологическая модель.

Взятое не в отношении к способности души, а в его бытийной ипостаси искусство и является у Канта

той единственной онтологической областью, где смоделировано рационалистическое миропонимание. Телеологическое и причинно-следственное объяснение мира, обладающие лишь регулятивным смыслом познавательной активности субъекта, в искусстве обретают значение конституционных принципов, то есть реальных онтологических характеристик.

В искусстве мысль о цели определяет каузальность, гуманистическое измерение задано генетически как идеал. В творении прочитывается разумная воля творца. Ликвидируются «пропасти» и «провалы», разъединяющие мир свободы и природы, исчезает пресловутое: как если бы (als ob), сопутствующее узнаванию закономерностей природы. При восприятии произведения искусства моральное чувство нравственного субъекта не нуждается в телеологической поддержке, разумная воля художника гарантирует свободу от произвола слепого случая. Искусство излучает свет проясненного разума и обладает действенной достоверностью природы.

Искусство — это идеальный случай развернутого в мире телеологического представления. Однако мыслить по аналогии с ним мироздание можно лишь предположительно, при допущении творца. Но аналогия, как бы она ни была соблазнительна, — не доказательство, и дальше развернутого образа Кант не идет: на то «воля к строгой науке». Казалось бы, заданная им альтернатива в XX веке могла быть прочитана однозначно: телеологическая структура бытия требует телеологического обоснования. Искусство — прообраз идеальной онтологии, где телеологическая структура сознания действительно укоренена, служит как бы негативным тому подтверждением. Там, где не удостоверено наличие самодеятельного творца, телеологическая структура проходит под модусом «квази».

* * *

Недопонятый современниками, Кант не более удачлив и в своих позднейших последователях. То, что писал В. И. Ленин о махистах, демонстрировавших «поистине бездонную пропасть самой безбожной путаницы, самого чудовищного непонимания и Канта и всего хода

развития немецкой классической философии»⁴³, полностью относится и к неокантианцам и ко всем течениям современной буржуазной философии, возродившим и снова поставившим на повестку дня лозунг «возврата к Канту».

Только с позиций марксистско-ленинской философии оказалось возможным дать действительно научную оценку сущности философии Канта. В. И. Ленин, глубоко изучавший историю философии, и в частности философию Канта, блестяще вскрывает противоречия философии кенигсбергского мыслителя: «Основная черта философии Канта есть примирение материализма с идеализмом, компромисс между тем и другим, сочетание в одной системе разнородных, противоположных философских направлений. Когда Кант допускает, что нашим представлениям соответствует нечто вне нас, какая-то вещь в себе,— то тут Кант материалист. Когда он объявляет эту вещь в себе непознаваемой, трансцендентной, потусторонней,— Кант выступает как идеалист»⁴⁴.

Правоверные неокантианцы проявили странную глухоту к исключительно широкому диапазону философии Канта, усваивая лишь то частное задание, которое было отчетливо сформулировано как доступное теоретическому осознанию: это познавательная деятельность сознания в отношении к «способностям души». Там, где марксистско-ленинская критика видит у Канта ограниченные возможности идеалистической спекуляции, самопризнание ее границы, буржуазная философия усматривает запрет, принципиальную невозможность философского научного решения.

Многочисленные эпигоны опасливо сторонятся разверстых бездн кантовской критической философии: смысла жизни и сути бытия, человеческого «разума» и «вещи в себе».

В «Предисловии к первому изданию «Критики чистого разума» Кант недвусмысленно предрекает участь глубинных проблем, которые будут сняты осторожными его преемниками: «На долю человеческого разума в одном из видов его познания выпала странная судьба; его осаждают вопросы, от которых он не может укло-

⁴³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 206.

⁴⁴ Там же.

ниться, так как они навязаны ему его собственной природой; но в то же время он не может ответить на них, так как они превосходят возможности человеческого разума» (3, 73).

Внимательный ретроспективный взгляд вынуждает нас связать вытеснение в классической философии проблемы смысла человеческой жизни с именем Канта. Ни до, ни после него с такой решимостью не было заявлено, что смысл человеческой жизни, самое существо этого смысла рациональному исследованию не подлежат. Идеи разума не входят в компетенцию рассудка. В масштабе времени, отделяющем нас от Канта, мы можем, не прегрешая против истины, определить его идеи разума: бог, свобода, бессмертие души как символическое выражение или исторически оправданную свернутую формулу смысла человеческой жизни.

Послекантовская субъективно-идеалистическая философия застревает в средних поясах бытия, осуществляя вырождение классической философии через школы неокантианства в психологизм и позитивизм.

Буржуазное сознание обретает форму, обрисованную Гуссерлем. Складывается философия, «которая ничего не может сказать нам в нашей жизненной нужде. Она принципиально исключает как раз вопросы самые жгучие для человека, оставленного на произвол судьбы в наши злосчастные времена роковых переворотов: *вопросы о смысле или бессмысленности всего человеческого бытия*»⁴⁵ (курсив мой.— К. Д.).

Гуссерль связал свою мечту о строго научной философии с восстановлением в правах этой темы. Его возврат к Канту осуществляется под знаком гуманистического обоснования буржуазной науки и культуры.

Нельзя забывать, что именно Кант, оградивший сущностную человеческую проблематику от неадекватного постижения силами рассудка, в то же время провозглашает диктат разума во всякой рассудочной познавательной деятельности, неперемное соотношение всякого познания с существенными целями человеческого разума. Иначе говоря — гуманистический критерий в гносеологии и в философии обретает у Канта непререкаемую глубину.

⁴⁵ «Husserliana», Bd. VI, S. 4.

Если неокантианцы послушно следуют букве и направляют свои поиски по пути гносеологического формализма, то феноменологи, начиная с самого Гуссерля, прошли по запретным темам, чтобы рационализировать неданные послышки критической философии. Игнорируя «вещь в себе» как попавшую в идеалистическую систему по недосмотру, они буквально вгрызаются в кантовскую идею гуманистического контролирования и регуляции познавательной деятельности, стремясь на базе кантовского трансцендентализма сделать предметом философского осознания последние основания человеческой деятельности — сущность человека и смысл существования, — вопросы, которые Кант предусмотрительно оставил открытыми.

* * *

Отметая как анахронизм «запутывающие мифические понятия» рассудка и разума, столь тщательно выведенные и разграниченные Кантом, Гуссерль дотошно воспроизводит общую схему трансцендентального субъекта. Мы узнаем ее в индивидуальном сознании каждого человека (любой психологический субъект несет в себе «чистую форму» трансцендентального субъекта), согласно этой схеме протекает каждый акт сознания, конституируются все области социальной общественной практики, более того, сама история оказывается реализацией императива трансцендентального сознания.

Итак, найдена первооснова, незыблемый фундамент «истинной, строго научной» философии.

Гуссерль с удовлетворением констатировал, что феноменология вырастает в универсальную онтологию, в некое единство всех априорно мыслимых наук, реализованное и усовершенствованное на основе феноменологического метода. Он называет феноменологию «универсальной эйдетической онтологией», охватывающей все сферы человеческого познания. Феноменология выявляет взаимосвязи трансцендентального «источника» или трансцендентальной основы с любыми объектами. В пределах возможностей феноменологии находятся метафизические, телеологические, этические, логические, историко-философские, то есть, по существу, все возможные проблемы.

В ней коренятся и по ее прообразу строятся все духовные образования, и понять их «подлинно рационально, истинно и по существу научно» можно лишь в ключе трансцендентального «эго».

Будучи целиком связанной с человеческим «я», феноменология охватывает собою любое человеческое познание. Интуитивно постигая абсолютные нормы жизни, феноменология раскрывает присущие жизни телеологию или телеологическую структуру. Стойкую основу — априорное сущностное строение трансцендентального сознания — феноменология потому и обнаруживает во всех предметных областях, что оно им предпослано.

Гуссерль первого периода обращается к структуре трансцендентального сознания, чтобы обеспечить научность философии, предотвратить ее позитивистское и релятивистское вырождение. Поздний Гуссерль апеллирует к ней как к неизменному основанию «исторической судьбы человечества», последнему вразумляющему доводу, который поборник рациональной культуры может противопоставить реальному кризису буржуазного мира. В занимающемся зареве мировой катастрофы старый Просперо заклинает бурю, упорно взывая к заблудшему «разуму»: «Кризис европейского бытия» является не таинственной судьбой, не непроницаемым роком, но становится понятным и проницаемым на фоне философски раскрывающейся телеологии европейской истории... Чтобы постичь всю нелепость современного «кризиса», надлежит выработать понятие Европы как исторической телеологии бесконечных целей разума. «Кризис» мог бы быть понят как мнимое крушение рационализма. Основа отказа от рациональной культуры... не в сути рационализма как такового, а только в его отчужденности, в его запутанности в сетях «натурализма» и «объективизма»⁴⁶.

С каким негодованием обрушился в свое время Гуссерль на «миросозерцательные философии»! Порожденные исторически преходящей ситуацией, скованные относительно весомыми успехами современной науки, занятые лжепроблемами, они, тормозя понимание действительности, препятствуют разумному к ней отношению. «Угнетающие дух бессмысленности» миросозерцатель-

⁴⁶ «Husserliana», Bd. VI, S. 347.

ных философий, смущая души легковверных адептов, препятствуют прогрессу подлинной научной философии. Их вредоносная роль не исчерпывается теоретико-познавательными заблуждениями. Миросозерцательные философии повинны в дезориентации человечества, которому навязывается объективистское самосознание, внушаются ложные представления о его жизненных целях и задачах.

Эти системы принадлежат своему времени — двухтысячелетняя история человечества потеряла им счет. Подлинно научная философия обращена к вечности, ее вдохновляет задача развития культуры, «постепенно прогрессирующей реализации единой идеи человечества»⁴⁷. Гуссерль берется ее проследить. В замечании о «ступенях историчности» он выделяет три этапа, решающих для самоосуществления «духовного образа», «телоса» европейского человечества. Первая ступень — познание мира, пробуждение новой отдельной точки зрения на окружающий мир. Вторая ступень — познание человека. Третья ступень историчности — это «превращение философии в феноменологию с научным осознанием человечества в его историчности и функции»⁴⁸. Третья ступень знаменует столь высокий уровень самосознания человечества, что оно обретает способность свободно формировать свою историческую жизнь в соответствии с научно-выявленными феноменологией характеристиками подлинного бытия, соответствующими духовному облику человечества. Гуссерль раскрывает нам тайну исторических рекомендаций феноменологии: человечество должно строить свою историческую жизнь, «исходя из идей разума, как бесконечных задач».

Итак, на смену мировоззренческим псевдорешениям прежних философских систем, не владевших секретом подлинной философской научности, приходит феноменология, которая якобы снимает в себе затяжной конфликт двух теснящих одна другую тенденций в развитии философии: «миросозерцательной» и научной. В ней обе линии счастливо совпадают, потребность в мировоззрении находит наконец «адекватное разрешение». Феноменология — это постоянное имманентное осмысление

⁴⁷ Эдмунд Гуссерль. Философия, как строгая наука, стр. 49.

⁴⁸ «Husserliana», Bd. VI, S. 503.

человеческого существования в свете «телоса» — бесконечной идеи, раскрывающей смысл существования человека и человечества. И в ее, пользуясь словами Гуссерля, «сущностной и закономерной типике» сквозит стойкое телеологическое представление, пронизывающее весь проблемный массив феноменологии.

Эта одна из многих предпосылок, вкраившаяся в «беспредпосылочную философию» из исторического источника. Другая — отметить ее вынуждают интересы анализа — вошла из современного Гуссерлю естествознания и облегчила задачи сведения морфологии общественного сознания, всех сложно опосредованных его связей, специфики процессов к структуре индивидуального сознания. И то и другое мыслится в однотипном единстве и развитии, свойственным организму, без всякого усложнения и изменения при переходе от «особи» к «популяции». Впрочем, проследить источники Гуссерля — задача нелегкая, если учесть беспредельно широкую эрудицию философа и, главное, принципиальную установку феноменологии на неограниченно широкие связи и свободное «сотрудничество» со всеми без исключения именами и теориями, своеобразное духовное содержание которых одаряет ее живительными импульсами. Правда, Гуссерлю не удастся выдержать постулируемый при этом характер идейного освоения, не отягощенного исторически детерминированным оформлением мыслительного материала. Наоборот, весьма вольно обращаясь с содержательным смыслом (предваряя в этом отношении сткровенно произвольное толкование традиции Хайдеггером, который берет философов в их «неосуществленных возможностях»), Гуссерль усиленно воспроизводит как раз принадлежащую времени технику и методику интеллектуальной отработки философских интуиций. Его прямо-таки завораживает философски-исторический реквизит. И мы, наверное, не найдем такого дремлющего в анналах отжившего мифического понятия, которое не ввело бы Гуссерля в соблазн гальванизировать и включить его в актив феноменологической философии. Платоновский эйдетизм, лейбницевская монадология, неограниченные реминисценции из Канта и Декарта, методика «эпохи», идущая от средневековой схоластики, «живительные интенции» логики, мистики, интуитивизма, «философии жизни» (исповедующему

преимущественную связь с рационалистической традицией Гуссерлю случилось заявить: «подлинные бергсонянцы — это мы») — все это индуцирует проблемно-методологическое поле феноменологии.

В интерпретации Гуссерля, возникают меняющиеся облики *ratio*. В зависимости от того, «ведутся ли переговоры с Аристотелем, Платоном, Декартом, Кантом» (4, I, 137), он приближается то к Аристотелю перво-двигателю — «нусу», то к *cogito* нового времени. Неизменно выдерживается один принцип — последовательное разрушение реалистической интенции рационализма.

Если бы, например, Кант, обреченный безмолвствовать в надвременном идейном сотрудничестве с Гуссерлем (именно такое, осуществляемое в горизонте времени непосредственное постижение живого смысла философских систем постулирует Гуссерль), — если бы Кант обрел возможность методологического обсуждения учиненных феноменологией преобразований, он от имени критической философии воззвал бы к «замечтавшемуся рассудку» ее основоположника: «Воображению, пожалуй, можно простить, если оно иногда замечтается, то есть неосмотрительно выйдет за пределы опыта; ведь таким свободным взлетом оно по крайней мере оживляется и укрепляется, и всегда легче бывает сдерживать его смелость, чем превозмочь его вялость. Но когда рассудок, вместо того, чтобы мыслить, мечтает, — этого нельзя простить уже потому, что от него одного зависят все средства для ограничения, где нужно, мечтательности воображения» (4, I, 137).

И действительно, какими судьбами телеологическая структура трансцендентального субъекта превратилась в конституирующее начало онтологии? Раздраженный непониманием «Критики чистого разума», Кант вернулся к его проблематике в «Критике способности суждения», а в «Прологоменах» буквально скандирует смысл произведенного им «коперниковского переворота». С помощью чуть ли не «аргументов от топора», наглядных живых иллюстраций, сопровождающих каждую тезу, он постарался сделать внятной и для непривычного к размышлению сознания идею границы телеологических представлений, обладающих безоговорочной онтологической весомостью только в произведениях искусства, рождению которых предшествует целевое задание. В ис-

кусстве не оспаривается правомочность отнесения объекта к представлению, переживанию, чувству, мнению объекта, поскольку в этом исключительном случае объект выводится из субъективности. Но *«основоположения эстетики не простираются на все вещи* (курсив мой. — К. Д.), — иначе все превратилось бы только в явления» (4, I, 135).

Гуссерль не внемлет разъяснениям Канта. Его интерпретация оказывается решительным искажением миропонимания кенигсбергского мыслителя. Усваивая телеологическую структуру трансцендентального субъекта, Гуссерль не принимает в расчет онтологическую посылку и изменяет модальность этой схемы в отношении к реальности. Предположительное соответствие сознания бытию (исключение составляет, как было отмечено, искусство) прекращается в идентификацию структуры бытия и сознания. Тем самым в конститутивный принцип онтологии возводятся основоположения эстетики.

Таким образом, фундаментальная онтология обретает платформу для построения мифической картины культурно-исторического процесса, которая вполне может соперничать с аналогичными воззрениями романтической философии (кстати, Гуссерль адресует романтикам и Гегелю, повинным в бездоказательном историсофском конструировании, резкие упреки в «ненаучности»).

Какая фантастическая логика подсказала Гуссерлю экстраполяцию кантовской модели субъективности на историю? К абсурду и суеверию отнес бы Кант идею «врожденной телеологии» человечества, учитывая его нетерпимость к «грезящему» и «мечтающему» идеализму.

Не надо обманываться терминологическим сходством «врожденной телеологии человечества» с положением Канта о человечестве, заключающем в себе способность целеполагания, как осуществления последней цели природы. По сути, Гуссерль не принимает во внимание социально-культурные представления Канта. Культура применительно к индивиду у Канта — это «приобретение» «разумным существом способности ставить любые цели вообще» (5, 464). Но если в отдельном субъекте культура развязывает свободу целеполагающего творчества, то социально-культурный процесс ускользает из-под контроля свободно полагающего цели субъекта, здесь

включаются «слепо действующие силы» социальной механики. У Канта намечена диалектика социально-культурного процесса: разделение труда, неравенство и угнетение обеспечивают развитие культуры индивида, поляризация умственного и физического труда обеспечивает развитие наук и искусств. В свою очередь «изящные искусства и науки... подготавливают человека к такому устройству, при котором властвовать должен только разум» (5, 467). Им отведена воспитательная функция, функция воздействия на отдельного субъекта, усилиями которого только и может укорениться в реальной истории разумное целеполагание.

Упорно наделяя субъективность такой общезначимостью, какой она обладает только в искусстве, где наши представления о должном беспрепятственно реализуются в структуре сущего, Гуссерль самой истории навязывает целеполагающий разум, радикально искажая и расшатывая рационалистическую традицию.

Что же вынуждает эти разрушительные санкции феноменологии? «Наивный объективизм, проявляющийся в разных типах натурализма, натурализации духа. Старая и новая философия были и остаются наивно объективистскими»⁴⁹, — утверждает Гуссерль. Выведенные ими онтологические константы не имеют никакого отношения к человеческой сущности. Мертвые результаты познавательной деятельности абсолютизируются и противостоят живой жизни сознания. Гуссерля обескураживает мощное обратное влияние изучаемого объекта на познающее сознание, в результате которого «дух» перенимает непригодную методику для самооформления. В перспективе это грозит натурализацией, обесмысливанием разума, «натурализацией идей, а с ними вместе и всех абсолютных идеалов и норм»⁵⁰, порождает ложный идеал культуры, в принципе чуждый человеку, и как следствие — кризис самого существования человека.

В ситуации кризиса буржуазной культуры (Гуссерль поднимается до высокой патетики в его описании) философия — «признанная учительница вечного дела человечности (Humanität)» — оказывается вообще не в со-

⁴⁹ Эдмунд Гуссерль. Философия, как строгая наука, стр. 7.

⁵⁰ Там же, стр. 2.

стоянии учить»⁵¹. Виной тому — ее объективистская выучка, саморазрушение в тяге к превратно понятой «научности» по образцу точных наук, хотя «естественные науки не разгадали для нас ни в одном отдельном пункте загадочности актуальной действительности, в которой мы живем, действуем и существуем»⁵², объективистски-позитивистское миропонимание бессильно в чужой ему области человеческой жизни.

Абсолютизация однажды найденных методик ведет к забвению породивших их жизненных интенций. Косвенно-символизирующие и математизирующие методы, формально-логический аппарат умозаключений и доказательств демонстрируют разрыв формального с действительным, самодвижение методологического формализма, вырождение в пустой конвенционализм, в игру по установленным правилам.

Взаимоисключающие образы мира лишь дезориентируют человека, оставленного, как мы помним, философией на произвол судьбы. Его обступают призраки потерянности, бессмысленности бытия.

Не сходим ли с ума мы в смене пёстрой
Придуманных причин, пространств, времён...

Эти строки Александра Блока, помеченные 1912 годом, то есть годом позже написания «феноменологического манифеста», на редкость созвучны его тревожно-критическому пафосу, не изжитому, впрочем, на протяжении всей исследовательской деятельности Гуссерля.

Надо отдать должное стойкому мужеству философа, восславившего гуманистический идеал разума в «злосчастные времена» инфляции духовных ценностей, когда у буржуазной философии оставались альтернатива: сциентизм или иррационализм.

Изошренные методологические нововведения Гуссерля создавали известные трудности в усвоении его идей, но академизму феноменологических исследований сопутствует прямо-таки пропагандистски-проповеднический энтузиазм воззваний к разуму. «Неразумность, слепобездумная жизнь в неясности, лень, вследствие которой пренебрегают уяснением подлинно прекрасного и

⁵¹ Эдмунд Гуссерль. Философия, как строгая наука, стр. 50.

⁵² Там же.

доброе,— это и есть причина того, что люди становятся несчастными, гонятся за пустыми целями»⁵³.

Не поддаваться соблазну привычных, заприходованных сознанием готовых форм, преодолевать инерцию интеллектуальных штампов, не оставлять «темных углов», не учтенных разумом интенций, которые грозят превратиться в «слепо действующие силы», бесконтрольно вторгающиеся в культурный процесс,— эти назидания обращены к каждому человеку. Они же составляют специальную задачу феноменологической рефлексии. Философ должен «осилить истинный и исчерпывающий смысл философии, весь ее бесконечный горизонт»⁵⁴, осветить непроявленные жизненные закоулки, учесть и ввести в поле зрения всю глубинную предысторию настоящего, чтоб передать в будущее неискаженный лик истинно человеческого смысла, потому что «развитие будущего есть дело живущего, оно является его дальнейшим развитием, создающим будущее»⁵⁵.

Грозные симптомы кризиса буржуазной культуры вынуждают Гуссерля к пересмотру ее основы, то есть согласно онтологической модели феноменологии,— философской мысли, утратившей в результате ориентации на объект гуманистическое измерение.

Все исторические экскурсы Гуссерля сопровождается установкой на уяснение границы рефлексии, явлений в чистоте, не затемненной поступающими от объекта импульсами. Он стремится обнаружить изначальную жизнь сознания, выявить тем самым «подлинно научную» основу философии (феноменология в этом смысле названа им философской археологией).

Результаты «археологических изысканий» Гуссерля известны. Их неявный для него самый смысл проступил в будто бы нарочно спародированной форме у Хайдеггера. Повторяя путь учителя с такой же дразняще разоблачительной точностью, с какой дьявольские силы вторят ангельским хорам у Андриана Леверкюна, Хайдеггер возгласил разрушение философии, переориентацию на донаучную мысль, на искусство.

Гуссерль не желал признать, что это движение в глубь времен подчинено невыполнимому заданию: фило-

⁵³ «Husserliana», Bd. VII, S. 10.

⁵⁴ «Husserliana», Bd. VI, S. 339.

⁵⁵ Там же, стр. 489.

софия, в той мере, в какой она выдерживает свою проблемную определенность, пребывает «наивно-объективистской», не исключая линии субъективного идеализма.

В погоне за ускользающим горизонтом чистой человеческой сущности Гуссерль незаметно для себя перешел ту грань, которая отделяет философию от нефилософского мышления. И хотя его исторические анализы идут под знаком углубления научной основательности философии, в них проглядывает иная логика, далеко отстоящая от заявленной цели.

В самом деле, в каком модусе устанавливает Гуссерль связь с избранными истоками традиции? Не обращается ли он к философиям, стремящимся к «научной строгости» как... к «человеческим документам», непосредственно свидетельствующим о живых интенциях сознания, тем более ценных, что принадлежат они выдающимся мыслителям? Предположение превращается в уверенность в результате повторяющегося наблюдения над характером усвоения и полемики, возникающей всякий раз в одном и том же пункте. Речь идет о моменте переключения интереса от субъекта к объекту. В сущности, история философии поставляет Гуссерлю материал для исследования самостоятельности человеческого духа. И в пресловутом диалоге с ее великими представителями он сохраняет за ними «право голоса» в той мере, в какой они помогают вышеозначенным извлечениям. Гуссерль следует философиям лишь постольку, поскольку они отвечают его исследовательской установке, предпочитая, естественно, идеализм как благодатный источник наблюдения над сознанием и самосознанием, по возможности «не замутненный» обратным воздействием объекта.

Добытые таким путем данные о человеческой сущности получают оформление в принципиально иной системе: феноменология осуществляет радикальный поворот от «наивного объективизма» традиционной философии к «трансцендентальному субъективизму», иначе говоря — Гуссерль «переигрывает» кантовский «коперниковский переворот».

Поскольку феноменологическая проблематика центрирована вокруг понятия субъективности, посмотрим, какие изменения претерпевает «трансцендентальная

субъективность», телеологическая схема которой получила столь широкое применение в феноменологии.

Прежде всего Гуссерль избавляет трансцендентальный субъект от «наивного объективизма».

Кантовский субъект вводится как бы на двойной поддержке: эмпирическая реальность, несмотря на непознаваемый остаток, снабжает содержанием чувственность и рассудок. Посредством разума он постигает высшее человеческое назначение — «не забывает о боге».

Трансцендентальный субъект Гуссерля избавлен от архаических черт, но вместе с тем, он лишился и связей с действительностью. Феноменологические «процедуры» образуют невосполнимые пустоты; субъект феноменологии — это онтологический гомункулус, условиями рождения отъединенный от реальности и замкнутый в измышленном интеллигибельном времени и пространстве, координаты которого не соотнесены с реальным пространством и историческим временем.

Категория интенциональности, с помощью которой Гуссерль стремится нейтрализовать обратное воздействие объекта на устремленное к нему сознание, вносит разлад в само сознание, зато снимает угрозу «искажения» субъективности. Являясь по своей природе всегда «сознанием о», — направленность сознания Гуссерль не отрицает, — оно оказывается как бы отвлеченным на себя, поглощенным в акте сознания собственной техникой, техникой сознания. Если у Канта к априорной структуре сознания относится лишь формальный момент: понятия — это логические функции, оформляющие эмпирию, то у Гуссерля и оформление содержания и сама содержательная сторона имманентны структуре сознания.

Трансцендентальный субъект Гуссерля ни по строению, ни по характеру своей активности не имеет аналогов в философской традиции.

Его деятельность — точнее сказать, интенциональная жизнь сознания — не сводится к категориальному выведению и не поддается определению в понятиях. «Особенность сознания состоит в том, что оно является протекающей на разных уровнях флуктуацией, так что необходимо исключить всякую мысль по понятийно-экзактной фиксации, будь то эйдетическое или конституирующие их моменты»⁵⁶, — утверждает Гуссерль.

⁵⁶ «Husserliana», Bd. III, S. 171—172.

Не прибегая к «понятийно-экзактной фиксации», мы видим, что Гуссерль воспроизводит кантовское описание того живого движения душевных сил, которое сопутствует переживанию эстетической идеи — представления воображения; последнее «дает повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, то есть никакое понятие, не может быть адекватной ему и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным» (5, 330).

Гуссерль видит задачу феноменологии в высвобождении творческого потенциала сознания из-под влияния гносеологического формализма. Но логика отталкивания от объективно детерминированной познавательной активности относит его к пределам эстетической рефлексии, вместо новообретенной формы философии он заново открывает уже известную, тщательно разработанную Кантом характерную типичу эстетического суждения, когда «имеется в виду определение не объекта, а субъекта, и его чувства» (5, 127).

Гуссерль выступил против традиционного сведения человеческого познания к научному, объективному познанию, исключающему богатую палитру чувственного познания, непосредственно субъективного восприятия. Для соотнесения деятельности сознания с человеческой сущностью Гуссерль выбирает совсем неожиданный путь. Чтобы задать (если говорить в терминах Канта) высшие цели рассудочной деятельности, не допустить ее позитивистской интенции, Гуссерль предпринимает попытку воссоединить чувственность и рассудок, субъективное переживание и понятие в единой смыслообразующей целостности.

Катастрофическая дегуманизация буржуазной культуры и науки, кризис «мозгового центра» — философии, ее неподготовленность к решению проблем, поставленных всеобщим кризисом, запутанность и бессилие «современного рационализма», как его называет Гуссерль, — эта реальная, действительно угрожающая ситуация порождает у основоположника феноменологии страх перед всяким абстрагированием, перед любым, даже необходимым в теории разделением. Он стремится удержать целостный человеческий смысл, схватить его в конкретности субъективного переживания. Чтобы обеспечить гуманистический масштаб философии и философствовать

ния, Гуссерль втягивает в познавательный акт эмоционально-волевые характеристики как гарантию истинности философского усмотрения.

В результате феноменология густо обрастает лесами понятий, не переводимых на язык традиционной философии.

Подобно тому, как «интенциональная жизнь сознания» не находит понятийного эквивалента, проецируемые ею в «горизонтальном полагании» «предметы» — тоже нечто беспрецедентное в философской традиции.

Предметы феноменологии не сопоставимы ни с понятиями рассудка, ни с идеями разума. Гуссерль наделяет их достоинством высшей самодостаточной ценности; каждый предмет в себе самом содержит ценностный регулятив, интеллектуальную конституцию и при этом — полагание в чувственности субъекта, разумеется, в самом себе несущий высшие ценности, он как бы из себя их генерирует и из себя же производит многообразную связь предметного мира, обладающую тем не менее достоинством общезначимых истин, истин вознесенных над реальностью, над эмпирией и теоретическим знанием. Это качество предметов феноменологического усмотрения наводит на мысль об «эйдосах» Платона. Действительно, они схожи по онтологическому статусу, есть сходство и во множественности оригинальных по конституции моделей, самостоятельных смыслообразований, наделенных независимостью от реальности.

На этом сходство и кончается. Платоновские эйдосы, эти онтологизирующие идеи, предпосылки чувственных вещей, функционально с ним связаны; для феноменологии же реального мира как бы и не было. Эти модели разнятся и по генезису и по функции.

Однако эйдосы Платона и предметы Гуссерля роднит ускользающий из поля зрения как Гуссерля, так и его интерпретаторов эстетический аспект. Только в эйдос Платона художественный, эстетический принцип введен как материальное конструктивное оформление идеи (ведь идея — это «парадигма», «образец» вещи, как бы архитектурный проект творца), а в предметах Гуссерля тот же принцип предстает — вполне в духе кантовской эстетики — как полагание идеи в чувственности субъекта. Эйдос у Гуссерля — результат «идеирующей абстракции» и «конституирующей» предмет интенции; его источ-

ник — имманентная активность сознания, и его эстетический характер обусловлен не материально-художественной реализацией, а смыслообразующей функцией целостного интеллектуально-эмоционального акта.

«Эйдосы» Гуссерля имплицитно субъективны, переживание, целостный смысл предмета, смысл, который содержательно и конститутивно определяет предмет, неотъемлем от идеи предмета. Следовательно, Гуссерль, в отличие от Платона, «онтологизирует» не просто идеи, а субъективное переживание идей.

Чтобы иметь возможность отчетливее выявить существо преобразований, посредством которых Гуссерль стремится удержать от окончательного крушения здание буржуазной «научной» философии, мы намеренно выбрали эти точки соприкосновения Гуссерля с традицией. Действительно, нечто небывалое в научной философии — включение в предмет философского усмотрения эмоциональных характеристик, условий переживания мыслимого, в момент, когда мы мыслим, целостного интеллектуально-эмоционального акта. Ведь это традиционная прерогатива искусства, исторически определенная область художественного сознания, находящая теоретические обоснования в эстетике.

Таким образом, в самый момент подключения к философской традиции Гуссерль преобразует ее в эстетическую. Воссоединя субъективное переживание и понятие, чувственное и рациональное, Гуссерль сближает предметы философского усмотрения с образами искусства, действительно наделенными общезначимостью понятия и целостной структурой субъективного переживания. Значит, неосознанный идеал «философского усмотрения», по Гуссерлю, — это художественная мысль, искусство. Именно в этом состоит внутренний мотив пие-тета по отношению к обыденному сознанию, к сфере непосредственно очевидного, которое у позднего Гуссерля постулируется как высшее, несущее в себе подлинно гуманистические ценности.

Гуссерль наделяет субъективность такой общезначимостью, какой она обладает только в искусстве. Да, таков был итог многолетних подвижнических усилий дать строго научное философское обоснование смысла человеческой жизни: «Жизненный мир», «я», каков я есть, вместе со всей моей действительной и возможной жизнью

познания, в том числе и моей конкретной жизнью⁵⁷, — это и есть истинная почва подлинно научной философии, призванной спасти от гибели рушащийся мир.

Этот кульминационный пункт гуссерлианы выявляет вторжение феноменологии в чужую епархию, переформулирование философских задач по типу исконных методов искусства. Найденное Гуссерлем в конце концов единое основание культуры, призванное устранить противоречие распадающихся звеньев гуманитарного и естественнонаучного знания, основание, которое должно стать фокусом всей совокупности духовно-культурных ценностей, явно не входит в компетенцию научной философии.

Итак, решающие этапы нового «коперниковского переворота» таковы: первый эпизод «субъективизации» состоял в уподоблении субъекту эстетического отношения; второй — в сближении с характерной субъективностью в искусстве, с принципом художественной типизации. Не случайно Гуссерль в конце своей жизни писал о «поэзии истории философии» («*Dichtung der Philosophiegeschichte*»)⁵⁸.

Неосознанный переход Гуссерля на художественно-эстетические позиции был подхвачен и развит многочисленными учениками и последователями. В разных идейно-духовных экзистенциалистских контекстах он получил неоднозначную интерпретацию, превращаясь у Хайдеггера в плацдарм разрушительной критики гуманистической традиции, у Ясперса — в источник новых надежд на переосмысление философии в духе изначальности «осевого времени».

Модель культуры, обоснованной через искусство, широко распространена в феноменологических концепциях. В одних случаях искусство рассматривается как живая парадигма социально-культурной практики, как смысловой генератор всей современной культуры. В других — постулируется «возврат» к первоизданной подлинности искусства и т. д. Впрочем, измена традиционной философии сблизила феноменологию и экзистенциализм настолько, что можно говорить уже о «сотворчестве» обоих направлений, которое выразилось в последовательной

⁵⁷ «Husserliana», Bd. VI, S. 101.

⁵⁸ Там же, стр. 513.

переориентации на художественное сознание, на искусство, на гносеологию по типу художественной мысли, повело к эстетике, генерирующей онтологию.

Казалось бы, философия и эстетика могут теперь утолить голод по реальности. Однако над «нетрадиционной» философией довлеет вполне традиционная идеалистическая эстетика, концептуально отвергающая отражение действительности. Феноменология и экзистенциализм, абсолютизирующие и гипостазизирующие некоторые характеристики искусства, создают опасную, дезориентирующую онтологию, не оставляющую просвета для реальности. При несомненной гуманистической установке, но в силу своей неспособности ориентироваться в реальной общественно-политической и исторической ситуации, феноменология и экзистенциализм несут в себе опасный для судеб человечества идейный заряд. О ненадежности этого гуманизма свидетельствует профашистская позиция Хайдеггера (фашизм для него — это «зов бытия»), резко отрицательное отношение к социализму и коммунизму у Ясперса, антисоветизм Сартра, а в последнее время и Дюфренна, и т. п.

Опыт Гуссерля показал, что серьезные теоретические ресурсы буржуазного сознания полностью исчерпаны: проблема человеческой сущности неразрешима на пути идеалистической спекуляции.

Феноменологические идеи «реактивации» истории и гуманистического преобразования культуры выродились в концепции «перманентной ломки», «постоянного возврата», «контркультуры», «новой чувственности» и т. п.

Эти и подобные им во множестве возникающие сегодня модели культуры свидетельствуют лишь о великой растерянности буржуазной мысли перед лицом новой проблемной реальности, выдвигающей непреодолимые антиномии человека и враждебного ему бытия, гуманистического идеала и дегуманизированной культуры.

Непосильные для буржуазного философско-эстетического сознания проблемы гуманизации культуры и усвоения культурного наследия находят подлинно научное решение в марксистско-ленинской теории и практике социалистического и коммунистического строительства. «Метафизическому отчаянию» буржуазного искусства мы можем противопоставить социальный оптимизм литературы и искусства социалистического реализма.

К ВОПРОСУ О МЕТОДАХ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В трех основных измерениях встает при изучении всемирной литературы как динамического целого вопрос о диалектике в ней общего и особенного: временном — как развитие диалектического их единства в ходе истории; пространственном — в понятии того историко-культурного ареала, к которому принадлежит изучаемое явление, и собственно художественном. Именно здесь, в сфере собственно художественной, сосредоточена та сложнейшая проблема эстетики, которая неизбежно ускользает от любого не последовательно материалистического к ней подхода — нерасторжимая слитность в творческой деятельности писателя (и в произведении, как ее результате) социального и национального, индивидуального и общечеловеческого начал.

Очевидно, какое значение приобретают исследовательские методы, способные уловить диалектику общего и особенного в мировом литературном процессе, на разных его этапах и уровнях. Во всем своем значении встают здесь методы системного и сравнительного анализа.

I

Для того, чтобы огромный материал литературы всех времен и народов не превратился в простое накопление фактов, чтобы «центробежные» силы этого материала (будь то истории отдельных литератур или больших культурных регионов, или же творчество больших художников, озарявшее целые литературные эпохи) не восторжествовали над замыслом целого, важна строгая системность исследования. В макросистеме всемир-

ной литературы нужно исследовать взаимосвязь важнейших исторически развивающихся ее сил.

Рассмотрение больших общественных процессов как динамических систем утверждается в последние годы как один из важнейших исследовательских принципов. Независимо от того, обращается ли тот или иной автор к самому термину «система», представление о системности литературного процесса становится в нашей науке все более глубоким и разносторонним. Современный уровень исторического мышления таков, что литературоведение не может обходиться сегодня без обобщений «высшего порядка»¹, без соотнесения более или менее локальных процессов литературного развития с общими его закономерностями.

Системный подход выдвигается сегодня как одна из первостепенных задач изучения всемирной литературы. Ее огромный разнородный материал предстоит рассматривать сравнительно не только в его «первоэлементах» (на уровне личности художника; на уровне отдельных произведений или группы произведений, близко друг с другом связанных; на материале, полученном в более широких кругах сопоставления — например, при рассмотрении типологически сходных процессов разного генезиса), но и как сопоставление больших систем литературного развития.

Каждая из них представляет собой самостоятельный целостный динамический организм, со своей внутренней логикой развития, отражающей логику объективного исторического процесса, с разветвленной системой связей с другими системами литературы, а также других искусств. Задача состоит в рассмотрении этих систем в их историческом движении и взаимодействии, в их общественной функции, в изменении их социальной роли на разных ступенях развития всемирной литературы.

Введение самого понятия системного изучения при подходе к сложным компонентам мирового литературного процесса не является данью модной научной терми-

¹ «Каждая отдельная литература есть явление индивидуальное и вполне самостоятельное, но также вполне самостоятельным явлением уже высшего порядка является и мировая литература» (Н. И. Конрад. О некоторых вопросах истории мировой литературы. — В кн.: Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., «Наука», 1972, изд. 2-е, стр. 427—428).

нологии. Оно знаменует серьезный этап в движении научной мысли от дескриптивного к аналитическому и синтезирующему освоению материала, от частных сопоставлений, характерных для компаративистских исследований, к широкому историко-типологическому анализу и последующим обобщениям, отличающим использование сравнительного метода марксистской наукой.

Понятие «дескриптивный» не содержит в себе в данном случае критического оттенка — описание материала является одной из первых фаз его осмысления. Необходимость описания при изучении литературного процесса всех уровней очевидна. Причем не только по отношению к материалу мало изученному, где обстоятельное, объективное описание литературного процесса является необходимой первичной стадией овладения материалом, введением его в «обиход» филологической науки, способом поставить его «вровень» с материалом более известным для дальнейшего включения его в более высокие обобщения. Чрезмерная поспешность при переходе от описания к обобщениям нередко приводила к бессодержательным и мнимым «обобщениям» (псевдообобщениям), за которыми не стоял реальный материал (например, не раз приводившиеся «выводы» о влиянии одного писателя на другого, сделанные на основании весьма приблизительных представлений). Дескриптивный характер изложения может быть полезен и при работе с материалом относительно более знакомым, но рассматриваемым под новым углом зрения, в новых причинно-следственных отношениях. На начальных этапах системного изучения литературного процесса необходимо и описание самих литературных систем как подступ к последующему сравнительно-аналитическому их рассмотрению.

Однако несмотря на все его значение в работах, подготавливающих материал для более крупных обобщений, на этапе высшего синтеза — в данном случае при изучении истории всемирной литературы — простое описание удовлетворить не может². В полном своем

² Весьма перспективной является мысль о том, что «в теоретической истории литературы должна быть выработана методика «приближенных описаний» (Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., «Наука», 1973, стр. 6).

значении выявляются здесь преимущества обобщенного системного подхода, заключенные в нем научные возможности.

Прежде всего — возможность укрупнения масштабов исследования. Историк литературы сразу же получает в качестве своего основного материала как бы крупные блоки — обобщения системного типа. Это позволяет не дублировать предшествующие исследования, проведенные на ином уровне (подчеркнуть это весьма важно), позволяет ставить и решать новые научные задачи, выполнение которых на более узком материале было невозможно.

Системный подход, если только он не превращается в бесплодное логизирование, но прочно опирается на основательный фундамент историко-литературных фактов, является кратчайшей прямой, соединяющей историческое осмысление литературы с ее теорией.

Так, при системном подходе в поле зрения исследователя входит уже не только тот или иной конкретный национальный материал, но и само понятие о феномене национальной литературы как сложной динамической системе³. Представление о существовании различных систем национального литературного развития побуждает исследователя не просто излагать известные факты истории национальных литератур, но отчетливее выявлять в них то, что с точки зрения истории всемирной литературы наиболее существенно: не только неповторимость вклада каждой национальной литературы в сокровищницу мирового искусства, но и проявление в национальной литературной системе общих закономерностей развития, ее генетических, контактных и типологических связей с другими литературами.

Масштабность системного подхода помогает освобождению исследовательской мысли от стереотипа того подхода к изучению литературного процесса, который выработался при исследовании национальных литератур. Сыграв огромную роль в утверждении общей мето-

³ При кажущейся самоочевидности понятия «национальная литература» общепринятого научного определения его нет. Отсутствует определение этого понятия (как и понятия «литературная эпоха») и в «Краткой литературной энциклопедии», и в «Словаре литературоведческих терминов» (М., «Просвещение», 1974).

дологии марксистского литературоведения и полностью сохраняя свое принципиальное методологическое значение при изучении разных уровней литературного процесса, этот подход оказывается при сравнительном изучении разнонационального материала уже явно недостаточным. Рассмотрение национальной литературной системы в международном контексте определяет необходимость видеть не только логику ее внутреннего развития, но и систему ее взаимосвязей с мировым литературным процессом. А это требует, кроме всего, и преодоления определенной инерции приемов исследования, вызывает необходимость новых научных подходов к предмету. Системный анализ способствует и преодолению субъективизма личной позиции исследователя, сказывающегося при попытках панорамного изображения истории всемирной литературы в создании неких мнимых ее «эпицентров» и «вершин», не совпадающих с реальной историей литературы⁴.

Только при системном подходе к истории всемирной литературы возможно создание теоретического представления о литературной эпохе не просто как о хронологическом отрезке времени с определенными доминантными и второстепенными чертами и свойственными данной эпохе противоречиями, но как о динамическом целом, в котором действуют, во взаимовлиянии и борь-

⁴ Ср. М. Верли: «На практике попытки дать синтез истории европейской и мировой литературы в целостном изложении должны, конечно, оказаться просто компромиссом между личным взглядом и компилирующей хроникой...» (М. Верли. *Общее литературоведение*. М., Изд. иностранной литературы, 1957, стр. 214). Нарушение пропорций в соотношении материала существует во многих работах интересующего нас типа. Такова, например, «История литератур», изданная в серии «Энциклопедия Плеяды», третий том которой целиком посвящен французской литературе («Histoire des littératures». — «Encyclopédie de la Pléiade». Paris, Gallimard, 1958). Высказывалось даже мнение, что, поскольку преодолеть энциентризм национальной точки зрения литературоведение не способно, из труда по истории всемирной литературы целесообразно исключить литературу той страны, в которой данный труд создается. В ряде «Историй» всемирной литературы такое решение было практически реализовано, хотя мотив выдвинут иной: читателя данной страны заведомо не удовлетворяют те, по необходимости краткие, сведения о его литературе, которые сможет включить труд такого масштаба (см., например, «Dejiny svetovej literatúry», t. 1—2. Bratislava, Vydavateľstvo osveta, 1963).

бе, различные силы. Такой подход не может ограничиться и простым последовательным изложением данных о смене литературных эпох,— он предполагает выявление закономерности этой смены. Представление о «системах, складывающихся на больших этапах всемирной истории» (Н. И. Конрад),— то есть о системах литературных эпох — создает прочные основания для сравнительно-типологического их анализа, для выявления сущности литературной эпохи как одного из важнейших феноменов мирового литературного процесса. Видя в системах литературных эпох «то же, что и во всякой исторической системе: взаимосвязанность, взаимозависимость и социальную обусловленность элементов, образующих эту систему... единство, но единство диалектическое, включающее в себя борьбу различных, а порой и противоположных социально обусловленных начал и тенденций»⁵, Н. И. Конрад подтверждает эту мысль широким сравнительным материалом европейских и восточных литератур.

При системном изучении может быть рассмотрен и важный, теоретически совсем не разработанный, вопрос о переходных эпохах, о разных их типах,— например об относительно спокойном, эволюционном переходе от одной литературной эпохи к другой и таком, для которого характерны драматизм, моменты «взрыва» основных философско-исторических представлений и художественных форм предшествующей эпохи, бурного рождения новых.

Внимание к литературной эпохе как системе способствует более пристальному изучению такого важного для истории всемирной литературы вопроса, как сохранение при смене литературных эпох преемственности художественного сознания и, в то же время, выяснение того, как связана эта преемственность с поступательным развитием литературы, рождением и ростом в ней нового⁶.

Внимание к системным процессам помогает и отбору нужного для построения «Истории всемирной литера-

⁵ Н. И. Конрад. Введение к первому тому «Истории всемирной литературы». — В кн.: «История всемирной литературы», т. I (Макет). М., «Наука», 1967, стр. 7, 5.

⁶ А. С. Бушмин. Преемственность в развитии литературы. Л., «Наука», 1975.

туры» материала. Исследователь получает при этом объективные критерии общественной и художественной ценности каждого историко-литературного явления и процесса: их реального места в национальных литературах и в региональной их общности; в данной литературной эпохе и в ее влиянии на последующее; в том художественном ряду (историческая протяженность его может быть различной, захватывая иногда многие эпохи), к которому данное явление принадлежит.

II

Подход к истории всемирной литературы как исторически развивающемуся целому выдвигает перед исследователем ряд задач общетеоретического плана: выяснение самого понятия система литературы⁷ применительно

⁷ Отмечая, что «литература как система не изучалась» и «само понятие «системы» или «структуры литературы» в науке отсутствовало», Д. С. Лихачев пишет: «Под системой литературы я подразумеваю определенное соотношение ее частей между собой: видов литературы (переводной и оригинальной, церковной, исторической, естественнонаучной, публицистической и пр.), ее жанров, ее отдельных произведений. В понятие системы литературы входит, кроме того, и отношение литературы к другим областям культуры: к науке, религии, общественной мысли, различным искусствам, фольклору и пр. Наконец, к системе литературы относится и ее отношение к культурам и литературам других стран и народов. В конечном счете система литературы определяется ее отношением к исторической действительности, соотношением с которой составляет самую существенную часть системы.

Это внутреннее строение и соотношение с внешней, окружающей литературу средой явлений составляет органическое целое.

Система литературы, несмотря на то, что она находится в постоянном равновесии частей и соотношений,— не неподвижна. Она все время меняется— в отдельных собственных областях и по отношению к внешним ей явлениям. Тем не менее перманентно нарушаемое равновесие снова восстанавливается. Перед нами динамическое равновесие системы» (Д. С. Лихачев. Древнеславянские литературы как система.— В кн.: «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. Прага, август 1968. Доклады советской делегации». М., «Наука», 1968, стр. 5). Существеннейшие элементы этого определения, подразумевающего прежде всего систему национальной литературы, входят и в определение системных образований более широких масштабов, имея, таким образом, общетеоретическое значение. Но подробная характеристика многоплановых систем может быть выработана лишь путем разностороннего их изучения на большом материале разных литератур.

к системному образованию «высшего порядка»; характеристика основных типов систем, сложившихся в мировом литературном процессе; выявление специфики каждого из них как по отношению к макросистеме всемирной литературы, так и по отношению к составляющим ее более дробным системным единицам.

Остановимся на важнейших системных образованиях всемирной литературы.

Имея в виду огромное разнообразие материала, целесообразно, очевидно, идти в его рассмотрении от наиболее крупных единиц. Такими являются типы систем литературного развития, объединяющие однородные системные образования. И уже затем рассматривать специфику каждого из них.

На протяжении всей истории всемирной литературы в ней можно отчетливо проследить основные типы систем литературного развития: историко-культурный (назовем его условно так), — к которому относятся национальные, зональные и региональные системы литературы; временной, — к которому относятся системы литературных эпох, и художественный, — в который могут быть объединены системы литературных направлений, жанров, стилей, самих художественных произведений; к типу художественных систем следует отнести и творческую индивидуальность писателя, реализованную в его произведениях. В художественных системах, одной из важнейших особенностей которых является их динамический характер, отлагаются и важнейшие приметы двух первых.

Существенно изменяясь во времени, пространстве и собственно художественных своих очертаниях, эти основные типы систем литературного развития обладают в то же время внутренней стабильностью, позволяющей видеть в них константы макросистемы всемирной литературы.

Каждая из названных систем (как и их типы) ограничена в своем содержании и функциях определенными рамками — хронологическими, историко-культурными, эстетическими. Вместе с тем история всемирной литературы знает и процессы сквозные, проходящие через все эти системы, связывая их между собою. Эта связь, имеющаяся в самом реальном литературном процессе, не может не найти своего отражения и в методах его

изучения, таких, которые улавливали бы эти процессы именно как сквозные, на всех тех параллелях и меридианах всемирной литературы, на которых они действуют. Поскольку сами эти процессы не единичны и не случайны, поскольку они действуют в масштабах всемирной литературы системно и в их исследовании может быть применен тот «общенаучный критерий повторяемости»⁸, о котором говорил В. И. Ленин,— метод их изучения также должен быть системным. Именно он создает возможность широкого исторического и теоретического изучения таких сквозных литературных процессов, которые не локализируются только в пределах данной эпохи, региона или определенной художественной сферы, но проходят (исторически трансформируясь) через большой массив исторического времени на всем «пространстве» всемирной литературы.

Назовем лишь два таких сквозных процесса, которые следует, очевидно, рассматривать как действующие в макросистеме всемирной литературы самостоятельные сквозные системы.

Во-первых, взаимосвязи и взаимодействие литератур. (В этот процесс входит и преемственность традиций, и отношение к международному художественному опыту.) Методологические проблемы взаимосвязей и взаимодействия литератур как одной из важнейших закономерностей мирового литературного процесса широко обсуждались на всесоюзной дискуссии, проходившей в Институте мировой литературы им. А. М. Горького в 1960 г. Большой историко-литературный материал, накопившийся в этой области после дискуссии, а также ряд важных работ теоретического плана позволяют перейти к системному изучению этой проблемы как одной из важнейших задач изучения литературы всемирной.

Второй сквозной процесс, который также необходимо изучать как системный, с самыми широкими выходами к разным сферам всемирной истории — и прежде всего к нашей эпохе, к проблемам социалистической художественной культуры — процесс функциональных связей литературы со всем комплексом общественных отношений.

⁸ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 137.

III

При всем различии системных образований, действующих на широком «протяжении» и «пространстве» всемирной литературы, на всех ее уровнях, они имеют существенно общее именно как системы — то есть как устойчивое взаимодействие всех важнейших составляющих их процессов, рассматриваемое в его исторической динамике. Каждая из названных систем обладает тем внутренним постоянством главных своих черт, которые делает их определенным идейно-художественным целым, несмотря на различие модификаций этого целого в конкретных исторических условиях, несмотря на всю несхожесть индивидуальных творческих решений тех исторических, социальных и эстетических задач, которые выдвигает перед художниками их эпоха. Системные образования всемирной литературы развиваются вместе с движением самой истории.

Сочетание устойчивости и динамичности является, таким образом, одной из наиболее характерных черт всех систем литературного развития. В этой «двуединности» категория динамичности (понимаемой не только как развитие системы во времени, но и как различие ее синхронных вариантов в разных историко-культурных условиях) является, несомненно, более «наглядной» и удобной для первичного (дескриптивного) освоения ее наукой, чем категория устойчивости. В характеристике многообразия литературных процессов особых затруднений у нашей науки нет. Сложнее обстоит дело с определением устойчивости системы, той ее сердцевины или субстрата, которые «держат» единство целого, несмотря на разнонаправленность сил различного временного и пространственного на него воздействия (например, различие в национальной литературной системе периода ее становления и периода ее зрелости; различие факторов, образующих региональную общность литературы на разных исторических этапах).

Именно наличие в литературных системах такого субстрата создает возможность их сравнительного изучения во всемирной литературе, возможность изучения их модификаций как модификаций общего в разных

исторических и культурных условиях. Естественно, что при изучении каждой из систем встанут совершенно особые задачи, требующие, помимо всего, особых исследовательских данных (в одном случае — вкуса к более широким историко-социологическим обобщениям, в другом — пристального внимания к тончайшей художественной материи самого произведения).

Изучение в системах литературы свойств, определяющих их устойчивость, — одна из важных задач литературной теории. Оно выявляет в каждом системном образовании его основное ядро, давая серьезный новый импульс к дальнейшему изучению самих систем (будь то национальные, зональные или региональные процессы, литературная эпоха или художественное направление), рассматриваемых уже не как отдельные единицы, а в прочном контексте всемирной литературы.

Несомненного внимания заслуживает в этом отношении размышление Б. Л. Сучкова об «объединяющем начале» или «носителе устойчивости» важнейших направлений искусства. Характеризуя щедрое богатство эстетической системы социалистического реализма как системы, воспринимающей в процессе своего развития новое в самой действительности и перерабатывающей это новое в соответствии со своими художественными принципами, Б. Л. Сучков видит это объединяющее начало в творческом методе: «... если эстетическая система есть динамичное, изменчивое образование, совокупность самобытно-уникальных феноменов — художественных произведений — то что же является в ней носителем устойчивости и предопределяет ее жизнестойкость, способность видоизменяться в соответствии с переменами в общественном бытии?

На этот далеко не праздный вопрос существует лишь один ответ: объединяющим началом каждого фундаментального направления искусства служит творческий метод. Через метод и благодаря методу сохраняется преемственность в развитии художественной мысли и происходит обогащение и обновление традиции, на которую опирается то или иное течение в искусстве»⁹. Исследуемый автором на материале социалистического ре-

⁹ Б. Сучков. Современные аспекты теории социалистического реализма. — «Контекст-74». М., «Наука», 1975, стр. 44.

ализма вопрос о «носителе устойчивости» литературных систем имеет и более общее значение.

Литературные системы характеризуются незамкнутостью развития. Они находятся в непрестанном взаимодействии не только в пределах систем данного типа (например, связь национального литературного развития с более общими процессами данной зоны или региона; связь между развитием господствующих жанров и стилей и т. д.), но и с системами других типов. Например, такие компоненты художественной системы, как жанры и стили, развиваются в определенных национальных условиях (т. е. в условиях определенной историко-культурной системы), неся на себе всякий раз печать определенной литературной эпохи (т. е. системы временной). Всеобщие взаимосвязи литератур выявляются при системном изучении мирового литературного процесса значительно полнее и глубже, чем при рассмотрении отдельных, всегда более или менее случайных, примеров. Масштаб системного подхода не дает океану фактов «расплескаться» и «атомизироваться», помогает определить место и меру весомости каждого факта этих связей для характеристики данной системы, дает возможность увидеть в как будто единичных и случайных связях проявление общей тенденции развития.

Было бы ошибочным понимать незамкнутость только как постоянные и разветвленные контакты между самими системами. Понятие взаимосвязанности литератур подразумевает нечто значительно большее — отражение в мировом литературном процессе тех всеобщих (в общепhilosophическом значении этого понятия) связей, которые существуют во всемирной истории. Оно подразумевает не только различные формы прямых и опосредованных соприкосновений между самыми отдаленными явлениями и процессами, но и типологическую взаимосвязанность многих звеньев всемирной литературы. Незамкнутость литературных систем обнаруживает себя, таким образом, не только как им присущее свойство, но и как одна из общих закономерностей мирового литературного процесса.

Попробуем рассмотреть проблему незамкнутости систем литературы более подробно, сконцентрировав ее сначала в «схеме», с последующей проверкой отдельных

ее звеньев на конкретном материале. Взяв за точку отсчета системы историко-культурного типа (региональные, зональные, национальные), увидим, что они взаимодействуют не только между собой, но и с системами остальных типов.

Так, каждая национальная художественная система складывается и развивается во взаимодействии с художественными системами других зонально близких ей литератур. Она находится в многообразных контактах с общерегиональными литературными процессами (например, развитие славянских литератур в общеевропейском контексте; сходство путей национальных литератур Латинской Америки), а также в исторически сложившихся контактах с литературами других регионов. Следует при этом отметить, что если внутризональные и внутрирегиональные контакты прослеживаются легко, то изучать роль межрегиональных контактов в системе всемирной литературы значительно сложнее. (Описать каждый такой случай «в себе» трудности, естественно, не представляет.) В силу того, что таких именно межрегиональных контактов у других литератур той же зоны, к которой принадлежит литература, в данном случае нас интересующая, может и не быть (разнообразие мирового литературного процесса безгранично), замкнутость данной национальной литературной системы может быть воспринята как исключение. Но в общемировой перспективе межрегиональных литературных связей таких исключений будет немало. И если каждый отдельный «случай» таких нетрадиционных связей неповторим в своем конкретном содержании, в конкретных особенностях своего возникновения, развития и художественных последствий (например, творческий интерес к Востоку Гете, Пушкина, Мицкевича, Гейне), то в макросистеме мировой литературы «выходы» отдельных литератур или писателей за пределы привычных зональных или региональных связей воспринимаются уже как закономерность. Они подтверждают, что ни одна литература не замкнута в своем развитии ни зональными, ни региональными рамками; что кажущаяся поверхностному взгляду неожиданность «выбора», который делает подчас в своем развитии та или иная литература, тот или иной писатель, в существе своем исторически обусловлена. В одних случаях это может быть обусловлено

длительной исторической традицией; в других сформулировано глубокими внутренними процессами данной литературы, обращающейся, в процессе своего коренного обновления, к наиболее значительному для нее в данный момент инациональному опыту. «Случаи» эти весьма многообразны. Проследим это на двух примерах.

В 20—60-е годы XIX в. можно наблюдать интенсивные связи венгерской и итальянской литературы. Они входили в ту общую систему связей с итальянской литературой, которая была характерна в этот период для многих (если не для большинства) европейских литератур, выражая солидарность демократических кругов европейской интеллигенции с освободительным движением итальянского народа. Внимание Европы привлекали к себе в это время прежде всего те современные итальянские писатели, в творчестве которых выражались свободолюбивые настроения народа. Отсюда характерный для эпохи в целом интерес демократических и либеральных кругов венгерского общества к личности и произведениям Уго Фосколо, Леопарди, Манцони, так же как и обращение к образу Данте, имя которого как «общественного обвинителя в поэзии» (Гейне) было на устах у прогрессивных литераторов Европы. Но отношения венгерской и итальянской литератур этого периода, опиравшиеся на длительные и прочные исторические и культурные связи обеих стран, были более разветвленными, чем у ряда других литератур Центральной Европы, в кругу (или зональной системе) которых шло развитие венгерской литературы, и оставили в последующем развитии венгерской поэзии более глубокий след¹⁰.

Другой пример стимулирующего воздействия далекой по своим культурным традициям литературы — влияние русской реалистической литературы на японскую литературу 70-х годов XIX в., прослеженное Н. И. Конрадом на творчестве Фтабатэя¹¹. Характерно, что речь идет здесь не о единичном факте влияния далекой по своему культурно-историческому облику

¹⁰ См.: «Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari». A cura di M. Horanyi e T. Klaniczay. Budapest, 1967.

¹¹ См.: Н. И. Конрад. К вопросу о литературных связях. — В кн.: Н. И. Конрад. Запад и Восток, стр. 338.

литературы на творчество одного из крупнейших японских писателей своего времени, но о значении этого, вполне конкретного, творческого влияния на развитие важнейшего направления японской литературы новейшего времени. С другой стороны, влияние японской художественной культуры (прежде всего — живописи) было воспринято не только отдельными европейскими поэтами конца XIX в., оно сказалось в развитии целого направления европейской художественной культуры — импрессионизма. Незамкнутость развития литературной системы проявляется, таким образом, не только в собственно литературных межрегиональных связях, но и в более широких связях их художественных культур.

Можно, таким образом, видеть, что контакты литератур не ограничиваются функцией простого взаимного ознакомления, но имеют своим следствием очень разнообразные по своим формам творческие взаимодействия. А это значит, что на литературной карте линии соприкосновения различных историко-культурных систем (различных национальных литератур) перекрещиваются с линиями соприкосновения и взаимодействия систем художественных (т. е. оказывая влияние на пути развития литературных направлений, жанров, художественных методов).

Но художественные системы взаимодействуют не только в определенном историко-культурном пространстве, но и в условиях определенного исторического времени — как системы, принадлежащие той или иной эпохе, подверженные глубоким историческим изменениям. При контакте с литературой другой зоны данная национальная литература может оказать на нее влияние непосредственное и «немедленное», но может и не получить в ответ на свой голос ответного отклика в пределах этой литературной эпохи. Отклик может прийти в последующие эпохи — взаимосвязи художественных систем имеют, таким образом, и временные координаты. Они могут быть не только синхронными, но и диахронными. В живом литературном процессе соприкасаются не только исторически близкие, но и разнотадимальные художественные явления. По этой «схеме» можно проследить незамкнутость каждой литературной системы, всех их типов. Проверенная многократно на самом различном материале «схема» эта показывает устойчивые законо-

мерности взаимосвязей литератур в мировом процессе — как закономерности общесторического, так и внутри-литературного плана¹². Чем шире привлекаемый к сравнительному рассмотрению материал, тем яснее выступает неравномерность процесса взаимосвязей литератур, тем более сложным становится сравнительный анализ. Незамкнутость литературных систем обнаруживает себя как исторически изменяющееся динамическое их качество.

Системы литератур исторически подвижны. Как всякий развивающийся организм они проходят через определенные периоды своего восхождения (зарождение, развитие, кульминация), за которыми следует состояние кризиса, — то есть нарушение сбалансированности внутреннего развития системы. Мы сознательно говорим в данном случае не о периоде упадка, а о периоде кризиса, так как в общей характеристике динамики литературных систем выделение обязательного этапа упадка было бы неверно.

Разумеется, история литературы дает многократные примеры того, когда последней фазой развития системы был именно упадок, с последующим распадом самой системы (например, судьбы древнеримской, средневековой латинской, византийской литератур как определенных системных образований в пределах античной или средневековой эпох литературного развития). В более позднее время мы наблюдаем, что явный упадок пережили (с последующим распадом как систем) такие направления, как сентиментализм, натурализм, символизм, не выдержавшие проверки историческим временем, с его острейшими социальными столкновениями, требовавшими от искусства мышления более активного, аналитического, с художественными принципами этих литературных направлений несовместимого.

Но во многих других случаях художественные системы выходили из кризиса обновленными, трансформи-

¹² Вопросы эти частично затрагивались нами ранее [см.: «Некоторые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур» (раздел «О некоторых закономерностях процесса взаимодействия литератур»). — В кн.: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии 11—15 января 1960 г.», М., Изд-во АН СССР, 1961].

руясь, продолжая развиваться в новых исторических условиях. Утратив какие-то, для своего времени весьма важные, черты, переставшие отвечать потребностям жизни, утратив свое господствующее положение в системе данной литературной эпохи, они продолжали существовать и развиваться, мобилизуя в ответ на новые требования времени ранее нереализованные свои возможности. При этом удельный вес каждой из них мог в общем литературном процессе новой эпохи либо уменьшаться в связи с рождением новых художественных систем, либо увеличиваться.

Такова, например, эволюция реалистического искусства. В процессе своего многовекового развития реализм пережил глубинные изменения, позволяющие рассматривать каждый из его больших этапов одновременно и как целое (эстетическую систему реализма), и как этапы развития этого целого, имеющие общую гносеологическую и философско-эстетическую базу и, в то же время, глубоко исторически различающиеся. Каждый из этапов реализма проходит свой цикл развития, опираясь на весь предшествующий художественный опыт (не только на опыт, накопленный в пределах самого реализма) и внося свой вклад в поступательное развитие этого искусства. История критического реализма рубежа XIX—XX веков свидетельствует о том, что отдельные моменты кризиса, переживаемые этой художественной системой на этапе общего кризиса буржуазной культуры, исторически преодолеваются, выявляются новые, несущественные прежде возможности. Таково, например, углубление социально-философской проблематики, дальнейшее развитие условных форм (широко использовавшихся в реализме и ранее — Рабле, Свифт, Шедрин), открытие новых возможностей образного осмысления проблем исторического времени или внутреннего мира человека. Но несомненно и то, что общий удельный вес критического реализма в литературе XX века был значительно потеснен развивающейся новой художественной системой — социалистическим реализмом (что приводило иных исследователей к ошибочному мнению об упадке реализма критического). Изучение того, как соотносятся в современном искусстве различные его направления, показало, что критический реализм продолжает играть большую роль и на ранних

этапах развития социалистической художественной культуры.

История литературы знает и «промежуточные» случаи, когда художественное направление как целостная система распадается, но отдельные ее элементы оказываются настолько жизнеспособными, что продолжают долгое время оказывать воздействие на новые художественные системы. Один из примеров — классицистические тенденции в европейских литературах эпохи Просвещения и первой половины XIX века по сравнению с «классическим» классицизмом XVII столетия. Некоторые принципы этого искусства имели немалое влияние не только на творчество отдельных писателей эпохи Просвещения (Вольтер, Альфieri) и романтизма (Байрон, Рылеев, Леопарди), но и на определенные этапы развития самих художественных систем просветительской и романтической литературы в более широком плане. Причем, не только на их формирование, но и на этапах их зрелости — например, кристаллизация в конце XVIII в. в ряде стран такого своеобразного явления просветительской литературы, как революционный классицизм; или же, уже во второй половине XIX в., классицистические черты поэзии Кардуччи и Эминеску. Частично эти принципы были ассимилированы новыми художественными системами (например, один из вершинных жанров классицистической поэзии — ода — органически вошла в художественную систему романтической поэтики), частично подверглись существенной трансформации (как, например, была трансформирована в творчестве ряда романтиков героическая доминанта образа, унаследованная ими от революционного классицизма; например, образ «Греции на развалинах Миссолонги» у Делакруа).

Но примеры играют здесь роль подчиненную. Важно подчеркнуть, что художественные системы исторически подвижны, что, сохраняя свой субстрат, они непрерывно развиваются; что в процессе этого развития осуществляется многообразная (в формах прямого продолжения, полемики, отталкивания, борьбы) преемственность художественного сознания.

Каждому из этапов развития той или иной системы литературы свойственны свои особенности. Изучение внутренней динамики этих систем в общетеоретическом

плане — задача, которая может быть решена только с привлечением материала разных регионов, как одна из проблем всемирной литературы.

IV

В данную выше общую характеристику исторической подвижности систем литературы необходимо внести некоторую конкретизацию: различие условий, в которых функционирует данная система, определяет многообразные варианты ее развития. Наиболее распространенными можно считать вариант классического (полного, последовательного) развития, вариант симбиоза и вариант развития прерывистого (оговоримся, что обозначения эти весьма условны). Рассмотрим эти варианты на примерах временной и художественной систем — литературной эпохи и литературного направления.

В хронологических параметрах каждой литературной эпохи, как и в развитии каждого литературного направления, ясно наблюдаются случаи наиболее последовательного и завершенного — классического — его развития, которые можно считать как бы вершинным выражением данной системы, ее *акме*.

Так, например, если говорить (в масштабах европейского региона) о художественной системе классицизма, то наиболее последовательное, завершенное, классическое выражение ее мы находим несомненно во французской литературе, хотя национальных вариантов классического художественного сознания в европейской литературе много. С этим связано и место французской литературы (как крупнейших ее представителей, так и писателей второго ряда) в системе литературной эпохи XVII века¹³. Хотя по отношению к этой эпохе в целом, если рассматривать ее не в устаревшем отождествлении ее с одним только классицизмом, но как эпоху гораздо более сложную и внутренне драматическую (не только в сфере гражданской истории, но и в самом литературном развитии), мы вряд ли можем ограничиться указанием на французскую литературу как единственного

¹³ См.: Ю. Б. Виппер. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в развитии западноевропейских литератур. — В кн.: «XVII век в мировом литературном развитии». М., «Наука», 1969.

репрезентативного ее представителя (с такой же определенностью, с какой можно было это сделать, говоря о классицизме). В сложном, далеко не единообразном европейском литературном процессе семнадцатого столетия можно назвать несколько таких вершинных национальных примеров, выражающих важнейшие линии литературного развития этого периода наиболее полно. Для общего представления о какой-либо литературной эпохе, рассматриваемой не только в ее доминанте, но как целое, примера одной литературы будет всегда недостаточно.

Если говорить об эпохе Просвещения (ограничимся опять же масштабами Европы), то можно уверенно назвать несколько национальных литератур, в которых основные, сущностные процессы литературного развития просветительского типа проявились наиболее полно, последовательно и исторически завершено — французская, английская и русская. В каждой из них нашли свое классическое выражение те или иные важнейшие стороны просветительской идеологии и эстетики на разных этапах их развития в данную эпоху. Во Франции наиболее полно проявилась философско-политическая и публицистическая линия просветительской литературы. Россия, прежде всего в лице Радищева и Новикова, а также в богатейшей портретной живописи, представление о которой значительно расширилось после недавних открытий, показала наиболее высокий для своего времени уровень демократической социально-критической мысли, обращенной к широким народным массам, не вмещающимся в понятие «третье сословие». Английские писатели глубже всех (в границах просветительской эстетики) проникли в сердцевину реалистического метода и основную тенденцию его развития — в его способность раскрыть живые социально-типические характеры и реальные обстоятельства, в которых они действуют¹⁴. При всем признании великой роли французского восемнадцатого столетия в истории европейской и мировой культуры, думается, что традиционное представление о том, что классической литературой этого времени

¹⁴ Подробная характеристика этой особенности литературы английского Просвещения дана в книге А. А. Елистратовой «Английский роман эпохи Просвещения» (М., «Наука», 1966).

может быть названа литература французская, существенно обедняет и представление о европейском XVIII веке как многогранной литературной эпохе (не сводимой только к просветительским тенденциям, как ни отчетливо они в ней доминировали), и представление о просветительском типе развития литературы, выступающем в системе всемирной литературы в исторически различных формах.

Названные литературы (и, может быть, учитывая значение в процессе развития художественного сознания исторической преемственности, это не случайно) дали в XIX веке и наиболее завершенное развитие классического реализма.

Несколько иную картину представляет художественная система романтизма — в европейской литературе мы вряд ли можем выделить такие национальные литературы, которые дали бы нам классическое представление о всех этапах развития данной художественной системы в пределах данного региона. В процессе развития романтизма вершинные его точки как бы передвигались из страны в страну. Но несомненно, что каждый из этапов имеет не только своих ярчайших художников, но и наиболее репрезентативные для этого этапа национальные литературы. Так, основной — классический — материал для характеристики менее изученного этапа романтического искусства (30—60-х годов XIX в.) представят исследователю русская, чешская, украинская, венгерская, итальянская, испанская поэзия¹⁵. Что касается романтических явлений этого периода в литературах Германии и Англии (прежде всего — в творчестве Гейне и поэтов-чартистов), а также во Франции (прежде всего в романах Гюго, Мюссе, Жорж Санд), то в перспективе поступательного развития европейской литературы они представляют, пожалуй, уже не столько художественную систему «классического» романтизма, сколько интенсивное использование его традиций и приемов для выражения новых идейно-художественных тенденций.

¹⁵ Более подробно вопрос этот рассматривался мною в статьях «Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей» (в кн.: «Европейский романтизм». М., «Наука», 1974) и «Романтизм в славянских литературах XIX в. в общеевропейском контексте» (в кн.: «Славянские литературы. VII Международный съезд славистов». М., «Наука», 1973).

кественных задач, выдвинутых в эти десятилетия европейской историей.

Если говорить о становлении социалистического искусства как явлении международного характера, то на рубеже XIX—XX в. центром его развития становится Россия. Имя Горького встает здесь не одиноко, но как имя писателя, наиболее полно воплотившего в себе исторические задачи и художественные возможности нового искусства в масштабах всемирной литературы. Сближение с именем Горького имен зачинателей социалистической литературы во многих странах, глубоко верное в своей типологической сущности (оставляя в стороне плоское и упрощенное объяснение этого в ряде работ), является знаменательным фактом — осознанием общности важнейших тенденций мирового литературного процесса на новом его этапе.

В приведенных примерах нас интересовало не соответствие между собой тех или иных вершинных эстетических завоеваний названных литератур — примеры могли быть и иными. Важным представлялось подчеркнуть сам факт существования классических вариантов развития систем литературной эпохи и художественно-направленности. Важным потому, что изучение таких классических форм развития представляет особый интерес и методологическую значимость. Именно на них можно наиболее подробно изучать как внутренние закономерности развития данной системы, так и их связь закономерностями исторического развития, а также их историко-функциональную роль. Представление о классическом варианте данной системы будет в высокой степени полезно при изучении других, менее отчетливо выраженных вариантов развития этой системы (например, вариант смешанного развития — симбиоза, или же вариант развития прерывистого). Оно может помочь мысленно реконструировать звенья, «опущенные» историей в развитии этих систем, в какой-то мере понять причину этих «пропусков», привлечь внимание к тому, что же стало «заменой» пропущенных звеньев, сообщив данному индивидуальному варианту художественной системы то своеобразие либо формы, либо порядка этого развития¹⁶, о котором говорил В. И. Ленин.

¹⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 379—380.

Вариант развития литературных систем с более или менее длительными перерывами, с «выпадением» ряда звеньев, с неотчетливыми, как бы «стертыми» формами новых художественных образований, с таким теснейшим переплетением новых рождающихся художественных процессов со старыми, которое дает основание говорить о своеобразном симбиозе этих процессов, встречается в истории литературы нередко. Наиболее обстоятельно подобные формы симбиоза рассмотрены в ряде работ последних лет на примере литературного развития стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой половины XIX века — слитного развития в них просветительского, романтического и реалистического художественного сознания. Многочисленные примеры подобного же типа развития дают восточные литературы¹⁷.

От названных вариантов развития таких крупных единиц мирового литературного процесса, как литературная эпоха или художественное направление, следует отличать единичные случаи «сдвигов» или отклонения от того, что можно условно назвать «нормальной» схемой развития литературных систем, — сдвигов, происходящих в пределах этих систем.

Природа таких сдвигов может быть различна. Они могут свидетельствовать о затяжном сохранении в данной национальной системе (или в развитии творческой индивидуальности) архаических элементов, продолжающих «претендовать» на определенную роль в обновляемой художественной системе. Эти сдвиги могут, напротив, свидетельствовать о раннем, «досрочном» зарождении в той или иной системе черт, которые станут классическими позднее, уже в следующую эпоху, а пока воспринимаются именно как «сдвиги» — например, появление новых, выходящих за пределы поэтики классицизма, черт в поздних трагедиях Расина, или же появление «Племянника Рамо» как «образца диалектики в художественном произведении» (Энгельс) в пору, когда в художественном сознании преобладали более упорядоченные, более рационалистические характеры и тип образного мышления. Эти отклонения от классических черт системы данной литературной эпохи свидетелст-

¹⁷ См. «Труды межвузовской научной конференции по истории литератур зарубежного Востока». Изд-во МГУ, 1970.

вуют и о том, что как бы сильно ни проявлялись в ней ее основные, доминантные черты, под их широким течением действуют и иные струи, вырывающиеся то тут, то там на поверхность как нарушение «нормы» данной системы, но в действительности свидетельствующие о ее реальном многообразии и богатстве. Так, например, не только «Племянник Рамо», но и не характерные для основной линии реализма эпохи Просвещения типы повествования Мариво, Прево или Шодерло де Лакло являются убедительным аргументом против плоского понимания реализма XVIII столетия, игнорирующего его художественное многообразие.

Пример из другой эпохи, из другой художественной системы. Не характерные для основной устремленности классического реализма романтические элементы многих образов Гоголя, Бальзака, Диккенса, Флобера органически входили в их художественный мир не только как дань романтической традиции, но и как специфические приемы, позволяющие писателям-реалистам вобрать в свое повествование «демонические» силы эпохи, выявить их в повседневной прозе буржуазного бытия и противопоставить им возможность иного, поэтического начала общественных связей человека.

Наблюдаемые в своих единичных проявлениях, эти «сдвиги» кажутся случайными, исключениями из «правил» тех литературных систем, на скрещении которых они возникали, как бы исключениями из «норм» данной литературной эпохи, данного национального ее варианта, данного художественного направления. Но рассмотренные в более широких масштабах, как явления литературных систем, такие сдвиги говорят уже об ином. Сама их повторяемость показывает, что сдвиги эти носят, в большинстве своем, не случайный, а тоже системный характер, выражая определенные тенденции развития, еще не проявившие себя на данном этапе развернуто. Эти сдвиги являются как бы внутренним выражением противоречий самой системы, свидетельством того, что она не статична и незамкнута, находится в непрестанном движении, во взаимодействии с другими художественными системами.

Отмечая ту важность, которую имеют для изучения всемирной литературы классические формы развития литературных систем, следует обратить внимание на то,

что не меньшее значение имеет и внимание к различным «неклассическим» его формам. Общественные процессы, в том числе и процессы духовной истории общества, развиваются не по прямой общих закономерностей, не по схеме (как ни необходимо бывает прибегать к «схемам» при изучении этих процессов). Ход их значительно более сложен. И если внимание к классическим формам литературного развития помогает понять общие его закономерности и тенденции, то внимание к реальной сложности процесса, к несходству форм, в которых эти общие процессы выражаются, охранит исследователя от легковесных, ненаучных «генерализаций».

Системы литератур не монолитны. Они не только развиваются во времени и бесконечно многообразны в «пространстве» мировой литературы — это системы внутренне дифференцированные в своем социально-философском, идеологическом и эстетическом содержании.

Степень и сам характер этой дифференцированности зависит от характера социального развития. В условиях антагонистических обществ в литературных системах находит свое выражение резкая поляризация духовных сил общества, отливаясь не только в явления идеологического плана, но и в саму художественную материю. Противоборствующие социально-идеологические силы представлены здесь отчетливыми, крупными массивами, проявляясь в борьбе литературных направлений, течений, художественных методов. На более ранних ступенях общественного развития дифференцированность литературного процесса проявляется не столь отчетливо, формы ее проявления менее изучены.

В перспективе истории всемирной литературы проблема внутренней дифференцированности художественных систем должна изучаться исходя из общих законов отражения в идеологии социальной и классовой борьбы, высшим методологическим обобщением которых является ленинская теория двух культур.

Говоря о возможностях системного подхода к изучению больших общественных процессов, следует иметь в виду, что в полной мере реализованы эти возможности могут быть лишь при сочетании системного подхода с методом сравнительным.

Без его помощи невозможен, во-первых, анализ самой системы развития литератур, ее внутреннего многооб-

разия и динамичности. Не прибегая к историческим сопоставлениям, можно лишь описать составные части системы — то есть выполнить хотя и важную, но подготовительную работу к собственно системному анализу. Так, например, самое подробное описание черт какого-либо литературного направления в какой-либо зоне или регионе еще не дает его характеристики как художественной системы. Для этого понадобится выявить динамические возможности системы, заключенные в ней потенциальные силы, т. е. рассмотреть это направление сравнительно — как синхронно, так и диахронно.

Синхронно — то есть изучить развитие, характер и функцию данного литературного направления в разных национальных, зональных и региональных системах; в преломлении через индивидуальные творческие приемы писателей-современников, через крупнейшие их произведения; изучить данное направление в его взаимодействии с другими, синхронно действующими, художественными системами; в их связи с внешними по отношению к самой системе факторами. Здесь же встанет вопрос о специфике социальной функции данного искусства в разных условиях.

Диахронно (как в генетическом, так и в типологическом планах) — то есть изучить историческое изменение важнейших черт художественной системы (например — литературного направления) в пределах одной литературы, зоны, региона на протяжении большого исторического времени, учитывая историческое изменение этих черт в масштабах разных литературных эпох. Сравнить, как «повторяются», исторически развиваясь и трансформируясь, определенные черты этих систем на разных витках исторической спирали (в пределах одной национальной литературы, в пределах зоны, региона).

Без помощи сравнительного анализа было бы невозможно понять эти, столь различные процессы как проявления общности более высокого «порядка» — всемирной литературы, как определенные типы литературных систем. Было бы невозможно привести все разнообразие «формы» и «порядка» развития в пределах самой литературной системы к ее «общему знаменателю», отличающему данную литературную систему от других, а также понимание их взаимосвязи в макросистеме всемирной литературы.

ЛИТЕРАТУРА 70—80-х ГОДОВ XIX ВЕКА И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

За последнее десятилетие в наших гуманитарных науках значительно повысился интерес к проблемам культуры. Повышение это соответствует всестороннему подъему культуры в развитом социалистическом обществе, многообразию ее поступательного движения, стремлению советских людей возможно полнее овладеть богатствами великого культурного наследия человечества и развивать их.

В этой связи при обсуждении перспектив развития литературоведения не раз указывалось на необходимость теснее связывать изучение художественной литературы и ее истории с историей культуры. Однако в этом отношении сделано не так уж много.

Конечно, вопросов соотношения литературы и культуры так или иначе касаются почти все исследователи деятельности великих революционных демократов, с одной стороны, и творчества крупных писателей середины и второй половины XIX в., с другой; но у нас все еще нет специального исследования, посвященного этой проблематике. Между тем изучение ее обладает немало важным теоретическим, обобщающим значением для понимания исторических судеб литературы.

Именно потому, что культура шире идеологии, создание демократической культуры середины и второй половины XIX века в состоянии было объединить усилия писателей и мыслителей, идеологическая, политическая позиция которых обладала существенными различиями.

В России как революционные демократы, так и демократы, подчас далекие от политической революцион-

ности, участвовали в созидании демократической культуры, будучи едиными в своей преданности народным интересам, хотя в понимании этих интересов они во многом расходились.

Речь идет, разумеется, не о декларациях, говорящих о преданности их авторов народу, а о демократизме, подтвержденном делом. Реалистическое, глубоко правдивое отражение тех или иных сторон народной жизни и было таким делом, выстраданным всей жизнью и творчеством великих писателей. Определение места большого художника в творчестве культуры оказывает важную помощь в уяснении смысла всей его творческой деятельности, ее конечной направленности.

Наша задача сводится здесь к тому, чтобы выявить основные черты постановки вопросов демократической культуры в литературе 70—80-х годов. При этом мы ограничиваем себя рассмотрением соответствующих позиций и воззрений Щедрина, Достоевского, Толстого и Островского, так как именно в их высказываниях и произведениях в годы расцвета их творчества концепция русской демократической, народной культуры, как она сложилась во второй половине века, получила наиболее полное выражение.

Но концепцию этой культуры нельзя правильно понять и оценить, если не иметь в виду своеобразие ее предшественницы — передовой дворянской культуры 20—40-х годов, которой мы коснемся здесь лишь в немногих словах. Эта культура была связана с всенародным подъемом в Отечественной войне 1812 года, с революционным движением декабристов. Она достигла своего высшего выражения в Пушкине, давшем могучий импульс всему дальнейшему духовному развитию России.

Своеобразие развития этой культуры, которую часто называют пушкинской, заключалось в том, что ее непреходящие богатства, гармонически воплощенные в гениальном поэтическом творчестве, вобравшем все лучшие ценности, жившие в духовном мире как передовых людей эпохи, так и народа, смогли тогда найти подлинную опору только в узком кругу прогрессивных дворян. Между тем пушкинская поэзия требовала народной аудитории. Но исторический парадокс заключался в том, что когда более широкая аудитория начала формироваться, ее первоначальные потребности не могли быть

удовлетворены пушкинской культурой. Так наметился известный разрыв между разночинской и дворянской культурами. Лишь позднее — к 80-м годам — пушкинское наследие вновь стало приобретать все возрастающее значение в развитии русской культуры.

Однако гармоническая личность самого Пушкина, представлявшая собою классическое выражение развития всех возможностей творческой индивидуальности, корни которого лежали глубоко в народной почве, явилась для его ближайших преемников залогом великого будущего. О том, какое громадное значение Пушкин, как глава передовой русской культуры, имел для своих современников и ближайших преемников, свидетельствуют знаменитые слова Гоголя, увидевшего в нем будущего русского человека, каким он явится, может быть, лишь через двести лет. Критической направленностью своего творчества Гоголь сыграл гигантскую роль в подготовке нового этапа развития общественной мысли и культуры. Но сам он опирался при этом на Пушкина, на возглавленную им передовую дворянскую культуру, на народную жизнь, которую пристально изучал. Между этой культурой и жизнью народа для Гоголя, и тем более для Пушкина, непримиримых противоречий не существовало. Об этом говорят, например, лирические отступления в «Мертвых душах», где Россия, русский человек и русское слово поэтизируются так, что настоящее и будущее, народная жизнь и передовая русская культура сливаются воедино.

Но в конце 50 — начале 60-х годов уже ясно обнаружились слабые стороны культуры, деятелями которой были дворяне. В это время русская революционная демократия предъявила русскому человеку и русской культуре новые требования. И тогда же у передовых деятелей дворянской культуры обнаружился отрыв от народа, охваченного духовным подъемом, в них сказались либеральные и индивидуалистические настроения. Это чувствовалось не только у Тургенева и Гончарова, но и у Герцена, который сам, чем дальше, тем последовательнее, подвергал критике слабые стороны своих взглядов. Еще очевидней мельчала та культура, которая бытовала в более широкой дворянской среде.

В 1860 г. Добролюбов так охарактеризовал настроения русского либерального дворянства после 1857 г., то

есть в ходе подготовки крестьянской реформы: «Общество, ...продолжая восхищаться Пушкиным и двенадцатым годом, ...нашло, что двенадцатый год, как и Пушкин, не принадлежит всему народу без исключения, что не всякая голь перекатная способна понимать прелесть «Евгения Онегина», да не всем поголовно принадлежит и заслуга вымораживания французов»¹.

Добролюбов указывал тем самым на барские либеральные тенденции в развитии дворянской культуры, сводившиеся к противопоставлению последней — народу. Сам же он, как и Чернышевский, возлагал надежды на «еще отдаленный для нас, но сильный в самом себе гул народной жизни»², то есть на революционный подъем крестьянства и на «новых людей», на «людей дела»³, передовых деятелей революционно-демократического склада.

Но при этом Добролюбов допускал недооценку творчества Пушкина, указывая на «отсутствие определенного направления и серьезных убеждений», как на «важнейший недостаток поэзии Пушкина»⁴.

Очевидно, что в данном случае Добролюбов исходил из идеологических требований, обусловленных революционной ситуацией, и из тех задач, которые встали перед начавшей формироваться разночинской культурой. Немаловажное значение имело и то, что в то время Пушкин поднимался на щит такими эпигонами передовой дворянской культуры, как Дружинин. Злободневные идейно-политические задачи отодвигали на второй план великое художественное наследие, которое непосредственно и прямо не содействовало решению этих задач.

Однако не следует думать, что подобный взгляд на Пушкина был всего лишь личной особенностью воззрения Добролюбова или революционной демократии в целом. Приведем мнение такого вышедшего из низов духовенства интеллигента-демократа, как молодой В. О. Ключевский. Будущий знаменитый историк в 60-х

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. II. М., Изд-во художественной литературы, 1935, стр. 260.

² Там же, стр. 263.

³ Там же, стр. 209 и 211.

⁴ Там же, стр. 422.

годах восхищался Добролюбовым, но был чужд политической активности, а в дальнейшем занял весьма умеренные общественные позиции.

В октябре 1861 года Ключевский писал другу, что «грустная песня», которая слышится у Некрасова и в русском народном творчестве, «дороже да и гуманнее всех песен и Жуковского, и Пушкина, и Лермонтова, песен, блестящего, как фейерверк, и пустого как, фейерверк же, высшего света, созданного, скроенного, бог знает, из каких заморских лоскутов, на живую нитку и часто вовсе не по плечу русского человека»⁵.

Легко заметить, что такая характеристика пушкинской поэзии гораздо грубее, однозначнее и прямолинейнее, менее исторична, нежели та, которую дал Добролюбов.

Можно, думается, сделать тот вывод, что процесс демократизации русской культуры, новые тенденции в ее развитии обусловили, как это часто бывает в таких ситуациях, и известное непонимание подлинного значения ценностей, созданных на предшествующем этапе культурного развития. Но непонимание, недооценка эта не была всеобщей. Ей оставались чужды, как мы еще увидим, например, великие русские писатели, в том числе интеллигент-разночинец Достоевский.

Демократизация русской культуры была могучим и сложным процессом, обладавшим, естественно, и острыми противоречиями. Процесс этот не мог быть остановлен и наступлением реакции после окончания революционной ситуации рубежных 60-х годов. Он захватывал самые разные стороны действительности: общественную жизнь и психологию людей, все виды и формы искусства.

Смерть Добролюбова и арест Чернышевского лишили революционную демократию ее духовных вождей, но рост демократической культуры все усиливался и убыстрялся.

Насколько остро осознавались современниками процессы демократизации культуры, особенно ясно проявившиеся в 70—80-х годах, показывает письмо И. Е. Репина В. В. Стасову от 3 июня 1872 г., в котором

⁵ В. О. Ключевский. Письма. Дневники. Афоризмы и мысли об истории. М., «Наука», 1968, стр. 58.

художник характеризовал различные этапы в истории русской интеллигенции. Он начинает эту историю с первых десятилетий XIX в., когда «русские барины» уже составляли интеллигенцию: «Пушк[ин], Лерм[онтов] и пр[очие] и особенно декабристы по благородству души». Затем «...выступает другая интеллигенция. Это уже на наших глазах — интеллигенция бюрократическая, она уже не спасена от примеси народной крови, ей знакомы труд и бедность, а потому она гуманна, ее сопровождают уже лучшие доселе силы (Гоголь, Белинский, Добролюбов, Чернышевск[ий], Михайлов, Некрасов)...» Эта интеллигенция «...начинает борьбу и погибает в 1862 г.»

Затем Репин переходит к следующему поколению формирующейся молодой интеллигенции: «Теперь, обеда в кухмистерских и сходясь с учащейся молодежью, я с удовольствием вижу, что это не щеголеватые студенты, имеющие прекрасные манеры и фразисто громко говорящие, — это сиволапы, грязные, мужицкие дети, не умеющие сказать порядочно пару слов, но это люди с глубокой душой, люди, серьезно относящиеся к жизни и самобытно развивающиеся»⁶. Особенно заслуживает внимания то, что Репин с таким развитием интеллигенции связывает изменения, происходящие в искусстве: «Судья теперь мужик, и потому надо воспроизводить его интересы (мне это очень кстати, ведь я, как Вам известно, мужик, сын отставного рядового, протянувшего 27 не очень благополучных лет николаевской солдатчины)»⁷. Обращают на себя внимание и следующие моменты письма. Во-первых, «мужик» Репин крайне резко судит дворянскую интеллигенцию, которая, по его мнению, «относилась с презрением ко всей окружающей жизни», и так характеризует ее дальнейшую судьбу: она «развращается и падает». Во-вторых, заслуживает быть отмеченным то обстоятельство, что период деятельности «бюрократической» (крайняя условность такого обозначения очевидна) интеллигенции Репин ограничивает 1862 годом, имея в виду, несомненно, арест Чернышевского и приостановку выпуска «Современника» и харак-

⁶ И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. I. М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 36—37.

⁷ Там же, стр. 37.

теризуя выстрел Каракозова и «нечаевщину», как «вспышку погасающего пожара»⁸.

Напомним, что письмо относится к 1872 г., тем более примечательно, что Репин уже ясно ощутил качественное отличие духовной жизни и культуры этих лет от жизни и культуры 60-х годов. Действительно, наступил новый исторический период.

Аналогично понимал наступившие перемены Достоевский. В его «Записной тетради 1875—1876 годов» мы находим такие мысли: «...теперь мы расширились, а неужели реформа вышла случайно. Нет, из народных же начал. Но если мы теперь расширились, то еще с начала нынешнего столетия чувствовалось слишком мелочное приложение сил, то есть один культурный слой действовал, а теперь... народ непременно войдет как деятельное лицо. Подождите покаместь увидите, сколько привнесет народ в нашу деятельность»⁹.

И Достоевский, так же, как и Репин, отмечает духовное падение дворянской интеллигенции и культуры в послепушкинскую эпоху. При всем своем резко отрицательном отношении к декабризму, как к политическому революционному движению, называя 14 декабря «диким делом западнического уродливого...», Достоевский записывает здесь же: «меж тем с исчезновением декабрист[ов] — исчез как бы чистый элемент из дворянства. Остался цинизм»¹⁰.

В 70—80-е годы по-новому ставится ряд основных вопросов русской культуры. Русская общественная жизнь не знает в эти годы ни одного великого политика, публициста, философа, критика, способного идейно, политически и идеологически возглавить духовную жизнь эпохи, играть направляющую роль в развитии демократической культуры. Чернышевский был насильно оторван от этой жизни, от этой культуры. Крупнейший же демократический публицист того времени Михайловский, помогавший, как отмечал Ленин, революционному подполью, был человеком иного калибра, нежели великие русские писатели этой эпохи. Они-то и встали в эти

⁸ Там же.

⁹ «Литературное наследство», т. 83. М., «Наука», 1971, стр. 462.

¹⁰ Там же, стр. 380.

годы во главе русской демократической культуры. Это — Щедрин, Некрасов, Достоевский, Толстой, Островский, Глеб Успенский. Как великие творческие индивидуальности они сложились под влиянием различных сфер действительности, различных общественных сил и духовных, идейных течений эпохи. И вместе с тем между ними в понимании и определении судеб России и ее культуры было и нечто очень важное и общее.

Это общее выражалось в первую очередь в том художественном претворенном демократизме, который лежал в основе взгляда каждого из этих писателей на русскую действительность, в демократизме, определявшем понимание ее. Для всех них главным были судьбы народа. Но демократизм этот у каждого из них обладал своей особой окраской. Нельзя, однако, правильно учесть значение этих различий, если не иметь в виду своеобразия тех условий, в которых складывались их сложные идейно-художественные соотношения.

Как ни велика была идейная роль русской литературы, представленная этими великими писателями, в общественных условиях того времени, они не могли принимать и не принимали непосредственного практического участия в политической борьбе, хотя все они так или иначе отвергали существующий общественный порядок. В 70—80-х годах в России еще не было таких открытых форм борьбы, которые могли бы привлечь великих деятелей литературы.

В силу указанных общественных условий ни у одного из этих художников в те годы не было своей ясно сформулированной политической программы. Не говоря уже о Толстом, ее не было и у Достоевского, политические принципы которого, выраженные в «Дневнике писателя», были, в сущности, мечтами и гипотезами, а не тезисами политика-практика. Так, например, фразы «Дневника» о «единении» царя и народа никак не согласовывались с тем отрицанием всего духовного уклада господствующих классов царской России, которое было характерно для Достоевского.

В 70—80-х годах даже Щедрин при всей революционно-демократической направленности его творчества и при всем его идейном и политическом влиянии на русское общество не был в состоянии заменить Чернышевского как политика да и не претендовал на это.

Своеобразие положения и роли литературы в интегрирующий нас период обусловило то, что идеологические различия между великими писателями не вели к вопросам, связанным с какими-либо практическими политическими действиями; чем дальше от 60-х годов, тем меньшим значением обладали и их непосредственные столкновения в журналистике.

Главное значение для великих художников того времени имело реалистическое познание русского человека в сложнейшей, полной противоречий, хаотической обстановке общественной жизни, познание его настоящего под углом зрения будущего. Тем самым приобретали особенно большое значение вопросы культуры — и прежде всего вопрос о том, к созиданию какого жизненного духовного уклада должны быть направлены усилия передовых людей общества и народа.

Это вовсе не значит, что речь идет о каком-то «едином потоке» русской литературы, перед нами — сложное и противоречивое единство великой русской реалистической литературы в своеобразной обстановке 70—80-х годов.

Единство это, повторяем, относительное и полное противоречий, имело в своей основе демократизм литературы и поиски ею путей и средств развития реалистического метода, причем диапазон и демократической убежденности и поисков вмещал весьма значительные колебания и отклонения, порождавшие те или иные коллизии.

Но более всего наглядно, как увидим далее, единство это проявлялось при постановке проблем, связанных с ростом демократической культуры и перспективами ее развития.

Именно потому, что для большой литературы тех лет вопросы чисто политические и чисто идеологические не играли основной и первостепенной роли, на первый план ее вышли проблемы культуры. Мы имеем в виду культуру в широком смысле слова, то есть как понятие, охватывающее не только искусство и науку, но и то лучшее и высшее, что образуется и создается в процессах развития и роста человека, в отношениях между людьми, в воспитании чувств и убеждений. Именно весь этот круг вопросов и ставился великими реалистами и ставился чрезвычайно широко и свободно, от-

нюдь не подчиняясь субъективистской узости народнической идеологии и уже выходя за рамки просветительства. Однако на таких писателей, как Достоевский и Толстой, оказывала свое влияние и религия, правда в таких формах, которые вызвали полемику с ними со стороны реакционной идеологии.

Несмотря на эти тенденции и Толстой и Достоевский противостояли той помещичье-дворянской и буржуазной культуре, которую в литературе в те годы представляли, например, Авсеенко, с его салонным либерализмом, и Болеслав Маркевич, с его попыткой изобразить офицера-аристократа и крупного помещика геросм эпохи. Педаром Константин Леонтьев ставил Маркевича в один ряд с Толстым, а Достоевский высмеял аналогичные претензии Авсеенко.

Культура всегда шире идеологии, а в данном случае именно такая широта способствовала тому относительному единству, которое обнаруживается в постановке и разработке вопросов культуры Щедриным, Достоевским, Толстым, Островским.

Ни один из них не был в состоянии идейно возглавить демократическую культуру, но все они вместе создавали ее.

Не так давно был сформулирован тезис, сводящийся к тому, что в творчестве Толстого и Достоевского поразному подготавливалось стремление «начать новый цикл типов культуры»: «Основой поисков делалось то, что прежде выступавшее как исходный элемент системы — природа человека — делалось сс результатом». Это вело к представлению о том, что «человеком» «является класс, народ, человечество, а, естественный, данный человек — лишь признак этого структурного единства»¹¹.

Мы не воспроизводим здесь некоторые теоретические положения Ю. Лотмана, а также связанную с ними терминологию, поскольку не касаемся его концепции культуры в целом. Но сам по себе цитированный тезис об особой роли Толстого и Достоевского в развитии русской культуры заслуживает серьезного внимания. Однако трактовку его нельзя признать вполне правильной.

¹¹ «Материалы к курсу теории литературы», вып. I. Тарту, 1970, стр. 35.

Действительно, Толстой и Достоевский сыграли огромную роль в той постановке вопросов культуры, которой ознаменовались 70—80-е годы. Но, во-первых, думается, неверно только в них видеть представителей нового периода в развитии культуры; во-вторых, то определение концепции этой культуры, которое дано Ю. Лотманом, не может быть признано полным.

В первой половине XIX в. передовая, «пушкинская» дворянская культура была достаточной основой для деятельности Гоголя и Лермонтова, Герцена и Тургенева при всех их различиях и при том что каждый из них по-своему обогащал эту культуру и содействовал возникновению разночинской демократической культуры, в подготовке которой чрезвычайно велика была роль Белинского.

В 60-х годах эта, с революционной быстротой формировавшаяся, культура делала ставку на быстрое осуществление своих демократических и социалистических идеалов, что, однако, не осуществилось.

В 70—80-х годах Щедрин, Достоевский, Толстой отвергают существующую культуру, как культуру дворянско-буржуазную и индивидуалистическую, противопоставляя ее народу. Они сознают, чувствуют себя воспитателями новых человеческих качеств и отношений в обстановке хаотического настоящего, строителями еще неясного будущего. «Строительством будущей России» справедливо назвал русскую литературу XIX века А. И. Южин. В этом будущем, неизвестными еще путями (каждый из выдающихся писателей представлял себе этот путь по-своему и вместе с тем испытывал те или иные сомнения в своих гипотезах), должно было осуществиться то единение культуры с народом, к которому стремились передовые люди России. Такое единение, по мнению наиболее крупных деятелей литературы, должно было опираться и на ценнейшие достижения прошлого, прежде всего на наследие Пушкина.

Сказанное должно показаться до известной степени противоречащим тому, о чем в своем письме к В. В. Стасову писал Респин. Но последний, говоря о «мужицком» периоде в развитии культуры, опирался на бытовые факты, в особенности на социальные изменения в составе студенчества, а не на коренные сдвиги в жизни и культуре. «Мужик», народные массы еще не стали

строителями, хозяевами передовой культуры, а к этому и стремились великие писатели.

Эти надежды, высокая требовательность и духовный максимализм заставляли их не только с презрением относиться к уровню культуры господствующих классов современной им России, но и не удовлетворяться достижениями демократической культуры своего времени, больше того, даже своей собственной деятельностью, направленной к ее созиданию.

Щедрин в «Культурных людях» (1876) создал язвительнейший образ «культурного человека»: «я человек культурный, потому что служил в кавалерии. И еще потому, что в настоящее время заказываю платья у Шармера. И еще потому, что по субботам обедаю в Английском клубе». Именно такому «культурному человеку» Щедрин вкладывает в уста ставший классическим афоризм: «Чего-то хотелось: не то конституций, не то севрюжины с хреном, не то кого-нибудь ободрать»¹².

Как это свойственно Щедрину, образ «культурного человека» является весьма широким и емким сатирическим обобщением, охватывающим различные варианты обозначенного здесь типа. Это и «утробистый человек» из бывших помещиков-крепостников, и «прожженные люди» из крупных чиновников и дельцов новой буржуазно-хищнической складки, и Прокоп (один из центральных персонажей «Дневника провинциала»), который «культурность свою очень тонко понимает»: «у меня, говорит, в деревне и зальце в домике есть, и палисадничек, и посуда, и серебрецо, и сплю я на матраце, а не на войлоке — сейчас видно, что культурный человек живет»¹³. Но недаром первая глава этих очерков была озаглавлена «Культурная тоска». Свое сатирическое обобщение Щедрин распространял отнюдь не только на таких людей, как Прокоп, который сам совсем недавно узнал, что он «культурный человек», и не только на представителей «ликующего хищничества»¹⁴.

К «культурным людям» (в частности, в «Отголо-сках») отнесен и столь характерный для щедринской са-

¹² М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20 томах, т. XII. М., «Художественная литература», стр. 295.

¹³ Там же, стр. 305.

¹⁴ Там же, стр. 249.

тиры вариант этого типа, как дворянский интеллигент, связанный в прошлом с традициями духовной жизни 40-х годов, а в 70—80-х принадлежащий к тем, что «сторонятся от деятельного участия в жизни». Но он хорошо сознает, что «культурный слой стоит в стороне от русла народной жизни и, следовательно, лишь в слабой степени чувствует на себе отражение трудностей и невзгод»¹⁵.

А в рассказе «Сон в летнюю ночь» противопоставление «культурной жизни» и «внекультурного человека» распространяется, хотя и с известными оговорками, и на Западную Европу¹⁶.

С Щедриным перекликаются Некрасов и Глеб Успенский, на взглядах которых по данному кругу вопросов мы специально в этой работе не останавливаемся. Но достаточно сослаться на «Балет» и «Современников» великого поэта, на «Неплательщиков» и «Наконец — нашли виноватого» великого очеркиста для того, чтобы это сходство в характеристике и оценке помещичье-буржуазной культуры выступило вполне отчетливо.

Ироническое, презрительное отношение к «культурному слою», «культурным людям» в высшей степени было свойственно и Достоевскому, не раз употреблявшему такие же обозначения¹⁷.

Такие «культурные люди», как Тоцкий, как Еланчин, вызывают у Достоевского величайшее отвращение. Да и барская дворянская культура Степана Трофимовича оказывается выхолощенной, пустой, бесконечно устаревшей.

Тема «тоски», которая владеет «культурными людьми» из среды интеллигенции, чье прошлое связано с дворянским бытом и его распадом, также сближает Достоевского с Щедриным.

В записной тетради 1876—1877 гг. читаем: «Народ развратен; но дело в том, что он свое злое не считает за хорошее, а мы свою дрянь, заведшуюся в сердцах и уме нашем, считаем за культурную прелесть и хотим, чтобы народ пришел у нас учиться...»¹⁸ Достоевский

¹⁵ Там же, стр. 158.

¹⁶ Там же, стр. 344.

¹⁷ См.: «Литературное наследство», т. 83, стр. 462, 517.

¹⁸ Там же, стр. 525.

саркастически записывает: «Что же культурного-то, повашему, мы принесли народу: перчатки, кареты»¹⁹.

В «Дневнике писателя» Достоевский колебался в вопросе о том, сможет ли интеллигенция помочь народу овладеть культурными ценностями и способно ли «народное просвещение», в основу которого ляжет религия, удовлетворить народную потребность в культуре. Но все больше он склонялся к выводу, что «у нас нет культуры, за двести лет пустое место», нет в том смысле, что имеющаяся культура оказалась чуждой и далекой народу. Затем Достоевский записывает: «Да культура есть, но родилась, отрицая целое и воротясь к народу в самом малом меньшинстве. Остальные же окультурены отрицательно»²⁰, то есть культурные люди, далекие от народа, представляют собою отрицательное явление. Не безусловно склоняясь в сторону «народного просвещения», писатель, однако, признавал, что «наука есть дело великое» и что «народ жаждет науки»²¹, хотя и считал, указывая на Евангелие, что наука всего человека «не удовлетворит. Человек обширнее своей науки»²².

Характерными представителями «культурных людей» Достоевский считал либералов-западников и, в сущности, был очень близок к выводам щедринской сатиры, когда заявлял: «все западники — есть лишь доживающее поколение помещиков»²³. Гениальный сатирический образ Степана Трофимовича воплощает собою эту мысль.

Правда, Щедрин включал в круг таких отживающих «культурных людей» и славянофилов (ср. очерк «В дружеском кругу» из «Благонамеренных речей»), которых автор «Бесов» был склонен рассматривать до известной степени как своих единомышленников. Надо, однако, иметь в виду, что Достоевскому были совершенно чужды барские, помещичьи черты славянофильства.

Существенно и то, что по его мнению после войны 1812 года начинается «забота и тоска о соединении с народом (славянофилы и западники)... Начал Пушкин и

¹⁹ См.: «Литературное наследство», т. 83, стр. 463.

²⁰ Там же, стр. 675, 680.

²¹ Там же, стр. 447, 524.

²² Там же, стр. 524.

²³ Там же, стр. 283.

так продолжалось (чуть не) до освобождения крестьян. Избранные тосковали и укрепили свою идею тоски в обществе. Но в параллель шла страшная масса неизбранных середины. Те, считая себя сливками образованности, продолжали все больше и больше стыдиться народа. Наше время есть та точка, когда и в середину уже начинает проникать тоска избранных по соединению с народом. Когда поймут идею и воспоследует соединение»²⁴.

В этих мыслях Достоевского, касавшихся самых острых проблем культуры, наглядно выступают крайне важные черты сходства между ним, Щедриным и Толстым — при всех индивидуальных отличиях каждого из них.

Делались попытки видеть в идеях и творчестве Толстого, с одной стороны, продолжение и завершение идей декабризма (Б. М. Эйхенбаум), а с другой — продолжение гоголевской, далекой от политики, концепции человека (Ю. М. Лотман).

Думается, что и то и другое понимание позиций Толстого не вскрывает кардинальных особенностей его воззрений, органически связанных с пореформенной эпохой, с борьбой за демократическую народную культуру.

При всех внутренних противоречиях, обнаружившихся в процессе создания «Войны и мира», еще тогда, в 60-е годы, у Толстого победило представление о «новой, неведомой никому силе — народе», благодаря которой «нашествие гибнет», представление о стихийном течении жизни, заставляющей прийти к выводу о «бессильности личности»²⁵. С другой стороны, начало 60-х годов вызвало у Толстого ощущение «общего подъема народного духа»²⁶. И, видимо, именно это чувство было тем импульсом, который давал творческому замыслу «Войны и мира» глубоко современное звучание.

Еще начиная с педагогических статей 60-х годов Толстой порывает с традиционными представлениями о культуре, о роли образованного меньшинства в просвещении народа, в создании культурных ценностей, в благодетельности прогресса. В записной книжке Толстого содержатся следующие слова, относящиеся к 1870 году:

²⁴ Там же, стр. 557.

²⁵ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 15. М. — Л., стр. 206, 194.

²⁶ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 103.

«Благодаря книгопечатанию, публичности и угрозам ее, последняя естественность нашей жизни уничтожается»²⁷.

Уже тогда Толстой был близок к патриархальному взгляду на мир и искал ему опору в жизни крестьянства, хотя завершилось и окончательно оформилось такое развитие его мировоззрения позднее. И хотя именно эта патриархальность отличает его от Достоевского и особенно от Щедрина, тем не менее в своем отношении к буржуазно-дворянской цивилизации, в своем антииндивидуализме Толстой вместе с ними выступает как представитель новой русской демократической культуры XIX века.

Как известно, «Анна Каренина» вызвала ряд органически связанных между собой откликов Достоевского в «Дневнике писателя».

Автор «Идиота» стремился представить Толстого историком и бытописателем «жизни средне-высшего нашего дворянского круга» как «уже слишком ничтожного и обособленного уголка нашей жизни». Однако вынужден был до известной степени отказаться от этой точки зрения, найдя в романе и выражение «великой и вековой жизненной правды».

Но Достоевский все же полностью не сошел с занятой им полемической позиции, оспаривая убеждение Левина (да, в сущности, и самого Толстого), что «он *сам народ*»²⁸. Достоевский тем более решительно должен был опровергнуть это убеждение Левина — Толстого, что признать его означало согласиться с их отношением к сербской войне, к националистическому угару, охватившему русское общество тех лет.

Вообще отношение Достоевского к Толстому было чрезвычайно сложным, в основе чего лежали различия их творческих принципов, а также их обращение к резко различным жизненным сферам.

В своей антипатии к «средне-высшему дворянскому кругу», и тем более к художественному отражению последнего, Достоевский склонен был недооценивать демократизм Толстого, ясно сказавшийся уже в «Войне и мире». Что же касается «Анны Карениной», то он, в сущ-

²⁷ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 48—49, стр. 129.

²⁸ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. произведений, т. XII. М.—Л., Госиздат, 1929, стр. 36, 53, 201.

ности, судит о содержании романа исходя из своего отношения к той бытовой среде, к которой принадлежали центральные герои романа. Такой подход заслонял от Достоевского (а также от Щедрина) самую суть этого произведения, в чем он и должен был, как мы отметили выше, сам отчасти сознаться. Но только отчасти, ибо отношение к роману в целом, и тем более к Толстому «средне-высшего нашего дворянского круга», у Достоевского коренным образом все же не изменилось.

Сама литературная судьба Толстого продолжала вызывать у Достоевского внутреннее отчуждение. Успех автора «Анны Карениной», как художника, в гораздо более широких общественных кругах, нежели те, любимым писателем которых стал Достоевский, вызывал у него своеобразную ревность. Только этим можно объяснить следующие слова в записной тетради 1875—76 годов: «Граф Лев Толстой — конфетный талант и всем по плечу»²⁹.

Достоевский, сосредоточенный в своем творчестве на духовных исканиях демократической интеллигенции, имел основание думать, что он не «всем по плечу». Однако «все» не в состоянии были оценить также и толстовский протест против того общества, в котором гибнет Анна, осознать глубинный трагизм романа.

Демократизм же самого Достоевского сочетался, например, с иллюзией относительно народного характера добровольческого движения в пору сербской войны, что совершенно противоречило мнениям Щедрина и Толстого.

В «Анне Карениной» противопоставление Левина и Кознышева, их спор выражают полную несостоятельность дворянско-буржуазной культуры и связанной с ней либеральствующей науки и публицистики с точки зрения интересов народа. Левин в данных общественных условиях считает то образование, ту помощь (в частности, и в области медицины), которую привилегированные классы предлагают крестьянству, ненужными, бессмысленными, даже вредными. Он «считал и самого себя частью народа», и испытывал «какую-то кровную любовь к мужику», хотя и очень часто «приходил в озлобление

²⁹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 402.

на народ за его беспечность, неряшливость, пьянство, ложь»³⁰.

Антитеза Кознышев — Константин Левин заостряется при помощи образа Николая Левина, опустившегося, обозленного, с его резким нигилистически окрашенным демократизмом. Знаменательно, что Константин чувствует себя к Николаю внутренне гораздо ближе, чем к Кознышеву. А на основе черновиков последних глав романа, отличающихся в ряде случаев гораздо более резкими формулировками, нежели те, которые даны в окончательном тексте, к Кознышеву должно быть отнесено и столь беспощадное определение, как «гордость и мошенничество ума». Здесь же «люди достаточных классов» характеризуются как чуждые народу «ошалевшие... беснующиеся в маленьком кружке»³¹, охваченные диким шовинистическим возбуждением. Насколько Толстой уже тогда был далек от общепринятых в русском помещичье-буржуазном обществе представлений, показывают такие его слова: «Если кто бы сказал, что почти так же, как действовали турки, действовали и другие правительства, его бы растерзали»³². Толстой уже в 70-х годах, в «Анне Карениной», приходил к выводу, что культура «достаточных классов» не в состоянии создать высокие культурные ценности. О Кознышеве мы уже говорили. Настоящему художнику Михайлову противопоставят Вронский и Голенищев. «Мышеловка слов», по Толстому, является тем средством, которым пользуются защитники искусственной цивилизации.

Как известно, в 80-е годы, после ясно осознанного самим великим писателем перелома в его мировоззрении, критика и отрицание Толстым современной ему помещичье-буржуазной культуры стали выливаться в четко сформулированные положения, получившие позднее окончательное выражение в знаменитом трактате «Что такое искусство?» И здесь и в подготовительных к этому трактату работах Толстой противопоставляет современные ему искусство и науку, которые служат «отжившему строю жизни», — будущей науке и будущему «всена-

³⁰ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 18, стр. 251, 252.

³¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 555, 572.

³² Там же, стр. 554.

родному искусству», которое «воспитает людей к единению»³³.

Толстой, так же как Щедрин и Достоевский, выступает во имя будущей народной культуры, не видя в настоящем духовные, культурные ценности, которые могли бы служить основой этой культуры. Но такое утверждение вовсе не равносильно признанию тождественности взглядов этих писателей. Различия бросаются в глаза. Общеизвестны разногласия, граничившие с враждебностью, возникавшие между Щедриным и Достоевским. К сожалению, в нашем литературоведении (в том числе и в моих работах) долго господствовала точка зрения, в соответствии с которой взгляды Щедрина принимались за норму, а мнения Достоевского всего лишь за отклонения от нее. Тем самым снималась сложность вопроса и их разногласия признавались абсолютными.

Между тем Достоевский и Щедрин были весьма близки друг к другу в освещении некоторых существенных сторон современной им жизни и, в частности, такого важного ее пласта, как русская семья, процессы разложения которой в связи с общим хаотическим состоянием русского общества они видели ясно.

Они были близки друг другу и в убеждении, что необходимо создание народной демократической культуры, расходясь, однако, во многом по вопросу о путях, ведущих к этой цели.

Для Щедрина было несомненно, что будущая народная культура в состоянии возникнуть лишь на основе соединения передовых людей с народом. В замечательном рассказе «Сон в летнюю ночь» сельский учитель Крамольников выступает как человек, будящий и воспитывающий в крестьянах «чувство самоуважения». И «юбилей» крестьянина-труженика, невозможный в царской России и противопоставленный юбилейному словоблудию имущих классов, выступает в рассказе как росток будущей народной культуры. Недаром рассказ этот входил в гораздо более широкий щедринский замысел создания «ряда параллелей: с одной стороны — культурные люди, с другой — мужики».

Достоевский много раз говорил о насущной необходимости «соединения с народом», но для него, в сущ-

³³ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 193, 125.

ности, не было до конца ясно, какая же духовная сила может и должна соединиться с народом. Он колебался между наукой и религией. Порою у Достоевского получалось как будто и так, что сам народ, собственными силами, без помощи интеллигенции, способен создать будущую русскую демократическую культуру. И все же гипотезу эту Достоевский никогда не выдвигал с полной уверенностью и решительностью, и в конечном счете приходил к выводу, что «народу страшно нужна интеллигенция»³⁴.

Наконец, Толстой обладал непоколебимым убеждением, что сама стихийная жизнь народа, всех людей, оплодотворенная чувством любви и братства, основанном на учении христианства, противостоящем официальной религии, способна создать новые формы жизни и культуры. Чем дальше, тем более решительно Толстой отвергал положительную роль науки и искусства как они сложились в буржуазно-дворянском обществе.

Толстой еще в статье 1862 года «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» во многом предвосхитил дальнейшее развитие своих взглядов в этом направлении.

Напрашивается сопоставление с Достоевским, в чьей записной тетради 1875—76 годов мы находим такие мысли: «Но как странно: мы, может быть, видим Шекспира. А он ездит в извоз, это может быть Рафаэль, а он в кузницах, это актер, а он пашет землю. Неужели только маленькая верхушечка проявляется, а остальные гибнут (податное сословие для подготовки культурного слоя)»³⁵. Неудовлетворенность культурой верхов выражена здесь с полной ясностью.

Выше мы ссылались на тезис, выдвинутый Ю. Лотманом о том новом характере, который концепция культуры носит у Толстого и Достоевского. Наша первая поправка к этой точке зрения заключалась в том, что аналогичное понимание культуры свойственно и Щедрина, и Некрасову, и Глебу Успенскому. Генетически оно связано с Чернышевским и Добролюбовым.

Следует также подчеркнуть, что с точки зрения Толстого, Достоевского, Щедрина подлинная народная де-

³⁴ «Литературное наследство», т. 83, стр. 557.

³⁵ Там же, стр. 396.

мократическая культура возможна только в будущем. И одним из проявлений такого убеждения является по-разному и в различной мере сказывающееся у Толстого и Щедрина признание в том, что их собственное творчество в чем-то глубоко их самих не удовлетворяет. Разумеется, нельзя в этом отношении ставить знак равенства между «Имярек» Щедрина и заявлениями Толстого о том, что все его художественные произведения, за исключением «Бог правду видит» и «Кавказский пленник», относятся к «дурному искусству», не отвечают требованиям искусства «христианского», способного соединять людей. Такого категорического приговора всему своему творчеству Щедрин никогда не произносил. Но он подчеркнул в «Имярек», насколько порочен отрыв писателя-демократа от общественной практики, изменяющей жизнь, отрыв, неизбежный в обстановке буржуазно-дворянского общества того времени и отсутствия массового революционного движения. Он писал: «Все, что наполняло его жизнь, представляется ему сновидением. Что такое свобода — без участия в благах жизни? Что такое развитие — без ясно намеченной конечной цели? Что такое справедливость, лишенная огня, самоотверженности и любви?»³⁶. И, конечно же, этот трагически звучащий вывод относился к демократической литературе в целом.

У Достоевского аналогичных заявлений о неудовлетворенности собственным творчеством не найти. С 40-х годов им владела потребность стать писателем, занимающим первое место в литературе. Достаточно прочитать письма Достоевского к жене, относящиеся к его пребыванию в Москве во время Пушкинских торжеств, чтобы уяснить себе, как сильна была в нем эта потребность.

Но именно этим стремлением оттеняется то обстоятельство, что Достоевский, в сущности, не видел вокруг себя сколько-нибудь широкой и духовно близкой ему демократической литературы. Гончарова, Тургенева, Герцена и даже Толстого он относил к дворянской культуре. С Щедриным его разделяли серьезные разногласия. Глубоко интересовал его Островский, но он полагал, что положительное начало не получает в его драматургии полного, способного удовлетворить, выражения. Решетникова Достоевский считал эстетически примитивным, хотя

³⁶ М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20 томах, т. XVI, стр. 58.

он чутко улавливал присущие автору «Где лучше?» новаторские черты, характерные для демократической литературы.

Ближе и дороже всего Достоевскому был, вероятно, Некрасов — и прежде всего именно как поэт, а не как общественный и литературный деятель. Его он называл «народным поэтом», уточняя, однако, тут же, что он «пока еще — лишь поэт русской интеллигенции, с любовью и со страстью говоривший о народе и страданиях его той же русской интеллигенции»³⁷.

И все же и Некрасов не создавал для Достоевского прочного ощущения такой духовно родственной ему демократической литературы, на которую он сам бы мог опереться.

Представления Достоевского, Толстого, Щедрина о подлинно народной демократической культуре и литературе, о «соединении с народом» было настолько высокими, что они никак не могли удовлетвориться современным состоянием этой культуры.

Все это помогает понять идейные метания Достоевского, парадоксальную резкость и несправедливость Толстого в оценке собственного художественного творчества и его отречение от последнего, пессимизм многих писем Щедрина, его не находившую выхода тоску по «читателю-другу». В болезненно заостренных формах эта тоска, неотделимая от неудовлетворенности собственным творчеством, владела и Глебом Успенским с его постоянным протестом против «подозрительного бельяэтажа» и его культуры. По свидетельству одной мемуаристки, уже полубольной он «бормотал, точно с самим собою, одно было ясно в его речи: «Где мой читатель? Не вижу! Стена. В стену бросаю слова, мысли, душу... Не слышу отзвука... Нужно ли ему это?.. А кто он? Кто он...»³⁸ Более ранние письма самого Успенского подтверждают вероятность таких настроений.

Нельзя не видеть, что в своей требовательности и в своей неудовлетворенности настоящим, уже достигнутым, Щедрин, Толстой, Достоевский занимали особое ме-

³⁷ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. произведений, т. XII, стр. 355—356.

³⁸ А. С. Глинка-Волжский. Глеб Успенский в жизни. По воспоминаниям, переписке и документам. М.—Л., Academia, 1935, стр. 506.

сто среди деятелей русской демократической культуры.

Достаточно вспомнить, например, письма В. В. Стасова, М. П. Мусоргского и И. Е. Репина, в которых так много радости, связанной с успехами, достигнутыми русской живописью и музыкой, как важными элементами демократической культуры. Это объясняется во многом тем, что эти области искусства не были так тесно, как литература, связаны с постановкой общих вопросов духовной жизни и культуры. Однако можно указать и на такого большого писателя тех лет, как А. Н. Островский, который вопросы, связанные с развитием русской демократической культуры, волновавшие Щедрина, Толстого, Достоевского, ставил существенно иначе. Притом различие заключалось отнюдь не в оценке буржуазно-дворянской культуры. Здесь Островский вполне солидарен с другими великими своими современниками.

Критика Островского направлена как против театра, находящегося под влиянием самодержавной бюрократии и аристократии, в «пошлом репертуаре» которого господствует «водевильное мирозерцание», так и против театра буржуазного — «для буржуазной публики нужен театр роскошный, с очень дорогими местами, артистов посредственных и репертуар переводный». В этих словах Островский имел в виду московскую буржуазию, которой он противопоставлял «публику, понимающую и чувствующую», которой «нужен театр с местами очень дешевыми и с отличной труппой; туда буржуазия не пойдёт»³⁹.

Оценивая же общее положение русского театра и, в частности, «причины упадка драматического театра в Москве», Островский писал: «У нас есть русская школа живописи, есть русская музыка, но нет русского театра, нет русской школы драматического искусства; это оскорбляет наше патриотическое чувство. Мы не хотим умалять своего таланта и писать пошлости для публики Малого театра, мы хотим писать для всего народа»⁴⁰.

Борьбу за русский демократический театр, против пагубного, развращающего влияния, оказываемого на него старым барством и богачами новой складки, Островский вел и в своей драматургии, о чем особенно яр-

³⁹ А. Н. Островский. О театре. Л., «Искусство», 1941, стр. 84.

⁴⁰ Там же, стр. 109.

ко свидетельствуют «Таланты и поклонники», а также «Без вины виноватые».

Великий драматург резко критиковал те порядки, которые господствовали в опекаемых придворными кругами императорских театрах, он безуспешно ратовал за создание театра, пользующегося широкой общественной поддержкой, но вместе с тем с полным основанием гордился ролью, которую его собственное драматургическое творчество играло в развитии русского театра.

В «Записках о положении драматического искусства в России» (1881) Островский писал: «В Москве серая (могучая, но грубая) крестьянская сила, наполовину животная, очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике более всего помогает театр... На эту публику сильное влияние оказывает так называемый бытовой репертуар... Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы; книжку журнала прочтут несколько тысяч человек, а пьесу посмотрят несколько сот тысяч. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии для всего народа...»⁴¹ Островский имел право считать себя главой «бытового репертуара», но он достиг несравненно большего, по собственным словам,— «создал целый народный театр», был «любимым автором» театральной публики»⁴².

Островский отнюдь не преувеличивал значения своего творчества. Еще в 1874 г. И. А. Гончаров, отмечая, что «высший класс... не знает Островского», указывал по противоположности, что «большинство грамотных и неграмотных простых людей знают Островского только по сцене и любят его слепо, инстинктивно, не входя в критическую литературную оценку...» По словам Гончарова, Островский создал «русский национальный театр»⁴³.

Именно то обстоятельство, что его собственное творчество у него самого на глазах вошло в обиход народных масс, давало великому драматургу право так высоко оценивать свою роль в русской демократической культуре. Объяснялось это именно тем, что он имел воз-

⁴¹ А. Н. Островский О театре, стр. 63, 64.

⁴² Там же, стр. 116.

⁴³ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. Л., ГИХЛ, 1938, стр. 90, 93—94, 330.

возможность обратиться не только к читателю, а и к зрителю и что наглядность театрального зрелища делала его пьесы, рисовавшие по преимуществу, как на то указал еще Добролюбов, семейные, имущественные и другие бытовые отношения, известные массам по собственному опыту, доступными пониманию даже неграмотных.

Поэтому Островский видит себя деятелем народной культуры, хотя вместе с тем с болью ощущает, что «нет русского театра», в том смысле, что нет еще того театра, в котором высокое искусство сочеталось бы с подлинной народностью, с доступностью массам, с их заинтересованностью. Тут, при всем своеобразии позиции Островского, ясно чувствуется и то общее, что соединяет его в постановке вопросов русской культуры с Щедриным, Достоевским, Толстым. Но в силу ряда обстоятельств, определявших характер его мировоззрения и творчества, он не ставил вопрос так широко и так радикально, как они. По сути Щедрина, Толстого, Достоевскому необходима была совершенно иная духовная жизнь, иная культура, нежели та, которая их окружала. Островский же настолько был сосредоточен на судьбах современного ему русского театра, что проблемы, связанные с развитием демократической культуры, волновали великого драматурга в первую очередь в этой связи, а не в более широком плане.

Мы имеем сейчас в виду прямые высказывания драматурга, что же касается его пьес, то под этим углом зрения особенно существенно, что в них выводятся положительные характеры простых людей, которым культура нужна и которые ее по-своему требуют (например, в «Горячем сердце»).

Как ни различны Щедрин, Толстой, Достоевский, Островский, но в творчестве каждого из них видно отражение вопросов, поставленных подготовкой русской революции, которая одна в состоянии была их разрешить. В произведениях этих писателей слышится бурление народного моря, слышатся требования народной жизни. Естественно, что в их мыслях и творениях отразилась и задача создания новой народной культуры, также связанная с подготовкой русской революции.

Думается, что для понимания своеобразия такой постановки вопроса очень важна ленинская статья «О нашей революции», написанная по поводу «Записок о ре-

волюции» меньшевика Н. Суханова. Читаем: «Если для создания социализма требуется определенный уровень культуры (хотя никто не может сказать, каков именно этот определенный «уровень культуры», ибо он различен в каждом из западноевропейских государств), то почему нам нельзя начать сначала с завоевания революционным путем предпосылок для этого определенного уровня, а *потом* уже, на основе рабоче-крестьянской власти и советского строя, двинуться догонять другие народы»⁴⁴.

Конечно, совершенно невозможно из произведений Толстого, Достоевского, Щедрина вычитать именно эти ленинские мысли. Но известную и крайне многозначительную аналогию в самой постановке вопроса тут, думается, провести необходимо.

Достоевский, Щедрин, Толстой, понимая насколько культура господствующих классов России бедна по своему духовному содержанию и чужда народу, видят основную задачу будущей демократической культуры не в накоплении массами таких элементарных знаний и навыков, которые позволили бы им идти в хвосте буржуазно-дворянской культуры, а в таком творчестве масс и в таком соединении с ними передовых людей, которые явились бы предпосылками создания подлинно народной и демократической культуры.

Конечно, в 70—80-х годах такой путь ни одному из этих великих писателей не представлялся в виде революции, тем более социалистической, но в приложении к современной им русской действительности самая мысль о возникновении будущей подлинно народной культуры обладала революционным значением, ибо она коренным образом рвала с обычными, рутинными буржуазными представлениями.

* * *

Мы можем подвести некоторые итоги.

Впервые задача создания русской народной демократической и социалистической культуры, возникающей из синтеза опыта и лучших черт как передовых людей, так и народных масс, была во весь рост поставлена в критике и публицистике Чернышевского и Добролюбова.

С этих позиций революционные демократы критико-

⁴⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 381.

вали дворянскую культуру за присущие ей барские черты, за ее индивидуализм и оторванность от народа, выдвигая вместе с тем в качестве идеала образ революционера, владеющего передовой мыслью и связанного с массами.

Этим и определился перелом в развитии русской передовой культуры, дворянской и разночинской, этапы которой оказались в сложных, порой остро конфликтных соотношениях с дворянской. Это сказалось и на оценке революционными разночинцами культурного наследия, — в особенности роли Герцена, как мыслителя и художника, и тем более в оценке творчества Пушкина. Политические ошибки Герцена способствовали тому, что, например, А. Серно-Соловьевич рассматривал Искандера как представителя барской культуры, хотя автор писем «К старому товарищу» в 60-х годах пришел к выводу о творческой созидательной роли народных масс и, опираясь на великие традиции Пушкина и декабристов, критиковал русскую либерально-дворянскую цивилизацию, не говоря уже об отрицании им западно-европейской буржуазной культуры. Недооценка пушкинской поэзии в 60-е годы получила, как известно, самое резкое выражение у Писарева.

В 70—80-х годах, когда надежды на быстрое революционное изменение русской действительности не оправдались, вопросы демократической культуры наиболее глубоко ставились такими писателями, как Щедрин, Достоевский, Толстой. При всех идеологических и политических разногласиях между ними, несмотря на те или иные слабые стороны своих взглядов, они внесли огромный вклад в борьбу за необходимую народу демократическую культуру.

Великих художников-демократов объединяло глубочайшее убеждение в том, что России прежде всего нужен человек, преданный своему народу, живущий одной мыслью с народом (Щедрин), соединившийся с ним (Достоевский), ощущающий себя частью народа (Толстой). Своим творчеством они стремились — но каждый по-своему — воспитывать такого человека.

Толстого, Щедрина, Достоевского объединяло и чувство трагизма русской действительности 70—80-х годов, корни которого лежали в ощущении невыносимости положения народа. Таковы были духовные основы отрица-

ния ими современной буржуазной и дворянской культуры в России и за рубежом, их критики индивидуализма, их веры в творческую активность народа, в будущую народную культуру, их верности лучшим традициям передовой русской культуры, величайшим представителем которой был для них Пушкин.

Однако такая демократическая концепция культуры обладала своими глубокими внутренними исторически обусловленными противоречиями. Без ориентации на революционный класс, которого еще не было в самой действительности, обращение к народу, ставка на народную культуру были чреваты примирением с его отсталостью, признанием того, что историческое развитие носит регрессивный характер. (Правда, Щедрин не терял исторического оптимизма, но и он лишь постепенно приходил к уяснению диалектики исторического движения.) А тем самым ставились под вопрос и возможности подъема, развития личности и масс.

Новая концепция русской демократической и социалистической культуры была выдвинута уже только в 90-е годы, когда на авансцену вышел революционный класс, способный возглавить трудящиеся массы, когда Россией была выстрадана правильная революционная теория и когда художественная литература по-новому осветила весь круг вопросов, связанных с завоеванием культуры народом.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОСТРОЕНИЯ
СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ

Создание современной теории художественного стиля, как оказалось, требует огромных логических и художественных усилий, часто приводит к разного рода крайностям и непродуманным идеям и весьма часто повторяет ошибки прошлого. Автор настоящей статьи давно пришел к выводу, что без преодоления ошибок прошлого, а также без учета всех его положительных сторон, невозможно новое определение, которое отвечало бы современному научному уровню и в логике, и в искусствоведении. В настоящее время мы часто допускаем разного рода недосмотры при построении теории стиля именно потому, что плохо знаем историю эстетики и историю искусствоведения. Поэтому нам хотелось бы остановиться на некоторых явлениях из прошлого нашей науки и проанализировать их в интересах построения современной теории стиля. Мы берем большей частью тех авторов, у которых дух систематизма не подавляет их эмпирических наблюдений, чтобы эти последние предстали перед нами в более откровенном виде и чтобы мы на них учились, как нужно поступать теперь.

С другой стороны, вопросы систематики тоже актуальны у нас, так что хотелось бы на критике старых авторов научиться также и приемам стилевых классификаций, пригодных для современности.

И. Э. УТИЦ. В своей небольшой работе о стиле¹ немецкий эстетик, исследователь живописи и автор «Основ эстетического учения о цветах» («Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre». Stuttgart, 1908) Эмиль Утиц видит в

¹ *E. Utitz. Was ist Stil. Stuttgart, 1911.*

поистине «страстном» стремлении современности разгадать загадку стиля не только чисто научный и теоретический интерес, но также и прозрение того, что со стилем так или иначе связывается тоска нашего «изломанного и больного века» по утешительной гармонии и высшей взаимосвязанности бытия. Вместе с тем сам термин «стиль», замечает Утиц, явно употребляется в различных и даже противоположных значениях.

Считая выработку системы точных понятий (но не просто определений) главной задачей искусствознания, Утиц подробно разбирает восемь различных употреблений термина «стиль», которыми он ограничивается в своей книге². Перечислим вслед за Утицем эти типы.

1. Стиль художника: таковы, например, стиль Рубенса, стиль Рембрандта, стиль Макарта. Здесь идет речь о вполне личном, индивидуальном моменте. Мы требуем здесь, по Утицу, не единства и однообразия, но, наоборот, максимального разнообразия стилей.

2. Материальный стиль: стиль бронзы, стиль мрамора. Здесь мерой стиля служит выполнение или учет в произведении искусства существующих в соответствующем материале условий. Так, работы, исполненные в бронзе, являют более жесткие, твердые, но одновременно более стройные очертания, чем мраморные скульптуры. Особенно ярко различие это проявляется, когда мы рассматриваем римские мраморные копии греческих оригиналов в бронзе. Мы видим здесь, какими несовершенными и неполными представляются черты жесткого и строгого бронзового стиля, перенесенные в мрамор. С этим связана вообще проблема подмены материала в искусстве. Каждый материал достигает наивысших выразительных возможностей только при правильном понимании его стиля; и художественные идеи, разработанные для одного материала, но выполненные в другом, производят на зрителя впечатление фальши и неподлинности.

3. Целевой стиль (стиль определенной смысловой направленности, *Bedeutungsstil*): церковный стиль, дворцовый стиль, стиль ратуши. На первый взгляд кажется, что требование соответствия стиля целевой установке

² E. Utitz. Was ist Stil, S. 8—9.

настолько естественно, пишет Утиц, что о нем нечего и говорить. Но вместе с тем, не видим ли мы, что столетиями облик жилых зданий европейских городов искажался ложными фасадами, построенными в совершенно ином, а именно дворцовом стиле?

4. Стилль места (*Ortsstil*). Этот стилль должен учитывать преобладающий в данной местности строительный материал (базальт у древних египтян, большие запасы мрамора в Греции), климат (островерхие северные и плоские южные крыши), свойства почвы (японская архитектура, обусловленная частыми землетрясениями).

5. Национальный стилль: германский, романский, славянский, южнонемецкий, северонемецкий стили. Так, во французском стилле, по наблюдениям Утица, существеннее краска, в немецком — линия.

6. Стилль времени: готика, ренессанс, барокко, рококо и т. д. Возможно, считает Утиц, что это — наиболее важный стилль. Здесь, по его мнению, сочетаются две большие группы влияний. С одной стороны, развитие техники дает искусству новые возможности. Конечно, не сама техника создает стилль, но техника должна гармонически слиться с потребностями выражения. С другой стороны, гораздо важнее в стилле времени общее культурное состояние эпохи. Так, египетское искусство имеет своим фоном религию египтян, религию смерти; наоборот, за греческим искусством стоит жизнерадостное мировоззрение античности. «Когда меняются формы и содержание жизни, должно измениться и искусство, которое также есть выражение этой жизни. И это изменение есть изменение стилия»³.

7. Натуралистический или идеалистический стилль. Впрочем, иногда стилль как таковой противопоставляется натурализму как простому копированию природы. Конечно, по Утицу, последовательный натурализм эстетически неполноценен. Но идеализм, зашедший далеко, также ущербен с точки зрения эстетики, «так как он отнимает у искусства теплоту пульсирующей жизни и подменяет ее холодными абстракциями»⁴. Поэтому истинный стилль надо искать посредине между этими двумя полюсами.

³ Там же, стр. 32—33.

⁴ Там же, стр. 33.

8. Стиль в смысле драматического, эпического, пластического, живописного стиля и т. д. «Значительным художникам свойственно вообще ясное осознание эстетических особенностей отдельных отраслей искусства, откуда, однако, не следует никакого отрицания богатых влияний, благодаря которым одно искусство может оплодотворить другое»⁵.

Для иллюстрации своих положений Утиц приводит 12 примеров живописных и скульптурных произведений разных эпох, с подробными пояснениями⁶.

Приведенное здесь разделение стиля Э. Утиц не обязательно понимает как точную логическую классификацию. Скорее, для него это только примеры наиболее ярких разновидностей стиля. Поэтому предъявлять ему логическое требование строгой классификации, вероятно, нет особенных оснований. Можно только сказать, что перечисление стилей в таком виде, как оно у него дается, конечно, не подчиняется никакому единому принципу деления и вовсе не является в строгом смысле классификацией. Приводимые им стили, после достаточного размышления над ними, нетрудно превратить в самую настоящую классификацию. Поскольку, однако, сам автор этого не делает, не будем делать этого и мы. Однако мы считали немаловажным привести разделение стилей Утица потому, что в этом перечислении охвачено почти все основное, что необходимо для логически выдержанной классификации, и это невольно направляет наш ум именно в сторону разыскания такой классификации. Повторяем, время для проведения строго логической классификации художественных стилей далеко еще не наступило. Сейчас важно уже то, что все приводимые нами здесь авторы пытаются наметить хотя бы главные материалы, необходимые для классификации, а материалы эти в предшествующем далеко не всегда принимались во внимание и часто даже отбрасывались как поверхностные, несущественные и дилетантские.

Заметим еще раз: несмотря на отсутствие единого принципа классификации стилей у Э. Утица, все установленные им понимания термина «стиль» не могут не

⁵ E. Utitz. Was ist Stil, S. 35.

⁶ Там же, стр. 37—63.

занять видного места в современных определениях и классификациях художественных стилей. Так, очень часто игнорируется тот вещественный материал, из которого создано художественное произведение. Но Э. Утиц на основании анализа бронзовых статуй и их мраморных копий в античности установил безусловную стилевую значимость бронзы или мрамора, несмотря на то, что это, казалось бы, всего только безразличный материал, не имеющий никакого отношения к художественному стилю соответствующего произведения искусства. Э. Утиц прекрасно показал, что для конкретного анализа художественного стиля эти вещественные материалы как раз и играют одну из значительных ролей. Таковы же и прочие понимания термина «стиль», которые, по Э. Утицу, имеют постоянное хождение в публике и у искусствоведов, но очень редко осознаются в качестве необходимых принципов при определении и классификации стилей и часто фигурируют только в изолированном виде вследствие неумения теоретиков давать полное определение стиля вообще. Эти восемь пониманий термина «стиль», которые даются у Э. Утица, также и на примерах из истории искусства, повторяем, весьма и весьма поучительны. Вся книга Э. Утица, как раз и посвящена этим конкретным стилевым анализам.

II. Э. КАССИРЕР. Из трех больших томов «Философии символических форм» Э. Кассирера мы приведем только один пример, а именно, из второго тома этого произведения, где анализируется время, как оно дается в мифическом мышлении. Само собой разумеется, что в данном случае и Кассирер, как и все другие приводимые нами авторы, является для нас только автором, дающим один из образцов модельно-символического понимания мышления, за каковой (образец), конечно, мы не можем нести никакой ответственности. Для нас это только пример логического анализа нашей проблемы.

Хотя для мифического мышления очень важно представление о пространстве, говорит Э. Кассирер, однако все же для него существеннее аспект времени. Собственно говоря, «настоящий миф начинается впервые там, где не только созерцание Вселенной и ее отдельных частей и сил оформляется в определенные картины, в образы демонов и богов, но где этим образам приписывается предшествование, становление жизни во време-

ни»⁷. Исследованию мифического времени посвящены разделы 3-й и 4-й гл. II-ой второго тома⁸ указанной книги Кассирера, которые мы изложим ниже для иллюстрации того, как определенные наглядные типы могут характеризовать стили очень сложных исторических и мировоззренческих систем.

Сначала, однако, напомним читателю подробнее о главной для Э. Кассирера концепции символа и символической формы. Символ у Э. Кассирера и есть та модель, посредством которой человек познает действительность. Больше того, иного познания действительности, кроме как путем построения ее символов, Э. Кассирер не допускает. Вслед за Кантом, Э. Кассирер устанавливает гносеологический «примат» функции, т. е. символической познавательной способности человека, над познаваемым предметом. Другими словами, объектом изучения неокантианской философии Э. Кассирера является не бытие, которое непознаваемо, а наши приемы его познания. Языковое мышление, мифически-религиозное мышление, художническое воззрение не столько отражают мир, сколько образуют мир, некое чувственно-взаимосвязанное и объективно-мировоззренческое целое. Но если Кант занимался исследованием познания как такового, то Э. Кассирер хочет найти в символе тот опосредствующий момент, через который проходят все без исключения духовные формы в своем образовании.

По Э. Кассиреру, символическая деятельность совершается по своим определенным законам не только в научном, но и в чувственном и художественном познании благодаря тому, что Гете назвал «точной чувственной фантазией» (*exakte sinnliche Phantasie*)⁹.

В художественном познании речь ни в коем случае не идет «о просто данном и обнаруживаемом чувственном, но о системе чувственных множественностей, которые созданы в той или иной форме свободного построения»¹⁰. Так, «мир мифа не есть простое построе-

⁷ *E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen, 2 Teil. Das mythische Denken. Berlin, 1925, S. 132—133.*

⁸ Там же, стр. 132—174.

⁹ *E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen, 1 Teil. Berlin, 1923, S. 19.*

¹⁰ Там же, стр. 20.

ние каприза или случая, но он имеет свои основные образующие законы, которые пронизывают все его особенные выражения. В области художественного воззрения становится наконец ясно, что всякое восприятие эстетической формы в чувственном возможно лишь потому, что мы сами образующе производим (*bildend erzeugen*) основные элементы формы»¹¹. Кассирер понимает, что исследователю этой формотворческой способности познания можно было бы, конечно, обратиться назад, к дооформленному восприятию «непосредственной данности». Но тут встает проблема органа познания. Наше совершающееся в символических формах познание просто не имеет средств описать эту непосредственную данность иначе, как в символах же. Поэтому, говорит Кассирер, «если вся культура являет свою деятельность в создании определенных образных миров сознания (*geistiger Bildwelten*), определенных символических форм, то цель философии состоит не в том, чтобы отступить позади всех этих созданий, но скорее в том, чтобы понять и сделать их осознанными в их основном образующем принципе»¹². Только так и может быть охвачена человеческая жизнь в ее полноте. Отсечение же всего символического мира означало бы низведение жизни до уровня простых биологических процессов.

Исходя из такого понимания символа как принципа, Э. Кассирер пытается на крупных типических примерах проследить изменения чувства времени в истории религий как показатель глубочайших различий в характере этих религий.

Так, в *библейском монотеизме* бог, исключенный из взаимосвязи природных явлений, совершенно исключается также из порядка космического, астрономического времени, и возникает совершенно новое восприятие времени, целиком соотнесенное с человеческой историей; но и эта история понимается лишь как будущая история, и поэтому «подлинное временное сознание переходит теперь вполне в сознание будущего»¹³. Прошедшее и настоящее тонут в идеализированном будущем. История понимается как бытие будущего.

¹¹ Там же.

¹² Там же, стр. 50.

¹³ Там же, стр. 151.

Под знаком будущего находится, по Кассиреру, сознание времени и в *персидской* религии. Поскольку борьба добра со злом ограничена здесь лишь настоящим временем, в будущем же добро призвано победить, то религиозное чувство устремляется не к созерцанию данного, но к приближению нового времени и нового бытия. Однако, в отличие от мироощущения библейских пророков, «воля к будущему в персидской религии более ограничена, более привязана к земле»¹⁴. Культурная деятельность человека должна здесь всемерно приближать конечное торжество Ормузда, которое достигается не только богом, но и людьми и с помощью людей.

В резкой противоположности настоящему действию у библейских пророков, в *буддизме* неделание является главным религиозным подвигом. Идеалом здесь является погруженность в неразличенное единство абсолюта. Сон, который в «Авесте» выступает как злой демон, в индийском мироощущении имеет высокое религиозное значение. «Как человек, крепко обнимаемый любимой женой, уже не знает более, что в нем и что вне его, так человеческий дух, крепко обнимаемый духовным «атманом», уже не знает, что в нем и что вне его. Поистине это его образ, где достигнуты его желания, где он свободен от желания и боль чужда ему»¹⁵. Буддийское чувство времени сводится к тому, чтобы снять и уничтожить вообще всякое становление и погрузить человека в нирвану, в которой нет уже никакого становления, и уж подавно нет никакого действия.

Для *китайской* религии время есть неограниченное повторение того же самого. Предустановленный порядок вещей здесь увековечивается и освящается. «Будущее имеет религиозное оправдание лишь постольку, поскольку оно способно узаконить простое продолжение, точное и верное воспроизведение прошедшего»¹⁶. Другими словами, древнекитайское чувство времени сводится на увековечивание всякого отдельного момента становления в его полной буквальности, неподвижности и неспособности переходить в какое бы то ни было становление.

Египетская религия так же, как и китайская, тесно

¹⁴ E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen, 1 Teil, S. 152.

¹⁵ Там же, стр. 154.

¹⁶ Там же, стр. 158.

привязана к данному, к миру. Здесь также идеалом является продление настоящего, но уже в виде продолжения чисто физического существования индивидуально-го тела во всех его частях. Поэтому при бальзамировании «величайшая забота уделяется тому, чтобы не только уберечь от разрушения тело в целом, но такая же забота распространяется и на сбережение каждого отдельного члена. Каждая часть тела, каждый орган должен посредством определенных методов бальзамирования, а также определенных магических церемоний перейти из преходящего состояния в нетленность и нерушимость, ибо только это гарантирует вечное пребывание души»¹⁷. К такой же стабилизации всех внешних свойств тела стремится и египетское искусство.

С *греками* понятие времени переходит в форму философии. Здесь возникает впервые характерное чувство времени как чистого и полного осознания настоящего времени. Таковы платоновские идеи как вечно сущие и никогда не становящиеся, образ чистого настоящего. Греческая мысль «пребывает в чистом созерцании вечно равных самим себе законов вселенной»¹⁸. В платоновском «Тимее» время является посредником между миром видимого и невидимого, благодаря чему видимое становится причастным вечности чистых форм.

Современное представление времени впервые появляется в полной ясности у Кеплера, который целиком проникнут основными идеями платоновского «Тимея». В современности господствует понятие времени математических естественных наук. Время есть первичное изменчивое (Urvariable), «та однообразно изменяющаяся величина, с которой соотносятся все неоднобразные изменения и движения и которой определяется и исчисляется мера этих изменений»¹⁹. Временное событие переходит в Европе «из картинного мира (Bildwelt) мифически-религиозной фантазии в точный понятийный мир научного познания»²⁰.

Кратко это учение о мифологических символах времени можно формулировать так.

¹⁷ Там же, стр. 160.

¹⁸ Там же, стр. 170.

¹⁹ Там же, стр. 172.

²⁰ Там же, стр. 174.

Время в мифологии древнего Китая есть, собственно говоря, полная неподвижность и окаменелость, поскольку возможное здесь движение является только повторением однажды данного. В индийском мироощущении, и особенно отчетливо в буддизме, время представляет собою растворение всего личного в абсолютной внутренней неразличенности самого абсолюта, так что все, что подлежит различению, является только сном. В противоположность этому древний Египет хочет сохранить личность в самой вечности, но скорее здесь выступает не сама личность, а ее телесный образ, само тело, которое египтяне и умели мумифицировать на весьма продолжительное время. Древнеегипетское время — это мумифицированное человеческое тело. В древней Греции была совершена мировая попытка сохранить личность не только в виде тела, но в виде такого живого тела, которое при всех круговоротах и душепереселениях все же водится вечными идеями, которыми грек и думал обеспечить по крайней мере телесную и живую вечность человека. Древнееврейская религия не удовлетворяется одним телесным или хотя бы даже и духовным увековечением личности. Она ставит перед собою определенный исторический идеал, который будет осуществлен только с помощью Мессии и который превращает всю историческую текучесть в напряженное ожидание коренного исторического переворота. В этом смысле христианское ощущение времени тоже является сплошным и весьма напряженным исканием исторического идеала, который, однако, мыслится здесь уже вне земного существования человека и надприродно. Новоевропейское ощущение времени в этом смысле отличается только отсутствием обязательной религиозности и потусторонности, но это тоже вечное ожидание, вечная борьба и вечное искание небывалого будущего.

Повторяем, формулировка всех этих моделей мифического времени является для нас только любопытным и для настоящего времени во многих отношениях неполным и неверным образцом типологического отношения к исторической действительности. Верно это или неверно, но, как говорят итальянцы, это здесь хорошо придумано.

У Э. Кассирера нет всеобщего логицизма, а налично только постоянное стремление устанавливать во всякой

мифологии ее тот или иной конструирующий и систематизирующий принцип. Толковать же этот принцип только субъективистски или только объективистски — это Э. Кассирер предоставляет вкусу своих читателей, а сам хочет изобразить этот длинный ряд принципов, который мы можем и обязаны находить при анализе любой мифологии, чтобы не впадать в ползучий эмпиризм.

Такого рода позиция Э. Кассирера отнюдь не представляется нам окончательной, поскольку без социально-исторической характеристики все эти конструктивные принципы мифологии для нас, попросту говоря, повисают в воздухе, однако это вовсе еще не есть доказательство правильности или неправильности самих этих конструктивных принципов. Самые эти конструктивные принципы Э. Кассирера, во всяком случае, для нас весьма поучительны, поскольку и мы, в наших анализах художественного стиля, вовсе не можем оставаться на почве ползучего эмпиризма, а еще должны доискиваться и тех конструктивных принципов, осуществлением которых и являются анализируемые нами стили.

III. СТИЛЕВЫЕ МОДЕЛИ (принципы) ЯЗЫКА. Для того, кому знакомы хотя бы только два языка, не может не возникнуть вопроса о том, почему одну и ту же мысль оба эти языка выражают совершенно различно. Хотя практические языковеды и мало обращают внимания на эту проблему, тем не менее существует целая наука о языке, которая так и называется «стилистика языка». Эта проблема волновала еще романтиков, которые сделали по этому поводу много любопытных высказываний. Мы, однако, сейчас сошлемся только на советского исследователя Ю. С. Степанова²¹ и французского исследователя Мальблана²².

Излагая одну такую стилевую теорию Ю. С. Степанов пишет: «Общий принцип сопоставительной стилистики такой: сначала изучают все выборы, которые регулярно, обычно, «типично» делают в своей речи все люди, говорящие на данном языке, пытаются установить

²¹ Ю. С. Степанов. Французская стилистика (сопоставление французского языка с русским). М., «Высшая школа», 1965.

²² A. Malblanc. Stilistique comparée du française et de l'allemand, éd. Didier. Paris, 1961.

общую тенденцию этих выборов, а затем сравнивают эти данные с аналогичными данными, полученными из наблюдений над другим языком. Например, сопоставительная стилистика французского и немецкого языков приводит к таким выводам: немецкий язык идет от факта к идее, а французский — от идеи к факту. Точнее, говорящий на французском языке сначала как бы видит факт, затем составляет суждение о нем, и, наконец, выражает этот факт через составленное суждение. Таким образом, читателю или слушателю приходится проделывать обратный путь от высказанного суждения к факту. «Когда француз говорит *ce potage est bon* — «суп вкусный» или *c'est la guerre* — «ничего не поделаешь — война!», то немец передает это с описанием действия: *Die Suppe schmeckt gut* и *so geht es nun mal im Kriege her*»²³.

«Из сопоставительной стилистики русского и французского языков выясняются следующие яркие особенности. Если можно выбирать между тем, какой предмет сделать подлежащим своего высказывания, то французы предпочитают сделать подлежащим тот предмет или то лицо, которое реально действует, а русские — тот предмет или лицо, которое конкретнее.

Русск.: Особенно бросалась в глаза эта картина.

Фр.: *On regardait surtout cette toile*

буквально: «Особенно рассматривали эту картину».

Русск.: В катастрофе пострадало 5 человек.

Фр.: *La catastrophe a fait 5 victimes*

буквально.: «Катастрофа сделала пять жертв».

Если возможен выбор между активно действующим предметом и действующим лицом, то по-французски предпочитается лицо.

Русск.: Дверь хлопнула меня по носу, или — меня хлопнуло дверью по носу.

Фр.: *J'ai reçu la porte au nez*

буквально.: «Я получил дверь в нос».

Если возможен выбор между двумя действующими лицами, то по-французски предпочитается то, о котором вообще идет речь в данной ситуации, — «главный персонаж».

Русск.: Кто-то ей говорит...

²³ Ю. С. Степанов. Семиотика. М., «Наука», 1971, стр. 95.

Фр.: Elle s'entend dire par quelqu'un
буквально: «Она слышит, как ей говоримо кем-то».

Русск.: Прическу ей сделал очень хороший парикмахер.

Фр.: Elle s'est fait faire la coiffure par un très bon coiffeur

буквально: «Она велела себе сделать прическу хорошим парикмахером».

Русск.: Ей сделали операцию.

Фр.: Elle s'est fait opérer

буквально: «Она заставила прооперировать себя».

Русск.: Надо, чтобы дети уехали.

Фр.: Il faut faire partir les enfants

буквально: «Надо заставить детей уехать».

Русск.: Пусть кто-нибудь отнесет это письмо.

Фр.: Il faut faire porter la lettre par quelqu'un

буквально: «Надо сделать письмо относимым кем-либо»
и т. д. и т. п.

Эту особенность можно назвать «субъективностью» или «эгоцентризмом» французского высказывания.

В каждом языке имеются разные способы выражения, и говорящие обычно и регулярно предпочитают лишь один из них, оставляя другие почти без употребления, но этот факт остается, во-первых, ими самими совершенно не осознанным, и, во-вторых, сам выбор как бы почти и не имеет места (поскольку второй возможный способ выражения почти никогда не выбирается). Но этот факт делается предметом стилистики, как только наблюдатель пересекает языковую границу и обнаруживает, что в другом языке при наличии таких же двух способов выражения предпочтается и выбирается как раз другой. (Ср. выше французские, русские и немецкие примеры: при желании по-французски можно было бы сказать, как по-русски, а по-русски можно было бы сказать, как по-французски и т. д.»²⁴).

Опять-таки, нисколько не отвечая за приведенные у нас здесь примеры сопоставления разных языков, необходимо сказать, что такой, например, принцип, как движение от факта к идее или от идеи к факту, или принцип «конкретности» в противоположность принци-

²⁴ Там же, стр. 95—97.

пу «действия», несомненно, являются тем самым, что мы в нашей работе должны называть стилевыми моделями языка.

IV. А. МОРЬЕ. а) «Стиль для нас есть устроение существования, способ бытия»,— говорит А. Морье в своей книге «Психология стилей»²⁵. «С первого же взгляда мы узнаем в нем органическое свойство. Другими словами, он имеет отношение к роду организации индивидуальности. Посмотрите на игрока в теннис: его жесты образуют легко опознаваемую цельность, все они несут печать личности, неизменной в своей сущности. По крайней мере, так кажется... Возникает ли это действие самопроизвольно из глубин «я», или техника игрока продумана,—какая разница! Она есть результат выбора, признак вкуса. Образ действия отвечает образу чувства и мысли. Никто не может зажечь сигарету, взять в руки перо и бросить мяч без того, чтобы его поза, ритм, размах, направление и экономия движения не выдали его характера: действие заимствует свою форму у формы духа». «Если живое существо составляет организованное целое, каждое из его проявлений станет символом «я». Да, говорил Бюффон: «стиль есть сам человек». Платон тоже говорил это: *Hoios ho logos toioyτος ho tropos*,—«Каков стиль, таков характер». И Сенека это повторил: *Oratio vultus animi est*,—«стиль есть лицо души». Всякая личность предполагает верность себе. Без постоянства в способе бытия, без единства, без устойчивости нет стиля»²⁶.

Недаром А. Морье назвал свою книгу «Психология стилей». Он на самом деле и очень часто понимает свои стилистические наблюдения просто как то, что относится к области психологии. Однако не только само существо стиля художественного произведения не имеет никакого отношения ни к психологии творчества, ни к психологии восприятия, но и сам А. Морье весьма часто (и это получается у него весьма хорошо) совершенно выходит за рамки психологии и занимается именно стилем как таковым. Так, и в приведенном у нас сейчас его рассуждении речь идет об организме. И это — великолеп-

²⁵ А. Morier. La psychologie des stiles. Genève, 1959, p. 7.

²⁶ Там же.

но, потому что художественное произведение действительно есть организм и стиль тоже есть организм.

Но почему же этот организм нужно понимать только субъективно? Ведь и сам А. Морье этот организм понимает как личность. Но личность вовсе не есть только субъект, то есть вовсе еще не есть только сумма тех или иных восприятий объекта. Ведь и личность тоже существует, то есть, взятая сама по себе, тоже есть некоторого рода и вполне специфический объект. Если бы А. Морье не страдал психологизмом, он должен был бы эту «личность», эту «душу» и вообще этого «человека» находить в самом же художественном произведении. Ведь, созерцая художественное произведение, мы своими глазами или ушами всегда воспринимаем внутреннюю жизнь, которая пульсирует в созерцаемом нами художественном произведении и которая, взятая сама по себе, никак не видима и никак не слышима. Говорить об этой внутренней жизни, пульсирующей внутри художественного произведения и непосредственно воспринимаемой нами при помощи органов чувств,— это еще не значит сводить эстетику на психологию и это еще не значит понимать существо стиля психологически. Совершенно правильно А. Морье сказал вначале: «Стиль есть для нас устройство существования, способ бытия». Но этот «способ бытия», хотя и воспринимается «душой», вовсе не психологичен, а обязательно только бытийствен.

Лишь учитывая это, можно разобраться в том, где у А. Морье действительно идет речь о стиле как таковом, а где у него ненужный для учения о стиле психологизм.

Так, у Морье читаем: «Иные, возможно, удивятся тому, что для объяснения стиля мы прибегаем к понятиям человеческих нравов. Дело в том, что многие хотят иметь дело только со зримыми предметами и отрицать духовные причины. Но как, например, Поль Валери, так глубоко изучивший механизмы литературного творчества, пытается понять и объяснить стиль символистов? Восходя к порождающей душе (*âme-mère*) символизма, он определяет ее словами Малларме: эти поэты хотели «вернуть себе от музыки свое достоинство» (*gerendre à la musique leur bien*). Здесь для него секрет всего движения. Ясно, что такое намерение, как только оно становится основным, соединяется с другими свя-

занными душевными тенденциями; оно означает триумф чувственности, субъективного, качественного, царство интуиции, религиозное чувство, вкус к таинственному, веру в симпатическое воздействие, в соответствия, часто в потустороннее. И П. Валери делает свой вывод: «Темноты, странности, в которых столь часто упрекали «стиль символистов», видимость слишком тесной связи с английской, славянской и немецкой литературой, синтаксические отклонения, нерегулярные ритмы, забавности словаря, постоянные фигуры... все это легко выводится из единого принципа, как только он познан»²⁷.

То, что здесь Морье говорит о воззрениях Валери, целиком противоречит его общей психологистической тенденции. Ведь если мы будем понимать основную стихию романтизма как музыкальную, это нисколько не означает того, что мы занимаемся только психологией романтизма. Наоборот, сам же А. Морье указывает на объективную структуру художественных произведений романтизма как именно на музыкальную. Почему эта художественная структура должна быть обязательно субъективной? Она объективно лежит в основе романтического искусства. Эстетик и литературовед указывают нам, где, когда и как эта общая музыкальность романтизма сказалась, и где она ощущается как подлинный принцип самой структуры романтического художественного произведения. Невозможно понять, при чем тут субъект и при чем тут его психология. А если бы этот принцип оказался не музыкальным, а, например, скульптурным, то разве от этого он превратился бы из субъективного во что-то более объективное? Да и вообще все объективное, что есть в искусстве, обязательно переживается или может переживаться психологически. Это вовсе не означает того, что вся природа искусства обязательно субъективна. Все объективное и все субъективное, что имеется в искусстве, настолько диалектически дается как нечто целое, что невозможно даже и указать, где тут субъективность и где тут объективность, и что тут в художественном стиле является объективным и что субъективным.

Тем не менее проблему многозначности стиля А. Морье предлагает решить разделением стилистики на два

²⁷ A. Morier. La psychologie des stiles, p. 9.

отдела. «Пришел час рассеять двусмысленность. Мы должны проводить различие между объективной и субъективной стилистикой... Объективная стилистика стремится рассматривать факты общего языка (изучение метафоры с лингвистической точки зрения), а субъективная стилистика — факты психологии в связи с выбором фактов языка»²⁸.

Как известно, аналогичное деление проводил Ш. Балли, который, однако, исключал из научного рассмотрения все то, что А. Морье называет «субъективной стилистикой». Подход Балли А. Морье считает слишком ограниченным. «Если бы я посмел воспользоваться образом, заимствованным из гастрономии, я сказал бы, что Ш. Балли анализирует вкусовые ощущения, приклеивает ярлыки к пряностям, дает общие рецепты в трактате для всеобщего пользования. Это — прекрасная анонимная кухня. Увы! Все те, кто пройдет через эту школу, представят нам те же формулы. Эта стилистика не образует личностей, она не ведет к стилю». «Легко заметить, что мы понимаем стиль, так сказать, как излучение: различные конкретные проявления его в слове, в синтаксисе, в ритме, в мелодии, когда мы изучаем их в тексте, — это все радиальные лучи, стрелы, которые извне, то есть со стороны текста, все кажутся сходящимися к одной цели. В самом деле, они от нее исходят, а линию полета определяет стрелок»²⁹. Иными словами, единство стиля определяется единством личности, личность же, как утверждает А. Морье, в своей последней основе едина. «Стиль заслуживает своего названия лишь тогда, когда несет черты индивидуальной личности»³⁰.

Все это рассуждение А. Морье в основе своей противоречиво. Хотя личность А. Морье понимает психологически, однако фактически он не сводит ее ни на одно конкретное и частное психологическое явление. «Умственная деятельность, это блестящее проявление внутренней жизни, не есть в себе ни свойство души, ни орган мозга, ни объединение того и другого. Она есть продукт анимической (animique) силы, использующей передаточ-

²⁸ Там же, стр. 20.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, стр. 58.

ные звенья коры головного мозга. Это душа посылает свои волны через высокоорганизованные нервные цепи мысли, гальванизирует нейроны и воспринимает их сообщения, и т. д.»³¹

Здесь мы должны указать на то, что, с нашей точки зрения, является большой заслугой А. Морье. Оставим в стороне его рассуждения о мозге и душе, которые не являются свидетельством ясности мысли у этого автора, если не прямо говорят о порочности самой его философской позиции в данном вопросе. Здесь важно совсем другое. Важно то, что А. Морье хочет выдвинуть некоторого рода общий принцип, который охватил бы все детали художественного стиля. Для А. Морье мало того, что отдельные моменты стиля фактически образуют собою некоторого рода структуру и обладают явно ощутимым единством. Он хочет идти дальше. Этот принцип стиля, максимально общий, но зато и максимально действующий во всех отдельных элементах стиля, он называет разными словами: «личность» художника, «душа», «я», «характер», а дальше у него пойдет речь о «темпераменте». Опять-таки, не стоит спорить о самой этой терминологии в формальном смысле слова. Ввиду неустойчивости этой терминологии вообще во всей теоретической науке о литературе, всякий такой термин, конечно, будет условным. А. Морье здесь рассуждает попросту о том, что мы назвали бы основным принципом художественного стиля. Но, находясь в плену психологистических, а иной раз и прямо субъективистских воззрений, он этот принцип иногда понимает с точки зрения психологической терминологии. Здесь с ним можно сколько угодно спорить. Однако, бесспорно то, что он угадал во всем конкретном «поведении» стиля, как это мы угадываем и в поведении каждого человека, некоторого рода направляющий принцип. Именно благодаря ему человек говорит так, а не иначе, употребляет жесты те, а не другие, реагирует на вещи одним способом, а не другим, ведет себя в одних обстоятельствах так, а в других обстоятельствах иначе. Это свое французское всматривание в мимику, в жестикуляцию человека, в его очевиднейшее и конкретнейшее поведение и заставило здесь Морье заговорить о чем-то таком, на что уже нель-

³¹ A. Morier. La psychologie des stiles, p. 36.

зя указать пальцем среди элементов стиля, но что, однако, пронизывает эти элементы весьма заметным и ощутительным образом. И то, что художественный стиль для А. Морье является своего рода мимикой и жестикуляцией души, это представлено у него великолепно. Но вот что «душу»-то нельзя понимать в данном случае только субъективистски и только психологически — это, вопреки А. Морье, тоже очевидно. Всякая такая «душа», «дух», «представление», «темперамент» и т. д. — все это есть внутренняя жизнь только самого же художественного произведения, только самого же художественного стиля, хотя, в силу неизбежной для всякого искусства чувственно-материальной осуществленности, вся эта внутренняя жизнь совершенно ясно и вполне отчетливо воспринимается нашими чисто физическими органами внешних чувств.

б) Естественно поэтому, что свой анализ стиля А. Морье начинает с анализа характеров. Здесь можно говорить, по А. Морье, о слабых, сильных (то есть обладающих ярко выраженным *libido dominandi*), тонких, гибридных, дефективных (то есть недостаточно гармонически развитых) и других характерах или, соответственно, стилях. Вообще говоря, А. Морье рассматривает любой характер как более или менее гармонический набор определенных свойств, образующих некое «дерево характера», на котором эти свойства занимают свое более низкое или более высокое положение в виде особого рода иерархии. Эти свойства, по А. Морье, могут быть как положительными, так и отрицательными.

в) Более конкретные черты стиля А. Морье рассматривает и с точки зрения их порождающего принципа (различные «эстетики темперамента»), и с точки зрения самого текста (определенные «стили характеров»). Членение А. Морье чрезвычайно сложно и эмпирично, но мы приведем для ознакомления читателя хотя бы кратко названия и главные свойства этих «эстетик» и «стилей» по А. Морье.

Эстетика «равновесия» придерживается во всем золотой середины, гармонии, пропорции; она избегает всякой мистики и стремится к пропорциональности гармонически-классических форм, полных душевного покоя. В качестве примера А. Морье приводит тексты из Ларошфуко и Декарта. Эстетика «грации» развивается в плане

женственного, предпочитает малые пропорции; для нее характерна любовь скорее к хорошему, чем к прекрасному. Представители ее — Сапфо, Верлен. Эстетика «изобилия» пышет щедрой плотью, полными и округлыми формами, полнокровием черт лица. Таков Верхарн в своих первых стихах, Золя в «Париже». Эстетика «интеллекта» возвышенна, она апеллирует к единению неба и земли; вогнутые линии здесь преобладают над выпуклыми. Сюда А. Морье причисляет Греко, Янсения, Кальвина. Эстетика «изящества» полна аристократического тщеславия и ложно понятого величия, как это можно видеть у многих героинь Бальзака и в стихах Ж.-Б. Руссо. Эстетика «отрицания» достаточно может быть описана уже тем, что ее представителями являются Рембо, Лотреамон. Это — сфера «проклятых поэтов», Зоила, Вольтера, Ницше. Эстетика «универсального» выступает у Гюго, Бальзака; для нее характерно желание овладеть эпохой, покорить мир силой слова. Эстетика «сна», по А. Морье, наиболее вычурна и в свою очередь, подразделяется на пять видов. В «онирической» («сновидческой») эстетике вода загорается, пламя замерзает; человеческое существо, сверхъестественно плотное, тащит за собой свинцовые ноги или, внезапно став легким, летит в пространство. Примеры такой эстетики А. Морье находит у Рембо («Illuminations»), Аполлинера. В «псевдо-дементной» эстетике царит постоянная галлюцинация. Таков А. Мальро в первой части «Musée imaginaire». В «параноической эстетике», в отличие от дementной, сохраняется систематическая логичность. К художникам-«параноикам» А. Морье относит Ш. Кроса, А. Мимо. «Эстетика сладкой мечты» делает каждого человека поэтом, как, например, у Л. Керрола в его «Алисе в стране чудес». Наконец, «эстетика обаяния» выступает, например, на полотнах А. Руссо, где подчеркивается тропически-буйная растительность, сверхъестественные, стилизованные формы.

г) Эстетика с точки зрения текста повторяет в общих чертах уже приведенное у нас выше членение характеров у А. Морье.

«Слабым характерам» он приписывает следующие стилистические разновидности. «Анакреонтический стиль» отличается любовью к удовольствиям; в нем торжествует молодость, игра, смех; он богат намеками, игрой

рифмы. Женщина выступает здесь главной силой жизни, любовь понимается как наслаждение, природа как украшение, но в то же время и как ловушка. Культивируется миловидное. Вместе с тем, этому стилю недостает дыхания, что отражается уже и в преобладании короткого размера стихов. Любовь к орнаментальному широко пользуется мифологией и утонченными формами. Зло здесь не допускается, безобразие, нищета отсутствуют, нравственный закон отвергается. Не допускается и неприкрашенная истина, и если вводится философия, то только эпикурейская. В тональности стихов здесь господствуют чистые и светлые гласные, как, например, у Ронсара. В «азиатском», вернее, мы бы сказали, «азианском» стиле лень и страсть соседствуют со стремительностью воображения и галантным лиризмом. «Пиндаровский стиль» опьяняется воображением, то есть самим собой. В дионисическом беспорядке мысли теряются пропорции, появляется преувеличенное красноречие, широко привлекается мифологический аппарат и всевозможный «риторический хлам»; здесь много пафоса и звучности. В «жеманном» стиле чувства и вкусы женственны, кокетливы, орнаментальны; стыдливость сочетается здесь с сублимацией любви, допускается ложь, утонченность. Такова Ж. де Скюдери. «Слащавый стиль» хрупок, миловиден, деликатен, инфантилен, любит уменьшительные слова, прибегает к аффектации, страдает недостаточной наблюдательностью. «Елейный стиль» любит величие, симметрию, чистоту линий. Но его орнамент блеклый, в нем недостаточно цвета, определения банальны, отсутствуют контрасты при чистоте синтаксиса. Для иллюстрации А. Морье приводит здесь Фенелона. Таковы, по А. Морье, «слабые характеры».

«Деликатные характеры» также имеют у А. Морье свои подразделения. «Придворный стиль» представлен у А. Морье письмом Корнеля герцогине д'Эгийон. В качестве примера «величественного стиля» приводится Шатобриан. «Напевный стиль» у А. Морье отличается чувством беззаботности с неясным привкусом «отлынивания от школы». Фраза здесь как бы «прогуливается» в темпе адажио. Это — мягкий стиль сентиментального однообразия, где поэт с умеренной чувственностью самодовольно поконится в своем наслаждении жизнью,

а его фраза — в своей музыкальности. В основе этого стиля лежит скрытый пантеизм. Таков Ж.-Ж. Руссо в «Прогулках мечтателя». «Пастельный стиль» отличается вкус к деликатному, доходящему до слащавости, робкая и свежая сентиментальность, любящая тонкую чистоту. «Интимный стиль» полон ностальгии, умалчивания, непрерывности, как, например, у Аполлинера в «Alcools». «Ангелический стиль» — это постоянная обращенность души к Солнцу Блага, мистицизм, интуиция, впечатлительность, преобладание поэтического движения над техникой. Единица здесь не стих, а строфа, стихотворение, в котором душа ангела вибрирует в гармонии с божественной волей. Таков Ламартин в «Nagtonies poetiques». «Стиль Дебюсси» выдает увлеченность ускользящей прозрачностью, искусственным, «стеклянными» украшениями, вкус к загадочной улыбке, намеку, подвижность, неуловимость, ритмичность, обилие немых «е» (во французском стихе), звучность, пристрастие к «словам-фетишам». В «разочарованном» стиле чувствительность, вечные сожаления, чувство бегущего времени выражаются в тягучести фразы, вкусе к неопределимым нюансам, в языке колориста. «Мечтательный экстатический стиль» А. Морье находит у П. Верлена в «La Bonne chanson».

«Уравновешенные характеры» тоже создают, по А. Морье, большое разнообразие стилей. «Геометрический стиль» любит холодные эпитеты, прозаизм, однозначность терминов, порядок идей, систему, взаимосвязь. Таков Декарт в «Метафизических размышлениях». «Аналитический стиль» методичен, он часто прибегает к упрощению в стремлении к логичности, а оттого однообразен, медлителен в развитии идей. Примером для А. Морье здесь служит «Трактат об ощущениях» Кондильяка. Стиль Бюффона в его «Естественной истории» А. Морье называет «возвышенным» в той мере, в какой этот стиль избегает всяческих контрастов и уравновешен. У Боссюэ А. Морье находит «плавный размеренный стиль», в котором много дыхания, энергии, библейская широта. В стиле «альбатрос» Морье видит ясность, высоту, орлиный взор, чувство пространства, твердость, суровую стоическую гордость, как, например, у Леконта де Лиля в «Античных поэмах». «Аттический стиль» ироничен, тонок, добродушен, консервативен,

очень обработан. Это тон насмешников, ясный, учтивый, знающий чувство меры, не допускающий никакого словесного буйства, в распространенности образов которого нет помпы. Таков Анатолий Франс в «Книге моего друга». «Академический стиль» отличается объективностью, чистотой линий, как, например, у Флобера в «Саламбо». «Ювелирный стиль», по А. Морье, обладает цветом, блеском, тонкостью, тщательной отделкой; в идеологическом смысле он стремится к язычеству, уважает классические нормы. «Пластический стиль» А. Морье находит у Бодлера в «Цветах зла». «Провансальский», или «реалистично-поэтический стиль» — это стиль А. Доде. Наконец, стиль «эпического натурализма» А. Морье приписывает Э. Золя в «Жерминале».

«Положительные характеры» лежат, по А. Морье, в основе следующих четырех стилей. «Кинематографический натурализм» ценит прямое наблюдение, стремится к передаче профессионального языка героев, подчеркивает народные моменты, допускает нарушения синтаксиса, исполнен уважения к суровой реальности. Это стиль Э. Золя в «Западне». В произведении Г. Флобера «Bouvard et Pécuchet» — стиль «реалистического прозаизма». «Реалистический мещанский стиль» симпатизирует «среднему человеку», но без лиризма, без страсти, игры воображения; в нем — любовь к радостям материальной жизни, таким, как трубка, домашние туфли; в этом стиле избегаются абстрактные идеи, не встречается случаев синестетического восприятия, имеются длинноты. «Реалистический импрессионизм» А. Морье находит у братьев Гонкур, в искусстве XVIII века.

«Сильные характеры» у Морье наиболее разнообразны по стилю. Здесь имеются: «эпический примитивный стиль», как, например, в «Песне о Роланде»; «проповеднический стиль» у Фр. де Малерба; «дерзкий», мстительный и колкий стиль Ж. де Лабрюйера («Характеры»); «тяжелый стиль», пессимистический и исполненный достоинства у А. де Виньи («Poèmes antiques et modernes»); эпически-романтический стиль В. Гюго («Les châtiments»); «вулканический стиль» у того же Гюго («Собор Парижской Богоматери»); «громогласный стиль» Э. Ростана («Сирано де Бержерак»); «излишествовавший стиль» Л. де Помпиньяка с его ложным энтузиазмом и книжным красноречием; «угрожающий

стиль», стиль праведного гнева, святого возмущения, пророческих угроз — у Фенелона; «едкий стиль» Вольтера («Кандид»); «изобильный стиль» Бальзака с его дионисическим темпераментом, картинами сильной, материальной природы («Шагреновая кожа»). Далее, «стиль виноградаря» стремится восстановить ход мысли первобытного человека, крестьянина, горца; им излюблены яркие цвета, материальность, конкретизация идей. «Хвастливый» стиль Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле» остроумен, игрив, блещет силой и движением, часто прорывается в гомерический смех. «Стилем дровосека» Морье называет тяжесть, силу слога, в котором посредством анафоры каждый раз как бы переводится дыхание, и эта анафора используется до пресыщения и еще более того, причем в строфе обнаруживаются лейтмотив и его вариации. Таков Ш. Пеги в «Еве». «Рванный стиль» дышит ядовитым фанатизмом, агрессивным догматизмом, за ним чувствуется интеллектуальная узость, он позволяет себе оскорблять противника. Таков «Дневник» Л. Блуа, в котором этот французский писатель ругает Золя и «дурака» Дюма. «Стиль пароксизма» порожден крайней любовью к жизни и жизнеутверждением; в нем много шума, крика, действия (Э. Верхарн, «Лики жизни»). «Кастильским стилем» А. Морье называет величие души, мужественную красоту, смелость, волю к власти, презрение к слабости, нищестанство, цинизм, «кристалльность». В «кислом стиле» выражает себя душа поэта, истомленного нищетой большого города. Здесь проявляется двоякое действие города на нервы: утончение, истощение — с одной стороны, и соблазн и лишение — с другой.

«Смешанные характеры» дают у А. Морье: «картинный переносный стиль» с его верой в материальный мир, твердость вселенной, когда даже и цветок кажется искусственным, с его любовью к форме, при которой нет места для идеи, невидимых реальностей (Т. Готье); «импульсивный стиль», когда разум в подозрении и, наоборот, желательны фантазия, иррациональность, поэзия становится поэзией событий, синтаксис изобилует, система отсутствует («Опыты» Монтеня); «барочный стиль» обнаруживает вкус к несоответствиям, диссонансу, переход от одного идеала к другому, от силы к слабости, от войны к поэзии, от патетики к идиллии, где недостает

цельности, меры, образы разрозненны, красноречие излишествует. Далее, «фантазмагорический стиль» — это кипение богатого воображения, чувственность, пестрота, искусственность образов и символов, часто вульгарный тон, увлечение иллюзиями молодости, поэтический протезизм, бодлеровская синестезия, поэтический «пестрый вздор», где обильный словарь черпается из разных источников. Образцом такого стиля служит у А. Морье «Пьяный корабль» А. Рембо. «Пестрый стиль» А. Морье находит у Жироду («Троянская война не состоится»). «Вертлявый стиль» сопровождается чувством неловкости, неустойчивости, головокружения, любовью к странному; примером у А. Морье служат «Сатурнические стихи» П. Верлена. «Сибаритствующий стиль» возникает при возбуждении материальных appetitов, когда нравственные преграды сломлены и освобождены низшие инстинкты. Это — А. Жид в «Явствах земных».

«Изоощренные (*subtils*) характеры» делятся у А. Морье на восемь типов. «Колкий» стиль был развит культурой французских салонов, их живым, развязным, утонченным духом. Его черты — быстрота, летучесть, вольность, оноματοпея, описательные рифмы («Басни» Лафонтена). «Страстный стиль» отличает крайняя сентиментальность, вздохания; с фонетической стороны он звучен, его излюбленные сочетания — гласный+г («Береника» Ж. Расина). «Алмазный стиль» — это стиль элиты, союз духа геометрии с духом изящества, культ истины, анализ и прочность в прозе, синтез и светлая тайна в поэзии. Язык этого стиля литературен и трезв, словарь — не редких слов, но редкостного использования слов (П. Валери, «*Poésies*»). «Герметический стиль» обращается к достойным и понимающим читателям, использует внутренний свет, этимологические загадки; таков Малларме («*Prose*») «Стиль тамбурина» опирается на молодую и пылкую чувственность и одновременно старину, простоту, свежесть, откровенный лиризм (Л. Арагон, «*Le grève — coeug*»). «Утонченный (*nevrologique*) стиль» крайне чувствителен, способен к глубокому анализу; он хочет отметить каждую мелочь, отсюда сложная фраза, чудесное построение периода. В пример приводится М. Пруст («Под сенью девушек в цвету»). В «сюрреалистическом стиле» происходит сублимация действительного мира, когда действие происходит на

фоне «трансцендентального» пейзажа, фраза остается «без позвоночного хребта» (П. Элюар). Для «причудливого стиля» в первую очередь важна оригинальность, стремление поразить воображение (Ж. Превер, «Слова»).

«Неполноценные характеры» тоже имеют свои разнообразные стили. «Волосатый» (*hirsute*) стиль характеризуют политическая амбиция, вкус к интриге, хитрости, расчету, низкое литературное качество, презрение к «колупателям слов», задиристость, пространность. Словарь здесь подчеркивает все зримое, формальное, яркое. Это — стиль журналиста, каким написаны, например, «Мемуары» Сен-Симона. «Стиль гражданского кодекса» — это сжигающая и убивающая страсть, эгоизм, самовлюбленность, амбиция, сентиментальные итальянизмы, «наполеонизм», маккиавеллизм, верное, но рудиментарное понимание психологии, презрение к риторике и игре воображения. Примеры такого стиля А. Морье находит у Стендаля. В «небрежном стиле» много жадной чувственности, более сладострастия, чем тонкости и энтузиазма (Жорж Санд). «Толстокожий стиль» тяжел, прозаичен, педантичен. Примеры его А. Морье находит у Бальзака. «Вымученный стиль» безволен, упрям в своем стремлении к изысканности, которое порождает лишь излишества и грамматические неправильности. Наконец, «плоский стиль» беден воображением и чувством, не имеет никакой культуры; погружен в мелкую психологию; его синтаксис примитивен. Таков Л. Дюранти в «*La cause du Beau Guillaume*».

По поводу всего этого мы должны сказать следующее.

Несомненно, многим покажется эта работа А. Морье над стилем слишком пестрой, слишком импрессионистической, слишком лишенной точно проводимых принципов классификации и вообще всяких разделений, чересчур использующей психологическую терминологию, чересчур общей и в некоторых случаях даже абстрактной, т. е. не соответствующей стилевой насыщенности у приводимых здесь авторов, отсутствием всякого историзма и, наконец, неясностью структурных установок. С большинством такого рода возражений изложенному у нас автору безусловно необходимо согласиться. Однако мы еще раз напомним, что приводимые нами здесь примеры

стилистических теорий вовсе не рассчитаны на то, чтобы узаконить эти теории и преподносить их как безусловную истину.

Необходимо заметить, что своими яркими характеристиками разных стилей и привлечением разного рода очевиднейших ощущений, восприятий, вещей и идей А. Морье достигает во всяком случае одного: а именно, он вооружает всех теоретиков стиля смелостью и пронизательностью своих наблюдений, отучает от скучных и схематических характеристик стиля и призывает оставить позади абстрактные подходы к стилю, которые при традиционных способах изложения весьма обедняют художественную насыщенность стилей. Кроме того, как бы ни расценивать все эти характеристики А. Морье теоретически или исторически, здесь является безусловным достижением попытки именно принципиальной характеристики каждого стиля, попытки найти самый источник стиля, его «главенствующую» душу (А. Морье так и говорит, *âme-têge*, буквально «душа-мать»). В этом смысле работа А. Морье безусловно заслуживает внимания.

Если кратко, но в систематической форме отметить то самое важное, что мы находим у А. Морье, то мы бы сказали так.

Во-первых, работа А. Морье напоминает о необходимости конкретной характеристики стиля (у него она доходит до чувственной наглядности). Мы потому так подробно приводили эти характеристики А. Морье, чтобы современный теоретик художественного стиля не увлекался слишком абстрактными конструкциями, но всегда имел в виду именно чувственную наглядность каждого стиля. Не нужно пренебрегать такими характеристиками стиля, как, например, «холодный», «теплый», «колкий», «импульсивный», «рванный», «едкий», «громогласный», «изобильный», «вулканический», «ювелирный», «пластический», «слащавый», «жеманный», «напевный», «излиществующий», «кислый», «вертлявый», «страстный», «утонченный», «плоский», не говоря уже о характеристиках, заимствованных из других искусств, как, например, «архитектурный», «скульптурный», «живописный», «кинематографический». Значительная часть подобного рода характеристик уже имеет хождение в нашей литературной теории и критике, даже

и без всякого Морье. Но те, кто пользуется подобного рода характеристиками, часто употребляют их как-то нерешительно, стыдливо, как бы не придавая им принципиального значения и находя в них нечто обязательно импрессионистическое, даже декадентское, или чересчур далекое от академической науки. Нам представляется, что все подобного рода описания художественного стиля могут быть узаконены, должны трактоваться вполне предметно и выразительно, пониматься не субъективистски, не психологически, не просто украшательно и не просто ради красного словца, но вполне точно, научно и категориально.

Совсем другой вопрос — это отсутствие у А. Морье точной логической классификации подобных стилей, оторванность их от стиля данного писателя или данной эпохи, взятой в целом, их нагроможденность и весьма неточная их квалификация, часто доходящая до полного отсутствия всякого определения. Во всем этом поучиться у А. Морье почти, можно сказать, нечему. Это не классификация стилей и не система их определений, но прямо какой-то хаос, какое-то нагромождение и какое-то неясное и весьма туманное их скопление. Тем не менее доходящее до чувственной определенности стремление мыслить всякий стиль максимально жизненно и конкретно — это как раз и есть подлинное достижение А. Морье, вполне заслуживающее точного изучения.

Во-вторых, А. Морье довольно плохо оперирует такими кардинальными категориями, как субъект и объект. Можно прямо сказать, что здесь у него царит полная путаница. Тем не менее оперирование этими категориями у А. Морье все же поучительно. Из этого оперирования мы убеждаемся не только в огромной значимости этих двух категорий для определения стиля. Но внимательный читатель обязательно сделает вывод и о том, что эти две категории не просто необходимы для определения стиля, но что они представляют собою еще и образец для целого множества подобного рода категориальных пар, окончательную формулировку которых может дать только диалектика.

В самом деле, живописное произведение, например, дает ту или иную картину жизни. Но оно не было бы произведением искусства, если бы в его глубине не таилась та или иная сокровенная жизнь, та или иная судь-

ективная настроенность, тот или иной принцип известного настроения. Точно так же мы могли бы сказать, что и коррелятивные понятия: «внутренний» и «внешний», «содержание» и «форма», «абстрактный» и «конкретный», «идея» и «материя» (точнее «материал»), «целое» и «часть», «общее» и «единичное», общественное и «личное», «историческое» и «логическое», «становление» и «ставшее», «движение» и «покой», «эволюция» и «революция»,— все эти и подобные категории, необходимые для определения художественного стиля, оказываются раздельными только при их абстрактно-научном изучении. На деле же они вполне неразрывны и нераздельны, вполне неотделимы одно от другого и вполне немыслимы одно без другого, так что в живом восприятии художественного произведения никому и в голову не приходит их разделять, мыслить каждое в отдельности, противопоставлять и уже потом соединять вместе. Все это окажется только наукой об искусстве, но не наукой о живом и цельном восприятии произведений искусства. Сам А. Морье в этой диалектике далеко не мастер, путается на каждом шагу и большей частью даже не замечает живых противоречий, кроющихся во всяком художественном стиле и не допускающих никакой рассудочной раздельности. Совершенно иначе должны поступать мы, как представители диалектического мышления. Но чтобы поступать так, сначала нужно иметь ту цельность, живость и конкретность эстетического восприятия и эстетического образа, чтобы быть в состоянии построить теорию художественного стиля. Вот здесь-то работа А. Морье и является весьма поучительной.

В-третьих,— этим, правда, сам А. Морье не занят — мы должны уметь формулировать, пользуясь именно материалом А. Морье, и то единство противоречий, которое диалектически возникает из указанных у нас выше категориальных пар в силу общего диалектического закона единства и борьбы противоположностей. Здесь не место заниматься этим предметом более или менее пространно, но один или два примера будут здесь не лишними, раз уж мы взялись за такой важный предмет, как определение художественного стиля. Пусть, например, мы имеем нечто внешнее, скажем, лицо античной мраморной статуи. Здесь уже всякий элементарный учебник истории искусств учит нас, что этому внеш-

нему всегда соответствует и даже с ним отождествляется и нечто внутреннее. Пусть внутренним будет что-нибудь суровое или грозное, что-нибудь мрачное или светлое, или что-нибудь строгое, принципиальное или милостивое, ласковое и нежное. Соответственно с этим мы и получаем то слияние внутреннего и внешнего, что позволяет нам рассматривать твердый и тяжелый камень как выражение того или другого внутреннего содержания. Стоит только сравнить между собою бесстрастные и вообще непсихологические статуи Поликлета и страстную выраженность внутренних состояний человека в статуях Скопаса.

Тут мы и выдвинем также тот третий термин, который указывает на слияние внутреннего и внешнего, а именно термин «выражение». Выражение есть такое внутреннее и не видимое глазу, которое стало внешним, уже вполне отчетливо наблюдаемое физическими глазами, и такое внешнее, которое уже перестало быть грубым, тяжелым и неотесанным камнем, но уже превратилось в нечто внутреннее. Выражение, таким образом, есть диалектический синтез внешнего и внутреннего. Точно также диалектическим синтезом целого и его частей является организм: если после удаления из организма его сердца или его легких или его мозга перестает существовать сам организм, это значит, что в сердце, легких и мозге существовал организм как нечто целое. Личность есть диалектический синтез субъекта и объекта, а единство идеи и материи есть символ. И т. д. и т. д. Точно так же и стиль есть диалектическое единство композиционно-схематического плана и того принципа, которому подчиняется композиционно-схематический план. У Морье об этом нет ни слова. Но приводимые им конкретно-жизненные характеристики разных стилей могут быть полезными для понимания сущности художественного стиля вообще.

ТИПОЛОГИЯ И СВОЕОБРАЗИЕ
(ЕЩЕ РАЗ О ПОСТРОЕНИИ ИСТОРИИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

Со времени выхода в свет «Контекста-1972», на страницах которого я стремился оспорить традиционную схему развития русской литературы, появился целый ряд статей, так или иначе касающихся этого круга проблем.

Замечаниями по поводу этих статей и уместно начать разговор,— вернее, его продолжение.

Исходным моментом в критике общепринятой схемы является вопрос о русском Возрождении, то есть о литературной (и, шире, культурной) эпохе, осуществляющей в России переход от Средневековья к Новому времени. Нельзя не выразить удовлетворения по поводу того, что во всех статьях, о которых идет речь, так или иначе выдвигается это понятие.

Даже в почти памфлетной полемической статье Е. Н. Купреяновой и И. З. Сермана «В каком веке жил Державин?», статье, казалось бы, беззастенчиво отстаивающей дух и самую букву наличной схемы, вполне недвусмысленно говорится, что русская литература послепетровского времени должна была осуществлять то, что «другие европейские литературы... осуществили в эпоху Возрождения», и поэтому, например, «русский классицизм... должен был совмещать в себе идейное содержание и художественные принципы Возрождения и Просвещения»¹.

Правда, наши авторы (это явствует уже из приведенных высказываний) хотят в то же время «соблюсти» традиционную схему (классицизм, просветительство и т. д.). Но теперь она призвана «вместить» в себя «идей-

¹ «Вопросы литературы», 1974, № 8, стр. 213.

ное содержание и художественные принципы Возрождения», а это неизбежно расшатывает привычные представления.

По-иному ставит вопрос Л. И. Тимофеев в статье «Вопросы решенные и нерешенные», опубликованной в том же номере «Вопросов литературы». Здесь говорится, что русская литература, вступая «в общеевропейский литературный процесс с большим опозданием» и, «можно сказать, с яростью впитывая опыт соседей», «испытывала воздействие сменявших друг друга за рубежом, а в ней пересекавшихся творческих течений, сохраняя вместе с тем свой самобытный характер. Вот почему мы сталкиваемся в ее развитии в конце XVII и в XVIII в. с явлениями, типологически близкими западноевропейскому опыту»².

Итак, русский классицизм, просветительство, сентиментализм и т. п.— это лишь, так сказать, следы воздействия зарубежной литературы, а существо развития, «самобытный характер» русской литературы рассматриваемой эпохи состоит в чем-то ином.

Правда, Л. И. Тимофеев делает оговорку, что «традиционная трактовка сохраняет, естественно («естественность», надо думать, вытекает именно из «традиционности». — В. К.), свою логику и значение», но тут же в сущности дискредитирует эту «трактовку», ибо она совершенно напрасно, по его словам, «расчленяет его (русский литературный процесс. — В. К.) на отдельные автономные, относительно замкнутые и в то же время пересекающиеся течения»³.

Вполне очевидно, что «расчленение», скажем, французского литературного процесса XVII — начала XIX в. на стадии классицизма, просветительства, сентиментализма, романтизма ни у кого не вызывает возражений. Между тем русская литература конца XVII — начала XIX в. обладает, по мнению Л. И. Тимофеева (на мой взгляд, совершенно справедливому), «сквозным действием», «основным направлением»⁴.

² «Вопросы литературы», 1974, № 8, стр. 236—237 (слово «типологически» здесь едва ли уместно; точнее было бы говорить о «схождении», обусловленном западными влияниями).

³ Там же, стр. 240—241.

⁴ Там же, стр. 247.

Но как же быть с «русским классицизмом» (а также «просветительством», «сентиментализмом» и т. п.)? В одном месте своей статьи Л. И. Тимофеев дает на этот вопрос точный ответ. Возражая против «расчленения» русского литературного процесса указанного периода на отдельные течения, исследователь подчеркивает: «Дело ведь не только в субъективных творческих позициях писателей и течений, но и в реальном содержании их творчества»⁵ (разрядка моя.— В. К.).

Здесь стоит вернуться к статье Е. Н. Купреяновой и И. З. Сермана. Отстаивая традиционную схему, они писали, в частности, следующее: «В. Кожинovu кажется, что «недопустимо ставить в один ряд» Сумарокова и Расина, а вот русские современники Сумарокова в один голос провозглашали его «северным Расином»... Современники Сумарокова или Карамзина находили у них «самую ту проблематику», что и у Расина или Руссо»⁶.

Такая постановка вопроса не удовлетворит, надо полагать, большинство современных литературоведов. Типичные для XVIII — начала XIX вв. перифразы типа «северный Пиндар» (о Петрове), «наш Гомер» (о Хераскове), «северный Гораций» (о Державине), «русский Стерн» (о Карамзине), «северный Байрон» (о молодом Пушкине) и т. п. — это не более чем риторические обороты, не имеющие научного значения. Зрелый Пушкин заметил, что его юношеские поэмы «отзываются чтением Байрона». Это «отзывается чтением» вполне выражает реальное содержание названных перифрастических формул. И тут, по-моему, даже не о чем спорить.

Я завел об этом речь потому, что ведь и выражения «русский классицизм» или «русский сентиментализм» в значительной степени представляют собой такие же перифрастические формулы, созданные современниками, или, в крайнем случае, ближайшими потомками. Очень характерно, например, что тенденции, которые теперь определяют как «русское просветительство» в свое время называли «русским вольтерьянством». Лишь значительно позднее было принято, так сказать, расширительное обозначение. В свою очередь, вы-

⁵ Там же, стр. 242.

⁶ Там же, стр. 214.

ражение «русский классицизм» возникло как «обобщение» тех же формул типа «Малерб наших стран» (о Ломоносове), «северный Расин» (о Сумарокове), «российский Молиер» (о Фонвизине) и т. д.

Л. И. Тимофеев, повторяю, вполне правомерно считает «русский классицизм», «русский сентиментализм» и т. п. выражениями «субъективных творческих позиций писателей и течений», а не «реальным содержанием» литературного процесса XVIII — первой трети XIX в. Правда, сила полуторавековой традиции велика, и Л. И. Тимофеев не отказывается целиком и полностью от привычной схемы. Так, он все же говорит, например, о «сентиментализме в русских условиях» — сентиментализме, который «своеобразен даже и по его социальной природе, хотя и обладает теми или иными сходными с западным чертами»⁷. Но ведь эти «сходные черты» обусловлены исключительно тем, что Карамзин «читал» Стерна и Руссо. «Реальное содержание» творчества Карамзина не имеет ничего общего с творчеством этих писателей.

Еще Белинский высмеивал сближение Руссо и Карамзина, принадлежавшего, по словам критика, к тем, кто «видели в «Новой Элоизе» только одну сентиментальность (в «бытовом» смысле — «чувствительность». — В. К.), которою одною и восхищались»⁸. И в другом месте: «Европейская сентиментальность, составлявшая одну из задних сторон XVIII века и привитая Карамзиным к русской литературе, была смягчающим средством для современного ему общества... Для Карамзина европеизм состоял в одних удобствах образованной жизни»⁹.

По форме это сказано, пожалуй, чересчер резко, но по существу верно. Карамзин, безусловно, заимствовал некоторые «элементы» творческой манеры Руссо и Стерна, но это еще отнюдь не значит, что он в самом деле был «русским Стерном» (и, тем более, Руссо).

Очень характерна в этом смысле недавняя статья Ф. З. Кануновой «Карамзин и Стерн». Подчиняясь «тра-

⁷ «Вопросы литературы», 1974, № 8, стр. 237.

⁸ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 134.

⁹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 5, стр. 539.

диционной трактовке», исследовательница ставила задачу показать родство этих писателей, но нетрудно видеть, что статья в целом демонстрирует как раз их несовместимость. Даже в переводах из Стерна Карамзин буквально вытравливает существеннейшие стороны «стернианства»¹⁰.

Однако вернемся к позитивному смыслу статьи Л. И. Тимофеева. В чем же видит он «реальное содержание», «сквозное действие», «основное направление», «сущность» (таковы его собственные формулировки) русского литературного процесса конца XVII — начала XIX века? Отнюдь не в смене «классицизма», «просветительства», «сентиментализма» и т. п., но в «становлении и формировании русского реализма». «Классицизм», «сентиментализм» и т. д. представляют собою лишь «субъективные творческие позиции», характерные для разных этапов и линий развития этого реализма, позиции, обусловленные воздействием соответствующих направлений западноевропейской литературы.

Что же касается сущностного, «основного направления литературного процесса», то, по убеждению Л. И. Тимофеева, его «следует искать на основе более полного изучения характера русского реализма и путей его становления и формирования начиная с конца XVII века»¹¹. На мой взгляд, это вполне верное общее решение вопроса; я бы уточнил только, что русская литература конца XVII — первой трети XIX вв. развивалась в духе того типа реализма, который известен под именем ренессансного реализма.

Л. И. Тимофеев не раз говорит в своей статье о ренессансных тенденциях в русской литературе интересующей нас эпохи. Он отмечает, например, что «многие его (Возрождения.— В. К.) черты мы найдем в России и XVII, и XVIII в., в особенности если подходить к этому вопросу не только в литературном, но и, шире, в общекультурном плане, что, по сути дела, и необходимо»¹². Вместе с тем, по его словам, «идеи Возрождения (прежде всего в их социально-типологическом аспек-

¹⁰ См.: «XVIII век. Сборник 10. Русская литература XVIII века и ее международные связи». Л., «Наука», 1975, стр. 258—264.

¹¹ «Вопросы литературы», 1974, № 8, стр. 247.

¹² Там же, стр. 238.

те) входят в числе других в содержание русского литературного процесса XVIII века, но отнюдь его не исчерпывают»¹³.

И тем не менее, определяя конкретный характер реализма рассматриваемой эпохи, Л. И. Тимофеев говорит следующее: «Он (реализм.— В. К.) складывается по мере того как идет секуляризация литературы, растет гуманистическое начало, складывается личность»¹⁴ (разрядка моя.— В. К.). Но ведь это характеристика (хотя и неполная, о чем еще пойдет речь) именно ренессансного реализма, реализма эпохи перехода от Средневековья к Новому времени. Процессы, о которых говорит Л. И. Тимофеев, совершались во французской и английской литературах в XVI — начале XVII вв., то есть в эпоху Возрождения.

* * *

По-иному подошел к делу Г. П. Макогоненко, который в статье «Проблемы Возрождения и русская литература» решительно назвал вещи своими именами. По его словам, с конца XVII века до Гоголя (включительно) «русская культура в целом, русское искусство и литература в частности, активно решали общевозрожденческие проблемы», и «эту эпоху, хотя и условно, можно назвать русским Возрождением»¹⁵.

Почему же «условно»? Как явствует из его статьи, Г. П. Макогоненко усматривает ряд весьма существенных отличий «русского Возрождения» от западноевропейского.

Во-первых, русское Возрождение «не было «возрождением» в собственном смысле слова, поскольку Россия не знала в своей истории античности как определенной культурной стадии. К тому же духовные ценности античности усваивались Россией через «посредников»¹⁶.

Но это явно не обоснованное противопоставление звучит тем более странно, что Г. П. Макогоненко выше сам говорит о «недопустимости сведения представлений

¹³ «Вопросы литературы», 1974, № 8, стр. 246.

¹⁴ Там же, стр. 242.

¹⁵ «Русская литература», 1973, № 4, стр. 69.

¹⁶ Там же, стр. 70.

о Возрождении как определенной стадии культуры к итальянскому его типу. Национальное своеобразие других европейских стран, особенности их исторического развития обусловили и некоторые, порой очень значительные, отклонения от итальянской нормы»¹⁷.

В самом деле: мы стоим перед необходимостью либо признать, что Возрождение как таковое было только лишь в Италии (некоторые авторы придерживаются именно такой точки зрения), либо разграничить два глубоко специфических типа Возрождения.

Совершенно ясно, скажем, что во Франции, Испании, Англии — как и в России — не было «возрождения» в собственном, прямом смысле слова, ибо и они не знали в своей истории «античности как определенной культурной стадии» (они были всего лишь римскими колониями) и впоследствии усваивали античные культурные ценности также через «посредницу» — Италию.

Столь же беспочвенно и другое противопоставление: Г. П. Макогоненко видит принципиальное отличие русского Возрождения в том, что оно развивалось в условиях абсолютной монархии и Петра и его преемников, — условиях, которые, по мнению исследователя, «не смогли стать фундаментом для формирования в России той культурной стадии, какой в ряде европейских стран явилось Возрождение»¹⁸. Опять-таки и во Франции, и в Англии, и в Испании Возрождение складывалось именно в условиях абсолютных монархий XVI—начала XVII вв., по основным своим чертам родственных русскому абсолютизму XVIII — начала XIX вв.

Почти все из того, что говорит Г. П. Макогоненко о русской монархии XVIII века¹⁹, вполне можно отнести к западноевропейским монархиям XVI века. Исследователь безусловно не прав лишь в одном: он называет созданную Петром монархию «феодалным государством», хотя сам замечает, что Петр прежде всего боролся с боярством и церковными владыками — то есть главными силами феодализма — и уничтожил их.

Государство, созданное Петром, осуществляло переход от Средневековья к Новому времени и опира-

¹⁷ Там же, стр. 68.

¹⁸ Там же.

¹⁹ См. там же, стр. 73—74.

лось на «второстепенные» средневековые сословия — дворян (которые ранее находились в жесткой зависимости от бояр) и, с другой стороны, купцов и мещан (горожан).

Это всецело соответствует социальной основе западноевропейских монархий XVI века. Так, английский король Генрих VIII, подобно Петру, боролся с «nobility» (соответствует нашему боярству) и силой феодальной католической церкви, а опирался на «gentry» (дворянство), купцов и горожан. Дворяне, купцы и горожане (мещане) — это, конечно, средневековые сословия, но не им, а боярам и церковным владыкам принадлежало господство при феодальном строе. Своего рода расцвет эти сословия переживают в начальный период крушения феодализма (в буржуазном обществе эти сословия вообще гибнут), то есть в эпоху, в ходе которой решающую роль играет мощь абсолютистского государства. «...XVI век, — констатировал К. Маркс, — был эпохой образования крупных монархий... абсолютная монархия выступает как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества»²⁰. Определяя исходную, главную суть Возрождения²¹, Ф. Энгельс справедливо утверждал: «Это — эпоха, начинающаяся со второй половины XV века. Королевская власть, опираясь на горожан, сломила мощь феодального дворянства (то есть, в применении к русским условиям, боярства. — В. К.) и создала крупные, в сущности основанные на национальности, монархии, в которых начали развиваться современные европейские нации...»²².

Социально-историческая основа эпохи Возрождения (исключая Италию) — то есть эпохи перехода от Средневековья к Новому времени — это именно формирование наций под эгидой абсолютистской государственности. Лишь значительно позднее, когда эта эпоха уже исчерпала себя, выявился буржуазный характер развивающихся наций. Люди же Возрождения, согласно известному замечанию Ф. Энгельса, «были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченны-

²⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10, стр. 431.

²¹ Здесь имеется в виду (это ясно даже из датировки периода) не итальянское Возрождение.

²² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 345.

ми»²³. С другой стороны, люди эпохи Возрождения не были уже и феодально-ограниченными, поскольку основы феодализма были подорваны. Именно этим переходным существом эпохи обусловлена свойственная ей полнота развития человеческой личности, которая уже вырвалась из феодально-сословных рамок и еще не была скована цепью собственно буржуазных отношений²⁴.

Правда, личность в эпоху Возрождения подчас вступала в острый, даже смертельно опасный конфликт с самим абсолютистским государством (вспомним судьбу Томаса Мора или Бонавентуры Деперье), но это не отменяет главного содержания эпохи: бурного и плодотворного становления нации и — в неразрывной связи с этим — личности.

Г. П. Макогоненко усматривает, наконец, принципиальное отличие русского Возрождения от западноевропейского в том, что последнее есть прежде всего или даже исключительно эпоха расцвета личности, а первое предстает главным образом как эпоха «поднимающейся нации»²⁵. Однако на самом деле можно говорить лишь об известном преобладании личностного пафоса на Западе и национального — в России. Едва ли, в частности, можно согласиться с идеями Чернышевского, на которые опирается Г. П. Макогоненко. Чернышевский утверждал, что деятели Западной Европы «заслуживают свою славу, стремясь к целям, не имеющим прямой связи с благом их родины», что, скажем, Шекспир — в отличие от Ломоносова, Державина или Пушкина — «служил искусству, а не родине», и у него не было «патриотических стремлений»²⁶.

Все это, без сомнения, не соответствует действительности. Творчество Шекспира, как и других крупнейших художников ренессансной Англии, Франции, Испании, глубоко проникнуто (это доказано во многих новейших

²³ Там же, стр. 346.

²⁴ Это, конечно, отнюдь не означает, что любая переходная эпоха сопровождается расцветом личности. Речь идет именно о Возрождении, которое Энгельс определил так: «Это была величайшая из революций, какие до тех пор пережила Земля» (*К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения*, т. 20, стр. 508).

²⁵ См.: «Русская литература», 1973, № 4, стр. 71—72, 74—77.

²⁶ См. там же, стр. 75—76.

исследованиях) «патриотическими стремлениями» или, точнее, пафосом «поднимающейся нации». Это совершенно открыто и прямо выразилось в шекспировских исторических хрониках и «Королеве фей» Спенсера, в лирике Гарсиласо де ла Вега и «Нумансии» Сервантеса, в «Сожалениях» Дю Белле и «Франсиаде» Ронсара, и т. д. Но этот пафос лежит и в основе ренессансного искусства в целом. Определенное исключение представляет в этом отношении опять-таки итальянский Ренессанс, ибо Италия в ту эпоху не обрела национально-государственного единства. Принципиальный «индивидуализм», о котором много говорит Г. П. Макогоненко, характерен именно для некоторых представителей итальянского Возрождения.

Впрочем, и это не следует преувеличивать. Один из лучших современных знатоков итальянского Ренессанса Р. И. Хлодовский обоснованно говорит: «В отличие от средневековой, сословной и корпоративной, европейские литературы эпохи Возрождения носят отчетливо выраженный национальный характер. Национальное сознание принципиально отличает Петрарку как первого поэта Возрождения от Данте — поэта конца средневековья... В патриотизме Петрарки проявляется уже не муниципальное, а национальное сознание... Петрарка... мечтает о Риме, как о центре единого национального государства»²⁷. И далее: «Национальное сознание возникает и развивается в эпоху Возрождения в тесной связи с личным. Лишь осознав себя членом определенной народности, личность в эпоху Возрождения оказывается в состоянии разорвать те путы, которые накладывало на нее рождение, профессия, место жительства, сословие, корпорация» (стр. 377).

Тем более это относится к Франции, Англии и Испании. Здесь — как и в России — становление личности было нераздельно, органически связано со становлением нации. Пока человек всецело принадлежал к одному из средневековых сословий, его личность поглощалась этой принадлежностью. И именно формирование наций, направляемое мощью абсолютистского государства, опреде-

²⁷ Р. И. Хлодовский. Новый человек и зарождение новой литературы в эпоху Возрождения. — В кн.: «Литература и новый человек». М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 372.

лило «высвобождение» личности. Словом, становление нации и становление личности — это не два процесса, но две стороны е д и н о г о процесса, который и составляет суть эпохи Возрождения, создававшей национальную литературу и культуру в целом.

* * *

Здесь необходимо сделать одно общетеоретическое отступление, ибо постоянно употребляемый в науке и публицистике термин «национальная культура» (и, соответственно, «национальная литература») недавно был, так сказать, взят под подозрение. Я имею в виду выступление критика А. Г. Дубровина против той постановки проблемы национального искусства и, шире, культуры, которая дана в книге А. Г. Егорова «Проблемы эстетики».

«Классовый характер искусства,— говорит А. Г. Егоров,— отнюдь не отменяет и ни в какой мере не умаляет его национальных особенностей, точно так же, как наличие антагонистических классов и ожесточенной борьбы между ними не означает распада нации... Художественные ценности, созданные и коллективным творчеством масс и профессиональным искусством, составляют достояние не одного какого-либо класса, а всей нации, хотя они создаются разными классами и трактуются каждым из них по-своему. Например, былины и народные сказки, творения Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Тургенева читались в России представителями разных сословий и классов. Все эти произведения являются с детства близкими, родными русскому человеку»²⁸. С одной стороны, «каждый класс нации вносит свой вклад в сокровищницу национальной культуры и искусства»²⁹, с другой — каждый класс стремится трактовать и использовать национальную культуру по-своему, «ибо различны цели, идейные задачи, которые эти классы перед собой ставят»³⁰.

Итак, каждый класс и, в особенности, господствующий класс стремится п о д ч и н и т ь национальную культуру

²⁸ А. Егоров. Проблемы эстетики. М., «Советский писатель», 1974, стр. 267—268.

²⁹ Там же, стр. 274.

³⁰ Там же, стр. 279.

туру своим интересам. В этой связи А. Г. Егоров напоминает о статье Ленина «Критические заметки по национальному вопросу» (октябрь — декабрь 1913), где говорилось именно о том, что «*прикрывается* буржуазная (и буржуазно-крепостническая) тенденция лозунгом „национальной культуры“».

«Таков факт, современной национальной жизни...»

«Лозунг национальной культуры есть буржуазный (а часто и черносотенно-клерикальный) обман».

«Воинствующий буржуазный национализм, отупляющий, одурачивающий, разъединяющий рабочих, чтобы вести их на поводу буржуазии,— вот основной факт современности»³¹.

Так решал Ленин вопрос о национальной культуре в канун первой мировой войны. Важно обратить внимание на один существенный момент: в приведенных весьма кратких суждениях Ленин дважды повторяет, что речь идет о современной ситуации: «Таков факт современной национальной жизни... Вот основной факт современности».

А. Г. Егоров с полным основанием выступает в своей книге против попыток «механически перенести» ленинские положения на наше время: «Иногда это делается прямо, иногда с оговорками. Но это мало что меняет: догматизм остается догматизмом»³².

«...Вопрос о лозунге «национальной культуры»,— говорит А. Г. Егоров,— теперь стоит иначе, чем раньше... Лозунг «национальной культуры» перестал быть лозунгом буржуазным»³³, ибо теперь, в частности, в нашей стране «нет двух противоположных и борющихся между собой культур»³⁴ в национальных культурах.

Статья Ленина была написана в обстановке ожесточенной идеологической борьбы накануне мировой войны. «Ставя лозунг „интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения“,— писал Ленин,— мы *из каждой* национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы...»³⁵. Нередко пытаются так или иначе отнести к

³¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 119, 120, 121.

³² А. Егоров. Проблемы эстетики, стр. 301.

³³ Там же, стр. 280.

³⁴ Там же, стр. 302.

³⁵ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 121.

этим «элементам» любое классическое явление русской культуры.

Между тем Ленин, отметив, что «в каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры...», совершенно ясно сказал о недостаточной «развитости» этих элементов в предшествующей русской культуре. Задача русского рабочего класса состояла, по определению В. И. Ленина, в том, чтобы развивать «в теснейшем союзе с рабочими иных стран те зачатки (то есть даже не готовые «элементы», а именно «зачатки». — В. К.), которые имеются и в нашей истории демократического и рабочего движения»³⁶.

Вполне понятно, что речь идет вовсе не о целостности классической русской культуры, которую никак нельзя представить себе в виде всего лишь «зачатков». Необходимо понять, что для Ленина термин «демократизм» означал не «сочувствие к народу», но четкое требование передачи в руки эксплуатируемого большинства всей полноты политической власти, а термин «социализм» — не мечтания о «всеобщем счастье», но конкретную идею ликвидации частной и создания общественной собственности на средства производства. Иллюстрируя в своей статье положение об «элементах демократической и социалистической культуры», Ленин назвал только два имени: Чернышевского и Плеханова. И, конечно же, классическая русская культура в целом, созданная представителями разных классов и сословий, может быть причислена к этим «элементам» лишь в том случае, если полностью выветрить и исказить конкретный смысл, который вкладывал Ленин в понятия «демократизм» и «социализм»³⁷.

Даже наследие Тургенева, — не говоря уже о Достоевском или Лескове, — нельзя отнести к этим «эlemen-

³⁶ Там же, стр. 120, 122.

³⁷ К этим понятиям, в частности, необходимо подходить строго и исторически. Так, например, социализм Толстого, по мнению Ленина, в 1910-х годах был уже лишен для рабочего класса «всякого практического смысла». «Четверть века тому назад, — писал Ленин в 1911 году, — критические элементы учения Толстого могли на практике приносить иногда пользу некоторым слоям населения...», а «в наши дни всякая попытка идеализации учения Толстого... приносит самый непосредственный и самый глубокий вред» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 104).

там», ибо, по известному определению Ленина, Тургенев «тянуло к умеренной монархической и дворянской конституции ... ему претил мужицкий демократизм Добролюбова и Чернышевского»³⁸ (это, конечно, вовсе не отменяет того факта, что Тургенев глубоко сочувствовал крестьянам).

Короче говоря, необходимо видеть существенное различие в самом отношении Ленина к проблеме национальной культуры, скажем, в 1913-м и, с другой стороны, в 1918-м году. В тринадцатом году идет непримиримая борьба за власть, и из русской национальной культуры (как и из других национальных культур) рабочий класс, по мысли Ленина, берет лишь то, что прямо и непосредственно способствует победе в этой борьбе,— то есть «только ее демократические и ее социалистические элементы».

По-иному решает вопрос Ленин после завоевания власти. Об этом он с полной ясностью и многократно говорил даже еще до окончания Гражданской войны: «У предыдущего поколения задача сводилась к свержению буржуазии,— говорил Ленин в 1920 г.—Тогда главной задачей была критика буржуазии, развитие в массах ненависти к ней, развитие классового сознания, умение сплотить свои силы» (разрядка моя.— В. К.). (При осуществлении этих целей, понятно, могут принести пользу лишь действительно демократические и социалистические элементы национальной культуры.) «Перед вами,— продолжает Ленин, обращаясь к молодежи,—задача строительства, и вы ее можете решить только овладев всем современным знанием»³⁹. И в другом месте: «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил... Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем. И далее: «Надо... взять все то, что есть в капитализме ценного, взять себе всю науку и культуру»⁴⁰ (разрядка моя.— В. К.).

Так теперь, в новых исторических условиях, решает этот вопрос Ленин. Необходимо взять всю культуру,

³⁸ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 206.

³⁹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 307, 308,

⁴⁰ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 55, 59,

которая была выработана, как говорит он в другом месте, «под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»⁴¹, — а отнюдь не только демократические и социалистические «элементы» или, точнее, их «зачатки» в русской культуре⁴². Если бы это было невозможно сделать, замечает Ленин, тогда дело коммунизма было бы безнадежно.

Разумеется, Ленин вовсе не снимает этим решением вопрос о последовательно классовом подходе к культуре. Во-первых, необходимо, по мнению Ленина, не только взять всю прежнюю культуру, но и создать новую, социалистическую культуру, которую он определяет как «развитие лучших образцов, традиций, результатов *сущестующей* культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»⁴³.

С другой стороны, Ленин, конечно, и после революции рассматривает с классовой точки зрения любое явление русской культуры прошлого. Напомним, что Ленин говорил об отвращении Тургенева к «мужицкому демократизму» уже после революции.

Но необходимо напомнить также и о том, что уже 30 июля 1918 года Ленин подписал декрет о сооружении в городах РСФСР памятников не только таким людям, как Чернышевский или Плеханов, но и, скажем, Достоевскому и Тютчеву, наследие которых при всем желании невозможно истолковать в духе «демократических и социалистических элементов» (если вкладывать в это понятие тот смысл, который вкладывал в него Ленин) русской культуры.

Итак, если в период господства буржуазии — в канун первой мировой войны с ее шовинистическим угаром — «национальная культура» была, по определению Ленина, «прикрытием» буржуазной тенденции, «обманом», рассчитанным на то, чтобы вести рабочих «на поводу буржуазии», то после победы революции положение принципиально меняется. Теперь сам народ должен,

⁴¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 304—305.

⁴² Могут возразить, что взять необходимо лишь подлинные культурные ценности; однако культура сама по себе есть ценностное явление, в нее входят только реальные ценности.

⁴³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 462.

по словам Ленина, «взять себе всю культуру», превратить ее в полное свое достояние.

В 1914 году Ленин писал: «...Мы, великорусские рабочие, полные чувства национальной гордости, хотим во что бы то ни стало свободной и независимой, самостоятельной, демократической, республиканской, гордой Великороссии...»⁴⁴. Совершенно ясно, что осуществление этого стремления должно было кардинальным образом изменить отношение к русской национальной культуре. И столь же ясно, что Ленин после революции не решал и не мог решать проблему национальной культуры так, как он решал ее в эпоху господства буржуазии и помещиков, ибо национальная культура, так сказать, перешла в руки народа (хотя народ и не мог ее освоить сразу).

Между тем А. Г. Дубровин механически применяет ленинские формулировки, исходящие из конкретно-исторической ситуации кануна империалистической войны, не только к послереволюционному периоду, но даже и к современности.

Понятие «национальная культура» не несет в себе ныне ничего «одиозного», и никакая идеологическая «спекуляция» на нем не может поколебать его объективного содержания. И, конечно, только с чисто догматических позиций можно подвергнуть сомнению процитированные выше суждения А. Г. Егорова о национальной культуре.

* *

Все это, естественно, целиком относится и к национальной литературе, которая складывается в основных западноевропейских странах в XVI — начале XVII в., а в России — в XVIII — первой трети XIX в. В эту эпоху перехода от Средневековья к Новому времени, когда феодально-сословные перегородки уже распадаются, а характерная для буржуазного общества «атомизация» и собственно классовое расслоение еще только начинают назревать, совершается формирование наций и, соответственно, национальных литератур.

⁴⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 108.

В неразрывной связи с этим процессом или, точнее, как неотъемлемая сторона этого процесса осуществляется и становление самостоятельной, суверенной личности, а следовательно, и личностного содержания литературы. Если ранее человек и как творец, и как герой литературы выступал прежде всего в качестве «представителя» определенного сословия или корпорации, то в эпоху Возрождения он обретает личностное поведение и сознание. Необходимо, однако, подчеркнуть, что это становление личности органически связано со становлением нации. Выше уже цитировалось суждение Р. И. Хлодовского, согласно которому, только лишь осознав себя частицей национальной целостности, человек эпохи Возрождения преодолевал корпоративное сознание. Именно представление о нации во всем ее многообразии порождало представление о многосторонней целостности человеческого индивида.

Один из крупнейших ренессансных лириков Дю Белле писал в своих классических «Сожалениях» (1558) о разлуке с родиной:

Мать знаний и искусств и рыцарства краса,
О Франция, меня питала ты; а ныне
Потерянной овцой тревожу я в пустыне
Все именем твоим пещеры и леса.

Перевод С. Пинуса

Здесь ясно выступает та взаимообусловленность национального и личностного, которая легла в основу ренессансного искусства.

В начале XIX века, в эпоху западноевропейского романтизма, искусство Возрождения было открыто заново, но нередко оно истолковывалось крайне односторонне — как искусство сугубо «индивидуальное» или даже индивидуалистическое. Верно, что в ренессансной литературе есть зерно индивидуализма, поскольку в ней вообще есть зерна всего последующего развития. Но в целом это понимание заведомо ложно.

Еще более искажает суть дела перенесение в ренессансную эпоху понятия о «частном человеке», — феномене, складывающемся лишь в условиях собственно буржуазных отношений. «Частный человек» выступа-

ет впервые лишь в плутовском романе, формирующемся после завершения Ренессанса.

Уже приводилось суждение Энгельса, согласно которому деятели эпохи Возрождения «были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными». Напротив, «они почти все живут в самой гуще интересов своего времени... Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми»⁴⁵. А главным «интересом времени», как говорит здесь же Энгельс, было становление современных европейских наций.

Из сказанного ясно, что «интерес» личности в то время, так сказать, совпадал с «интересом» нации, ибо становление той и другой осуществлялось как две стороны единого процесса. В этом органическом единстве личностного и национального — едва ли не решающая основа величия литературы Возрождения.

Это единство отнюдь не было «гармоническим» хотя бы уже потому, что в истории с необходимостью действовала — помимо становящихся личностей и наций — сила абсолютистского государства. Энгельс в цитированном рассуждении, как известно, уточняет, что в эпоху Возрождения были созданы «крупные... монархии, в которых начали развиваться современные европейские нации». Абсолютизм был, очевидно, единственно возможной в ту эпоху политической формой становления наций. И проблема государства — одна из самых существенных проблем эпохи.

Выдающиеся люди эпохи Возрождения — в том числе и создатели ее литературы — так или иначе связаны с государством, участвуют в его деятельности, выступают в качестве государственных людей. Напомню, что Томас Мор и Фрэнсис Бэкон были лорд-канцлерами Англии (то есть вторыми лицами в государстве после короля), поэт Джон Скелтон — воспитателем будущего короля, Генриха VIII, а Серрей и Уайет — ближайшими советниками последнего. Сидней был видным дипломатом, а Шекспир — одним из руководителей придворной «труппы короля» (он имел и придворное звание).

Ронсар был дипломатом, а позднее получил от короля высокое звание «принца поэтов», Дю Белле и Рабле

⁴⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346, 347.

входили в своего рода, по определению М. М. Бахтина, «бюро дипломатической и литературной пропаганды»⁴⁶ при Франциске I; Клеман Маро был камер-юнкером и т. д.

Представление о писателях эпохи Возрождения как о «самодовлеющих» индивидах, которые живут и действуют «сами по себе», — это плод чисто романтической интерпретации, к сожалению, весьма живучей. Она, в сущности, и помешала Г. П. Макогоненко увидеть родство деятелей западноевропейского Возрождения и таких русских деятелей, как, скажем, Ломоносов, Державин, Карамзин.

В статье Г. П. Макогоненко есть такое суждение о Шекспире: «Что хотел он сделать специально для современной ему Англии? В каком отношении был он к вопросам ее тогдашней исторической жизни? Он как поэт не думал об этом...»⁴⁷

Однако едва ли не каждая историческая хроника Шекспира заканчивается монологом, в котором отчетливо слышна «дума» самого поэта:

...Сломи, о боже, меч измены злой,
Чтоб он не мог вернуть к нам дней кровавых,
Чтобы Англии несчастной не пришлось
Опять точить кровавых слез потоки.
Не допусти, чтоб враг заклятый наш
В родной земле поправил наш мир святой!..

«Ричард III». Перевод А. В. Дружинина

...Парламент наш высокий созовем
И изберем советников надежных,
Чтобы Англия ни в чем не уступала
Тем странам, где правленье совершенно;
Чтоб и война и мир иль оба вместе
Привычны и знакомы были нам...

«Генрих IV». Перевод А. А. Смирнова

Конфликты (подчас острые и жестокие) деятелей западноевропейского Возрождения с государством были

⁴⁶ См.: М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1966, стр. 487—488.

⁴⁷ «Русская литература», 1973, № 4, стр. 75—76.

вызваны их борьбой за «идеальное» государство, а отнюдь не отрицанием национальной государственности вообще. Не следует забывать, что одним из главных идеологических выражений Ренессанса является трактат Макиавелли «Государь» (1513), проникнутый идеей национальной государственности.

В Западной Европе XVI века, по определению Маркса, «абсолютная монархия выступает как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества»⁴⁸, — и это не только вдохновляло деятелей Возрождения, но и порождало в них имеющую историческое оправдание иллюзию тождества интересов абсолютистского государства и нации. Кризис эпохи Возрождения во многом был обусловлен крушением этой исторической иллюзии в условиях монархии Карла IX (1560—1574) во Франции, Филиппа II (1556—1598) в Испании и Якова I (1603—1625) в Англии, причем именно это освобождение от иллюзий породило такие высшие проявления Ренессанса, как творчество Сервантеса и Шекспира.

Аналогично обстояло дело и в России XVIII — начала XIX вв. Ломоносов, Державин, Карамзин выступают как государственные люди, и для них интересы нации и государства в той или иной мере едины. После Отечественной войны 1812 г. все яснее и резче обнаруживаются противоречия, которые воплотились и в творчестве Пушкина и — еще более резко — в творчестве Гоголя и Лермонтова. В 1840-е годы русская литература, в сущности, полностью теряет «государственный» характер. Но это было вместе с тем и концом эпохи русского Возрождения. Сама же по себе эта эпоха немыслима без определенного относительного единства нации, государства и личности.

* * *

В обсуждении проблемы русского Возрождения и традиционной схемы развития русской литературы в целом отчетливо выступила одна характерная тенденция. Отказываясь так или иначе от привычных понятий, исследователи выдвигают идею принципиального своеобразия литературного развития в России. Традици-

⁴⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10, стр. 431.

онная схема подвергается сомнению чуть ли не главным образом потому, что она трактует «формирование русской литературы по типу западноевропейскому», как пишет Л. И. Тимофеев⁴⁹. Между тем, «типологизируя в общеевропейском масштабе черты литературных течений, мы стоим перед опасностью подчеркивать общее и нивелировать частное». Л. И. Тимофеев в этом месте своей статьи даже соглашается с тем, что в России была своя эпоха Возрождения, но, по его мысли, недопустимо заслонять «типологическим характером» этой эпохи «ее национальное своеобразие, в особенности применительно к России»⁵⁰, где Возрождение осуществлялось в глубоко специфических формах. Л. И. Тимофеев, как уже было показано выше, предлагает рассматривать развитие русской литературы в конце XVII — первой трети XIX в. в аспекте становления и формирования «русского реализма», который, по мысли автора, представляет собой принципиально своеобразное явление.

О том же, по сути дела, говорят Г. М. Фридлендер в статье «Русский реализм (спорные проблемы и задачи изучения)» и Я. Е. Эльсберг в статье «О синтезе традиций в русском реализме». И в той, и в другой статье идея своеобразия русской литературы конкретизируется в понятии об особенной «синтетичности» русского реализма (статья Я. Е. Эльсберга демонстрирует это уже в своем названии). Г. М. Фридлендер пишет, например, что в русской литературе «мы имеем дело с явлением особого качества, сходным одними своими гранями с литературой Ренессанса, а другими — с остальными передовыми литературами XIX века, и именно поэтому не совпадающими по типу ни с тем, ни с другим»⁵¹. Я. Е. Эльсберг в общем и целом присоединялся к этой формулировке (он только оговаривал, что «подлинная картина русского литературного движения еще сложнее, еще более богата различными красками»⁵², то есть еще более «синтетична»).

Итак, мои оппоненты, отнюдь не отрицая собственно ренессансных тенденций в русской литературе рас-

⁴⁹ «Вопросы литературы», 1974, № 8, стр. 238.

⁵⁰ Там же, стр. 237.

⁵¹ «Русская литература», 1973, № 3, стр. 50.

⁵² «Контекст. 1974». М., «Наука», 1975, стр. 188.

смаатриваемого периода, полагают вместе с тем, что последняя ими не исчерпывается и включает в себя еще «многое другое». Я. Е. Эльсберг в том же месте статьи говорил, в частности, что творческий метод Пушкина «синтезирует» черты Возрождения, Просвещения, романтизма и начального этапа критического реализма⁵³.

Можно сразу же возразить, что литература Возрождения вообще являет собой наиболее «синтетический» тип творчества, и в ней так или иначе присутствуют зерна всех позднейших направлений, развивавшихся в XVII—XIX вв. Но дело не только в этом. Необходимо обсудить самый вопрос об изучении общего и особенного в литературе, о типологии и своеобразии.

Нет сомнения, что конечная цель изучения истории русской литературы состоит в познании ее своеобразия, ее неповторимого существа. Нужно прямо сказать, что всякого рода сравнительные методы исследования — это весьма далекое от совершенства орудие познания.

Однако путь прямого и непосредственного познания национального своеобразия литературы — это идеал, который едва ли достижим в предвидимом будущем. Наука о литературе вынуждена пока двигаться, так сказать, обходными путями, раскрывая особенное и своеобразное на фоне, в контексте общего и типологического, сравнивая и сопоставляя разные явления одного порядка, чтобы выявить специфику каждого из них. Прямое познание конкретного явления — это привилегия точных наук. И призыв изучать, скажем, историю русской литературы в ее собственной сущности, безотносительно к развитию других литератур, предстает как своего рода литературоведческий максимализм; действительно, решать эту задачу в настоящее время едва ли возможно.

Между тем логика некоторых моих оппонентов именно такова: в той или иной форме соглашаясь с отказом от традиционной схемы (классицизм, просветительство и т. д.), перенесенной с Запада, они сразу же выражают недовольство вообще всяким сопоставлением русской литературы XVIII—первой трети XIX вв. с западноевропейской литературой. «Попытки трактовать формирование новой русской литературы по типу западноевропейскому, — утверждает Л. И. Тимофеев, — не мо-

⁵³ «Контекст-1974». М., «Наука», 1975, стр. 188.

гут дать положительного итога», ибо тем самым уничтожается «национальное своеобразие»⁵⁴. Я. Е. Эльсберг также возражал против самой попытки отнести какого-либо русского писателя «к периоду, соответствующему тому или иному периоду западноевропейского литературного развития», ибо это «снимает вопрос» о «синтетичности»⁵⁵, которая, по мнению исследователя, составляет основу национального своеобразия русской литературы.

Между тем совершенно ясно, например, что явления ренессансной литературы (и культуры в целом) Франции, Испании и Англии (не говоря уже об Италии) далеко не однозначны, и существуют, по сути дела, вполне специфические национальные «Ренессансы». Так, скажем, в Англии литературу Возрождения создают главным образом выходцы из низших сословий, а в Испании и Франции почти исключительно дворяне; в Англии в эту эпоху уже господствует протестанство, в Испании — католичество, а во Франции идет жестокая борьба между этими религиозными системами; в Англии Возрождение является преддверием буржуазной революции 1640 года, в Испании оно сменяется своего рода контрренессансом, а во Франции — высшим расцветом абсолютистской государственности «классицистического» склада и т. д., и т. п. Я уже не говорю о собственно художественных, «литературных» различиях.

Тем не менее общее понятие об эпохе Возрождения дает прочную основу для изучения французской, испанской и английской литературы XVI — начала XVII вв. Убежден, что это понятие дает плодотворную основу и для понимания русской литературы XVIII — первой трети XIX вв.

Я. Е. Эльсберг был совершенно прав, утверждая, что «синтетичность» резко отделяет русскую литературу от современных ей западноевропейских литератур. Но дело здесь не столько в «национальном своеобразии», сколько в ренессансном характере переживаемой русской литературой стадии.

Невозможно ведь спорить с тем, что в творчестве Шекспира или Сервантеса сочетаются тенденции, кото-

⁵⁴ «Вопросы литературы», 1974, № 8, стр. 237—238.

⁵⁵ «Контекст-1974», стр. 189.

рые найдут затем одностороннее выражение в просветительском реализме, романтизме и даже критическом реализме второй трети XIX века (скажем, тема всевластия денег).

Поэтому утверждение Я. Е. Эльсберга о том, что творчество Пушкина есть «синтез» реализма Просвещения, зарождающегося критического реализма, романтизма и... реализма Возрождения,— по сути дела, алогично, ибо ренессансный реализм есть, так сказать, исходный «синтез» тех тенденций, которые развернуто воплотились в последующих литературных направлениях.

Пушкин, несомненно, так или иначе воспринимал опыт всех этих западноевропейских литературных направлений. Но в зрелом своем творчестве он отнюдь не «увлекался» каким-либо из них. Можно было бы привести его высказывания (они, впрочем, и так слишком часто цитируются), в которых отчетливо осознана односторонность всех этих направлений. Пушкин безусловно принимает лишь ренессансное творчество — прежде всего шекспировское.

Можно, конечно, с полным правом говорить о том, что Пушкин опирался на глубокую «разработку» тех или иных тенденций в западноевропейском классицизме, просветительстве, сентиментализме, романтизме. Но воспринятые им художественные свойства этих направлений входили в «ренессансную» целостность его творчества и, так сказать, исчезали, растворялись в ней.

Концепция Я. Е. Эльсберга — хотел он этого или не хотел — таит в себе идею своего рода вторичности, «литературности» пушкинского творчества (Пушкин только сливает воедино уже готовые «черты» реализма Просвещения, романтизма, критического реализма), хотя этому представлению решительно противостоит непревзойденная свежесть, жизненность, естественность всего созданного Пушкиным.

Мне могут возразить, что и утверждение ренессансной природы творчества Пушкина обрекает его на, так сказать, повторение, воспроизведение давно прошедшего западноевропейского Ренессанса. Однако не следует забывать, что Пушкин действительно открыл для себя литературу Возрождения (прежде всего творчество Шекспира) лишь в зрелости. К этому его закономерно привело и его собственное развитие и развитие предшест-

вующей русской литературы в целом. Это личное и общее развитие было органическим процессом, порожденным самой русской жизнью от Петра до Пушкина.

Русское Возрождение, разумеется, глубоко своеобразно. Но, как мне представляется, для науки о литературе возможен в настоящее время лишь путь от общего к особенному: сначала необходимо решить вопрос о соответствии определенной эпохи русской литературы общему понятию Возрождения, а затем уже можно будет уяснять проблемы национального своеобразия.

Д. С. Лихачев справедливо заметил, что русская литература «должна была решить задачи, которые решал Ренессанс»⁵⁶. Но невозможно согласиться с его конкретной концепцией, относящей решение этих задач к концу XIV—XVII вв., ибо это было время самого подлинного русского Средневековья. Переход к Новому времени наметился лишь во второй половине XVII века.

Впрочем, в цитированном труде Д. С. Лихачев неожиданно высказывает мысль, которая, так сказать, ставит все на место.

Согласно концепции ученого, русская литература на рубеже XIV—XV веков переживает «Предвозрождение», в XVI веке — период «неудавшегося Возрождения», в XVII веке — «замедленный Ренессанс», а в XVIII веке складывается уже литература Нового времени. Вместе с тем Д. С. Лихачев недвусмысленно утверждает следующее: «В истории европейского Ренессанса существует довольно много его предполагаемых предшественников. Будем называть их ренессансами с маленькой буквы: Оттоновский ренессанс, Каролингский ренессанс, итальянский Проторенессанс XIII в., различные протогуманистические течения и многие другие...

Средневековая Европа знает несколько ренессансов, предшествовавших настоящему Ренессансу XIV—XVI вв. Полного и единственного аналога русскому Предвозрождению указать нельзя, но кое в чем поздняя готика... близка предвозрожденческим явлениям в России»⁵⁷.

По всей вероятности, русскую культуру XIV—XVI вв. вполне можно сопоставлять с так называемым Каро-

⁵⁶ Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., «Наука», 1973, стр. 139.

⁵⁷ Там же, стр. 120, 124.

лингским возрождением (VIII—IX вв.), Оттоновским возрождением (X—XI вв.) и даже с поздней готикой во Франции XIV века (я бы не сказал этого только об итальянском Проторенессансе). Но для меня совершенно ясно, что слово «возрождение» употребляется по отношению к этим явлениям в совсем ином смысле, чем к «настоящему» (по определению Д. С. Лихачева) Возрождению, ибо эти явления имеют чисто средневековый характер,— как и русская культура XIV—XVI вв. Речь идет о периодах расцвета именно средневековой культуры, которая дала свои высочайшие ценности⁵⁸.

В XIV—XVII веках русская литература не решила и не могла решить задачи Ренессанса. Она решает их в конце XVII — первой трети XIX века. Необходимо твердо установить это, а затем уже заняться исследованием глубокого национального своеобразия, воплотившегося в художественном решении великих задач эпохи Возрождения в России.

⁵⁸ См. об этом мою заметку «Возрождение или Средневековье?» («Русская литература», 1973, № 3, стр. 162—164).

ПУБЛИКАЦИИ

Н. И. Никулин

ХО ШИ МИН — ПИСАТЕЛЬ, ПОЭТ, КРИТИК

«Звоном стали пусть полнится стих, и поэт — самым первым идет в атаку!»¹ — писал Хо Ши Мин (1890—1969), выражая идею, которая всю жизнь оставалась для него непреложным принципом, — идею нераздельности революционной поэзии и революционной практики, соединения в одном лице борца революции и ее поэта.

Политическая деятельность Хо Ши Мина издавна получила широкое признание в нашей стране, нашла довольно подробное освещение в научной и общественно-политической печати². Литературно-публицистическая деятельность Хо Ши Мина также известна в СССР благодаря переводу ряда его произведений на русский язык³, однако для осмысления этой деятельности сделано еще недостаточно. Между тем древняя и новая культура народов Востока, в том числе Вьетнама, играет все более заметную роль в духовной жизни человечества, в современной идеологической борьбе.

Личность и творчество Хо Ши Мина, которого по праву называют основоположником вьетнамской революционной литературы, является концентрированным выражением наиболее передовых тенденций литературного развития во Вьетнаме. Сочетание лучших национальных традиций с интернационализмом характеризует все творчество Хо Ши Мина. Сын вьетнамского ученого-книжника конфуцианского толка, получивший на первых порах традиционное

¹ *Хо Ши Мин. Нятки чонг ту (Тюремный дневник)*. Ханой, 1960, стр. 237.

² См., например: «История Вьетнама в новейшее время (1917—1965)». М., 1970; *Е. П. Глазунов*. Хо Ши Мин. — «Вопросы истории КПСС», 1970, № 4; *С. А. Мхитарян*. Рабочий класс и национально-освободительное движение во Вьетнаме (1885—1930). М., 1967; *И. А. Огнетов*. Коминтерн и революционное движение во Вьетнаме. — В кн.: «Коминтерн и Восток». М., 1969.

³ См.: *Хо Ши Мин. Избранные статьи и речи*. М., 1959; *он же*. Тюремный дневник. М., 1960; *он же*. О Ленине, ленинизме и перушиной советско-вьетнамской дружбе. М., 1970.

для феодального Вьетнама образование, он проделал сложный путь развития от идеалов антиколониальной национально-освободительной борьбы к идеям научного коммунизма. Это был писатель, сочинявший прозу «по-французски, как западный литератор,— с блеском, отточенностью, во французской манере»⁴; одновременно это был поэт, создавший превосходные стихи на ханване (вьетнамизированном варианте вьенъя — литературного языка китайского средневековья, «дальневосточной латыни»); разумеется, писал он стихи и прозу на родном языке, а также переводил с других языков, создавал работы по проблемам литературы и искусства. Ему довелось деятельно участвовать в становлении современной вьетнамской литературы, в его творчестве закладывались принципы вьетнамской поэзии и прозы, развивающихся по пути социалистического реализма.

1

Имя Хо Ши Мина неразрывно связано с зарождением в 20-е годы революционной литературы во Вьетнаме — колониальной стране, контакты которой с внешним миром были особенно затруднены вследствие жестокой цензуры, полицейских преследований и репрессий. Зарождение это протекало в своеобразных условиях: оно совпало по времени с процессом формирования во Вьетнаме искусства современного типа: новой прозы и поэзии, «разговорной» (в отличие от традиционной музыкальной) драмы, новой живописи и т. д. Но и здесь становление революционной литературы, выражая сущность коммунистического интернационализма, происходило в атмосфере сравнительно медленно, но неуклонно развивающихся идейных и литературных связей с мировым революционным движением, с формирующейся новой, революционной художественной культурой. «Новизна социалистической литературы вызвана самой новизной истории,— справедливо отмечает Д. Ф. Марков.— Ведь именно реальные ситуации жизни рождают принципы и формы искусства, а не наоборот»⁵. Такой «новизной истории» была победа Великого Октября, которая заставила и во Вьетнаме, в ту пору заморской колонии Франции, заговорить о социалистической революции, о Советской России, о Ленине. Понятно, что реакционные идеологи злобно встретили рождение нового мира, они повторяли клевету буржуазной печати Запада на больше-

⁴ Фам Хюи Тхонг. Мэй лёй ной дау (Несколько вступительных слов).— В кн.: Нгуен Ай Куок. Чуен ва ки (Рассказы и очерки). Ханой, 1974, стр. 7.

⁵ Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. М., 1970, стр. 19.

вистскую партию, на социализм и Ленина. «Да, интересно, как французские власти научили наших крестьян словам большевик и Ленин,— иронизировал Хо Ши Мин в беседе с О. Э. Мандельштамом, состоявшейся в Москве в 1923 г.— Они начали преследовать коммунистов среди анамитов в то время, как никаких коммунистов и в помине не было. И, таким образом, вели пропаганду»⁶.

Патриоты Вьетнама с интересом и уважением отнеслись к Октябрьской революции и ее вождю. Замечательный борец за независимость страны и писатель Фан Бой Тяу (1867—1940), который встречался в Пекине с советскими представителями и надолго сохранил добрую память об этих встречах, составил в 1922 г., пользуясь японскими источниками, биографию В. И. Ленина. Известно, что в Хюе, где под полицейским надзором Фан Бой Тяу доживал свои последние годы, в его комнате висел портрет Владимира Ильича.

Великий Октябрь оказал огромное влияние на литературу национально-освободительного движения, на патриотически настроенных и демократических писателей колонии, сыграл решающую роль в зарождении здесь революционной литературы.

Имея в виду чрезвычайное возрастание роли межнациональных связей, а также то, что создание революционной литературы стало предметом заботы первых вьетнамских коммунистов, нетрудно объяснить важную особенность возникновения вьетнамской революционной литературы: она зародилась в среде политической эмиграции во Франции — и не только из-за цензурных преследований в самом Вьетнаме («Всякого колониального туземца, у которого есть социалистические идеи, хватают и иногда убивают без суда»⁷, — говорил Хо Ши Мин в 1920 г.). Это произошло еще и потому, что вьетнамский пролетариат в начале 20-х годов только подходил к осознанию необходимости организованной политической борьбы за свое освобождение.

Покинув в 1911 г. Вьетнам, побывав во многих странах Европы, Азии, Африки, в США, испробовав множество рабочих профессий, Хо Ши Мин к концу первой мировой войны обосновался во Франции. «...Я работал в Париже ретушером у фотографа, разрисовывал китайские художественные изделия (изготавливавшиеся во французской мастерской!)»⁸, — писал он об этом времени. Тогда же Хо Ши Мин деятельно включился в рабочее движение.

⁶ См.: «День поэзии. 1972». М., 1972, стр. 244 (впервые опубликовано в журн. «Огонек», 1923, № 39).

⁷ Хо Ши Мин. Сочинения (1920—1969). Ханой, 1971, стр. 12.

⁸ Хо Ши Мин. О Ленине, ленинизме и нерушимой советско-вьетнамской дружбе, стр. 188.

Подлинным переворотом в сознании были для него ленинские тезисы, написанные для II Конгресса Коминтерна по национальному и колониальному вопросам (июль 1920). «Как это меня взволновало, согрело, просветило, убедило! Я даже заплакал от радости. Как будто обращаясь к массам, я вскричал: «Несчастные замученные соотечественники! Вот что нам нужно. Вот путь к нашему освобождению!» — вспоминал впоследствии Хо Ши Мин. — С этого момента я полностью встал на сторону Ленина и III Интернационала»⁹. Это определило весь дальнейший жизненный путь вьетнамского революционера. «Хо Ши Мин был одним из первых революционеров Востока, воспринявших марксистско-ленинскую теорию классовой борьбы и национально-освободительной революции, ставших ее пламенными пропагандистами»¹⁰.

Именно в работе В. И. Ленина «Тезисы по национальному вопросу» была выдвинута замечательная мысль: «Интернациональная культура, уже теперь создаваемая систематически пролетариатом всех стран, воспринимает в себя не «национальную культуру» (какого бы то ни было национального коллектива) в целом, а берет из каждой национальной культуры исключительно ее последовательно демократические и социалистические элементы»¹¹.

Вьетнамская революционная литература возникла как выражение интернациональной солидарности народов колоний и международного коммунистического движения, что отражало значение Вьетнама в качестве очага освободительной борьбы народов колониальных стран под руководством коммунистов. Причем первые публикации деятелей революционной литературы Вьетнама были на французском, а с 1924 г. в ряде случаев — и на русском языках. Это обстоятельство свидетельствовало о стремлении выражать общие интересы всех угнетенных народов колоний и обращаться к интернациональной аудитории.

Участник конференции в Туре (декабрь 1920 г.), на которой было принято решение о создании Французской коммунистической партии, Хо Ши Мин с успехом выступал на ней и проголосовал за присоединение партии к III Интернационалу. Участие вьетnamца в работе конференции было с симпатией отмечено товарищами. Какой-то журналист сфотографировал Хо Ши Мина и опубликовал снимок в газете. Результат этого события не замедлил сказаться: на следующий день за вьетнамским революционером явилась полиция и только реши-

⁹ Там же, стр. 189.

¹⁰ С. Ивaньшин, И. Остов. Великий сын Вьетнама. — «Правда», 1975, 19 мая.

¹¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 318.

тельное вмешательство депутатов Национального собрания от социалистической партии предотвратило его арест ¹².

В 1921 г. с помощью французских коммунистов Хо Ши Мин организовал в Париже Союз народов французских колоний, издававший с 1922 г. газету «Пария» на французском языке. Ее редактором и автором многих статей был Хо Ши Мин. Он же рисовал для газеты выразительные карикатуры. Его первые публицистические и литературные опыты одновременно явились первыми шагами зарождавшейся революционной литературы Вьетнама. В начале 20-х годов он писал по-французски, следуя жанрам и формам, сложившимся в европейских литературах.

Человек, получивший основательное традиционное образование у себя на родине и до последних дней жизни писавший стихи в классическом стиле на ханване, Хо Ши Мин с жадностью усваивал марксистскую литературу, впитывал в себя культуру Запада, изучил несколько европейских языков, несколько позже — русский. В анкете участника VII Всемирного Конгресса Коминтерна (1935) он указал, что владеет французским, английским, китайским (также и южным диалектом), итальянским, немецким и русским ¹³.

Закономерно, что уже в своих ранних литературно-публицистических опытах Хо Ши Мин обращается к образу Ленина. В его статьях и очерках начала 20-х годов утверждение нового социалистического идеала сочетается с восприятием образа Ленина в свете литературных и фольклорных традиций народов Востока. 27 января 1924 г., в день, когда Советская страна прощалась с Владимиром Ильичем, «Правда» опубликовала статью Хо Ши Мина «Ленин и колониальные народы». «При жизни он был нам отцом, учителем, товарищем, советчиком,— писал вьетнамский революционер, находившийся в то время в СССР.— Теперь он — путеводная звезда, ведущая нас к социальной революции. Ленин живет в наших делах, он бессмертен» ¹⁴.

В статьях Хо Ши Мина 20-х годов, посвященных Ленину, заметно стремление дать национальную интерпретацию образа великого вождя, показать, как воплощается этот образ в художественных традициях народов Востока. Ощущается живая связь Хо Ши Мина с

¹² Чан Зан Тиен. Ньынг мау тюен во дёй хоатдонг куа Хо-тютить (Рассказы о жизни и деятельности президента Хо Ши Мина). Ханой, 1969, стр. 44.

¹³ См. фотокопию анкеты в кн.: «Хо-тютить шонг май чонг шингиет тьонгта» («Президент Хо Ши Мин вечно живет в наших делах»). Ханой, 1970, стр. 24.

¹⁴ Хо Ши Мин. Избранные статьи и речи, стр. 89.

идеями просветительства, характерными для прогрессивных деятелей Вьетнама начала XX в., но ведущей является идея интернациональной солидарности угнетенных всех стран и наций, стремление подчеркнуть международное героико-эпическое значение вождя революции и его бессмертного дела. В статье «Ленин и колониальные народы» Хо Ши Мин писал:

«Да, чернокожие и желтолицы могут точно не знать, кто такой Ленин, не знать, где находится Россия. Ведь империалистические колонизаторы заинтересованы в том, чтобы они этого не знали. Невежество — одна из главных опор капиталистического строя. Однако все они — от крестьянина на полях Аннама до охотника в лесах Дагомеи — внимали передававшимся шепотом словам, что там, на другом конце земного шара, живет народ, прогнавший господ, эксплуатировавших его, народ, управляющий своей страной без господ и верховных резидентов. Слыхали они о том, что страна эта называется Россией, руководят ею мужественные люди и самого мужественного из них зовут Лениным... Но это еще не все. Дошла до них весть о том, что этот великий человек, освободив своих соотечественников, стремится освободить и другие народы, что он призывает белых помочь желтолицым и чернокожим освободиться из под иги руми¹⁵, всех руми: резидентов, губернаторов и им подобных»¹⁶.

В своей публицистике начала 20-х гг. Хо Ши Мин создает и другой образ Ленина, сближая его с традиционным для Востока идеалом мудрого и непоколебимо верного высоким моральным принципам человека — уважаемого учителя и наставника, отринувшего во имя этих принципов жизненные блага. Хо Ши Мин старается оттенить именно те черты Ленина, которые в наибольшей степени соответствуют традиционному идеалу. «Ленин покоряет и привлекает сердца азиатских народов не только своей гениальностью, но и презрением к роскоши, любовью к труду, чистотой своей личной жизни, простотой — одним словом, моральным величием и благородством учителя»¹⁷.

Желание обогатить родную культуру опытом и достижениями мировой художественной культуры заставило Хо Ши Мина обратиться к опыту русской классической литературы. Это началось вскоре после первой мировой войны. Много лет спустя он вспоминал: «...Я хотел бы рассказать об одном необычном случае, как я стал учеником великого русского писателя (Льва Толстого.— Н. Н.). Это

¹⁵ Руми — чужеземец, поработитель.

¹⁶ Хо Ши Мин. Избранные статьи и речи, стр. 88.

¹⁷ Там же, стр. 144.

может показаться странным, не так ли? Тем не менее это чистая правда»¹⁸.

Стремление передовых художников Вьетнама опереться на опыт и русской классической литературы не случайно. В русской литературе всегда сильны были народные и просветительские тенденции, столь близкие передовым деятелям культуры Востока. Близка была им идейная и жизненная проблематика русской литературы, свойственное ей страстное правдоискательство и благородная устремленность к идеалу.

«В конце рабочего дня я прочитывал несколько страниц из романа, чтобы обогатить свои знания французского языка и немного развлечься,— писал Хо Ши Мин.— Как-то один из товарищей по работе дал мне небольшую повесть Толстого»¹⁹. На Хо Ши Мина огромное впечатление произвело и содержание произведений Толстого и реалистические принципы изображения жизни. «Стиль Толстого был настолько прост, ясен и понятен, что он увлек меня. Охваченный юношеским порывом,— с легкой иронией о самом себе рассказывал Хо Ши Мин,— я соскочил с постели, хотя в ту зиму было очень холодно, и особенно холодно в моей нетопленной комнатке в гостинице. Я произнес вслух: «Совсем не так уж трудно написать небольшую повесть. Я тоже могу написать!»²⁰.

Сознание всей сложности сочинений Толстого при кажущейся их простоте пришло к Хо Ши Мину позднее, в процессе творчества, о чем он говорил с мягким юмором, с каким порой вспоминают наивные заблуждения молодости: «У нас во Вьетнаме есть пословица, которая гласит: «Глухим не страшен гром пушек». Это относилось непосредственно ко мне. На следующее утро я начал писать. Это было довольно трудно. Каждый день я должен был писать с 5 до 6 час. 30 мин. утра, так как к 7 часам утра мне нужно было быть в мастерской. Часто мои пальцы коченели от холода. После недели упорной работы я закончил свой труд»²¹.

Написанный таким образом первый очерк Хо Ши Мина «Париж» вскоре появился на страницах газеты «Юманите». «В своем очерке,— отмечал Хо Ши Мин,— я рассказал о том, что видел, слышал и пережил в своем квартале, крайне бедном квартале рабочих и безработных в очень богатом Париже»²².

¹⁸ Хо Ши Мин. Память о нем.— «Литературная газета», 1960, 19 ноября.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Там же.

За первыми шагами Хо Ши Мина и на политическом, и на литературном поприще следили, помогали ему, наставляли его выдающиеся деятели Французской коммунистической партии, писатели и публицисты, сыгравшие важную роль в формировании социалистического реализма во французской литературе. «Я должен с благодарностью отметить,— писал Хо Ши Мин,— что во многом мне помогли Марсель Кашен, Вайян-Кутюрье, Монмуссо и др.» Еще в 1919 г. значительным событием в его жизни стала встреча с Жаном Лонге, внуком Карла Маркса, депутатом Национального собрания, одним из основателей газеты «Попюлер». Ж. Лонге тепло принял и поддержал молодого вьетнамского революционера²³. П. Вайян-Кутюрье познакомил его с Анри Барбюсом.

Молодая революционная литература Вьетнама с первых же шагов четко выражала свои классовые и антиколониальные позиции, утверждала идею международной солидарности трудящихся — один из рассказов Хо Ши Мина, повествующий о бразильском герое-забастовщике, так и озаглавлен — «Классовая солидарность» (1924).

В Союзе народов французских колоний Хо Ши Мин стремился сплотить представителей народов различных стран. «В разговоре он часто произносил «братья». Братья — это негры, индусы, сирийцы, китайцы»²⁴.

Широта международных связей Хо Ши Мина отнюдь не вела к нивелированию национального своеобразия его ранней прозы, хотя она создавалась на французском языке. Здесь особое значение приобретали именно общекультурные художественные (а не только чисто литературные национальные) вьетнамские традиции, которым был сопричастен Хо Ши Мин, его старовьетнамская образованность и тонкое знание вьетнамской литературы. Важную роль здесь играло обращение к своей национальной тематике и образности.

Хо Ши Мин обращался к легендарно-историческим образам Вьетнама — героическое прошлое страны воскресает в одном из его рассказов — в монологе прославленной воительницы вьетнамской древности; она же иронизирует над жалким «Сыном Неба» — марионеточным императором Кхай Динем («Сетования княгини Чынг Чак», 1922). Показательно для характеристики литературного процесса упоминание в этом рассказе, полном вьетнамских исторических имен, о шекспировском Гамлете: «Величество (Кхай Динь.— Н. Н.) задрожал, зуб на зуб не попадает, потому что отнюдь не все государи и

²³ См.: *Чан Зан Тиен*. Ньынг мау тьен во дёй хоатдонг куа Хо-тютить, стр. 31.

²⁴ «День поэзии. 1972», стр. 243.

царевичи мужественны, как Гамлет, ну а равного ему по уму и вовсе не найти»²⁵.

Возможно, что мотив явления призрака Чынг Чак навеян шекспировскими драмами, с которыми Хо Ши Мин был хорошо знаком. В авторитетной биографии Хо Ши Мина сообщалось, что он «любил читать Шекспира и Диккенса по-английски, Лу Синя по-китайски, Гюго, Золя по-французски»²⁶. Синтезирование художественных традиций Востока и Запада в содержании и форме произведений было существенной чертой творчества Хо Ши Мина.

Он пробует свои силы и в драматургии — в 1922 г. пишет комедию «Бамбуковый дракон», сценический памфлет, где объектом осмеяния служил все тот же марионеточный император Кхай Динь, приехавший в то время на колониальную выставку в Марселе, по существу в качестве живого экзотического экспоната. Дракон — символ императорской власти, но бамбуковый дракон, хотя и вырезанный искусной рукой мастера, остается простой деревяшкой. Традиционная символика в пьесе сочеталась с современной хлесткой сатирой. Пьеса с успехом шла на сцене рабочего клуба в предместье Парижа.

Взволнованная публицистическая книга Хо Ши Мина «Приговор французскому колониализму», вышедшая на французском языке в Париже в 1925 г., в обличительных тонах на ярких и убедительных фактах создавала собирательный образ колонизатора, действующего в Азии и странах Африки: автор описывал варварские забавы колонизаторов (например, солдаты шутки ради с корабля ошпаривали кипятком спины несчастных продавцов-разносчиков), их бесчеловечное равнодушие к «туземцам» («Сожгите-ка эту деревню, она не заплатила нам налогов...», — словно бы невзначай бросает колонизатор). Но в книге Хо Ши Мина угнетенные народы колоний уже не только жертвы колониального разбоя, автор утверждает новый идеал борца за освобождение. В главе «Рабы пробуждаются» нарисован образ страны Советов, рассказано о Коммунистическом университете трудящихся Востока в Москве и его слушателях («университет приютил под своей крышей будущее колониальных народов»²⁷).

Важнейшую задачу каждого революционного поэта и писателя Хо Ши Мин видел в том, чтобы говорить правду о родине Октября. Еще в 1930 г. в тезисах к своей книге о Советской России «Дневник

²⁵ *Нгуен Ай Куок*. Чуен ва ки, стр. 54.

²⁶ *Чан Зан Тиен*. Ньынг мау тюен ве дэй хоатдонг куа Хо-тютить, стр. 33.

²⁷ *Хо Ши Мин*. О Ленине, ленинизме и нерушимой советско-вьетнамской дружбе, стр. 11.

потерпевшего кораблекрушение» он писал: «Люди Вьетнама, прежде всего наши труженики, хотят знать о России. Но на революционные газеты и книги французскими империалистами наложен строжайший запрет. К тому же рабочие и крестьяне Вьетнама в массе своей неграмотны. А те, кто хоть немного учился, не знают никаких других языков, кроме вьетнамского. Поэтому наш долг — рассказать о том, какова она — Родина всех пролетариев. Чтобы выполнить эту задачу, я намерен написать книгу — разумеется, по-вьетнамски — в форме повествования о путешествии с множеством эпизодов. Мне хочется, чтобы она была живым, увлекательным, легким чтением»²⁸.

«Дневник потерпевшего кораблекрушение», размноженный литографским способом, распространялся нелегально. В нем рассказывалось о трех друзьях — европейце, африканце, вьетнамце, спасенных во время кораблекрушения русскими и попавших в СССР. Своими глазами увидели они строительство новой жизни. В книге прозаическое повествование перемежается стихами, для которых характерны политические обобщения:

Россия миру чудо явила:
революция превратила
Рабов
в свободных людей ²⁹.

Хо Ши Мин, наследник столь близких к нему по времени вьетнамских просветителей, отметил у советского народа огромную тягу к свету, к знаниям и высоко оценил значение подлинной культурной революции:

Книга — лекарство,
она от невежества исцеляет.
Русские любят книгу —
их родина процветает ³⁰.

Творчество Хо Ши Мина 20-х — начала 30-х годов ознаменовало собою движение революционной литературы Вьетнама к принципам социалистического реализма. В его произведениях мы находим утверждение коммунистической партийности и социалистического идеала — идеала борца за революционное преобразование общества и национальное освобождение, новизну художественного восприятия

²⁸ «Тапти ванхок» («Литературный журнал»), 1971, № 5, стр. 10.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, стр. 8.

этой борьбы в ее исторической перспективе, отображение ее идейной и эмоциональной атмосферы. Своеобразие произведений Хо Ши Мина во многом определялось его позицией коммуниста из страны, находившейся под колониальным гнетом.

2

Коммунистическая партия Индокитая, созданная в 1930 г. на объединительной конференции, которая состоялась близ Гонконга под непосредственным руководством Хо Ши Мина, взяла на себя также и задачу способствовать дальнейшему становлению революционной литературы и распространению во Вьетнаме марксистско-ленинской эстетической мысли. Замечательным явлением революционной поэзии стали стихи и песни периода революционных выступлений крестьянских масс под руководством КПК («Нгетиньские советы», 1930—1931). Поэты-революционеры «Нгетиньских советов», в большинстве своем оставшиеся безвестными, основывались на ритмах и жанровых формах народной песни. В афористических, лозунговых строках они звали массы на борьбу с поработителями; образ революционных масс, их движение и борьба были главным содержанием этих стихов. В простоте и безыскусности поэзии «Нгетиньских советов» светила подкупающая искренность и убежденность. Некоторые из этих поэтов, например неизвестный автор «Песни об Октябрьской революции в России», явно обнаруживали знакомство с мировой революционной классикой³¹.

К середине 30-х годов вьетнамская революционная литература становится разнообразнее и в идейно-художественном, и в тематическом отношении. Богаче представлены различные жанры. Выдвигаются имена революционных поэтов — прежде всего То Хыу (род. в 1920 г.). Критики-марксисты во главе с коммунистом Хай Чьеу (1908—1954) ведут жаркие дискуссии, борясь против буржуазных взглядов на искусство.

Значительная роль здесь принадлежала опыту советской литературы, которая приходила во Вьетнам через Париж и Шанхай, благодаря переводам на французский и китайский³². Первыми вьетнамцами, которые имели возможность более широко познакомиться с советской литературой, были революционеры-эмигранты в СССР, многие из которых учились в советских вузах. С 1934 г. в Москве находился

³¹ См.: Н. И. Никулин. Лениниана во Вьетнаме.— «Народы Азии и Африки», 1970, № 2, стр. 84.

³² См.: Данг Тхай Май. Чен дьонг хоктап ва нгигенкыу (На путях учебы и исследований), т. III. Ханой, 1973, стр. 85—86.

и Хо Ши Мин, он учился в Международной ленинской школе, работал в Институте национальных и колониальных проблем, принимал участие в работе VII Конгресса Коминтерна. А перед этим, в 1931—1933 гг., ему пришлось почти два года провести в английской колониальной тюрьме в Гонконге, из которой ему удалось освободиться только благодаря усилиям прогрессивно настроенных кругов общест-венности.

В конце 1940 г., после почти тридцатилетних странствий за ру-бежом, Хо Ши Мин нелегально вернулся во Вьетнам. Он поселился в горах, в пещере в районе Пакбо, откуда руководил деятельностью партии, организовал издание газеты, курсы для партийных кадров. Там он написал известное четверостишие «Величавый Пакбо» (1941), содержащее аллерию, характерную для вьетнамской поэтической традиции, которое выражало патриотизм и интернационализм под-линного революционера-борца:

Дальние-дальние горы, дальние-дальние реки,
Вознеслись удивительные кручи.
Здесь — животворная река Ленина,
а там — пик Маркса.
Обеими руками создаем будущее
родных гор и рек ³³.

В Пакбо Хо Ши Мин сочинял произведения пропагандистского характера, там же создал книгу по истории Вьетнама, которую на-чинал с легендарной династии Хонг Бангов. Следуя традиции вьет-намских просветителей начала XX века, которые, стремясь воспользо-ваться исконной любовью вьетнамцев к поэзии, писали школьные учебники стихами, Хо Ши Мин в своей книге тоже изложил историю Вьетнама в стихах, прибегнув к народно-песенному размеру люкбат (с внешней и внутренней рифмой), — этим размером писались и вьет-намские историко-эпические поэмы XVII—XIX вв. К книге была при-ложена хронологическая таблица, в конце которой Хо Ши Мин написал: «1945 г. — независимый Вьетнам». «Об этой дате те, кто чи-тал эту книгу, много говорили. Некоторые спрашивали, почему так поздно, другие считали, что слишком рано»³⁴. Самое удивительное состояло в том, что жизнь впоследствии подтвердила предвидение замечательного революционера.

В 1942 г. Хо Ши Мин выехал в Китай, там его арестовала чан-кайшистская охранка и четырнадцать месяцев продержала в застен-ке. В нечеловеческих условиях, сохраняя бодрость, непреклонную во-

³³ «Ваннге» («Литература и искусство»), 1969, 10 сентября.

³⁴ «Наш президент Хо Ши Мин». Ханой, 1963, стр. 203.

лю революционера, тонкое, даже обострившееся в тюрьме, ощущение красоты природы, чувство юмора, Хо Ши Мин создал выдающийся памятник вьетнамской революционной поэзии — стихотворный цикл на ханване «Тюремный дневник».

«Хо Ши закован в ручные и ножные кандалы и в железный ошейник. В течение нескольких месяцев его перегоняют из тюрьмы в тюрьму, из города в город — пешком, под вооруженным до зубов конвоем, по гористым дорогам и болотистым низинам, под жгучим солнцем и проливным дождем. Меняются места заключения — зловонные, кишасшие паразитами камеры и подземелья, деревенские сараи, военные казематы»³⁵.

Цикл «Тюремный дневник» состоит из ста с лишним поэтических миниатюр — четверостиший, выразительный лаконизм которых, прославленный на протяжении веков в истории вьетнамской литературы, обнаружил благодаря поэтическому таланту Хо Ши Мина новые грани своих возможностей. Нужны были великое мужество, великая гуманность, большой поэтический талант, чтобы создать замечательный образ узника-коммуниста — лирического героя «Тюремного дневника», борца революции, бесстрашного, негибаемого, чуждого отчаянию, живого, духовно богатого человека. Жажду воли сквозь грустную улыбку легко уловить в стихотворении «Воздушная тревога»:

Самолет врага гудит из тьмы.
Распахнулась настезь дверь тюрьмы.
Рядом с горожанами в укрытьё
Радость воли испытали мы! ³⁶

В «Тюремном дневнике» мало «громких» слов, внешнего пафоса, он глубоко достоверен, искренен, убедителен. Это был новый шаг искусства социалистического реализма во Вьетнаме, открывшего невиданную ранее широту и многогранность образа революционера.

В стихотворных миниатюрах Хо Ши Мина дань, отдаваемая традиции (например, условно поэтический образ лунной ночи), органично сочетается с живой современностью, с высокой искренностью чувств революционера.

В тюрьме не сыщешь роз и вина.
Лишь ночь одна благовоньем полна.
Колдунья-луна глядит сквозь решетку,
Шлет узнику вдохновенье она.

³⁵ П. Антокольский. Предисловие.— В кн.: Хо Ши Мин. Тюремный дневник, стр. 12—13.

³⁶ Хо Ши Мин. Тюремный дневник. Здесь и далее переводы из этого цикла — П. Антокольского.

Прекрасное и безобразное сосуществуют в поэзии Хо Ши Мина, но восприятие прекрасного обострено у узника, ибо все муки, страдания, печали побеждает радость бытия, полнота жизни, брызжащая со страниц этой необыкновенной книги, которую можно поставить рядом с «Репортажем с петлей на шее» Юлиуса Фучика:

Две ноги — что два коня
Загнаны в течение дня.
Блохи злы. Перед рассветом
Будит иволга меня.

Вы можете физически почувствовать предрассветную свежесть и услышать посвист иволги, читая эти стихи, почувствовать и услышать из зловонной тюрьмы. А сейчас — руки в кандалах, на шее колодка, а впереди — неизвестная судьба. Но и это воспринимается как испытание, пусть тяжелое и суровое на пути к великой цели. Нередко здесь встречается уже знакомая аллегоричность:

Рис от лущенья стонет и болеет,
Но в ступке, словно хлопок, он белеет.
Так в жизни: настоящий человек
Все муки победит и одолеет.

Переводчик «Тюремного дневника» на русский язык П. Антокольский справедливо отмечал: «Много рассказано в этих лаконичных и ярких четверостишиях о человеческих страданиях, о человеческой подлости, грубости. Дневник «густо населен»: тут и товарищи по заключению, и тюремщики. И всюду, во всем — изменчивая, текучая картина жизни: неприкрашенная трижды проклятая и трижды благословенная правда»³⁷.

Разносторонность и полнокровность образа революционера, созданного Хо Ши Мином и устремленного к великим идеалам («Пу-скай погибнем — мы не рабы. Взывайся, красное знамя борьбы!»), не мыслима без чувства юмора, с которым в цикле изображены отдельные сценки и ситуации. Это не только признак душевного здоровья, мужества и морального превосходства узника над его мучителями. («Несут свинью конвойные мои. Свинье почет, свиной уважен нрав».) Но это и обнажение комической абсурдности мира угнетения, например в стихотворении об игроках, посаженных в тюрьму за свою страстишку («Игра в карты»).

³⁷ П. Антокольский. Встреча с Хо Ши Мином. — «Иностранная литература», 1966, № 6, стр. 284.

Сыграешь на воле — сядешь в тюрьму,
А здесь — открыто и смело играй.
И спросит страстный игрок: «Почему
Не знал я раньше про этот рай?»

Высокое и низкое соседствуют в «Тюремном дневнике», озаряя новым светом величие духа рыцаря революции. Огромен и необъятен мир этого узника, заключенного в камере-одиночке («Хочешь совершить «туристический круиз», можешь сделать пять шагов вдоль и четыре шага поперек»³⁸, — полусуто говорил потом Хо Ши Мин). «Лишь революционному сознанию, лишь сознанию народному открыта правда истории, полнота жизненных связей»³⁹, — очень точно писал Б. Л. Сучков, определяя важнейшую черту социалистического реализма, которая своеобразно и ярко проявилась в цикле лирических миниатюр Хо Ши Мина. Именно тогда в Тезисах по вопросам культуры (1943), выработанных ЦК КПИК, подчеркивалась необходимость бороться «за торжество социалистического реализма»⁴⁰, за народность, высокую идейность и национальное художественное своеобразие литературы. «Произведения президента Хо Ши Мина, скромные и простые, с лукавинкой и задорные, обладают мощью боевых дивизий, — писал известный деятель партии и государства СРВ Ха Хюй Зианп, — они вносят вклад в дело изгнания захватчиков, вдохновляют сердца миллионов и миллионов людей»⁴¹.

3

Новую эпоху в истории Вьетнама открыл памятный для всего человечества 1945 год. «В августе 1945 года, воспользовавшись победой героической Советской Армии над немецким и японским фашизмом, — писал президент Хо Ши Мин, — Коммунистическая партия Индокитая возглавила всенародное восстание, взяла власть в свои руки и основала Демократическую Республику Вьетнам. Августовская революция была первой победоносной национально-демократической народной революцией в Юго-Восточной Азии»⁴². Молодая республика переживала радостные и тревожные дни. Ее президент в первый,

³⁸ Т. Лан. Выа ди дыонг выа ке туюн (Разговоры в пути). Ханой, 1963, стр. 64.

³⁹ Б. Л. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., 1973, стр. 264.

⁴⁰ «Ве конгтак ваннге» («О работе в области литературы и искусства»). Ханой, 1962, стр. 5.

⁴¹ Ха Хюй Зианп. Хо-тютить ва тинь Данг чонг ванхок нгетхуат (Президент Хо Ши Мин и партийность литературы и искусства). — «Тапти ванхок», 1970, № 3, стр. 14.

⁴² Хо Ши Мин. Великая Октябрьская революция указала народам путь к освобождению. — «Правда», 1967, 28 октября.

сравнительно мирный год с огромным напряжением вел гигантскую работу по строительству нового государства, занимался труднейшими дипломатическими переговорами — вьетнамскую землю еще топтали французские, гоминьдановские, английские войска. В середине 1946 г. Хо Ши Мин совершил поездку в Париж (это было все равно, что безоружному войти в логово к тигру, — говорили впоследствии), но соглашение, достигнутое на переговорах, осталось неосуществленным. Страна была накануне длительной большой войны.

Борьба, споры в тот год велись и по вопросам о путях развития новой культуры Вьетнама, о месте художника в революционном движении. Критик-марксист Данг Тхай Май писал в то время: «Наши вьетнамские поэты, художники, писатели ныне, вероятно, не должны пребывать в чванливом самоупоении — стоять вне политики, вне народного движения, возноситься над массами, принимать позу наставников всех и вся! Прежде всего мы должны встать на сторону народных масс и взяться за работу! Жить вместе с народом, тревожиться его тревогами, думать его думами, надеяться его надеждами — наша обязанность»⁴³. Именно против эстетства, самолюбования, оторванности художника от жизни выступил Хо Ши Мин в своей речи на открытии выставки ведомства культуры 7 октября 1945 г. («в их произведениях слишком многое идет от пустых мечтаний, а подлинной жизни слишком уж мало»⁴⁴). А жизнь врывалась в мастерскую художника, в тишину писательского кабинета. 19 декабря 1946 г. началась всенародная антиколониальная война Сопротивления. Окупированный Ханой покинули почти все жители. Правительство ДРВ обосновалось в джунглях.

Маленький штрих характеризует тогдашний, по существу фронтовой, быт Хо Ши Мина. В начале войны президент поселился в низеньком доме на сваях, укрытом листвою огромных деревьев. «В его доме полностью отсутствовала всякая мебель. Так как этот дом находился глубоко в лесу, куда по ночам часто забегали тигры Хо Ши Мин держал у себя овчарку. Однако эту овчарку утащил тигр»,⁴⁵ — вспоминает нынешний вице-президент СРВ Нгуен Лыонг Банг.

Занятый решением сложнейших государственных задач в труднейших, суровых военных условиях, Хо Ши Мин со свойственной ему четкой самоорганизованностью и упорным трудолюбием выкраивал время и для литературной работы. Писал стихи (это занятие он счи-

⁴³ Данг Тхай Май. Чен дыонг хоктап ва нгиенкыу, т. I. Ханой, 1969, стр. 77.

⁴⁴ Хо Ши Мин. Ве конгтак ванхоа ваннге (О работе в области культуры, литературы и искусства). Ханой, 1971, стр. 69.

⁴⁵ «Наш президент Хо Ши Мин». Ханой, 1963, стр. 125.

тал для себя отдыхом) и шутил, говоря, что «не очень пристрастен к поэзии, а поэзия не очень-то пристрастилась ко мне»⁴⁶. В его стихах того времени воплотились лирические переживания военных лет:

Луна огромная качалась вдалеке,
В наряды пышные весенние одета.
Дела военные решали на реке.
Вернулись полночь на лодке, полной света⁴⁷.

Перевод В. Карпова

В 1948 г., в тяжелое для республики время, Хо Ши Мин написал рассказ «Сон, длившийся десять лет», в котором он попытался заглянуть на десять лет вперед и увидеть Вьетнам после победы над колонизаторами и их изгнания с вьетнамской земли. Боец Нонг Ван Минь, бывший батрак, был ранен в бою, он засыпает и просыпается уже через десять лет, в 1958 г., когда удивительные перемены пришли во Вьетнам, строящий социалистическое общество. Предполагают, что одним из импульсов к созданию рассказа явился опыт Анатоля Франса, которого Хо Ши Мин очень ценил, а именно его «футурологическое» произведение «На белом камне». Заметим, что к футурологическим приемам Хо Ши Мин прибегал и прежде.

В период войны Хо Ши Мин занимался и переводческой деятельностью. После революции во Вьетнаме особый интерес вызывала советская литература. Хо Ши Мин осуществил перевод книги А. Федорова «Подпольный обком действует» и опубликовал его, снабдив предисловием (переводчик выступил под выразительным псевдонимом Нгуен Зу Китгь — Нгуен-партизан). Свое знание советской литературы Хо Ши Мин обнаруживал в выступлениях, то цитируя Маяковского, как это было на съезде Союза трудовой молодежи Вьетнама в 1963 г., то давая высокую оценку творчеству М. Шолохова. «Будучи в Молдавии на кратковременном отдыхе,— вспоминает Петря Крученюк,— великий сын вьетнамского народа Хо Ши Мин говорил о Шолохове:

«Шолохова ни одной душе на земле нельзя не любить. Только тот, кто не любит жизнь, тот позволит себе не любить Шолохова. Ибо Шолохов — это сгусток самой жизни со своими беспредельными многими светлыми и теневыми сторонами, со своими слезами и песнями, со своим рождением и со своей смертью. Народы России могут быть счастливы еще и потому, что они дали миру Михаила Шолохова, открыли в его творчестве такой неиссякаемый родник, из которого могут пить все народы и нации мира»⁴⁸.

⁴⁶ Т. Лан. Вы ди дыонг вы ке тюен, стр. 64.

⁴⁷ Хо Ши Мин. Избранные статьи и речи, стр. 287.

⁴⁸ «Наш великий современник. Советские писатели о Шолохове». — «Молодая гвардия», 1975, № 4, стр. 52.

Хо Ши Мин считал себя не поэтом и писателем, а журналистом и партийным пропагандистом, поэтому в своих выступлениях по вопросам литературы он обычно говорил о литературной работе и пропагандистской деятельности, включая сюда и литературу. После революции особенно остро встала проблема демократизации искусства, которое теперь служило не тем, кто «сидя в прохладе, вкушал яства из золотых блюд», а народным массам, потянувшимся к культуре, поднявшимся на жестокую борьбу за свободу. Эта важнейшая тенденция отразилась и в преимущественном выборе оперативных жанров — рассказа, очерка, стихотворения, в предпочтении народно-песенных размеров и форм в поэзии. В момент смертельной угрозы, нависшей над вьетнамским народом в годы антифранцузского Сопротивления, Хо Ши Мин в своих работах «Бороться с краснобайством», «Как писать» решительно требовал создавать произведения, общедоступные по форме и содержанию. Человек высокой образованности, он призывал ориентироваться на простого читателя — солдата, крестьянина, лишь недавно выучившегося грамоте: до революции Вьетнам был страной почти сплошной неграмотности. Именно в годы антиколониального Сопротивления Хо Ши Мин выдвинул лозунги: «Уничтожим врагов — голод, невежество, агрессора». Хо Ши Мин едко высмеивал игру в «ученые» слова и тех, кто любит щеголять непонятными терминами, требовал хранить чистоту вьетнамского языка. Эти его выступления перекликаются с известными ленинскими мыслями: «Не пора ли объявить войну коверканью русского языка»⁴⁹.

Специфика вьетнамской ситуации заключалась в том, что в период господства колонизаторов вьетнамский язык в качестве «туземного» был в загоне, занятия в высшей школе, например, велись на французском. Таким образом, речь шла о национальном возрождении в области культуры, языкового строительства, литературы. Важное значение придавал Хо Ши Мин слову, литературе в деле мобилизации масс на отпор врагу. Он выступал за подлинную народность и коммунистическую партийность литературы, за ее развитие по пути социалистического реализма.

В середине 1954 года отгремели оружейные залпы под Дьенбьен-фу, победоносно завершилась антиколониальная война Сопротивления. Начиналась работа по восстановлению всего, что было разрушено войной и хозяйничаньем феодалов и колонизаторов.

Представление об атмосфере тех лет можно попытаться передать, рассказав об одной из встреч с Хо Ши Мином на спектакле — о Хо Ши Мине в театральном кресле, каковым в зрительном зале служил,

⁴⁹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 40, стр. 49.

по правде говоря, весьма обычный стул с сиденьем, плетеным из индийского тростника.

В советском посольстве было получено приглашение на спектакль от президента Хо Ши Мина, и нам, советским дипломатам, предстояла первая встреча с вьетнамским национальным театром. Радужный хозяин в своем обычном, выцветшем, но тщательно выстиранном, костюме цвета хаки встречал и рассаживал гостей. Поверх костюма президент накинул стеганый ватник-безрукавку, тоже цвета хаки, шея обмотана коричневым шарфом — холодный ветер, муссон с севера завывал над вечерним Ханоем. Так президент привык одеваться в горах и джунглях Вьет-Бака за долгие годы антиколониального Сопротивления, когда приходилось скакать на коне по горным тропам (это в шестьдесят-то лет и без привычки к конной езде!), переходить вброд быстрые ручьи, командовать сражениями, кочевать, где придется, работать в хижине, примостившись со своей неразлучной портативной машинкой марки «Гермес-Беби», ухаживать за своим огородом. Известно было, что и по возвращении в Ханой Хо Ши Мин поселился не в роскошном президентском дворце, а в скромном домике тут же в саду, в котором ему нравилось повозиться с растениями и покопаться в земле. И здесь проявлялся демократизм Хо Ши Мина. «Он любил цветы и рассказывал, что в России, как в странах Европы и Америки, цветы издавна доставляют на самолетах, чтобы украсить жизнь больших городов, — пишет премьер-министр СРВ Фам Ван Донг. — Но в саду президентского дворца цветы все больше уступали место бататам и овощам»⁵⁰.

За свои привычки Хо Ши Мин держался крепко и в Ханое, лежащем на равнине, в дельте Красной реки, «в середине земель и уделов», как выразился в 1010 году вьетнамский государь Ли Тхай То, перенесший сюда столицу. О поразительной невзыскательности к жизненным удобствам и высокой требовательности к себе, самоотверженной стоической скромности Хо Ши Мина рассказывали многие, а алжирский драматург Катеб Ясин свою пьесу о нем так и озаглавил: «Человек в сандалиях на резине» (мне тоже почти всегда доводилось видеть Хо Ши Мина именно в этой простой черного цвета обуви на босу ногу). Хочется только подчеркнуть, что во внешнем облике президента была естественность и гармоничность, в фигуре чувствовалась бодрая юношеская статность (скромный костюм лишь подчеркивал ее), в движениях сквозила утонченность, воспитанная на культуре тысячелетий. Это — то самое, о чем писал П. Г. Антокольский, вспоминая о встрече с Хо Ши Мином: «Он пригласил нас

⁵⁰ Фам Ван Донг. Хо-тютить, ланьту куа тьонгта (Президент Хо Ши Мин — наш вождь). Ханой, 1963, стр. 7.

к столу и проворно разлил крепчайший черный кофе в маленькие чашечки, руки его мелькали над столом с каким-то женственным изяществом»⁵¹. Изящество и изысканность в органической простоте, естественности, неподдельной демократичности — эти черты были всегда присущи Хо Ши Мину.

Шла зима 1955 года, первая после освобождения столицы. С черного неба на улицы, на светлые, в электрических огнях, дома, на огромные вечнозеленые тропические деревья сыпался мелкий, мелкий дождь — почти растворенная в воздухе водяная пыль. Зябко и сыро в небольшом, без всякого фойе и без убранства, помещении клуба ЦК Партии трудящихся Вьетнама, заставленном рядами простых стульев, — позже, когда мне довелось побывать во многих тогдашних театрах вьетнамской столицы, я убедился в какой-то подчеркнутой их демократичности, обыденности. Вся праздничность сосредотачивалась на сцене, она не замечалась ни в одежде, ни в поведении зрителей, разве что отражалась на их лицах.

Хозяин, одарив рукопожатием и приветливым вниманием послов и официальных представителей, как-то незаметно, когда зазвучала музыка и грянули барабаны, оказался в задних рядах, в окружении посольских шоферов, откуда-то взявшихся черноголовых, черноглазых ребятишек. А какой-то малыш удобно устроился у президента на коленях.

Вообще, Хо Ши Мин обладал удивительной способностью создавать вокруг себя атмосферу сосредоточенного спокойствия, доброжелательности и душевного уюта. Он по натуре своей был чужд любой официальности. Он умел одним своим появлением, своей особой, простой и утонченной «хошиминовской» непринужденностью разрядить, например, скованную официальность такой рутинной церемонии, как вручение послом верительных грамот. Тот же дух делового спокойствия Хо Ши Мин вносил в работу и в «пиковые», напряженные исторические дни, когда, случалось, поступали безрадостные вести. Острый (как нож! — говорят во Вьетнаме), пронизательный, чуть с лукавинкой взгляд — и он мгновенно оценивал обстановку, понимал состояние людей и поступал мудро, избегая опрометчивости.

Итак, лишь только на сцене появились актеры, президент, переговоривавшийся с многоязыкой группой шоферов, замолк и стал заинтересованно следить за действием, видно было, что сцена притягивала все его внимание, он был поглощен спектаклем. Картуз с козырьком, который президент позаимствовал у одного из соседей, — в

⁵¹ П. Антокольский. Встреча с Хо Ши Мином. — «Иностранная литература», 1966, № 6, стр. 284.

прохладное время года в театрах не снимали головных уборов во избежание простуды — победно, по-боевому держался на голове, посеребренной сединой, и тоже, казалось, устремился к сцене в такой же сосредоточенности. На лице Хо Ши Мина я узнал ту увлеченность, которую уже не раз замечал у президента и на деловых переговорах, и когда он с юношеским пылом, улыбаясь, дирижировал импровизированным и не очень стройным хором во время дружеской встречи... Это был не простодушный интерес дилетанта, а взгляд знатока, человека, который небезуспешно испробовал перо в драматургии, поэзии и прозе, человека, который привык вдумываться и анализировать, человека, способного художнически целостно воспринимать искусство.

Показывали спектакль вьетнамской классической музыкальной драмы туонг «Сестрица Нго». Туонг как театральный жанр в первые годы после Августовской революции не пользовался почетом, кое-кто в запальчивости призывал сдать его в музей, поскольку в спектаклях этого театра часто появлялись император и его приближенные в пышных сценических костюмах... Но туонг доказал свою жизненность, выявились его народные истоки, а способность туонга передавать героическое начало в характерах персонажей была использована для создания спектаклей на современную тему — о героике антиколониальной борьбы. Одним из первых спектаклей такого плана и стала постановка «Сестрицы Нго», посвященная самоотверженному подвигу народной героини. Конечно, то, что в зрительном зале присутствовали Хо Ши Мин и другие руководители партии и правительства Вьетнама, было особенно лестно актерам, они играли самозабвенно.

Простота Хо Ши Мина в обхождении, в речи, в манерах была результатом огромной культуры, которую он в себя впитал. В его литературно-критических выступлениях чувствуется разговорная интонация, иногда ироничная, они оснащены к месту употребленными пословицами и поговорками. «Он умело пользовался пословицами, любил сравнения, умел «поддеть» необходимо и тонко»,⁵² — писал Фам Ван Донг. Я помню, как людей, неискушенных в управлении хозяйством, Хо Ши Мин сравнил с начинающим шофером, который бестолково крутит баранку, а потому машину кидает из стороны в сторону. Молодому переводчику, который давал не совсем полный перевод беседы, Хо Ши Мин, заметил с улыбкой: «Ты переводишь так, будто конспект составляешь».

В конце 50-х и 60-е гг. литература ДРВ определила путь своего развития — путь социалистического реализма. И в этом существен-

⁵² Фам Ван Донг. Токуок та, нязан та, шынгиеп та ва нгыой нгеша (Наше отечество, наш народ, наше дело и художник). Ханой, 1969, стр. 166.

ную роль сыграли выступления Хо Ши Мина перед писателями и журналистами, его мысли об общественной роли литературы и искусства, их главным героем — человеке-труженике и борце. Почти до самых своих последних дней Хо Ши Мин занимался литературным трудом — писал заметки, стихи, в которых тесно переплетены личные переживания и происходящие в стране великие события.

Ни сигареты, ни чарки вина
целых три года подряд.
Если недуги не мучат меня,
значит я счастлив, я рад.
Счастлив победами Юга родного,
славно врага громят
Наши друзья, и сплошную весной
мне сияет победный год ⁵³—

писал он в 1968 г.

Говоря о своей литературно-публицистической деятельности, Хо Ши Мин признавал себя автором одной темы. «Что же касается содержания сочинений, того, что вы называете темой, все мои работы написаны на одну-единственную тему — о борьбе против колонизаторов и империалистов, против феодалов, помещиков за национальную независимость и социализм» ⁵⁴.

Дело, за которое боролся Хо Ши Мин, восторжествовало. Отмечая единство, солидарность и взаимную поддержку стран социализма, Л. И. Брежнев в Отчете ЦК КПСС XXV съезду говорил: «Прежде всего надо сказать о победе, одержанной вьетнамским народом. Потерпела крах самая крупная после второй мировой войны попытка империализма вооруженной рукой расправиться с социалистическим государством и раздавить национально-освободительную революцию. Героизм и самоотверженность вьетнамского народа, соединенные с решительной поддержкой его странами социализма и прогрессивной общественностью всего мира, оказались сильнее армий интервентов и их пособников. Дело свободы и независимости победило» ⁵⁵. В результате этой исторической победы освобожден Юг страны, и весь вьетнамский народ проголосовал за воссоединение, за построение единого, независимого, мирного и социалистического Вьетнама. Мечта народа, цель его мужественной борьбы, продолжавшейся беспрерывно в течение трех десятилетий, стала явью, воплотилась в жизнь.

⁵³ *Хо Ши Мин. Тхё* (стихи). Ханой, 1970, стр. 133.

⁵⁴ *Хо Ши Мин. Ве конгтак ванхоа, ваннге*, стр. 49.

⁵⁵ *Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики*, стр. 7.

РЕЧИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ ХО ШИ МИНА (в отрывках)

РЕЧЬ НА ОТКРЫТИИ ВЫСТАВКИ ВЕДОМСТВА КУЛЬТУРЫ 7 ОКТЯБРЯ 1945 Г. ¹

Эти картины ² говорят о том, что наши художники издавна ищут свои собственные пути ³. Но, к сожалению ищут не здесь, на земле, а устремляются куда-то в небеса: в их произведениях слишком многое идет от пустых мечтаний, а подлинной жизни слишком уж мало ⁴...

Это поистине мир небожителей! Но я припоминаю, что Лу Синь, великий китайский революционный писатель, как-то высказал вот такую примерно мысль: человек, из брэнного мира, вознесшийся в мир небожителей, был поначалу в восторге; но потом, заметив, что красота там неподвижна, человек этот почувствовал скуку, ему стало не по себе и он познал истину, гласящую, что только вернувшись к подлинной жизни среди людей, почувствуешь движение, радость жизни ⁵...

БОРОТЬСЯ С КРАСНОБАЙСТВОМ ⁶

1. ЧТО ТАКОЕ КРАСНОБАЙСТВО?

Мы против субъективизма, мы против узости взглядов, одновременно мы должны бороться и с краснобайством. Потому что оно столь же вредно, как и те два порока. Потому что все эти три явления идут рука об руку. Потому что покуда процветает краснобайство, мы не исцелимся от субъективизма и узости взглядов.

Откуда берется склонность к краснобайству?

Дело в том, что в старину мы учили китайскую грамоту ⁷, позднее учились по-французски ⁸, а потому, когда говорим и когда пишем, часто щеголяем китаизма-

ми и галлицизмами. Поэтому мы говорим и пишем и многословно, и маловразумительно. Происходит это вследствие субъективизма и узости взглядов.

Краснобайство принимает различные формы.

а) Велеречивое пустозвонство

Многие любят писать длинно. Нанизывают строку за строкой, исписывают страницу за страницей. Но без всякой пользы для читателя. Только изводят бумагу, чернила и напрасно занимают его время. Все равно, что экзему перевязывать — зря длинный бинт портить.

Зачем нужно такое велеречивое пустозвонство? Ответ может быть один: только затем, чтобы народ не читал. Увидит народ — писано длинно и пустозвонно, головой покачает, читать не захочет. Так писать можно лишь для праздношатающихся и бездельников, да и читатель тоже перенимает у пишущего дурные замашки.

В данный момент, в годы войны Сопротивления, бойцы на фронте должны сражаться с врагом, а в тылу люди должны трудиться. Ни у кого нет времени на чтение длинных словоизвержений.

Писать длинно да еще без смысла — очень дурно. Писать коротко и бессодержательно тоже скверно. Мы против любой бессодержательности, но прежде всего мы против велеречивых длиннот.

Не следует ли из этого, что книги по теории или, к примеру, эта книга, не должны быть обстоятельными?

Нет, не следует. Книга может быть обстоятельной, ведь если каждое слово в ней содержательно, продумано, то ее не назовешь пустой.

Народная пословица гласит: «Строишь хлев — обмеряй сначала быка, шьешь рубаху — обмеряй сначала ее владельца». В каждом деле должна быть мера. В том числе и когда пишешь. Мы против долгих речей, пустых слов на бумаге. Но мы отнюдь не считаем все, что коротко — замечательно.

Писать и говорить следует короче. Все же главное — содержательность. Надо избавляться от болезни пустозвонства.

б) Витиеватость

В газетах, книгах, на стенах попадаются рисунки, лозунги, которых никому не понять, не уразуметь.

Такое выдается за «художество». На деле же авторы пишут и рисуют исключительно только для себя самих. Многие думают, что я, мол, ни напишу, что я ни нарисую — люди все равно поймут. На деле, это не так. Если целыми абзацами идут сплошные китаизмы, если обрушить на читателя поток непонятных слов, если писать и говорить на французский манер длинными фразами, то кто тебя поймет?

«Услаждать слух буйвола игрой на цитре» — гласит поговорка, порицающая непонятливых. Однако, пожалуй, таким «буйволом» назовем человека, призванного быть пропагандистом, но пишущего и говорящего непонятно.

Хочешь сдружиться с кем-то — значит, добивайся взаимопонимания. Нет взаимопонимания — нет дружбы. Если ты пропагандист, но не присматриваешься, не анализируешь, не изучаешь, не понимаешь народные массы, а говоришь наобум, пишешь, что попало, то не добьешься успеха.

в) Сухость манеры, нечеткость мысли

Иные повторяют без конца словечки вроде «активный» — «пассивный», «объективный» — «субъективный» и еще охапку заученных терминов. Да и эти словечки не всегда вставляют к месту. Тем самым только навоят на людей скуку и дремоту.

Если мы хотим быть пропагандистами в массах, то должны научиться говорить языком народа, только тогда мы заставим людей нас слушать.

«Учись вести себя, учись говорить, учись узелок завязывать, учись его развязывать», — гласит пословица. И говорить тоже надо учиться, да и сил немало положить, чтобы этому научиться. Потому что народ говорит точным, живым, доходчивым и простым языком. Если пропагандист не овладел еще этой манерой выражать мысли, то он пишет и говорит сухо, невыразительно, без живости, речь лишена наглядности.

Если какого-либо слова нет во вьетнамском языке, приходится заимствовать из других языков, прибегать к китаизмам. Но нужно знать меру. Если слово есть во вьетнамском, не следует использовать заимствование.

Многие страдают пристрастием к «ученым» словам, они не желают говорить по-вьетнамски, во что бы то ни стало хотят блеснуть вэньянизмами. Они не скажут «квартал», «три месяца», а «хронологический период трех лун». Они не скажут «рассмотреть», а «апперцептировать» и т. п.

Но было бы «левацким» перегибом намеренно обходить заимствования из китайского, ставшие словами вьетнамского языка и понятные каждому. К примеру, вместо «суверенитет» говорить «самостояние», вместо «партизан» — «боец-любитель». Это же очевидная бессмыслица.

Мы не против заимствования слов из иностранных языков для обогащения словаря вьетнамского языка. Но мы против бессистемного их нагромождения, против заимствований, засоряющих вьетнамский язык до такой степени, что народ нас не понимает.

Пропагандой же занимаются не только лица, ответственные за нее по служебному положению, но и журналисты, писатели, деятели искусства — все они являются пропагандистами; партийными пропагандистами становятся все кадры, все члены партии, когда они встречаются с народными массами. Поэтому каждый должен учиться говорить, говорить так, чтобы народ тебя понимал.

Многие не готовятся к выступлению должным образом. Выходит произносить речь — повторяет то, что уже говорили перед ним, или пережевывает то, что раньше уже говорил сам. Мается, будто курица, ненароком заглотнувшая волосок. Кончить речь — получится куцо. А продолжать ее — у всех уши вянут.

г) Ненужные доклады

Во-первых, это доклады — очковтирателей. Достижений мало, их раздувают — становится много. Недочеты скрыты, о них молчат. Вышестоящие органы поэтому не представляют со всей ясностью положения и не могут дать верных указаний. Или — запоздалые доклады. В

результате, когда вышестоящие органы получают доклад, принимать меры уже поздно.

Во-вторых, в докладе проставлены только пункты: 1, 2, 3, 4 либо а, в, с и т. п. А существо проблемы не затронуто. Ни анализа, ни предложений. Непонятно отношение: то ли одобрение, то ли протест.

Что такое проблема? Когда в чем-то проявляются противоречия, когда надо искать пути для разрешения — значит, есть проблема. Если же проблема возникла, необходимо выявить, в чем корень противоречия этой проблемы. Надо исследовать, изучить противоречие. Необходим ясный и систематический анализ, надо понять, где главное противоречие, а где второстепенное. И принять решение к действию.

Столкнувшись с проблемой, следует пройти три этапа: выявление, анализ (обследование, изучение, систематизация), разрешение.

Точно так же надо поступать и тогда, когда пишешь или выступаешь, чтобы избежать пустозвонства.

д) Нерадение и разгильдяйство

Пороки, о которых речь шла выше, проистекают от недостатка опыта, а также от нерадения и разгильдяйства.

Возьмем простой пример: каждое утро всякий из нас умывается. Умывает лицо, причесывает волосы. Многие причесываясь, смотрят в зеркальце, прихорашиваются, глядят, чисто ли умылись, тщательно ли причесались. Если столь же ревностно относиться к делу, когда пишешь и выступаешь, то исчезнут многие недостатки.

Не знаешь, не разбираешься — не пиши, не выступай.

Нечего тебе сказать, не о чем тебе написать — не говори, не пиши наобум.

Написал статью, доклад, набросал выступление — обязательно перечитай несколько раз. Покритикуй сам свое произведение, спроси мнение товарищей. Беспольные, лишние слова и фразы выкини.

Когда умываешься, надо не раз плеснуть водою в лицо, чтобы освежить его. Когда пишешь произведение или готовишь речь, помни об этом.

е) Следование старым штампам

Краснобайство проявляется не только в литературной работе, устных выступлениях, но и на учебе, при организации собраний.

Создать курсы переподготовки — хорошее, нужное дело. Но следует знать — учимся мы прежде всего, чтобы работать. Учеба без практики, сколько ни учись — все без толку.

Поэтому обучение должно быть ориентировано на практику с тем, чтобы прибывшие на учебу, возвратясь впоследствии на места, сразу же на деле использовали полученные знания. Многие наши товарищи не понимают этой простой истины.

Они начинают втолковывать крестьянской молодежи и женщинам про «прибавление стоимости». Вдалбливают малым ребятам про «новонародизм»⁹. Рассуждают перед рабочими, только что начавшими учиться грамоте, про «диалектизм».

Только на одном из собраний в низовой организации мы можем подметить массу недостатков.

1. Плохая подготовка собраний

Члены партии собрались, а понятия не имеют, о чем пойдет речь на собрании. Поэтому, когда председательствующий приглашает высказываться, никто не подготовлен к выступлению.

2. Бесконечные словопрения

Когда приходят представители вышестоящих органов, они одни и говорят; говорят два, три часа. Расплываются мыслию по необъятным просторам небес и земли. Говорят обо всем на свете. Только тщательно избегают сказать что-либо практически необходимое для данного района: именно о том, что нужно знать людям, живущим здесь, нужно или уяснить, или сделать, — обо всем об этом ни словечка!

3. Опоздания

Назначат собрание на восемь часов, а явятся в девять, десять. Отнимают тем самым время у других людей. Они не понимают, что точность — это замечательное качество человека революции, особенно в нынешних условиях войны Сопротивления.

4. Приверженность старине

Всегда и везде по старинке в докладах и на собраниях придерживаются обязательно такого порядка:

1. Международное положение
2. Положение в Индокитае
3. Отчет о работе
4. Обсуждение дел
5. Критика
6. Закрытие собрания

Спору нет, быть в курсе международных и внутренних дел хорошо и необходимо. Но вот беда. Является представитель «сверху» и заводит речь на многие часы: говорит о плане Маршалла и о положении в Парагвае, и еще о многом таком, в чем слушающие ровным счетом ничего не смыслят.

В результате практические, конкретные насущные дела остаются необсужденными.

ж) Никому непонятные речи

Партия постоянно призывает к осуществлению сдвигов согласно лозунгу «научность — национальный характер — массовость¹⁰». К сожалению, однако, многие кадровые работники и члены партии с места так и не сдвинулись. Вплоть до того, что ратуют на словах за массовость, а на деле осуществляют камерность. Потому что речи, которые они произносят, сочинения, которые они пишут, народ не читает и не понимает. Потому что они не учатся у масс и не понимают их.

Многие листовки, многие решения, многие лозунги нашей партии имеют правильную цель и значение. Но написаны слишком высоким стилем, с такими украшениями, что не только народ их не понимает, но и кадровые работники становятся в тупик. Например, недавно можно было видеть, что повсюду расклеены такие лозунги: «Против изоляции», «Против субъективизма», «Против местничества».

Когда же расспросишь конкретнее, то выясняется, что девять десятых из низовых кадровых работников этих лозунгов совершенно не понимают. Они говорят, что мол, «сверху» дали указание расклеить, вот и расклеили. Но понимать — никто не понимает, а некоторые

скороговоркой читают все три лозунга подряд так: «Против субъектов на местах».

Беда! Революционные лозунги партии превратились в заклинания прорицателя. Кто виноват? В какую сторону образовались сдвиги от массовости и национального характера?

Каждый партийный лозунг выражает стремления и цели сотен тысяч членов партии и миллионных народных масс. Поэтому необходимо, чтобы народ их понимал, надо учиться его языку. В противном случае пропадут понапрасну десятки тысяч лозунгов.

з) Пристрастие к «ученым» словам

Слова вьетнамские иные люди не употребляют, а вместо них норовят вставить китаизмы. Если и к месту поставят — уже вред, народ их не понимает. А многие, не зная как следует «интеллигентных» слов, неправильно их употребляют, любят ими щеголять, а от этого — еще больший вред.

Например: французские колонизаторы и вьетнамские марионетки заставили наших соотечественников выйти на демонстрацию, по этому поводу одна из наших газет пишет: «автоматическая демонстрация». Прочесывание местности с помощью войсковых подразделений обозначается китаизмом «тао данг», а одна из наших газет пишет «тао дам». А другая — и того пуще!

Пословица гласит: «Безобразная хочет быть красивой, невежда норовит выражаться по-ученому». Это пристрастие к «ученым» словам заражает народ, вредит ему. И вот иной оратор заявляет: «Мы просимся в абжургард» (вместо «авангард»). Или: «Вы должны, товарищи, сексуализироваться друг с другом» (вместо солидаризироваться)...

Нет, это не анекдоты, это — факты. Но факты при-
скорбные, порожденные или страстью к «ученым» словам, или же невежеством.

II. КАК ИСЦЕЛИТЬСЯ ОТ КРАСНОБАЙСТВА?

Выше перечислены симптомы болезни — краснобайства. Каждый член партии, каждый кадровый работник должен всеми силами избавляться от этого недуга. В противном случае это нанесет ущерб партии.

А вот лекарство от болезни. Каждый должен осмыслить, помнить, выполнять:

1. Учиться языку народа. Не говорить по-книжному. Каждая мысль, каждая фраза, каждое слово должны выражать мысли и чаяния масс.

2. Надо всегда пользоваться словами и примерами простыми, наглядными, доходчивыми.

3. Когда пишешь и говоришь, надо стремиться, чтобы тебя понимали все. Чтобы до народа доходили наши призывы, чтобы в них все верили и решительно проводили в жизнь. Всегда надо спрашивать себя: «Для кого мы пишем? Для кого мы говорим?»

4. Не выяснил дела, не изучил, не имеешь ясного представления — не выступай и не пиши.

5. Прежде чем сказать, надо зрело рассудить, надо тщательно систематизировать мысли. Необходимо помнить пословицу: «собака, прежде чем улечься, три круга obeжит, человек, прежде чем скажет, обдумает в течение трех лет».

Окончив писать, раза три — четыре прочти свое сочинение. Если это важная работа — прочти девять и десять раз.

Поступая так, а члены партии и кадровые работники должны следовать этим советам, мы постепенно ограничим краснобайство и потом вовсе от него избавимся, партийное же дело от этого только выиграет, повысится авторитет кадрового работника и члена партии.

КАК ПИСАТЬ ¹¹

Сегодня речь пойдет о том, как писать, и главным образом о том, как писать кратко.

Сейчас образовательный уровень большинства наших сограждан, бюджет времени солдат, сражающихся с врагом, и работающих в тылу людей не дают им возможности надолго углубляться в чтение, а скудность наших запасов бумаги и чернил не позволяет писать пространно и печатать большие книги. Поэтому, чем короче мы пишем, тем лучше.

На страницах газет у нас встречаются статьи, которые вяло и скучно растянуты на несколько столбцов, будто вареная зелень в похлебке. Дочитал до середины

и уже не помнишь, о чем говорилось в начале, а прочитал статью до конца — не помнишь и середины. Это бесполезная писанина.

Во имя кого мы пишем?

Во имя каких целей мы пишем? Необходимо поставить вопрос: «Для кого мы пишем?»

Мы пишем для подавляющего большинства народа — для рабочих, крестьян и солдат.

Для чего мы пишем?

Для того, чтобы воспитывать, разъяснять, пропагандировать. Чтобы служить народу.

Наконец, что писать?

Необходима ясная позиция, чтобы четко ориентироваться, где мы, где друзья, где враги.

Мы пишем, чтобы показать то хорошее, то замечательное, что есть у нашего народа, у нашей армии, у наших друзей. Одновременно, чтобы подвергать критике наши недостатки, недостатки наших кадровых работников, народа и армии. Не следует писать только о хорошем, скрывая дурное. Но критика должна быть справедливой. Показывая хорошее, положительное, надо соблюдать меру, обходиться без преувеличений. Говорить о том, что есть на самом деле. У нашей армии и нашего народа много замечательных черт, их не надо придумывать.

Критика же должна быть искренней, обоснованной, правильной, но не следует давать врагу повода для контрпропаганды.

Какова наша позиция по отношению к врагу?

Показать нашим бойцам, нашим соотечественникам отрицательные стороны врага, чтобы они знали, насколько он коварный и злой, чтобы воспитывать у них ненависть к врагу.

О его зверствах и бесчинствах написать можно много, если суметь собрать материал. Иные действия врага на первый взгляд вызывают положительное отношение, но по существу это нехорошие дела, мы это должны разъяснять народу.

Приведем пример. В своих тыловых районах французы устраивают «благотворительные мероприятия» или американцы оказывают «помощь» с целью рекламы и подкупа. По существу они грабят в одном месте и «благотельствуют» в другом. Этот пример показателен.

Если вы не умеете рассмотреть сущность явления, то можете вообразить, что оно и впрямь положительное.

Где брать материалы для литературной работы?

1. Прислушиваться к кадровым работникам, бойцам, соотечественникам.

2. Опрашивать тех, кто вернулся из дальних мест, расспрашивать соотечественников, бойцов об их делах и положении на местах.

3. Видеть — самому поехать, разузнать, увидеть.

4. Читать газеты, журналы, книги. Как отечественные, так и зарубежные.

5. Записывать то, что слышал, что видел, что рассказали, что прочитал. Иногда из многих газет извлечешь только один факт. Разыскивать факты — работа, здесь, как во всякой работе, встречаются трудности...

КАК ПИСАТЬ?

Прежде всего надо избегать стиля «тягучей зелени в похлебке», т. е. не следует разливаться многословным половодьем великих рек и океанов, заставляя читателя, как говорят, хорониться от ваших писаний в зеленых джунглях. Пишем мы, чтобы воспитывать, чтобы воодушевлять людей. Если читатель не запоминает, не понимает, значит, мы пишем не так, значит, мы бьем мимо цели. А чтобы читатель понимал, запоминал, действовал, надо писать, приравниваясь к уровню читателя, — писать ясно, лаконично, не прибегая к «ученым» словам...

Писать надо конкретно. Говорят: «Если утверждаешь, ссылайся на книгу, если доказываешь, приводи доводы». То есть надо ясно указать, где произошло событие, как, когда, как все началось, как развивалось, каковы последствия.

Несколько примеров: если пишете о борьбе с хищениями и расточительством, скажите, кто расточительствует, кто повинен в хищениях. В каком учреждении это происходит? В чем заключается расточительство? Когда это происходило? Не нужно неясностей.

Или вы пишете о победе партизан. Когда одержана победа? Как? Сколько врагов уничтожено, сколько взято в плен, сколько захвачено оружия? Надо об этом четко сказать, не выбалтывая, однако, военной тайны.

Вы написали, что делать дальше с сочинением?

Если закончили, то прочитайте и перечитайте написанное. Все лишнее — фразы, слова — вычеркните. Вы перечитали четыре, пять раз, хватит ли этого? Нет, не хватит. Перечитайте еще и еще раз, исправьте вновь и вновь. Если вы уже перечитали несколько раз, не думайте, что дело с концом. Надо попросить, чтобы прочитали ваши товарищи — рабочие, крестьяне, солдаты¹². Те места, на которых они спотыкаются, те слова, которые они не понимают, надо исправить по их указанию.

Так надо писать листовки, так надо писать для газеты, так надо составлять доклады, так надо поступать при любой литературной работе.

Если вы описываете запутанную историю, берите главное, не входите в сложные перипетии.

НЕОБХОДИМО ХРАНИТЬ ТАЙНУ

Когда пишете, обратите внимание на охрану тайны. Наши газеты плохо берегут тайну. Чуть не в каждом номере газеты выбалтываются секреты.

Например, пишут, что молодые партизаны, затерявшись в толпе местных жителей, с коромыслами на плечах отправились на рынок, а когда повстречались солдаты противника, совершили на них дерзкое успешное нападение.

В следующий раз в рыночные дни враги стали хватать молодежь, появлявшуюся на рынке.

Другой пример: враг нагрянул в деревню с карательной экспедицией, все жители разбежались. Одна женщина, притворившись больной, осталась дома. Каждый вечер она носила рисовую кашу раненому бойцу, спрятанному в подземном укрытии. Укрытие имело некое приспособление, через которое поступал бойцу воздух и через которое ему передавали кашу.

Это отважный поступок, который стоит отметить... Но если писать неумело, можно раскрыть тайну, и в следующий раз станут выискивать тайные укрытия по такому вот описанному приспособлению и, будьте уверены, докопаются до укрытий.

Вот что получается, если по неосторожности нарушить тайну. Не выдавайте врагу названия местности, имена людей.

О ТОМ, КАК ПИШУТ ЛОЗУНГИ

Иногда лозунги написаны огромными буквами, но их не может прочесть и президент Хо Ши Мин, поскольку одна буква налезает на другую. Никто этот лозунг не поймет, разве что сам человек, написавший его...

Выступать надо лаконично, так, чтобы, как говорится, были голова и хвост, чтобы было содержание...

...Кочешь выступить, подготовься.

Так, в общих чертах, надо писать и выступать.

ИЗ РЕЧИ НА II СЪЕЗДЕ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ ВЬЕТНАМА¹³

...У вас немало достижений. Но также все еще много и недостатков. Среди вас есть еще люди, которые в большей или меньшей мере не избавились пока от буржуазного и мелкобуржуазного влияния, а потому нетвердо разбираются в политике. Если говорить о художественном творчестве, должен признаться, что у меня остается мало времени на чтение литературно-художественных работ. Может, именно потому, когда я берусь за них, то все попадают работы, которые написаны в манере праздного суесловия, тягучей, будто ветви люфы или кухонной зелени; вроде бы писано это автором, считающим, сколько ему приходится гонорара за строку, — встречаются такие вот пресные работы¹⁴.

...Когда я научился писать газетные статьи¹⁵, мне захотелось сочинять художественную прозу. Но я опасался, что при моем приблизительном знании французского из этого вряд ли выйдет толк. Случайно я прочитал одну повесть Толстого, увидел, что пишет он просто, понятно, и решил, что и я смогу писать. С тех пор я начал сочинять рассказы.

В 1941 году я нелегально вернулся на Родину¹⁶. Как учил нас Ленин, газета является коллективным агитатором, пропагандистом, организатором и руководителем. Поэтому мы сразу же постарались организовать выпуск газеты, причем делать это приходилось тайно, поскольку кругом рыскала тайная полиция — и французская, и японская, и баодаевская¹⁷.

Что же касается содержания сочинений, того, что вы называете темой, то все мои работы написаны на одну единственную тему — о борьбе против колонизаторов и империалистов, против феодалов, помещиков за национальную независимость и социализм.

...Вывод из опыта моей сорокалетней работы: не бояться трудностей, воспитывать в себе решимость. Не умеете — надо усердно учиться, и тогда непременно научитесь. У вас сейчас куда больше возможностей для учебы, чем у меня прежде. Надеюсь, что вы не будете жалеть стараний и добьетесь успеха!

ИЗ РЕЧИ,
ПРОИЗНЕСЕННОЙ ПРИ ПОСЕЩЕНИИ ВЫСТАВКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
1962 ГОДА ¹⁸

...Картины, скульптуры, представленные здесь, выражают чувства людей, в них сказана правда об обыкновенных людях труда. Художники старались проникнуть в жизнь. Это хорошо. Но картины не доносят еще духа массового трудового соревнования. Следует обратить внимание и на выявление национального характера. Опытные мастера должны поощрять молодежь, помогать ей еще больше, наставлять ее в мастерстве, но следует соблюдать осторожность с тем, чтобы молодые художники сохраняли подлинность чувств, не надо стискивать их рамками правил, губить в них творческий дух.

ИЗ РЕЧИ
НА III СЪЕЗДЕ АССОЦИАЦИИ
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА ВЬЕТНАМА ¹⁹

...При господстве французских колонизаторов, несмотря на то, что они проводили жестокий террор, возвращая одновременно словесность, восхвалявшую тэев ²⁰, в нашей стране все-таки существовала революционная литература.

Революционная литература, например, поэзия достопочтенных Фан Тю Чиня ²¹, Фан Бой Тяу ²² и других

патриотов, именовалась «запрещенной». Если властям удавалось дознаться, то и авторов и читателей этой литературы ждали арест и тюрьма...²³

...Сценическое искусство было лишь развлечением для тех, кто, как говорится, «сидя в прохладце, вкушал яства из золотых чаш». Они презирали артистов, называли их «безродными паяцами»²⁴.

В те времена было только немое кино, французские колонизаторы пользовались кинематографом, чтобы унижать наш народ. Например, на ярмарке в Марселе²⁵, кроме картин, на которых были изображены вьетнамские сановники, подобострастно склонившиеся перед марионеточным королем, палачами, генерал-губернатором, верховными резидентами, кроме обнаженных рикш, катавших седоков за плату, еще показывали кино: в фильме старые женщины жевали черными зубами бетель²⁶, двигались тощие оборванные крестьяне, мужчины в одних набедренных повязках взбирались на кокосовые пальмы... Это называлось «Образы Аннама».

Конечно, когда нация была угнетена, литература и искусство тоже утратили свободу. Для завоевания свободы искусство должно участвовать в революции.

С победой Августовской революции наш народ добился освобождения, а деятели литературы и искусства получили благоприятные возможности для того, чтобы развивать свои способности, чтобы вносить свой вклад в дело войны Сопротивления и строительства Родины.

Минуло семнадцать лет, в нашей стране произошли перемены, от коих, как говорится, сотряслось небо и сдвинулась земля: победила революция, мы одержали победу в войне Сопротивления, ведем социалистическое строительство в Северном Вьетнаме, боремся против американо-нгодиндьемовского²⁷ режима на Юге, повсюду кипит патриотическое соревнование. Во Вьетнаме у нас много совершается славных дел, у нас много подлинных героев. То же следует сказать и о странах социалистического содружества.

Народ ждет произведений, достойных нашей замечательной эпохи, произведений, со всей искренностью воспевающих нового человека, новые дела с тем, чтобы эти произведения служили примером не только нам, но и воспитывали грядущие поколения.

ЗАМЕЧАНИЯ
ПО ПОДГОТОВКЕ И ИЗДАНИЮ
КНИЖНОЙ СЕРИИ
«ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ, СЛАВНЫЕ ДЕЛА»²⁸

... Вы видели море, а знаете ли из чего оно состоит?

Маленькие капли воды стекают в лоно земли, устремляются в одном направлении, образуют ручейки, реки. Бессчетное количество маленьких капель воды соединяются и становятся морем. Статуя или дворец должны стоять на прочном пьедестале или на прочном фундаменте, иначе они рухнут. Но люди видят только статую или дворец и не замечают пьедестала, фундамента. То есть они видят верхушку дерева, но не замечают его ствола.

... Народу нравятся картины, но среди картин попадают такие, которых никто не понимает. Будто вы рисуете для себя, а не для народа. Рисуете девушек, идущих в бой, а наряжаете их в длинные праздничные платья и в изящные конусообразные «поэтические шляпки».

(Президент Хо Ши Мин передает собеседникам газету, в ней плакат с изображением девушек из Ханоя, Хюе и Сайгона.)

Если вы мне не верите, можете спросить у девушек из этих городов. Они вам наверняка ответят: «Здесь нарисованы не мы, мы в бой в таких нарядах не ходим!»

Я не искусен в живописи, поэтому не могу всесторонне оценить ваши картины. Но я думаю, что искусство должно стоять ближе к жизни, художник не может рисовать, по своему произволу выдумывая что угодно, потому что народ будет порицать такого художника, сочтя его невеждой.

... Что касается этой книжной серии, то вы не должны стремиться писать длинно. У нашего народа есть традиция рассказывать кратко, выразительно и мило. Вам надлежит учиться этому у народа. Надо чтобы в книжках было много картинок — понятных и красивых,

но смотрите, как бы из-за множества картинок книжки не получились дорогими.

... Вами сделано много и оформление книг хорошее.

Только есть у вас один недостаток. Вы, как говорится, нарядившись в парчовое платье, разгуливаете в крошечной тьме — никто вас не видит. Сделано вами много, а вы не пропагандируете результаты своих трудов, не рекламируете их, чтобы люди знали и читали...

Не забудьте на первой странице каждой книжки написать: «Будем приветствовать критические замечания читателей». Вам следует всегда в газетах и книгах представлять эту фразу. Я знаю, что пишете вы интересно, что вы блестящие стилисты, но все же у народа сотни ушей и тысячи глаз, вы получите много умных замечаний и они помогут вам добиться новых успехов. И это не только в литературном деле, журналистской работе; в любой сфере деятельности, если вы хотите достичь хороших результатов, особо уважайте мнения, которые высказывает народ...

Мы не должны воспитывать людей такими, чтобы они на зубок знали книги, бойко тараторили, мол, Маркс сказал то, Ленин сказал это, а свою конкретную задачу, скажем, уборку помещения, начисто забывали — весь дом держали бы в грязи...

... Я не против того, чтобы наша молодежь усваивала знания о зарубежном мире, об истории других стран, о ценностях, созданных всем человечеством. Но следует знать, что осваивать сначала, что потом, чтобы был практический эффект и польза. Прежде, когда французские колонизаторы правили нашей страной, были вьетнамские интеллигенты, блестяще знавшие историю, географию, предания Франции, мифы древней Греции и Рима. Но спросили бы вы их о наших героях, наших предках, о пращурах наших, о географии нашей страны, оказалось бы, что здесь они круглые невежды. Теперь мы завоевали независимость, свободу, конечно, нам не нужны такие люди.

Однако я хочу напомнить вот о чем: сейчас в связи с тем, что наша борьба против американской агрессии за спасение родины имеет важное мировое значение, за рубежом становится все больше людей, отлично

знающих Вьетнам. Имейте в виду, что многие вьетнамцы знают свою историю, свою страну, ценности, созданные нами, хуже, чем иностранцы. И за такое положение несете ответственность вы — воспитатели и пропагандисты.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Все публикуемые здесь переводы выполнены с текста вьетнамского издания книги Хо Ши Мина «О работе в области культуры, литературы и искусства» («Вет конгтак ванхоа вангге». Ханой, 1971), выпущенной издательством «Шытхат» («Правда»).
- ² Хо Ши Мин отнюдь не был новичком, выступая в качестве ценителя живописи. В период своих странствий по Европе в 20-е годы он посещал знаменитые музеи и картинные галереи, различные выставки. Ветеран вьетнамской революции Буй Лам рассказывает о встрече с Хо Ши Мином в Париже: «Час спустя он привел меня на выставку живописи. Признаюсь, тогда я был молодой, в живописи мало разбирался, поэтому не любил ходить на выставки. Но быть всегда с Нгуеном (Хо Ши Мином. — Н. Н.) — это уже удовольствие. На выставке было показано несколько сотен картин. Народу было много. Я замечал, что многие пожимали Нгуену руку или кивали головой, видимо, и здесь у него было много знакомых. Нгуен долго осматривал каждую картину и обменивался мнениями с французскими товарищами. Это говорило о том, что Нгуен хорошо знает искусство и французскую культуру. В ответ французы кивали головой. Я невольно увлекся их разговором и стал внимательно смотреть картины. Помню, Нгуен долго стоял перед портретом Вайян-Кутюрье» («Наш президент Хо Ши Мин». Ханой, 1963, стр. 57).
- ³ Современная живопись во Вьетнаме получила развитие начиная с конца второго десятилетия нашего века. При этом вьетнамские художники, развивая традиции национальной живописи, прибегли к работе в таких оригинальных техниках, как живопись по лаку, живопись по шелку.
- ⁴ Хо Ши Мин выступает здесь с критикой школы пассивного романтизма, существовавшей во вьетнамской литературе и живописи в 30—40-е годы.
- ⁵ Вероятно, имеется в виду использование Лу Синем одного из распространенных сюжетов. Сюжетные мотивы, упомянутые Хо Ши Мином, были известны в классической литературе Китая и Вьетнама. На них, в частности, построена вьетнамская поэма «Чудесная встреча среди лесов и ручьев» неизвестного автора, обычно относимая к XVII веку.
- ⁶ Работа была включена в книгу «Исправление стиля работы», написанную в октябре 1947 г.
- ⁷ Вьетнамское традиционное образование включало в себя изучение китайской иероглифики, книг конфуцианского канона.
- ⁸ Изучение французского языка, истории Франции, истории французской литературы было важнейшим содержанием обучения в лицеях Вьетнама при колониальном режиме.
- ⁹ «Новонародизм» — новая демократия.

- ¹⁰ Лозунг «научность — национальный характер — массовость» был выдвинут КПИК в Тезисах по вопросам культуры в 1943 г.
- ¹¹ Из выступления Хо Ши Мина 17 августа 1952 г. перед работниками печати, литературы и искусства, а также работниками других отраслей в Центральной партийной школе.
- ¹² К этому способу проверять доходчивость своих сочинений Хо Ши Мин имел привычку прибегать издавна. Вспоминая о работе с Хо Ши Мином в 1940 г. в Юннани, старый вьетнамский коммунист писал: «Нгуен Ай Куок писал статьи для газеты. Он рекомендовал нам писать так, чтобы всем было понятно. Я был рабочим. Уровень моего образования тогда был еще низким, и Нгуен Ай Куок обычно говорил: «Товарищи, когда напишите, передайте Чинь Динь Хаю, пусть он почитает. Если он поймет, значит читатели поймут, все в порядке» («Наш президент Хо Ши Мин», стр. 189).
- ¹³ Выступление Хо Ши Мина на II съезде Союза журналистов Вьетнама состоялось 16 апреля 1959 г.
- ¹⁴ Во второй половине 50-х гг. развитие вьетнамской литературы испытывало определенные трудности, отчасти обусловленные сложностями идейных и творческих поисков переходного периода к широким социалистическим преобразованиям в сельском хозяйстве, розничной торговле, мелком и кустарном производстве, т. е. сферах, в которых были заняты миллионы людей. Определенными сложностями условий были вызваны такие явления, как право-опportunистическая группа, формировавшаяся вокруг газеты «Нянва» («Гуманность») и сборников «Шедевры» («Зияйфам»). На рубеже 50—60-х годов литература ДРВ достигает творческого возмужания, что ознаменовалось прежде всего появлением большого числа прозаических и поэтических произведений, представлявших собой серьезное достижение в национальных масштабах. Подъем в литературном развитии ДРВ этого времени определился первыми успехами в строительстве социалистической культуры. Своеобразие формирования искусства социалистического реализма во Вьетнаме было обусловлено тем, что данный процесс совпал в этой бывшей колонии, ставшей на путь социалистического развития и строительства, с начавшимся возрождением национальной культуры. Впервые в истории Вьетнама началось с широким размахом освоение национальных художественных ценностей: публикация письменных памятников и произведений фольклора, осмысление истории вьетнамской литературы. Огромное значение имело также включение литературы ДРВ в сферу взаимодействия литератур социалистических стран, благодаря чему интенсивно воспринимался прежде всего опыт советской литературы, велась огромная переводческая работа, в которой приняли участие лучшие поэты и писатели ДРВ. В период с 1954 г. по 1967 г. на вьетнамский язык было переведено свыше трехсот книг советских писателей и классиков русской литературы. Все это вносило коренные перемены в атмосферу литературной жизни Вьетнама.
- ¹⁵ Свою журналистскую деятельность Хо Ши Мин начинал под руководством Гастона Монмуссо во французской рабочей печати в 20-е годы с заметок в три-пять строк.
- ¹⁶ Обычно дается другая дата — 1940 г.

- ¹⁷ Бао Дай — марионеточный император, в 1945 г. отрекся от трона, затем использовался колонизаторами в качестве главы марионеточного государства, с 1955 г. живет в эмиграции.
- ¹⁸ Речь была произнесена при посещении выставки 24 октября 1962 г. В ней Хо Ши Мин отметил заметные достижения искусства социалистического Вьетнама. Одной из важнейших причин, тормозивших развитие искусства в 50-е годы во Вьетнаме, справедливо считалось отсутствие у художников постоянных и широких связей с рабочими и крестьянами. Хо Ши Мин подчеркнул, что выставка свидетельствовала об активном преодолении этого недостатка.
- ¹⁹ Речь была произнесена 1 декабря 1962 года. Ассоциация литературы и искусства Вьетнама является федерацией творческих союзов писателей, художников, работников сцены и т. д.
- ²⁰ Тэй — букв. западный, так именовали во Вьетнаме колонизаторов (с уничижительным оттенком).
- ²¹ Фан Тю Чинь (1872—1926) — видный вьетнамский патриот, публицист и поэт. Начав многообещающую карьеру чиновника, неожиданно оставил службу, эмигрировал в 1905 г. в Японию. По возвращении на родину принял участие в просветительском движении, за что попал в ссылку на остров-тюрьму Полукондор. После освобождения жил во Франции, где им написана поэма «Чудесная встреча с красавицей». В поэме Вьетнам осознается как звено в общей цепи национально-освободительной борьбы народов.
- ²² Фан Бой Тяу (1867—1940) — вьетнамский писатель и публицист, выдающийся деятель национально-освободительного движения. Родился в бедной семье ученого конфуцианца. Учился в традиционной вьетнамской школе, в 1900 г. был удостоен на экзамене второй ученой степени (кынян). В 1904 г. совместно со своими единомышленниками создал подпольное патриотическое Общество обновления Вьетнама. В 1905 г. эмигрировал в Японию, пытаясь найти там поддержку для борьбы против французских колонизаторов, где сблизился с деятелем китайского реформаторского движения Лян Ци-чао и с Сунь Ят-сенем. Фан Бой Тяу организовывал поездки вьетнамской молодежи на учебу в Японию (так называемое Движение путешествий на Восток). Вскоре переехал в Китай, где при его активном участии было основано нелегальное Общество возрождения Вьетнама (1912). После поражения первой китайской революции был арестован и заключен в тюрьму (1914—1917). Преодолевая традиционные конфуцианские взгляды, Фан Бой Тяу постепенно переходит на буржуазно-демократические позиции, проявляет интерес к научному социализму и деятельности В. И. Ленина. В 1920 г. встречался в Пекине с представителями Советской России. В 1925 г. французская охранка схватила в Шанхае вьетнамского патриота и доставила в Ханой, где над ним была учинена расправа: колониальный суд приговорил его к пожизненной каторге, которая ввиду широких протестов вьетнамской общественности была заменена ссылкой под надзор полиции в Хюе. Свое литературное творчество Фан Бой Тяу считал частью политической деятельности патриота. Адресуя стихи и статьи читателю с традиционным образованием, он писал главным образом на ханване и почти не выходил за рамки классических жанровых форм: послание в стихах «Письмо из-за моря, написанное кровью» (1906), жизнеописание «Повествование о павших героях Ханоя»

(1913), исторический роман-хроника «Искренняя история Чунг Куанга» (1921). Ему приписывается драма «Княгиня Чынг» (1911) — о героине вьетнамской древности, возглавившей восстание против китайского владычества. После 1925 г. Фан Бой Тяу чаще обращается к вьетнамскому языку: пишет поэму «Лекарство для бедного люда» (1927), стихотворение «Крестьянин сетует на тайфуны и наводнения» (1933) и др. Итоги своего пути писатель подводит в известных мемуарах «Годы жизни Фан Бой Тяу» (1939). В традиционные литературные формы Фан Бой Тяу неизменно вкладывал новое, просветительское и патриотическое содержание. Его творчеству свойственно прямое публицистическое выражение идей и рационалистическая заданность в построении художественного образа.

²³ Об отсутствии в колониальном Вьетнаме элементарных демократических свобод Хо Ши Мин говорил в своем выступлении на конференции ФКП в Туре в 1920 г.: «Все вы знаете, что уже полвека, как французский капитализм проник в Индокитай и, преследуя выгоды, огнем и мечом покорил нашу страну. С тех пор мы не только подвергаемся эксплуатации и угнетению, но над нами еще и жестоко издеваются, нас еще и отравляют! Между прочим, я хочу подчеркнуть *отравляют опиумом и алкоголем*. За несколько минут я не смогу рассказать о всех жестокостях, которые творят в Индокитае эти капиталистические бандиты. Тюрем больше, чем школ, и все они набиты битком. Всякого колониального туземца, у которого есть социалистические идеи, хватают и иногда убивают без суда. Такова справедливость, такова истина в Индокитае! Вьетнамцы подвергаются дискриминации, у них нет прав, которые имеют европейцы или лица, принявшие европейское подданство. У нас нет свободы печати и свободы слова, нет даже свободы устраивать собрания и создавать организации. Мы не имеем права жить за границей или путешествовать. Мы вынуждены прозябать в темноте и невежестве, потому что лишены права на образование. Колонизаторы всеми способами заставляют нас курить опиум и пить спиртные напитки, чтобы отравить нас, сделать из нас идиотов» [Хо Ши Мин. Сочинения (1920—1969). Ханой, 1971, стр. 11—12].

²⁴ В феодальном Вьетнаме официально существовало пренебрежительное отношение к профессии актера; актеры и их потомки подвергались определенному поражению в правах. Так, они были лишены права участвовать в экзаменах на ученую степень, которая открывала путь к официальному положению в государстве, крупным должностям, почету, богатству. Известно, что к экзаменам не был по этой причине допущен Дао Зюи Ты (1572—1634), отец которого управлял придворным оркестром. Впоследствии Дао Зюи Ты, перейдя из северного княжества в южное, не только сыграл важную роль в формировании классического музыкального театра туонг, но и стал там крупным государственным и военным деятелем. В XIX в. труппы туонга существовали при императорском дворе, а также при домах высших сановников. Существовал и народный комедийный туонг.

²⁵ Имеется в виду колониальная ярмарка в Марселе в 1922 г.

²⁶ Обычай красить зубы черным лаком издавна существовал во Вьетнаме, это служило и средством предохранения зубов от раз-

рушения. Как и в других странах Юго-Восточной Азии, во Вьетнаме существует обычай жевать бетель. Для этого берут кусочек свежего или сушеного ореха арековой пальмы, обертывают его бетельным листом, т. е. листьями лианы *Piper betle*. затем добавляют немного гашеной извести и пряностей. Все это вместе именуется бетелем. Он имеет возбуждающее действие.

²⁷ Нго Динь Дьем (правильно — Нго Динь Зьем) — марионеточный сайгонский «президент», глава проимпериалистического режима; был свергнут и убит в 1963 г.

²⁸ Это выступление Хо Ши Мина — одно из самых последних — состоялось в начале июня 1968 г. Книжная серия о героях фронта и тыла, о которой идет речь у Хо Ши Мина, имела своей предшественницей серию книг о героях антиколониального Сопротивления, выходившую в начале 50-х годов. Этот жанр биографического плана мало чем отличался от газетного очерка, но известны случаи, когда такие книги вырастали в заметные литературные явления, в частности, повесть Нгуен Нгаука «Страна поднимается» (1956), рассказывающая о горце Нупе — партизанском вожаке.

Перевод и примечания Н. И. Никулина

К ПУБЛИКАЦИИ СТАТЬИ Н. Ф. ФЕДОРОВА О ФАУСТЕ

Был у нас замечательный, но мало известный — потому что был своеобразен — мыслитель Н. Ф. Федоров. Среди множества его оригинальных домыслов и афоризмов есть такой:

«Свобода без власти над природой — то же, что освобождение крестьян без земли». Это, на мой взгляд, неоспоримо.

*М. Горький*¹

Статья «„Фауст“ Гете и народная легенда о Фаусте» принадлежит русскому мыслителю конца XIX века Николаю Федоровичу Федорову (1828—1903), автору своеобразного философского учения, изложенного в двух томах «Философии общего дела». Это произведение было издано уже после смерти Федорова его двумя учениками В. А. Кожевниковым и Н. П. Петерсоном. Первый том вышел в 1906 году в гор. Верном (ныне Алма-Ата) в количестве 480 экземпляров; выпустили его «не для продажи». Второй — через семь лет, в 1913 году в Москве².

Слова «общее» и «дело» удачно передают то лучшее, что содержалось в учении Федорова и благодаря чему оно привлекало внимание многих выдающихся деятелей нашей отечественной литературы от Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого до В. Я. Брюсова и А. М. Горького.

Причины «небратского», как он выражался, состояния мира постоянно занимали Федорова и заставляли его изыскивать способы к «восстановлению родства». И хотя предлагаемый им «проект», конечно, не мог удовлетворить людей иных взглядов на развитие истории, тем более представителей марксистского мировоззрения, федоровская радикальная критика разобщения, смелость и размах его суждений, а также настойчивый призыв к деятельности, и притом массовой, объединяющей человечество вокруг больших целей, сохраняют и по сей день определенное значение.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 24. М., 1953, стр. 454.

² «Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Н. Ф. Федорова» (под редакцией В. А. Кожевникова и Н. П. Петерсона), т. I. Верный, 1906; т. II.— М., 1913. В дальнейшем в тексте указываются том и страница этих изданий.

Особый интерес, естественно, вызывают идеи Федорова, провозвещающие «космическую эру»³. Ему принадлежит формулировка: «человеческая деятельность не должна ограничиваться пределами земной планеты» (I, 283—284). Оригинально обосновывая это положение самым способом существования человека, который живет «противоположно» падению и «тяготению», Федоров утверждал, что «предрассудок о недоступности небесного пространства не может быть... назван изначальным» (I, 212). Задачей человечества является «не только посетить, но и населить все миры вселенной» (I, 416). Он настаивал при этом на практической стороне: «мы должны быть небесными механиками, небесными физиками и проч.» (I, 292). В таком общем деле должны будут, по его мнению, исчезнуть и социальные пороки прошлого: «для банкиров... и фабрикантов нет места в мировой, небесной деятельности» (I, 293).

Неизменно привлекательной особенностью Федорова является его стойкий демократизм. «Недостаточно будет сказать, что должно относиться с уважением к... народным обычаям... Мы должны презирать себя, если не отыщем в себе чувства, которым порождены эти обычаи» (I, 117). Свои рассуждения он строит, обычно обращаясь к «ученым» от «неученых», стараясь выразить и объединить основные представления народа о жизненных ценностях, морали, достоинстве человека, — утраченные, по его мнению, «цеховой» наукой.

С этой точки зрения подходит Федоров и к легенде о Фаусте. Ученым, отделенным от народа и его истинных нужд, предстает в статье Федорова Фауст Гёте: и в 1-й части, в своей «готической» ученой башне, и во 2-й, при дворе императора, где он использует свою «учено-магическую» власть для увеселения двора и фабрикация бумажных денег. Для Федорова главный вопрос, поставленный и в народной легенде о Фаусте, и в «Фаусте» Гёте, есть так называемый «университетский вопрос», то есть «отделение знания или науки от жизни и действительности», отрыв мысли от дела, теории от практики, разделение на «ученых» и «неученых». Народное сказание о Фаусте не только выражает, по Федорову, осуждение народом самого отделения от него «ученых», но и непреодолимое желание соединения.

Критика Федоровым трагедии Гёте, при очевидной ее односторонности, касается таким образом, наиболее общих противоречий буржуазного сознания. Она представляет интерес, конечно, не как оценка этого выдающегося памятника мировой культуры, но как

³ См. в частности: Л. В. Голованов. К вопросу об идейных влияниях на К. Э. Циолковского. — В кн.: «Труды 3-х чтений К. Э. Циолковского. Секция исследования научного творчества К. Э. Циолковского». М., 1969.

характеристика кризиса буржуазного индивидуализма, обрисованного Федоровым в широкой исторической перспективе. Альтруизм героя Гёте, как и альтруизм вообще, подвергается сомнению автором «Философии общего дела». Для Федорова альтруизм и эгоизм — категории одного типа нравственного сознания, которые тесно связаны друг с другом как лицо с изнанкой. Не эгоизм и не альтруизм, а жизнь и действие всех со всеми и для всех, неподменное участие каждого «я» в общем деле. *«Жить нужно не для себя (эгоизм) и не для других (альтруизм); а со всеми и для всех»* (I, 96).

Через всю статью о Фаусте проходит типично федоровская тема «регуляции природы». По обыкновению настаивая на активном отношении человека к миру, на его долге преобразователя («мир дан не на погляденье, не мирозерцанье цель человека. Человек всегда считал возможным действие на мир, изменение его..» — I, 335), Федоров вместе с тем связывал это преобразование прежде всего со своим собственным проектом «всеобщего воскрешения». Природа с ее порядком рождения и смерти вызвала у него принципиальное осуждение и требование заменить ее научно-организованным бессмертием. Воскрешенные средствами техники «отцы» должны будут составить объединенное и расселенное по вселенной человечество; вне этой цели «сыны» не смогут справиться с «корнем похоти и вражды» (I, 236). Пафосом этой своеобразно-фантастической утопии была вера в возможности человеческого разума и его торжества над стихийными силами природы. «Все останется неизменным, пока природа остается адскою силою, т. е. пока есть в ней что-либо неисследованное, неизвестное, следовательно, не просвещенное, не направляемое разумною волею» (I, 307).

Отголоски и варианты этой идеи определяют во многом и радикальные оценки «Фауста». Фауст — сын Земли; а Дух Земли, которого он призывает и которому весь «отдается», — олицетворение, по Федорову, самой сути природного порядка существования, «вековой давящей» природы. Вот почему, по мнению Федорова, Гёте все же заставляет Фауста испытывать ужас перед этим Духом, хотя и не обнажает «истинный» смысл этого ужаса. Пантеистическая позиция Гёте и его героя вызывает резкое неприятие автора «Философии общего дела».

Федоровское наследие в значительной своей части еще не разобрано. Оно нуждается в четкой марксистской дифференцированной критике. Реакционные стороны мировосприятия Федорова, в частности, его монархистские иллюзии, непонимание им социализма, научный и творчески-созидательный характер которого остался вне поля зрения этого апологета науки и практики, сектантские черты его утопий и т. п. безусловно неприемлемы для нас. Но его демократи-

ческая убежденность, вера в преобразующую силу разума и науки, его стихийно-материалистические догадки, масштабность суждений, способность видеть конкретные явления истории и литературы в составе больших мировых проблем, вплоть до связи их с задачами освоения космического пространства,— эти свойства Федорова-мыслителя остаются предметом современного внимания и изучения.

Рукопись статьи «„Фауст“ Гёте и народная легенда о Фаусте», как и другие материалы наследства Федорова, находится в архиве Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, которая до сих пор хранит благодарную память о Н. Ф. Федорове как библиотекаре-энциклопедисте, «подлинном подвижнике книги»⁴.

⁴ См.: *И. Романовский. Книга и жизнь. Очерки о Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина. М., «Московский рабочий», 1950, стр. 60—67. О жизни Федорова см.: В. Львов. Загадочный старик. Повесть-хроника.— «Нева», 1974, № 5.*

Н. Ф. Федоров

«ФАУСТ» ГЕТЕ
И НАРОДНАЯ ЛЕГЕНДА О ФАУСТЕ

... Народная поэма о Фаусте¹ еще не сказала своего последнего слова, не имеет еще конца. Но народ доскажет поэму в том преобразовании, которому подвергнется сказание о Фаусте, если только народ будет иметь орган для выражения, будет ли этим органом кукольный или балаганный театр. Для народа, т. е. для автора народной поэмы, Фауст, сам Гёте и интеллигенция, созданная по его образцу, будет магом, героем поэмы. Что Лессинг и Гёте относились снисходительно к Фаусту, то есть к самим себе — это понятно. Но будут ли идеалы Гёте — Елена* и эти бездушные отвлеченные «матери» — по душе народу? Допустим, что в Колоссе², на котором восседает «богиня победы», изображена нынешняя империя, а в земле, отвоеванной у океана³, преобразуемые ныне колонии, но и тогда Фауст пророчествующий (об империи) и создавший империю и колонии не станет еще истинным народным героем, хотя бы он и искал популярности. Если еще живы предания, то за империей народ будет искать «отечество», за государством — братство, а в земле — прах отцов. Земля для него — средство, а не цель.

Но почему во время таких успехов в среде самой интеллигенции родился пессимизм? Это новое явление должно бы найти свое выражение и в «искусственной» и в народной поэмах. Сама жизнь требует нового акта в первой, гётовской поэме, тем более, что последняя сцена, сцена спасения Фауста, даже в «искусствен-

* Елену, вызванную Гёте, дорисовал Оффенбах. Елена последнего не представляет ли, однако, завершение Елены первого? (Здесь и далее сноски автора.— *Ред.*).

ной» поэме, поражает своею неестественностью. Дело Фауста не окончено; последний акт, задуманный под влиянием появления социализма, требует продолжения. Ех-профессор задумал сделаться народным, а именно сельским учителем, ибо горожан удовлетворить гораздо легче со стороны духовной, наполнить их досуги театральными и другими тому подобными забавами. Гораздо труднее удовлетворить сельских, находящихся в прямой зависимости от естественных сил. Скажет ли этот новый учитель в критическую минуту, грозящую неурожаем, или при проявлении чумы, холеры, что у неба нет сердца, способного сочувствовать нуждам человека? А он должен или сказать это слово, или сознаться, что мысль Фауста далека от блага, как народная поэма со своим безусловным осуждением далека от истины. В этом пункте две поэмы, искусственная и народная, сходятся, и первая могла бы иметь очень естественную трагическую развязку, если бы философ — Фауст настаивал на своей линии. Но творец Фауста пророчествовал об ином исходе: он был свидетелем зарождения нового индустриализма, этой последней фазы цивилизации. Могущество индустриализма казалось ему настолько велико, что он не питал сомнений относительно его будущего торжества, а старый мир (особенно земледельческая страна, Россия, Скифия) казался ему настолько слабым, что он представлялся ему в виде хижинки Филимона и Бавкиды и небольшой капеллы⁴. Хижина — это крестьянство всех стран; капелла — это религия, остающаяся только у поселян. А между тем эта маленькая капелла оказала неожиданное противодействие победителю первой военной державы Европы⁵. Наконец, уничтожается и этот последний остаток варварства и глупости: сжигаются и хижина и капелла. Индустриализм при этом оказывается настолько совестливым, что его даже беспокоит насилие, употребляемое при водворении благоденствия и счастья на земле⁶. Гёте, приписывая внушение этого дела Мефистофелю, заставляя Фауста раскаиваться в том, что он вступил в сношение с темными силами, с магией, как будто забывает, что Мефистофель — тоже человек⁷, что Фауст даже не нуждается в чужом внушении; что для объяснения этого дела достаточно одной глубокой веры в благотворность индустриализма.

Лучший из толкователей гётевского «Фауста»⁸ находит, что 2-я часть этой поэмы включает в себя апологию, даже апофеозу «действия», но он забывает прибавить, что это действие искусственное, а потому и спасение заключается не в самом этом действии, а является как награда. Целью, идеалом служит «улучшение», субъективно определенное, как улучшение около себя почвы, физической природы, общественных условий, или, что еще труднее, их души и их сердца. Но Гёте забывает при этом, что люди — не вещи, что улучшение может быть результатом собственной их деятельности, а точнее, эта-то деятельность собственная и есть улучшение. Говоря «я хочу открыть новые пространства миллионам людей», Фауст ошибается, думая, что чрез такое действие, или предприятие, он возвышается сам и улучшает судьбу других людей, употребляя их орудиями своего предприятия. Последняя сцена, сцена прощения, потому только и могла быть создана, что Гёте не дает полного значения слову деятельность, Поэма не может быть названа апофеозом действия, истинное ее название (2-й части) — «Бескорыстный фабрикант-коммерсант», вообще — предприниматель, который в досужие часы (во 2-м и 3-м актах) * занимается поэзией и философией; но все эти занятия не находятся в тесной связи. Из поэта и философа Фауст для спасения человечества делается промышленным предпринимателем**.

В 1-м акте Фауст является при дворе, крайне испорченном и преданном увеселениям. Сознывая близость опасности, переворота, Фауст в качестве знатока театрального дела устраивает маскарад, поучительный и для правящих классов, и для народа, бичует и прессу под видом Зоила — Терсита. Этим маскарадом Фауст, вопреки своему происхождению, старается предупредить секуляризацию власти. Он, отрекшийся от Бога, старается сохранить в народе веру в божественное происхож-

* 1-й акт 2-й части «Фауста» представляет критику духовно-военного государства, а последний изображает идеал промышленного государства.

** Из профессора философии 1-й части во 2-й Фауст делается чем-то вроде Кокарева-Кошелева, Солдатенкова, хотя начинали они не профессорами, не спасали, а ограничивались больше проектами приобретений. Впрочем, для «вызова Елены» Солдатенков кое-что сделал своею издательскою деятельностью.

дение власти, внушая правящим классам, что власть, когда она делается бесполезною, теряет в глазах народа и законность. Но театральное искусство оказалось не настолько сильным, чтобы вразумить власть. Не вняли правящие классы и уроку политической экономии об истинном источнике богатства, который им дал Фауст⁹, и окончательно погибли бы, если бы не были спасены тем же Фаустом¹⁰, который, в награду за спасение, получает землю, где и хочет осуществить на деле свои политико-экономические воззрения.

В интермедии, которая вставлена между 1-м и 4-м актами, между революцией и реставрацией¹¹, раскрывается значение искусства и науки. Удовлетворяя пресыщенному вкусу двора, Фауст хочет вызвать Елену и Париса. В этом вызове и открывается смысл искусства, искусства не первобытного, не религиозного, а секуляризованного. Интермедия «Вызов Елены» или «Классическая Суббота» в противоположность христианской и Великой Субботе (до возрождения древнего искусства Классическая Суббота называлась «Шабаш ведьм»), ибо светское искусство, каким и считается классическое, происходит из половой страсти, исключительного культа женщин, доходящего до оставления и забвения отцов. Вызов Елены есть изображение возрождения древней философии и (древнего) искусства, то есть собиранье и изучение памятников, оставшихся от древности. Поэтому путешествие Фауста к «матерям» есть путешествие в музеи и библиотеки античные для изучения греческой философии. Но как изучение есть собственно страдательное восприятие или мысленное только восстановление древнего мира, потому название «матери» очень метко и верно.

Разум активный можно представить в виде мужского, отцовского или сыновнего. Матери видят только «схемы, типы», т. е. общее, а не частное или личное. Значит: — разум есть знание отвлеченное. Гёте, однако, не совершенно отрицает личное бессмертие, а только ограничивает его теми, кто «создал себе имя на Земле», теми, которые сделались типами. Те же, которые не выработали в себе ничего оригинального, разлагаются бесследно на первоначальные элементы. Отрицая личность у большинства, Гёте не ставит даже вопроса в виду такого ненормального, безнравственного явления: поче-

му не все могут быть поэтами или учеными? Почему не все могут участвовать в науке и искусстве, ибо только участием в них можно развить в себе личность, а следовательно, по Гёте, и бессмертие. Гёте не замечает, что он и ему подобные потому и могут делаться бессмертными, что большинство, трудящееся на них, лишено бессмертия.

Но бессмертие его только книжное: бессмертен он только своими сочинениями и в читающих его сочинения. «Царство матерей», таким образом, находится не в центре Земли, а в библиотеках, и если разум человеческий или знание будут подобны деятельности матерей, то действительного бессмертия не будет ни для кого.

В похвалу Гёте говорят, что он не имел никакой системы. Но не иметь никакой системы, значит присвоить себе право противоречить самому себе и снять с себя обязанность приводить к единству, синтезировать свои мысли. Пользуясь этим правом и надеясь на свою счастливую натуру, Гёте говорил все, что приходило ему в голову: он думал, но никогда не обдумывал, придавал ценность лишь рожденному, а не трудовому. При такой свободе и не стесняя себя последовательностью, он дает полную волю противоречиям и не помышляет дать единство своим мыслям. Его производительность громадна по объему, но вовсе не так разнообразна, как того следовало бы ожидать при таких льготах, которые он себе присвоил. Либеральный к самому себе, он отличается самую узкою нетерпимостью к мнениям других. Аристотель, Кювье, французские материалисты, христианство, Шеллинг, Гегель... все это стоит во всеобъемлющей, эклектической мысли Гёте. Частные же мысли он заимствует у всех; в том и состоит его оригинальность, что у него нет ни одной своей мысли. Назвав его эклектиком, только подтверждают, что в нем все — заимствованное.

Обоготворение «мыслей» было его религией. Деятельность мысли, по его верованию, давала ему права, в числе немногих, на бессмертие. Души вульгарные, то есть крестьянские, точнее — «подлые», будут отданы в рабство ученым, поэтам, художникам и т. д. При выходе из этой жизни монады последних завладеют монадами первых. Как это будет по выходе, — мы не знаем, но в этой жизни так это именно делается, как он сказал. Гёте

мог мечтать всю жизнь, потому что «подлые» люди также всю жизнь должны были на него работать. Но точно ли жизнь людей так подла, а жизнь поэтов, только мыслящих, так высока, как думал Гёте? Что выше: народная ли поэма «Фауст» или Гётевская? Литературный немецкий язык или созданный народом?... Что выше: мысль или дело? Мысль — будет ли она высока или низка, широка или узка, — от этого во внешнем мире ничего не изменится. Но и дело, дело жизненное, сельское, без знания не освободит человека от бедствий.

Для народной поэмы сам Гёте мог бы быть Фаустом, как полнейший представитель секуляризации науки и искусства*. Но этот Фауст, хотя и отрекся от Бога, но в договор со злым духом не вступал. Для Гёте его современный Фауст не представляет идеального существа, а выставляется даже грешником настолько, насколько он выходит за пределы Спинозовой морали, как понимает ее сам Гёте. Спинозовское же самоотречение, покорность воле слепой природы автор Фауста понимает как отречение от всего вышеземного, потому что стремление освободиться, от слепых сил земли мешает полному наслаждению всеми земными благами. А между тем весь вопрос, вся цель человеческого рода состоит в соединении небесного, Божественного с земным, человеческим, ибо земное без небесного есть скотское, а небесное без земного, телесного есть безжизненное, мертвое.

Второй грех Фауста¹² — выход за пределы, начертанные Кантом человеческому разуму, ибо в обуздании человеческого любопытства Гёте видит самую главную заслугу Канта. Впрочем, хотя Фауст и вошел в договор со злым духом, но силами его пользовался не для нарушения заповедей господина Гёте, а скорее для исполнения их, да и сам Мефистофель не позволяет себе нарушать этих заповедей.

Везде, где было язычество, где были жрецы или ведуну, волхвы, кудесники, маги, там были и элементы для поэмы о Фаусте, ибо с т а р ы е боги стали б е с а м и,

* Истинное обозначение смысла Новой Истории есть секуляризация. Самым крайним выражением секуляризации — профанации является Голландия. Фламандское, голландское обозначает исключительно земное, полное отречение от небесного. В последнем акте Фауст делается голландцем.

праздники их шабашами, субботах, днями торжества и победы злых сил над светлыми существами. В таком смысле эта поэма была уже у вендов, когда Девасы, боги прежде общие им с индусами, стали бесами. В таком смысле была бы и у нас эта поэма, ибо были и у нас шабашы или собрания ведьм и Лысая Гора высилась в противоположность Красной Горке. Настоящая же легенда о Фаусте у нас хотя и начинала зарождаться в лице Брюса и Сухаревой башни¹³, но не получила большого развития. Слаба ли была наша интеллигенция, чтобы вызвать в воображении народном пространное сказание о себе, или разделение между ними (дворянами и народом) не было настолько велико, чтобы народ мог видеть в них бесовскую силу. Не было у нас народной поэмы Фауста, не было ни одной и искусственной поэмы о нем, хотя нашего Фауста мы можем видеть и в Онегине, и в Печорине, Рудине, Базарове, в коих отдельные фаустовские черты не соединились в один цельный образ Фауста. Но так ли же относится наша интеллигенция к своим изображениям, к самой себе, как Лессинг и Гёте к Фаусту? По-видимому, у нас интеллигенция, дворянство совсем иначе относится к себе чем немецкая. Ходячая пословица о гнилых столбах и крепком заборе¹⁴, — такое мнение имеет не народ о своей интеллигенции, а интеллигенция о самой себя.

Гёте представляет не начало нового мира, а конец старого; поклонник Спинозы, он заключает в себе последнюю стадию анимизма (но не патрофикации¹⁵). Он чувствует себя не сыном отцов человеческих, а сыном Земли, в ограниченном, тесном смысле этого слова, даже не сыном всех земель, то есть не небесных миров или звезд¹⁶. Про него хотя и было сказано, что «одною жизнью с природою он жил», однако это — еще не достоинство. Достаточно сказать, что, «чувствуя трав прозябанье»¹⁷, он должен был бы чувствовать и смерти наступленье; но мы не видим, чтобы это ощущение, если оно в нем только было, приводило его к сознанию долга, отсюда вытекающего. В его отношении к олицетворению силы природы, к Духу Земли, сказывается нечто совершенно иное. В призывании Духа Земли выражается предпочтение земного перед небесным, протест против небесного. «Кровь начинает

играть» у Фауста при приближении Духа Земли. Тем не менее Гёте не изменил истине и заставил Фауста испытать ужас при самом появлении Духа Земли. «Явись!» взывает он к Духу Земли (не в отцах олицетворенному, а в рождении проявляющемуся), «Я весь тебе готов отдаться» — и ожидает от него получить все блага, все наслаждения земные. Нельзя не обратить особого внимания на слова: «Я весь готов тебе отдаться», то есть подчиниться, сделаться орудием слепой силы земного фетиша, принимаемого им (Фаустом) за силу разумную, т. е. бороться за свое существование, как сказали бы в настоящее время, изведать и счастье, и горе, любовь и ненависть.

Поместив в начале трагедии известный Пролог, по логической последовательности и согласно действительности, Гёте должен был дать иной ход драме. Убегая «от предметов гробовых», от «животных остовов немых», от груд костей человеческих, Дух Земли мог бы перенести Фауста на поле, но не «бесконечное», каких и нет на земле, а на то полное костей человеческих, какие найдутся на всяком поле, в виде убитых тем же Духом Земли, полное всем тем, чего он избегал. Дух Земли должен хорошо знать все эти поля и все кости и весь прах, покрывающий их, ибо все это — дело его рук. Понятно, что Дух Земли производит ужас в сынах Земли, ибо что такое Земля в этом олицетворении, в этом смысле, как не сила рождающая и умерщвляющая, творящая и разрушающая, сила слепая и нечувствующая? Истинная трагедия началась бы тогда, когда он, Фауст, назвавший себя сыном Земли, а не сыном человеческим, услышал бы голос не от Господа Пролога, который есть бог деистов, а от истинного Бога, Бога отцов человеческих: «Сыне человече! прорцы на кости сия!»¹⁸ Вести иначе драму значило бы поступать вопреки всем законам Божеским, человеческим и естественным. Бог не был бы Богом всех отцов человеческих, если бы от него не было этого гласа: «прорцы на кости!» И сын человеческий не был бы сыном человеческим, если бы не внял этому голосу, как и природа не была бы верна своей слепой силе, если бы не усеяла поля костями. Дух Земли, чтобы вполне обрисоваться, быть ясным, как того требуют законы художественного произведения, должен был бы показать и страдания земные, со-

ставляющие принадлежность земли, условие смерти. Увидав все это, Фауст пришел бы к тому великому открытию, что он не один на Земле и что желать блага только для себя, значит не признавать этой очевидной истины. Человек, сознающий себя смертным, сознающий, следовательно, свое единство со всеми умершими, может смотреть на природу, как на средство воскрешения¹⁹, тогда как Фауст и ему подобные, признающие только одних себя, составляют полнейшую противоположность только что указанному воззрению.

Конечно, нет вопросов, нет повелений, которые могли бы более смутить Фауста и немецкое племя, если оно считает эту поэму своим самым глубоким выражением, как те, которым внимал Иезекииль, принимая их не в метафорическом смысле. Фауст считает себя бессмертным по праву рождения, по своему существу или сущности; он надеется без труда получить господство над природою, в которой все уже приготовлено для его наслаждения <...>, причем приготовлено исключительно для него лично, с исключением других людей, существование которых едва замечается им, считающим себя стоящим бесконечно выше их всех.

В понятии о природе у Гёте господствует утонченный анимизм, а в понятии о человеке — шаманизм²⁰, конечно, не без некоторых сомнений относительно волшебной силы личности человеческой.

Гёте в первой части своей поэмы, возмущенный в лице своего героя гробовыми предметами, окружающими его, силится скрыть от себя существование этих предметов в живой природе и, отдаваясь наслаждениям, старается заглушить в себе голос, который не может не говорить при виде костей и праха (оживут ли эти кости?) об оживлении их; во 2-й же части занимается вызовом теней, и при этом не сожалеет, что мертвые тени не делаются живыми людьми, хотя, как классик, он не мог не разделять чувства Ахилла, предпочитавшего земное рабство царствованию над теньями²¹.

Относительно назначения человека, судя по Прологу поэмы «Фауст», на небе так же ничего нельзя узнать, как на земле*, ибо стремление неопределенное, бесплод-

* Нельзя узнать ни от поэтов, таких как Шиллер, который вместе с Гёте создавал этого мученика (Фауста) бесконечного стремления;

ное, бесцельное, словом,— слепое ничего не разъясняет. Поэма «Фауст» представляет одно из решений вопроса о судьбе человека. Гёте мог остановить ход поэмы, заставить Фауста произнести «остановись, мгновение!». В жизни, в истории «остановись» произнесено было гораздо позже, произнесено пессимистическою философиею. Гартман — это умирающий Фауст, который родился вместе с Новою Историею, с эпохой Возрождения, с Реформациею. Отцами Фауста должно признать и Лютера, и Эразма, и Рейхлина. Принятая в таком смысле, поэма выражает взгляд народа на свою интеллигенцию. Фауст — воплощение интеллигенции. Он отрекается от Бога и от народа и погружается в отвлеченное и промышленное знание.

Фауст — изображение тех, которые отделились от общего хода Великой Субботы²² и воссоединение коих необходимо для того, чтобы решение вопроса Великой Субботы стало возможным. Такую цель и должно было иметь народное сказание о Фаусте, ибо в народном сказании осуждается в лице Фауста «возрождение наук и искусств», поскольку оно было отречением от христианства; осуждается интеллигенция, которая, усвоив древнее образование (античную образованность), выделилась из народа.

Новая история Европы собственно есть распадение Европы на протестантизм и католицизм и распадение ее на интеллигенцию и народ. Последнее событие изображается историей очень односторонне: много говорится о возрождении гуманизма, но мало обращается внимания на народную реакцию против возрождения древнего язычества. Эта реакция и выразилась в легенде о Фаусте. Сказание о Фаусте есть осуждение отделения, под которым кроется желание соединения. Появлению этой легенды нужно в истории придавать даже большее значение, чем явлению протестантизма и гуманизма. Легенда есть выражение народного взгляда на это последнее событие. Это явление (т. е. явление легенды) доказывает, что и на Западе есть и староверчество и старообрядчество. Легенда идет по следам возрождения

ни от философов, таких как Фихте, которые неутолимую жажду безусловного стремления в пустыне мира делали предметом своей философии.

Классицизма, этого отречения от христианства и возвращения к тем богам, которых народ признал бесами и демонами. Легенда переводится на французский, английский, датский языки, распространяется в лубочных картинах, переделывается в кукольную комедию.

Народ и секуляризацию, светскую жизнь понимает как особую религию, именно языческую, но не народно-языческую. В легенде о Фаусте выражается и вообще взгляд народа на секуляризацию, а секуляризация составляет характерную черту Новой Истории. Секуляризация есть и в самом протестантизме. Для народа же, оставшегося верным Богу отцов, секуляризация не могла не казаться отступлением от Бога. Сказание о Фаусте именно доказывает, что народ, собственно народ, никогда не принимал протестантизма или реформы, хотя и был враждебен католицизму. Это видно и из самой легенды. Народ не переставал, полагаем, молиться за умерших, совершая какие-нибудь обряды, преследуемые бездушным протестантизмом. И только непониманием народом истинного учения реформаторов можно объяснить, почему легенда самого Лютера не поставила на место Фауста.

Но в народном сказании о Фаусте есть что-то пророческое: оно изображает не Лютера, а его позднейших последователей, не самый первоначальный протестантизм, а его дальние следствия. Недаром легенда приурочивает главные события жизни Фауста к Виттенбергу²³: в Виттенберге учится Фауст; в лесу близ этого же города он заключает договор с сатаной, бросает Священное Писание под лавку, дает волю своим страстям и желаниям, что все было последствиями протестантизма. В Виттенберге же происходит окончательная развязка. По народной легенде Фауст погибает. Иначе отнеслась интеллигенция в лице Лессинга и Гёте к Фаусту — этому изображению интеллигентного класса. Самы отпавшие, наиболее секуляризовавшиеся признали очищением то, что народ признавал отпадением. Само отпадение для народа представлялось таким грехом, для которого нет прощения, спасения.

В произведении Гёте изображается новейшая история интеллигенции Европейской. Фауст писан Гёте 60 лет, но тем не менее конца в нем нет, или, по крайней мере, его окончание нельзя считать действительным кон-

цом. История интеллигентного класса еще не кончилась. Соединится ли он, увлеченный величием общего праотеческого дела, с народом, или же, по-прежнему, будет лишь «одною жизнью с природою жить», а не с родом человеческим, будет продолжать считать себя Сыном Земли, а не Сыном человеческим? В городе, конечно, очень легко жить одною жизнью с природою, не чувствуя зависимости от нее. Горожанину Гёте все крестьянство представляется под видом хижинки (Филимона и Бавкиды) с капеллою, изображающею суеверие. Поэма потому и заканчивается, что для Гёте победа города над селом не подлежит сомнению. Орлиные очи поэта города ничего за городом не видят: мир для него кончается за городом (за городскою заставою, также как индустриализмом завершается история). Не понимают «живущие одною жизнью с природою» горожане того, что такое природа: нужно Лиссабонское землетресение, чтобы напомнить городу о существовании неродственной силы, почитаемой за нежную мать.

Когда сонм живущих (народ) с изображениями умерших выходит к праху последних и идет среди их могил в раннее весеннее утро Великой Субботы, бодрствует и одинокий, не чувствующий еще истинного одиночества Фауст в своей готической башне, в своем музее, среди костей и старых книг..., а Вагнер, другой профессор, беседует с предками, углубляясь в старые пергаменты. В таком сопоставлении мы видим вопрос университетский, поставленный не просто по отношению к науке, но и по отношению к религии. Если ход народа идет среди могил, то и кругом Фауста

...предметы гробовые,
животных остовы немые
да груды человеческих костей.

Перевод этого места не отличается точностью; но неверный букве, он лучше подлинника выражает характер Фауста²⁴. Фауст вовсе не сознает, что та же жизнь была и в этих грудях костей, какая есть еще и в нем. Мало того! Кости эти ничего не говорят и его уму, хотя они не были немые для самого творца Фауста, автора многих сочинений по остеологии²⁵. И всякий шаг, кото-

рый знание будет делать на этом пути, открытом Гёте, не послужит к возвышению героя его трагедии. Хотя наука и не считает своею целью внести жизнь в сухие кости, но для Фауста истинно человеческое, чувствуемое большинством, вовсе чуждо. Совсем иные чувства волнуют его душу или скорее тело. Под влиянием весеннего избытка чувственных сил, ощущаемых им в природе, он вовсе не замечает тления, видит только отрадное и, вызывая Духа Земли, просит перенести его от этих сухих костей в раздолье полей, конечно, не Иенских, доставивших Гёте столько препаратов для его остеологических занятий; и не в то, удобное для анатомических работ время, когда, по словам Кнебеля²⁶, все поля усеяны были препаратами. Впрочем, в природе нет недостатка в костях и во всякое время и нет такого полевого «раздолья», которое было бы лишено этих могильных предметов.

Фауст, как сын Земли, как гуманист, обращается не к Богу, пред которым живы все, который живет, а не умерщвляет, он обращается к Духу Земли, рождущему и убивающему. «Кровь начинает играть» у Фауста при приближении Духа Земли, т. е. чувственность начинает брать верх над разумом, а при самом появлении лика Духа Земли Фауст впадает в ужас. Впечатление, произведенное Духом Земли, показывает — Гёте, верный действительности, не мог скрыть этого, — что это дух не благий и не чистый, а олицетворение слепой силы. Тем не менее профессор оставляет университет, покидает науки, находя их мертвыми, но сам не о том заботится, чтобы сделать науку животворною; нет, он обращается к неразумной силе, которую называет Духом Земли. Вопреки просьбе Фауста перенести его в раздолье полей бесконечных и удалить от предметов гробовых, которых так много в этих полях, Дух Земли, употребляя в качестве своего орудия Мефистофеля, вместо полей направляет его в погребок, а вместо сёл в кухню ведьм. Перед Фаустом открывалось два пути поправить истощенные силы: прибегнуть или к естественной гигиене сел или к искусственной медицине, к кухне ведьм. И Фауст, под руководством Мефистофеля, который, по определению Гёте, всегда зла желает, а творит добро, предпочитает последнее первой.

И средь скотов (т. е. крестьян) скитаясь, не гнушайся
Ты нивы, где ты жил, навозом удобрять,
Вот средство верное опять
На тридцать лет моложе стать.

А бедный Фауст и в этом случае выказывает обычную свою непонятливость и узость: «Нет, узкая мне жизнь не суждена!» — говорит он с комическою важностью, и в следующей сцене проявляет свою ширь в диалоге с Маргаритою. (В противоположность народным сказаниям, в дураках остается не злой дух, а профессор.)

В произведении немецкого поэта затронут университетский вопрос, но не сделано ни малейшей попытки решить его, хотя решение напрашивалось само собой. Оставить университет для погребка, для Маргариты, конечно, не значит решить университетский вопрос. Другое дело, если бы Фауст, вопреки соблазнам Мефистофеля, направил бы путь в село и «этих скотов» научил бы, как новый Прометей, пользоваться небесным, грозovým огнем²⁷, и взглянул бы несколько глубже на этот прах, персть, то тогда он в этой сельской природе нашел бы те живые силы, которые и сухим костям могут возвратить жизнь.

Смысл фантастической поэмы «Фауст» — это постановка университетского вопроса. Делая из *ex*-профессора, из недовольного университетского наукою профессора — героя, а из самодовольного Вагнера, другого профессора, комическое лицо, — что другое делает поэма как не поднимает университетский вопрос? А между тем Фауст и Вагнер не представляют противоположности: оба профессора ищут не блага, а истины, как цели, тогда как истина есть только средство к благу. Наивность *ex*-профессора, при всем его неверии, просто поразительна. Фауст ищет истины, потому что благо будто бы само собою существует, что оно родится, а не делается.

Делая Вагнера педантом, Гёте не дает всей полноты университетскому вопросу, ибо заставляет предполагать, что могут быть ученые и не педанты.

Утверждать, что в поэме не заключается университетский вопрос, значит лишить это произведение всякого серьезного значения. Те вовсе не понимают всей важности и широты университетского вопроса, которые

решаются сказать, что смысл поэмы шире университетского вопроса. Университет отделен от жизни и деятельности, деятельность не управляется знанием, а это отделение знания или науки от жизни и деятельности и составляет университетский вопрос.

В первой части Фауст отрекается от Бога и от Знания, оставляет кости, музеи²⁸, палеонтологический и антропологический, ради Маргариты, ради женщины, чтобы изведать все наслаждения жизни. В нем действует весенняя природа; Воскресение заменяется языческим Возрождением. Ночь Субботы для него — Суббота отчаяния, отчаяния в Знании и возрождении.

Во второй части Маргарита заменена Еленой. «Путешествие к Матерям» — это классическая, философская Суббота. Нисхождение в ад для возвращения Елены — это классическая художественная Суббота. Если в первой части Фауст испытывает радости и невзгоды жизни частной, то во второй он вступает в жизнь общественную. Будучи сам порождением Реформации, Фауст противодействует революции, которая в практической, общественной жизни была последним выражением секуляризации, началом коей была реформация. А между тем в мире науки и искусства Фауст представляет такое же крайнее выражение освобождения от религии, такой же переворот, каким в общественной жизни была известная французская революция. В этом случае Гёте был верен истории. Германия, достигшая полной секуляризации во внутренней жизни, а во внешней сохранившая средневековые порядки, содействует и во Франции восстановлению дореволюционного режима. Чем же кончился опыт? Трагическая развязка первой части показывает, что не в частной жизни нужно искать спасения. Но и общественная жизнь, но и служение интересам народа не заключает в себе спасительной силы, ибо Фауст спасается не делом, которое он исполняет, а только намерение вменяется ему в оправдание, и спасение приходит извне, как показывает последняя сцена. Та деятельность, апологию, даже апофеозу коей, по выражению Каро, представил Гёте во 2-й части поэмы, не спасла Фауста, но это самое спасло поэму, сделавши ее завершением европейской жизни, переходным звеном к будущей истории человеческого рода.

Разбирая поэму, мы сопоставим «Фаустовскую Субботу» — или тот переворот, который происходит в нем в эту ночь — с Великою, чистою Субботою, т. е. с тем вопросом, который она ставит человеческому роду, и этим мы не только не унизим немецкой поэмы, но откроем в ней, как нам кажется, новую, еще невиданную глубину. Если при таком сопоставлении немецкого и славянского воззрений то и другое выигрывает в глубине и выразительности, то этому можно только радоваться, хотя бы мы, по нашей племенной или просто личной слабости, приступали к этому разбору и не с таким чистым намерением.

Когда мы, сонм живущих, выходим с изображениями умерших к праху сих последних и идем среди их могил в раннее весеннее утро, бодрствует в то время и одинокий, но не чувствующий своего одиночества Фауст в своей готической башне, среди «предметов гробовых», в своем музее. Ноет грудь и у нас, идущих среди могил, «и хочет жизнь прерваться в нас порой», как и у Фауста, живущего одною жизнью с природою и не живущего одним чувством и одною мыслью со своим родом, с нами. И потому ноет сердце, что несмотря на наше «множество», у нас нет еще *полноты*, ибо еще большее множество живет в нас лишь мыслию или в изображениях, а вне нас остается прахом. И нам не чужда природа; и мы, составляющие один ход, чувствуем возрождающую силу природы благодатной, «где дышит (но увы, не все!) жизнь отрадней!». Но «ход» не спросит: «Зачем среди тления себе ты избрал путь?», и не скажет: «Вокруг тебя предметы гробовые, животных остовы немые, да груды человеческих костей», не скажет, хотя и находится среди действительных могил, не может даже сказать: «Туда, туда в раздолье, на свободу, в пространство бесконечное полей», — ибо хотя они находятся среди этого раздолья, но свободу чувствуют связанною, а бесконечных полей не признают, потому что бесконечных полей нет на Земле.

Кратко: Фауст, чуждый живым и тем более умершим, не чувствует своей зависимости от природы. Мы же, чувствуя единство со всеми живущими и умершими, сознаем господство слепой силы природы и в смерти и в разъединении, которое она вносит в среду нас. Чувство разъединения для Фауста не существовало, ибо

он жаждал господства над подобными себе. Жало смерти в других, чуждых себе, он чувствовать не мог, а в себе ощущать его (жало смерти) и нельзя. Чтобы господствовать над разумными существами, он готов был сам подчиниться силе неразумной. И вот он вызывает неразумную силу, силу в тесном смысле земную, и с ее помощью подчиняет себе бедную Маргариту, и подчиняет, конечно, потому, что, возбуждая в ней чувственность, дает слепой чувственности этой господство над разумною природою. Конечно, таково самое ясное и простое объяснение «Фауста». Профессор оставляет науку, находя ее мертвою, но не думает сделать ее животворною --- нет, он обращается к неразумной силе, которую называет Духом Земли.

Не случайно, конечно, Гёте помещает переворот, происшедший в душе Фауста, в ночь Субботы, хотя, быть может, и не сознает вполне необходимость такого совпадения *. За Субботою Отчаяния для Фауста наступает день не Воскресения, а день возрождения. Переворот совершился: Фауст делается язычником и бросается в разгул светской жизни.

Для творца Фауста кости не были немы. Правда, он видит в них лишь «типы» (из позвонка развивается череп); даже и в мысли не облекались у него эти кости плотью, не сходил на них дух жизни, не проявлялись родственные черты. Гёте однако не оставлял костей, а продолжал выпытывать от них тайны жизни. Фауст же, для которого эти кости были совсем немы, бежал от них. Издав свое сочинение об остеологии, Гёте тем самым осудил Фауста, который ничего в костях не открыл. И всякий шаг, который знание будет делать на этом пути, послужит к осуждению Фауста, хотя знание и не считает своею целью внести жизнь в сухие кости.

Вопрос Великой Субботы, т. е. вопрос о костях, о прахе и об избытке сил, решен Фаустом, Гёте и всем верхним слоем Европы не в смысле Великой Субботы. Избыток сил, для которого нет исхода, ибо в музее Фауста нет орудий для направления слепой силы природы, Земли,

* Впрочем, сама легенда, возникшая вместе с обращением в христианство, превращает Субботу Еврейскую в шабаш ведьм, в собрание старых богов. Гёте осталось только возвестить шабаш в торжество светского духа.

как нет их и в нынешних физических музеях, есть только намеки на них. Этот избыток силы слепой и мешает Фаусту видеть в себе сына человеческого и низводит его в сына Земли. Как сын Земли Фауст обращается не к Богу, пред Которым живы все и Который живет, а не умерщвляет,— а к Духу Земли, рождающему и убивающему.

... Во 2-й части открывается более обширное поприще для приложения профессорских знаний. Мефистофель и Фауст, являясь в качестве шутов при императорском дворе, устраивают маскарад, очень поучительный, но не оказывающий надлежащего действия, не спасающий от переворота. Народ перестает верить в божественное происхождение власти (то есть начинает думать, что император поставлен не от Бога отцов, не мертвых, а живых... (поставлен не для дела Божьего) и, вообще, Божественное (религиозное) исключается из этого мира и приобретение богатства становится единственной целью жизни. Пользуясь таким настроением, Мефистофель наводняет страну богатством, но когда наваждение проходит, вместо богатства в руках оказывается простая бумага. Это хорошо, но недостаточно: можно было бы и золотом наполнить страну во время голода и эпидемии, так что народ умирал бы на горах золота, среди множества предметов роскоши, собранных со всех стран света, точно на выставку, только без хлеба, причем еще пусть товары окажутся зараженными, и поклонники индустриализма или богатства вынуждены будут жечь их, жечь то, чему поклонялись. Таким образом здесь был бы наглядно представлен вопрос о жизни и смерти пред вопросом о богатстве и скудости.

В следующих сценах Мефистофель с Фаустом дают по желанию императора и двора театральное зрелище — это секуляризация науки и искусства, т. е. наука низводится до служанки фабрики и торга, так что практический разум ограничивается вопросом о богатстве и бедности, вообще вопросом общественным и вопросом нынешней узкой нравственности. Тогда как для теоретического разума остается вопрос о жизни и смерти или о человеке, мире и Боге, которые с редким единодушием (и Кант, и Конт, и Шопенгауэр, и Милль) объявляют непознаваемым, и этим ока-

зывают несомненную услугу купцам-фабрикантам, вообще индустриализму и милитаризму. Вопрос о двух разумах.

Сравнение с Великою Субботою дает истинный смысл Классической Субботе. Великая Суббота — это схождение в ад и освобождение праотцов и пророков. В классической Субботе пророки заменены философами, а праотцы — матерями. Но ни философы, ни матери не высвободятся из ада, ибо философия есть только выработка отвлеченного разума с абстрактными принципами, и этот-то отвлеченный разум и есть те «матери», которые не видят ничего живого, личного, а созерцают только типы вещей и лиц. Освобождаются из ада только два главных типа: тип мужской Париса и тип Елены, ибо светское искусство есть эмансипация чувственной любви, которую Средние Века признавали греховным делом. Герои средневековых сказаний, святые, аскеты, заменяются чувственными людьми, полными жизни и живущими только для настоящего.

По народной легенде вызов есть дьявольское наваждение. Елена в объятиях Фауста превращается в змею. По Гётевской поэме вызов Елены — это культ, культ женщины. Первый вызов у Гёте — придворный: это французский псевдоклассицизм; второй — немецкий, ученый, профессорский. С начала начинается вызов наукою, завершается искусством...

...В народном сказании о Фаусте и его книжной обработке есть что-то пророческое. В эпоху второй реформации в неоконченной переработке легенды о Фаусте Лессингом²⁹ есть также пророческие черты. Народная легенда пророчествует о судьбе религии; легенда Лессинга — о судьбе литературы и философии. По этой новой легенде Фауст имеет один только недостаток: чрезмерную любовь к знанию, страстную преданность истине, то есть к истине, отвлеченной от Блага. В этом отделении истины от блага и знания от действия заключается причина падения. Следуя этим путем, можно было прийти к признанию мира мечтою, галлюцинациею, кошмаром, а человека — животным и пожелать уничтожения как счастья. Даже не было надобности в дьяволе: достаточно забыть Бога, как бессмертное существо, и человека, т. е. других людей, как равных себе смертных, и общую судьбу всех не сделать пред-

метом заботы, чтобы уклониться от пути спасения. По Лессингу, Фауст, терзаемый сомнениями, обращается к дьяволу за решением вопросов, как того и ожидал последний. Но голос свыше говорит: «Вы не победите!». (Но спасение, нельзя не заметить, и у Лессинга, как и у Гёте, является как *Deus ex machina*.)

В поэме об *ex*-профессоре Фаусте, написанной директором театра, можно прочесть, напротив, осуждение науке или знанию бездейственному, мертвому. Фауст ищет не одного знания: он неисключительно предан истине; он ищет жизни, блага, но блага не всеобщего, не для всех. Он и на небе искал бы тех же сильных личных ощущений, как искал их на земле и в подземном мире, откуда он вызывал испорченный классицизм, псевдоклассицизм. Это и есть тот эгоизм, который хочет господствовать и вне Земли и называется «возвышенным» стремлением. Если сравнить начало поэмы с ее концом, то легко увидеть, что возвышенные стремления значительно сократились к концу поэмы. Вопросы, мучившие Фауста в первых сценах, никакого решения не получили в сценах последних. Свободный народ на свободной земле³⁰ — еще не ответ на вопрос, вызываемый горами костей человеческих. Впрочем справедливость требует оговорить, что и в первой сцене Фауста тяготит не участь тех, которые легли костями, а только то беспокойство, которое причиняют эти кости жаждущему жизни и наслаждения Фаусту.

И если торжество демона не было полным, а Фауст не был окончательно побежден, то только потому, что в последней сцене он отказывается от всей своей деятельности, которою наполнена поэма. Он понял, что кроме него существуют и другие люди; понял, что узнать о существовании их можно не по противодействию, которое встречается в них, а по содействию в том, что есть общее благо. К сожалению, общее благо понято Фаустом в столь ограниченном смысле, что клич «Остановись, мгновение!», если только он не выражает (простой) усталости, является совершенно неуместным, ибо и то общество, которое Фауст оставляет по себе как след, который «не сметут столетия», не заключает в себе условий победы. Распространение всеобщего блага определяет момент, когда «Остановись!» было бы кстати, ибо «Остановись!» относится не к времени, а к злу.

Не быть побежденным злом — это еще не вся победа, надо само зло поразить на голову.

Фауст кончает тем, чем нужно было начать. Под самый конец он делает великое открытие, что он на свете не один, ибо есть ему подобные, а отделять себя в мысли и чувстве от всех подобных себе, хотя и на короткое время, есть уже падение и разврат, — до этой мысли Фауст не доходит. Скрыть от людей эту истину было величайшим торжеством Духа Земли. Как должен презирать дух зла Фауста, который не догадывается пожелать что-либо не исключительно для себя.

... «Мне жаль людей, и мучить их не хочется, ей-ей!» — говорит Дух Лжи.

Во всем прологе люди понимаются как существа, взятые в отдельности; братства между ними не предполагается, так что закон о братстве, о любви к ближнему идет не от того Бога, которого исповедует Гёте. Поклонники Гёте делают Фауста представителем или типом человечества, тогда как он представитель только людей, выделившихся, забывших о своем родстве со всеми другими.

Точно также «искушение» может быть считаемо только временною педагогическою мерою, имеющею целью привести людей к сознанию необходимости единства. Для людей же, взятых в их совокупности, искушение заменяется опытом. Опыт же совокупного человечества, действующий на условия, порождающие искушения, делает невозможным вторичное падение.

Фауст, поставив себя выше попов, профессоров и уж, конечно, несравненно выше крестьян или мещан, «сков», в то же время сам себя презирает, что совершенно понятно, ибо, поставив себя выше всех, он выделил себя от всех и потому стал ничтожнее всех, ибо люди имеют смысл, значение и силу только в единстве, а не в розни. В молитве к Духу Земли Фауст благодарит его за то, что тот научает находить братьев в воздухе, в водах и тихих рощах и не иметь братьев в людях. Последние слова он произносит про себя, но первые возглашает вслух.

Фауст создает, как новый Прометей, новое поколение людей, для которых все человеческие дела, деятельности кажутся низкими, мелкими, скучными, а между тем эти деятельности и делаются таковыми по недостатку желания (и это главное), и отсюда и умения оживить, сде-

лять плодотворною деятельность или какое-либо дело.

«Он возмечтал об орлиных крыльях», хотел «изведать все тайны и цели Неба и Земли». Но, в сущности, остался только искателем приключений. Таким авантюристом и явился Фауст в народных сказаниях. Это повествование не более как о личных приключениях. Между Фаустом и Прометеем нет никакого родства. Прометей наделил народ огнем, а что сделал Фауст для народа? Только под конец поэмы, в конце 20-х годов, под влиянием начавшихся забот социалистов о благе народном, Гёте заставляет Фауста подумать о народе, заняться осушением болота. Смерть, непосредственно следующая за этим делом, смерть Фауста доказывает, что он изменил сам себе, пожелал, по-видимому, отказаться от роли авантюриста.

Пример поэмы «Фауст» — не великое, мировое дело, если только под мировым делом не признавать всеобщее взаимное отчуждение, отречение от отечества и братства, подчинение слепой силе земли (Духу Земли). Фауст не оплакивает раздор, а вызывает Елену, как источник вражды. Согласно с духом Европы поэма уже не осуждает раздора, а возводит свободу, независимость друг от друга в великий идеал и в самом соединении видит лишь средство отстаивать взаимное отчуждение, свободу³¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Народная поэма о Фаусте — несколько литературных обработок народной легенды о Фаусте, появившихся в конце XVI века в виде так называемых народных книг. См. об этом: «Легенда о докторе Фаусте» (под ред. В. М. Жирмунского). М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958.

² Одна из аллегорических шарад, представленных на маскараде при дворе Императора в первом акте 2 части «Фауста» Гёте:

Вот я еду, правя мирно
На живом колоссе с башней;
В путь крутой идет он смиренно
Мерной поступью всегдашней.
А над башней перед вами
Та богиня, что проворно
Реет мощными крылами
И которой все покорно.

Смысл этой шарады далее раскрывает одна из ее фигур:

Блеск и чудное сиянье
Ту богиню окружает.
Славой труд она венчает
И — Победа ей название.

Перевод Н. А. Холодковского

- ³ Земля, отвоеванная у океана, — дело совершенное Фаустом в 5 акте трагедии.
- ⁴ Филимон и Бавкида — идиллическая чета, олицетворяющая любовь и труд на лоне природы (см. «Метаморфозы» Овидия). У Гёте (2-я часть, акт 5-й «Фауста») символизируют патриархальный уклад простых поселен и их простодушную веру, стоящие на пути преобразовательной, «индустриальной» деятельности Фауста.
- ⁵ Имеется в виду победа России над Наполеоном в Отечественную войну 1812 года.
- ⁶ Некоторое раскаяние Фауста в содеянном Мефистофелем по отношению к Филимону и Бавкиде:

Да, слишком скор был мой приказ,
И слишком скоро все сейчас
Свершилось... Я тому виной!..

Перевод Н. А. Холодковского

По убеждению Федорова, «деревня была бы даже радикальным средством всеобщего оздоровления, если бы город своим знанием помог ей в этом» (I, 299).

- ⁷ Мефистофель как самостоятельное начало зла для Федорова не существует. Автор «Философии общего дела» отмечает два исторических типа мировоззрения: «философия и религия Индии и Германии — пантеизм, то есть, такое учение, в котором зло составляет необходимое условие бытия и жизни. Поэтому единственным средством уничтожения зла здесь есть уничтожение самой жизни, самого бытия. Так и решают, и к этому, в конечном выводе, и должны прийти как восточный буддизм, так и западный пантеизм. Наоборот, зендское и славянское миро- и жизневоззрения не делают из зла неизбежного условия бытия и жизни, и борьбу с ним ставят целью исторического существования. Оттого исходною точкою здесь является не пантеизм, а конечною — не буддизм и не пессимизм. Между мировоззрениями семитическим и индо-германским, зендо-славянское служит примирительным звеном» (II, 48).

У Федорова начисто отсутствует установка на демонизацию сил бытия, еще неподвластных познанию и преобразованию: явлений иррациональной случайности, косной непроницаемости в мире. Зло лишь «недостаток», несовершенство мира, а не одно из первооснов бытия. Не существует радикального зла, онтологической злой воли. Противодействие злу — это борьба против случайности, иррациональности, слепоты, «падения»; это превращение всего мира в целесообразный, «сознательный», анти-энтропийный.

Мефистофель становится лишь аллегорией крайнего отчаяния человечества в возможности спасения, отчаяния, приводящего ко злу. В «Философии общего дела» конечной причиной самых страш-

ных людских злодейств является смерть, что ядами отрицания, ожесточения, циничного вызова наполняет некоторые крайние души. В горизонте воскрешения и преображенной жизни у Федорова и «сатана прощается». Место Мефистофеля занимает Дух Земли, который воплощает настоящую реальность зла, связанную со слепыми силами природы, смертью.

⁸ Ниже Федоров называет его имя: это Эльм Каро (1826—1887), французский философ, критик и публицист, член Французской академии, автор книги «Философия Гёте» («La philosophie de Goethe». P., 1866).

⁹ Речь идет о подземных кладах, под залог которых Мефистофель выпускает бумажные деньги. Эти клады символизируют производительные силы империи, которые так и остаются под спудом в условиях грабительского военного государства конца средневековья

Несметными ты кладами богат:
Без пользы у тебя в земле лежат.
Как помыслы о том ни широки, ни смелы,
Пред этой роскошью ничтожны их пределы.
И сам фантазии возвышенный полет,
Как ни напрягся б он, всего не обоймет.

Перевод Н. А. Холодковского

¹⁰ В 4-м действии 2-й части трагедии Гёте Фауст помогает императору при помощи магических «приемов» Мефистофеля победить восстание «черни», объединившейся вокруг нового императора-самозванца.

¹¹ Под революцией Федоров разумеет недовольство и брожение народа, проявляющееся в 1-м действии 2-й части «Фауста», под реставрацией — прямой бунт и его подавление с восстановлением власти «законного» императора в 4-м действии. Под «интермедией» — конец 1-го действия 2-й части «Фауста» (Вызов Елены). Классическую Вальпургиеву ночь («Классическая Суббота») 2-го действия и все 3-е действие, перенесенное в Древнюю Грецию. Восстановление образов Древнего мира в этой «интермедии» выступает у Федорова аллегорическим воплощением возрождения античной философии и искусства.

¹² В том суде над Фаустом Гёте, который происходит в статье Федорова, центральное «обвинение» в индивидуалистическом эгоизме героя было выдвинуто еще в 1845 г. в статье И. С. Тургенева о «Фаусте» Гёте (в связи с выходом перевода Вронченко): «Фауст — эгоист, эгоист теоретический; самолюбивый, ученый, мечтательный эгоист. Не науку хотел он завоевать — он хотел через науку завоевать самого себя, свой покой, свое счастье». «Фауст, с начала до конца трагедии, заботится об одном себе». «Он вообразил себе, что стоит на высоте созерцания, между тем, как смотрел на все земное с высоты своего холодного, устарелого эгоизма» (И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем, т. 1. М.—Л., 1960, стр. 230, 224, 236).

Интересно, что Тургенев, как позднее Федоров, критику «Фауста» обращивает значительной частью против самого ее творца. Основные положения тургеневского анализа повторяются в ста-

ть Федорова: у Тургенева тоже отмечаются «олимпийское» себялюбие Гёте, который «из глубины своей всеобъемлющей, но глубоко эгоистической натуры извлек Фауста» (там же, стр. 235); его идейно-философский эклектизм («Гёте как поэт вовсе не дорожил своими воззрениями и системами; он легко и свободно покидал их» — там же, стр. 227); бегство от мучительных социальных противоречий в созерцательный пантеизм, «спокойную субстанцию Спинозы» (в которую, по словам Тургенева, он «уходил как в свое убежище» — там же, стр. 230).

Позиция Фауста, для которого не существуют другие люди, уже пройденная ступень человечества — подчеркивает Тургенев. «Нам теперь нужны не одни поэты... мы (и то, к сожалению, еще не совсем) стали похожи на людей, которые при виде прекрасной картины, изображающей нищего, не могут любоваться «художественностью воспроизведения», но печально тревожатся мыслью о возможности нищих в наше время» (там же, стр. 238).

Отметим также, что в одной из своих ранних статей А. В. Луначарский называет заключительные монологи Фауста «гордыми речами индивидуалиста, жаждущего повелевать», а его самого «мнимым альтруистом». Видя в основе натуры Фауста сильную, страстную волю, стремящуюся к самоутверждению, Луначарский сближал Фауста с «современным волюнтаризмом и Ницше» (см.: А. В. Луначарский. Перед лицом рока.— В кн.: «Этюды критические и полемические». М., 1905).

- ¹³ Брюс Яков Вилимович (1670—1735) — сподвижник Петра I, государственный деятель, ученый. Один из наиболее образованных людей своего времени, перевел и издал значительное количество научных сочинений по математике, астрономии, физике; командовал русской артиллерией под Полтавой. Под его контролем находилось типографское дело в России. Имя его стало широко известно в связи с появлением «Загадчивого, угадчивого, предсказывающего новейшего астрономического Брюсова календаря», изданного в 1709 г. В. В. Киприяновым и ставшего образцом для позднейших изданий с астрологическими предсказаниями.

Сухарева башня — здание в Москве, построенное Петром I у въезда на нынешнюю Колхозную площадь. В нем находилось «училище математических и навигацких наук» и астрономическая обсерватория, которой заведовал Я. В. Брюс.

Легендарный облик Брюса, который имеет в виду Федоров, хорошо передает следующий отрывок из неоконченного романа в письмах И. И. Лажечникова «Колдун на Сухаревой башне»: «Что делает наш астролог, магик, алхимик, или, просто, колдун, как называет его народ? Окончит ли он свой календарь с пророчествами на сто лет? Мерзнет ли по-прежнему на Сухаревой башне, гоняясь за звездами? Жарится ли в своей кузнице, стряпая золото и снадобье вечной жизни?» («Полн. собр. соч. И. И. Лажечникова», т. I. СПб., 1899, стр. 284).

- ¹⁴ «Забор крепок, да столбы то гнилы» — известная русская пословица, в которой обычно под столбами имелось в виду начальство. Федоров перетолковывает ее как возможное выражение критического самосознания русской интеллигенции. Действительно, в самочувствии типичных дворян-интеллигентов русской литературы XIX века (Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин и т. д.) нет энергич-

ного фаустовского утверждения себя. Все они страдают чувством своей ущербности и ненужности, в различной степени проявленным комплексом вины перед народом. Пушкин, начиная свою «Сцену из Фауста» словами «Мне скучно, бес», привычно переводит Фауста в тип скучающего «лишнего человека».

- ¹⁵ Патрофикация — термин Федорова, означающий буквально отцетворение. Автор «Философии общего дела» находит мифологические, художественные формы отцетворения как в древнем погребальном искусстве, эпических сказаниях, воскрешающих образы отцов, их героические деяния и т. д., так и в верованиях, населяющих небо, звезды душами отцов. Но все это «мнимые» формы патрофикации. Настоящим же отцетворением может быть, по Федорову, только реальное воскрешение предков.
- ¹⁶ Разрабатывая свой проект регуляции, Федоров с самого начала подчеркивал неотделимость земли от космоса. «Труд человека не должен ограничиваться пределами земли, тем более, что таких пределов, границ не существует; земля, можно сказать, открыта со всех сторон, средства же перемещения и способы жизни в различных средах не только могут, но и должны изменяться» (I, 277).
- ¹⁷ Неточная цитата из Баратынского:

С природой одною он жизнью дышал,
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

Баловень природы, у которой нет от него тайн, гармоничный олимпиец, свободно отдающийся творческой стихии, «богов орган живой» — таков ставший во многом хрестоматийным образ Гёте. В русской традиции такое «романтическое» представление немецкого поэта, с которым полемизирует Федоров, ярче всего выразилось в двух широко известных стихотворениях Баратынского и Тютчева, написанных в один год в связи со смертью Гёте.

Идеализация природы, из которой, как ее «чистейший сок» (Тютчев), исходит дух творчества, была чужда автору «Философии общего дела». Установка на органическое, стихийное, «даровое» противоположна духу целеустремленного проекта, «трудового», которым проникнуто все учение «общего дела». Для Федорова трудовое этическое ценнее, чем даровое. Ценность возникает как произведение усилия, труда. Федоровский поворот в критике Гёте как типа поэта, аристократа духа, впоенного счастливой «даровой» натурой, сближается с демократической, разночинской линией понимания творчества.

- ¹⁸ «Сын человеческий... изреки пророчество на кости сии...» («Книга пророка Иезекииля», 37, 3, 4; далее в тексте Федоров имеет в виду эту же книгу).
- ¹⁹ Природный способ существования — последовательность, осуществляемая через вытеснение и гибель старого для кратковременного торжества нового и последующего его вытеснения — должен быть заменен, по идее Федорова, изложенной в «Философии общего дела» одновременностью сосуществования всех когда-либо жив-

ших поколений — в преображенном путем труда и творчества бессмертном виде.

В. Брюсов, знавший и ценивший идеи Н. Ф. Федорова, писал: «Смерть и воскресение суть естественные феномены, которые она (наука.— С. С.) обязана исследовать и которые она в силах объяснить. Воскрешение есть возможная задача прикладной науки, которую она вправе себе поставить» (В. Брюсов. О смерти, воскрешении и воскрешении. Письмо в ответ на вопрос.— «Вселенское дело», вып. I. Одесса, 1914, стр. 49). Тема научного воскрешения силами самих людей в будущем возникает и в советской поэзии, у В. Маяковского, И. Сельвинского. В. Маяковский, по-видимому, знал о федоровских идеях через графика В. Е. Чекрыгина, вдохновлявшегося федоровской философией в своих графических листах «Переселение людей в космос», «Начало космической эры», «Воскресение». (Кстати, Чекрыгин был первым иллюстратором книг Маяковского). В финале поэмы «Про это» в мечте поэта возникает «мастерская человечих воскрешений» и звучит многократный призыв поэта к будущему: «Воскреси!»

- ²⁰ Анимизмом Федоров называет пантеистическое представление о всеобщей одушевленности природы, шаманизмом — магически-волшебное воздействие на природу, которому, по его мнению, предается Фауст. Этому противопоставляется возможность покорения сил природы средствами науки и всеобщего труда.

- ²¹ См. слова тени Ахилла во II песне «Одиссеи» (строфы 488—491):

О, Одиссей, утешения в смерти мне дать не надейся;
Лучше б хотел я живой, как поденщик, работая в поле,
Службой у бедного пахаря хлеб добывать свой насущный,
Нежели здесь над бездушными мертвыми царствовать, мертвый.

Перевод В. А. Жуковского

- ²² Общий ход Великой Субботы — символический образ того дела всеобщего воскрешения, которое должно стать, по мысли Федорова, основной целью человечества. Отсюда Фауст — воплощение «блудных сынов» новой истории, забывших об «отцах», ушедших на путь «городской» цивилизации с ее службой искусственным прихотям комфорта.

Классической Субботой Федоров называет «воскрешение» (возрождение) образов античного мира, представленное во 2-й части «Фауста». Но для него это лишь мнимое, отвлеченное воскрешение прошлого средствами искусства. Символический образ действительного воскрешения всех когда-либо живших людей возникает, по его мнению, в Великой Субботе, т. е. «схождении» Христа до его собственного воскресения в ад и освобождении им праотцов и пророков. Эта легенда, составляя часть учения христианской церкви (намек на это встречается в Священном писании — см., в частности, 1-е Послание Петра, 3, 19—20), широко представлена в христианском предании. См. у Н. Лескова описание иконы «Воскресение с сошествием» и подробные выписки из апокрифического сказания, описывающего сошествие Христа в ад, его победу над Смертью и Сатаной и прибытие в рай освобожденных праотцов. Эту икону «Воскресение с сошествием» древнего греческого типа, точно воспроизводимую «Строганов-

ским подлинником», Лесков называет «самой любимой иконой русского народа» [см.: *Н. С. Лесков. Сочинения* в 12 томах, т. 12. СПб., 1897, стр. 447—468].

- ²³ Виттенберг — оплот лютеранской реформации, в котором разворачивалась деятельность Лютера. К вратам городской церкви Виттенберга в 1517 году Лютер прибил свои 95 тезисов. Здесь же под так называемым «дубом Лютера» он сжег папскую буллу.
- ²⁴ Цитируется перевод «Фауста» Н. Грекова (СПб., 1859, стр. 7). Дословный перевод этого места трагедии Гёте:

Окружают тебя в дыме и гнили
Только скелеты животных и кости мертвых.

- ²⁵ См.: *И.-В. Гёте. Избранные сочинения по естествознанию*. М., Изд-во АН СССР, 1957; в издание включены и работы Гёте по остеологии.
- ²⁶ Кнебель, Карл-Людвиг (1744—1834), немецкий писатель и поэт, в молодости офицер прусской службы. Известен переводами Проперция и Лукреция. Как оригинальный поэт малозначителен. Жил в Веймаре, входил в кружок Гёте, был его ближайшим другом. В 1851 году в Лейпциге была издана его «Переписка с Гёте».
- ²⁷ Важное место в проектах регуляции природы у Федорова занимает «метеорическая регуляция», овладение атмосферными явлениями, «небесным, грозovým огнем». В «Философии общего дела» он обращается к наследию Н. П. Каразина, который еще в начале XIX века выступил с конкретными проектами управления погодой, «приложением электрической силы верхних слоев атмосферы к потребностям человека» (II, 276). Для Федорова Каразин не просто метеоролог, а первый метеороург, перешедший от пассивного предсказания явления к его разумной регуляции. Таким же метеороургом хотел бы видеть Федоров и Фауста.
- ²⁸ Музеем во время жизни исторического Фауста назывался кабинет ученого. В учении Федорова музей становится одной из основных проективных реалий. Потребность сохранить — есть, по Федорову, особенное свойство человеческой природы, в которой выражается подсознательная надежда продлиться, глубокое убеждение всех живущих, что настоящая смерть — это полная утрата памяти о них. «Музей есть собрание всего отжившего, мертвого, негодного для употребления; но именно потому-то он и есть надежда века, ибо существование музея показывает, что нет дел конечных... Для музея самая смерть — не конец, а только начало...» (II, 400—401).

Проективный федоровский музей — грандиознейшее предприятие собирания, хранения, изучения всех остатков прошлого, всех малейших «отпечатков» ушедших людей на их делах, вещах, документах, дневниках, преданиях, книгах, произведениях искусства и т. д. Речь идет о тотальной консервации памяти, причем в идеале четко индивидуализированной. Единственный глубокий смысл собирания мертвых вещей, по Федорову, в том, чтобы за ними видеть, по ним воссоздавать их авторов. «Музей и с предметной стороны есть (совокупность лиц) само человечество в его книжном и вообще вещественном выражении, т. е. музей есть собор

живущих сынов с учеными во главе, собирающий произведения умерших людей, отцов. Задача музея поэтому естественное восстановление последних по первым» (II, 410). Музей должен, по Федорову, одушевить познание сыновним чувством, дать ему направление в качестве «отеческого дела». Через всеобщее исследование причин неродственности, которым также занимается федоровский музей, он становится органом восстановления братской связи всех людей.

²⁹ Неоконченная обработка Лессингом народной легенды о Фаусте была первой попыткой переосмысления этого образа в духе буржуазного Просвещения XVIII века: герой должен был воплотить трагедию поисков знания раскрепощенным человеческим разумом. По замыслу Лессинга, вопреки народному представлению, Фауст спасается. Еще в прологе к драме «голос в вышине» предрекает злым, дьявольским силам: «Вам не победить!» (см. материалы по «Фаусту» Лессинга в кн.: Г. Э. Лессинг. Избр. произведения. М., ГИХЛ, 1953, стр. 371—382).

³⁰ Так выражает свою мечту о будущем Фауст в предсмертном монологе:

Чтоб я увидел в блеске силы дивной
Свободный край, свободный мой народ!
Тогда сказал бы я: мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, стой!
И не смело б веков течение
Следа, оставленного мной!

Перевод Н. А. Холодковского

³¹ Для Н. Ф. Федорова характерно решительное осуждение «западной цивилизации» с ее избыточным производством «мануфактурных игрушек». Принцип личной свободы, которым, по его мнению, гордится Запад, является лишь гарантией «возможно меньшего стеснения в забавах этими игрушками», или возможностью вытеснять друг друга «с сохранением лишь юридических приличий» (I, 210).

Публикация и примечания С. Г. Семеновой.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	3

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>А. Г. Егоров</i>	
Ленинский принцип партийности искусства — в действии	6
<i>М. Б. Храпченко</i>	
Размышления о системном анализе литературы	37
<i>К. М. Долгов</i>	
Кант и кризис буржуазного философско-эстетического сознания	59
<i>И. Г. Неупокоева</i>	
К вопросу о методах изучения всемирной литературы	157
<u>Я. Е. Эльсберг</u>	
Литература 70—80-х годов XIX века и русская культура	183
<i>А. Ф. Лосев</i>	
Материалы для построения современной теории художественного стиля	211
<i>В. В. Кожин</i>	
Типология и своеобразие. (Еще раз о построении истории русской литературы)	241

ПУБЛИКАЦИИ

<i>Н. И. Никулин</i>	
Хо Ши Мин — писатель, поэт, критик	267
Речи и произведения Хо Ши Мина (в отрывках)	289
К публикации статьи Н. Ф. Федорова о Фаусте	311
<i>Н. Ф. Федоров</i>	
«Фауст» Гёте и народная легенда о Фаусте	315

1 p. 24 v.

LE VIANI DI C. D. CHAYIA.