

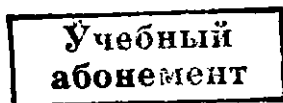
# *Введение в литературоведение*



*Хрестоматия*



УДК 82  
ББК 83  
В 24

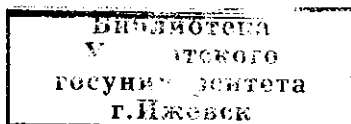


Рецензенты:

докт. филол. наук, проф. *Т.В. Саськова*;  
докт. филол. наук, проф. *С.М. Шаврыгин*;  
канд. филол. наук, доц. *И.А. Беляева*

В оформлении книги использованы фрагменты:  
Антуан Ватто «Паломничество на остров Киферу»;  
Ян ван Эйк «Мадонна канцлера Ролена (Мадонна из Отена)»;  
Сандро Боттичелли «Аллегория весны».

796744



**Введение** в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, Е.А. Цурганова; Под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. — 4-е изд., перераб. и доп. — М.: Высш. шк., 2006. — 463 с.

ISBN 5-06-005481-0

Хрестоматия включает материалы, необходимые студенту-словеснику при изучении курса «Введение в литературоведение». Четвертое издание (3-е — 1997 г.) значительно обновлено за счет не привлекавшихся ранее текстов и обзора современного зарубежного литературоведения, способствующих более глубокому освоению сложного курса.

*Для студентов-филологов высших учебных заведений.*

УДК 82  
ББК 83

ISBN 5-06-005481-0

© ФГУП «Издательство «Высшая школа», 2006

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

Г.В. Плеханов

## ПИСЬМА БЕЗ АДРЕСА (1899)

<...>

Милостивый государь!

У нас с вами речь пойдет об искусстве. Но во всяком сколько-нибудь точном исследовании, каков бы ни был его предмет, необходимо держаться строго определенной терминологии. Поэтому мы прежде всего должны сказать, какое именно понятие мы связываем со словом *искусство*. С другой стороны, несомненно, что сколько-нибудь удовлетворительное определение предмета может являться лишь в результате его исследования. Выходит, что нам надо определить то, чего определить мы еще не в состоянии. Как же выйти из этого противоречия? Я думаю, что из него можно выйти вот как: я останавлиюсь пока на каком-нибудь временном определении, а потом стану дополнять и поправлять его по мере того, как вопрос будет выясняться исследованием.

На каком же определении мне пока остановиться?

Лев Толстой в своей книге «*Что такое искусство?*» приводит множество, как ему кажется, противоречащих одно другому определений искусства и все их находит неудовлетворительными. На самом деле приводимые им определения далеко не так отстоят одно от другого и далеко не так ошибочны, как это ему кажется. Но допустим, что все они действительно очень плохи, и посмотрим, нельзя ли нам будет принять его собственное определение искусства.

«Искусство, — говорит он, — есть одно из средств общения людей между собою... особенность же этого общения, отличающая его от общения посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои *мысли* (курсив мой), искусством же люди передают друг другу свои *чувства* (курсив опять мой)».

Я, с своей стороны, замечу пока только одно.

По мнению гр. Толстого, искусство выражает *чувства* людей, слово же выражает их мысли. Это неверно. Слово служит людям *не толь-*

ко для выражения их мыслей, но *также* и для выражения их чувств. Доказательство: *поэзия*, органом которой служит именно *слово*.

Сам гр. Толстой говорит:

«Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства». Уже отсюда видно, что нельзя рассматривать слово как особый, отличный от искусства, способ общения между людьми.

Неверно также и то, что искусство выражает *только* чувства людей. Нет, оно выражает и чувства их и мысли, но выражает *не отвлеченно, а в живых образах*. И в этом заключается его самая главная отличительная черта. По мнению гр. Толстого, «искусство начинается тогда, когда человек, с целью передать другим людям испытанное им чувство, снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его». Я же думаю, что искусство начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и *придает им известное образное выражение*. Само собою разумеется, что в огромнейшем большинстве случаев он делает это с целью передать передуманное и перечувствованное им *другим людям*. Искусство есть *общественное* явление.

Указанными мною поправками исчерпывается пока то, что мне хотелось бы изменить в определении искусства, даваемом гр. Толстым.

Но я попрошу вас, милостивый государь, заметить еще следующую мысль автора «*Войны и мира*»:

«Всегда, во всякое время и во всяком человеческом обществе, есть общее всем людям этого общества религиозное сознание того, что дурно и что хорошо, и это-то религиозное сознание и определяет достоинство чувств, передаваемых искусством».

Наше исследование должно показать нам, между прочим, насколько справедлива эта мысль, которая во всяком случае заслуживает величайшего понимания, потому что она вплотную подводит нас к вопросу *о роли искусства в истории развития человечества*.

Теперь, когда мы имеем некоторое предварительное определение искусства, мне необходимо выяснить ту точку зрения, с которой я смотрю на него.

Тут я скажу без обиняков, что я смотрю на искусство, как и на все общественные явления, с точки зрения материалистического понимания истории.

Что такое материалистическое понимание истории?

Известно, что в математике существует способ *доказательства от противного*. Я прибегну здесь к способу, который можно назвать *способом объяснения от противного*. Именно, я напомним сначала, в чем заключается *идеалистическое* понимание истории, а затем покажу, чем отличается от него противоположное ему *материалистическое* понимание того же предмета.

Идеалистическое понимание истории, взятое в своем чистом виде, заключается в том убеждении, что развитие мыслей и знаний есть последняя и самая отдаленная причина исторического движения человечества. Этот взгляд целиком господствовал в восемнадцатом столетии, откуда он перешел в девятнадцатый век. Его еще крепко держались Сен-Симон и Огюст Конт... <...>

...Огюст Конт думал, что «весь общественный механизм покоится в окончательном счете на мнениях». Это — простое повторение того взгляда энциклопедистов, согласно которому *c'est l'opinion qui gouverne le monde* (мир управляется мнением).

Есть другая разновидность идеализма, нашедшая свое крайнее выражение в абсолютном идеализме Гегеля. Как объясняется историческое развитие человечества с его точки зрения? Поясню это примером. Гегель спрашивает себя: отчего пала Греция? Он указывает много причин этого явления; но самую главную из них было, в его глазах, то обстоятельство, что Греция выражала собою лишь одну ступень развития абсолютной идеи и должна была пасть, когда эта ступень была пройдена.

Ясно, что, по мнению Гегеля, знавшего, однако, что «*Лакедемон пал благодаря неравенству имуществ*», общественные отношения и весь ход исторического развития человечества определяются, в последнем счете, *законами логики, ходом развития мысли*.

Материалистический взгляд на историю диаметрально противоположен этому взгляду. Если Сен-Симон, смотря на историю с идеалистической точки зрения, думал, что общественные отношения греков объясняются их религиозными воззрениями, то я, сторонник материалистического взгляда, скажу, что республиканский Олимп греков был отражением их общественного строя. И если Сен-Симон на вопрос о том, откуда взялись религиозные взгляды греков, отвечал, что они вытекали из их научного мирозерцания, то я думаю, что научное мирозерцание греков само обуславливалось, в своем историческом развитии, развитием производительных сил, находившихся в распоряжении народов Эллады.

Таков мой взгляд на историю вообще. Верен ли он? Здесь не место доказывать его верность. Здесь я прошу вас *предположить*, что он верен, и взять, вместе со мною, это предположение за *исходную*

*точку нашего исследования об искусстве.* Само собою разумеется, что это исследование *частного вопроса об искусстве* будет в то же время и поверкой *общего взгляда на историю*. В самом деле, если ошибочен этот общий взгляд, то мы, взяв его за исходную точку, очень мало объясним в эволюции искусства. А если мы убедимся, что эта эволюция объясняется с его помощью лучше, нежели с помощью других взглядов, то у нас окажется новый и сильный довод в его пользу.

<...> Тэн твердо держался того убеждения, что «всякое изменение в положении людей ведет к изменению их психики». Но Тэн все-таки держался идеалистического взгляда на историю, и это помешало ему извлечь из ярко и талантливо иллюстрированной им несомненной истины всю ту пользу, которую может извлечь из нее историк литературы и искусства... Никому из критиков Тэна не удалось даже поколебать то положение, к которому сводится почти все истинное в его эстетической теории и которое гласит, что искусство создается психикой людей, а психика изменяется вслед за их положением... Когда Тэн говорил, что психика людей изменяется вслед за их положением, он был материалистом, а когда Тэн говорил, что положение людей определяется их психикой, он повторял идеалистический взгляд XVIII века.

<...> Я считаю себя вправе утверждать, что ощущения, вызываемые известными сочетаниями цветов или формой предметов, даже у первобытных народов ассоциируются с весьма сложными идеями и что по крайней мере многие из таких форм и сочетаний кажутся им красивыми только благодаря такой ассоциации.

Чем же она вызывается? И откуда берутся те сложные идеи, которые ассоциируются с ощущениями, вызываемыми в нас видом предметов? Очевидно, что ответить на эти вопросы может не *биолог*, а только *социолог*. <...>

<...>

<...> Людям, равно как и многим животным, свойственно чувство прекрасного, то есть у них есть способность испытывать особого рода («эстетическое») удовольствие под влиянием известных вещей и явлений. Но какие именно вещи и явления доставляют им такое удовольствие, это зависит от условий, под влиянием которых они воспитываются, живут и действуют. *Природа человека* делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия. *Окружающие его условия* определяют собой переход этой *возможности в действительность*; ими объясняется то, что данный общественный человек (т. е. данное общество, данный народ, данный класс) имеет *именно эти* эстетические вкусы и понятия, а не другие.

<...>

Г.В. Плеханов

**ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
И ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII в. С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ  
СОЦИОЛОГИИ (1905)**

<...> Если искусство, создаваемое высшими классами, не имеет никакого прямого отношения к производительному процессу, то это объясняется в последнем счете тоже экономическими причинами. Стало быть, материалистическое объяснение истории применимо и в этом случае, но в этом случае уже не так легко обнаруживается несомненная причинная связь между бытием и сознанием, между общественными отношениями и искусством. Здесь между «работой», с одной стороны, и искусством — с другой образуются некоторые промежуточные инстанции... Буржуазная драма была вызвана к жизни оппозиционным настроением французской буржуазии.

Э н г е л ь с — Фердинанду Л а с с а л ю

18 мая 1859 г.

<...> Первое и второе чтение Вашей во всех отношениях — и по теме, и по трактовке — национально-германской драмы<sup>1</sup> взволновало меня до такой степени, что я должен был на время отложить ее в сторону, тем более, что мой вкус в наши скудные времена так притупился, — к стыду своему я должен в этом признаться, — что порой даже мало чего стоящие произведения при первом чтении производят на меня известное впечатление. Так вот, чтобы быть вполне беспристрастным, вполне «критическим», я отложил на время «Зиккингена», вернее — одолжил его кое-кому из знакомых (здесь еще есть несколько немцев, более или менее образованных в вопросах литературы). Но, «habent sua fata libelli»<sup>2</sup>, — когда их одалживаешь, то редко получаешь обратно, — и моего «Зиккингена» мне тоже пришлось отвоевывать силой. Могу сказать, что при третьем и четвертом чтении впечатление осталось то же самое, и в уверенности, что Ваш «Зиккинген» способен выдержать критику, я выскажу Вам о нем несколько «теплых слов».

---

<sup>1</sup> В письме Ф. Энгельса анализируется трагедия Ф. Лассала «Франц фон Зиккинген».

<sup>2</sup> Книжки имеют свою судьбу (*лат.*).

Я знаю, что для Вас не будет большим комплиментом, если я констатирую тот факт, что ни один из современных официальных поэтов Германии ни за что не был бы в состоянии написать подобную драму. Тем не менее это все же факт, и притом для нашей литературы слишком характерный, чтобы о нем можно было умолчать. Прежде всего коснусь формы. Меня очень приятно поразила искусная завязка интриги и драматизм, пронизывающий пьесу. В области стихосложения Вы, однако, позволили себе некоторые вольности, которые, впрочем, больше мешают при чтении, чем на сцене. Хотелось бы прочесть Вашу драму в обработке для сцены. В своем настоящем виде она, конечно, не сценична. У меня здесь был один молодой немецкий поэт (Карл Зибель), мой земляк и дальний родственник, довольно много поработавший в области театра. Возможно, что ему, как прусскому гвардейцу запаса, придется поехать в Берлин, в таком случае, я, пожалуй, возьму на себя смелость дать ему небольшое письмо к Вам. Он очень высокого мнения о Вашей драме, но считает ее совершенно не сценичной из-за длинных монологов, во время которых играет лишь один из актеров, между тем как остальным пришлось бы дважды или трижды исчерпать всю свою мимику, чтобы не стоять статистами. Два последних акта в достаточной степени показывают, что Вам не трудно сделать диалог быстрым и живым, а так как, по-моему, за исключением отдельных сцен (что бывает в каждой драме), это можно было бы сделать и в первых трех актах, то я не сомневаюсь, что при обработке для сцены Вы сможете учесть это обстоятельство. *Идейное содержание*, конечно, должно при этом пострадать, но это неизбежно. Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания, которые Вы не без основания приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и богатством действия будет достигнуто, вероятно, только в будущем, и возможно, что и не немцами. Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы. В Вашем «Зиккингене» взята совершенно правильная установка: главные действующие лица являются действительно представителями определенных классов и направлений, а стало быть, и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет. Но дальнейший шаг вперед, который следовало бы сделать, заключается в том, чтобы эти мотивы более живо, активно и, так сказать, стихийно выдвигались на первый план ходом самого действия, а аргументирующие речи (в которых, впрочем, я с удовольствием узнал Ваш старый ораторский талант, с каким Вы выступали на суде присяжных и на народном собрании), напротив, становились бы все более излишними. Этот идеал Вы, по-видимому, сами считаете своей целью,



поскольку Вы проводите различие между сценической и литературной драмой. Мне думается, что «Зиккингена» можно было бы превратить в этом смысле в сценическую драму, хотя, конечно, это дело трудное (достичь совершенства не так просто). С этим связана характеристика действующих лиц. Вы совершенно справедливо выступаете против господствующей ныне *дурной* индивидуализации, которая сводится просто к мелочному умничанью и составляет существенный признак оскудевающей литературы эпигонов. Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, *что* она делает, но и тем, *как* она делает; и в этом отношении идейному содержанию драмы не повредило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу. Характеристика, как она давалась у *древних*, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы неплохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы. Но это второстепенные вопросы, которые я упоминаю только для того, чтобы Вы видели, что я интересовался Вашей драмой и со стороны формы.

Что касается исторического содержания, то Вы очень наглядно и с правильным учетом дальнейшего развития изобразили обе стороны тогдашнего движения, которые Вас наиболее интересовали: национальное дворянское движение, представленное Зиккингеном, и теоретико-гуманистическое движение с его дальнейшим развитием в теологической и церковной сфере, то есть с Реформацией. Больше всего мне понравились тут сцены между Зиккингеном и императором и между легатом и архиепископом Трирским (здесь Вам к тому же удалось дать прекрасную индивидуальную характеристику, противопоставляя светского, эстетически и классически образованного, политически и теоретически дальновидного легата ограниченному немецкому князю-попу, — характеристику, которая в то же время прямо вытекает из характера обоих действующих лиц *как типичных представителей*); большой меткостью отличается обрисовка характеров и в сцене между Зиккингеном и Карлом. Что касается автобиографии Гуттена, содержание которой Вы справедливо считаете существенным, то Вы несомненно пошли на весьма рискованный шаг, вставив это содержание в драму. Очень важен также разговор между Бальтазаром и Францем в акте V, где первый излагает своему господину *действительно революционную* политику, которой тот должен был бы следовать. Именно здесь выступает подлинно трагическое, и мне кажется, что именно эту сторону дела ввиду ее большого значения, следовало бы несколько резче подчеркнуть уже в акте III, который дает для этого достаточно поводов. Но я опять занялся второстепенными вопросами.

Позиция городов и князей того времени также изображена во многих местах очень ярко, и таким образом более или менее исчерпаны так называемые *официальные* элементы тогдашнего движения. Но я считаю, что Вы уделили недостаточно внимания неофициальным — плебейским и крестьянским — элементам и сопутствующим им их представителям в области теории. Крестьянское движение было в своем роде столь же национально и было в такой же степени направлено против князей, как и движение дворянства, а огромный размах борьбы, в которой оно потерпело поражение, составляет резкий контраст по сравнению с той легкостью, с какой дворянство, бросив Зиккингена на произвол судьбы, примирилось со своим историческим призванием — раболепством. Именно поэтому и при Вашем понимании драмы, которое, как Вы, вероятно, заметили, я считаю слишком абстрактным, недостаточно реалистичным, — крестьянское движение заслуживало более внимательного рассмотрения; правда, крестьянская сцена с Йоссом Фрицем характерна, и индивидуальность этого «смутьяна» изображена вполне правильно, но она не показывает с достаточной силой, в противовес дворянскому движению, бурно разлившийся уже тогда поток крестьянских волнений. Согласно *моему* пониманию драмы, требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира, привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественной сферы дало бы к тому же совершенно иной материал для оживления драмы, дало бы неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального дворянского движения, и лишь тогда само это движение было бы представлено в его истинном свете. Какие только поразительно характерные образы не дает эта эпоха распада феодальных связей в лице бродячих королей нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов — поистине фальстафовский фон, который в исторической драме *такого* типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира! Но не говоря уже об этом, мне кажется, что отодвинув на задний план крестьянское движение, Вы тем самым неверно изобразили в одном отношении и национальное дворянское движение, и вместе с тем упустили из виду подлинно трагический элемент в судьбе Зиккингена. По-моему, масса тогдашнего дворянства, подчиненного непосредственно империи, не думала о заключении союза с крестьянами; этого не допускала его зависимость от доходов, получаемых путем угнетения крестьян. Скорее был бы возможен союз с городами, но и он либо совсем не осуществлялся, либо осуществлялся только частично. А между тем проведение национальной дворянской революции было бы возможно только в союзе с городами и крестьянами, в особенности последними. Как раз в том, на мой взгляд, и заключается трагический

момент, что союз с крестьянами — это основное условие — был невозможен, что вследствие этого политика дворянства должна была по необходимости сводиться к мелочам, что в тот момент, когда оно захотело встать во главе национального движения, *масса* нации, крестьяне, запротестовала против его руководства, и оно таким образом неизбежно должно было пасть. Насколько исторически обосновано Ваше предположение, что Зиккинген был все же в какой-то степени связан с крестьянами, я не могу судить. Да это и не важно. Впрочем, насколько я припоминаю, там, где в своих произведениях Гуттен обращается к крестьянам, он лишь слегка задевает щекотливый пункт об отношении к дворянству и старается направить всю ярость крестьян главным образом против попов. Но я отнюдь не хочу оспаривать Вашего права рассматривать Зиккингена и Гуттена как деятелей, ставивших себе целью освобождение крестьян. Однако тут и получается у Вас то трагическое противоречие, что оба они оказались стоящими между дворянством, бывшим решительно *против* этого, с одной стороны, и крестьянами — с другой. В этом и заключалась, по-моему, трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления. Упуская этот момент, Вы умаляете трагический конфликт, сводя дело к тому, что Зиккинген, вместо того чтобы сразу вступить в борьбу с императором и империей, начинает борьбу только с *одним* князем (хотя Вы и здесь с должным тактом вводите крестьян) и гибнет просто из-за равнодушия и трусости дворянства. А это равнодушие, эта трусость были бы гораздо лучше мотивированы, если бы Вы уже до этого сильнее подчеркнули нарастающую угрозу крестьянского движения и ставшее неизбежно более консервативным после предшествующих выступлений «Башмака» и «Бедного Конрада» настроение дворянства. Но все это, впрочем, лишь *один* из путей, каким можно ввести в драму крестьянское и плебейское движение, и существует по крайней мере десятков других, столь же или еще более подходящих способов.

Как видите, и с эстетической, и с исторической точки зрения я предъявляю к Вашему произведению чрезвычайно высокие, даже *наивысшие* требования, и то, что только при таком подходе я могу выдвинуть кое-какие возражения, послужит для Вас лучшим доказательством моего одобрения. Ведь *среди нас* уже с давних пор критика, в интересах самой партии, носит по необходимости самый откровенный характер. Впрочем, меня и всех нас всегда радует, когда мы получаем новое доказательство того, что в какой бы области ни выступала наша партия, она всегда обнаруживает свое превосходство. И в данном случае Вам также это удалось.

<...>

<...>

Г.В. Плеханов

**ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФРАНЦУЗСКАЯ  
ЖИВОПИСЬ XVIII века С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СОЦИОЛОГИИ**

<...>

Французское общество XVIII в. с точки зрения социологии характеризуется прежде всего тем обстоятельством, что оно было *обществом, разделенным на классы*. Это обстоятельство не могло не отра-

зиться на развитии искусства. В самом деле, возьмем хоть *театр*. На средневековой сцене во Франции, как и во всей Западной Европе, важное место занимают так называемые *фарсы*. Фарсы сочинялись для народа и разыгрывались перед народом. Они всегда служили выражением взглядов народа, его стремлений и — что особенно полезно отметить здесь — его неудовольствий против высших сословий. Но, начиная с царствования Людовика XIII, фарс склоняется к упадку; его относят к числу тех развлечений, которые приличны только для лакеев и недостойны людей утонченного вкуса... На смену фарсу является *трагедия*. Но французская трагедия не имеет ничего общего со взглядами, стремлениями и неудовольствиями народной массы. Она представляет собой создание аристократии и выражает взгляды, вкусы и стремления высшего сословия. <...>

<...>

Дитя аристократии, классическая трагедия беспредельно и неоспоримо господствовала на французской сцене, пока нераздельно и неоспоримо господствовала аристократия... в пределах, отведенных сословной монархией, которая сама явилась историческим результатом продолжительной и ожесточенной борьбы классов во Франции. Когда господство аристократии стало подвергаться оспариванию, когда «люди среднего состояния» прониклись оппозиционным настроением, старые литературные понятия начали казаться этим людям неудовлетворительными, а старый театр недостаточно «поучительным». И тогда рядом с классической трагедией, быстро клонившейся к упадку, выступила буржуазная драма. В буржуазной драме французский «человек среднего состояния» противопоставил свои домашние добродетели глубокой испорченности аристократии. Но то общественное противоречие, которое надо было разрешить тогдашней Франции, не могло быть решено с помощью нравственной проповеди. Речь шла тогда не об утратении аристократических пороков, а об устранении *самой аристократии*. Понятно, что это не могло быть без ожесточенной борьбы, и не менее понятно, что отец семейства («Le père de famille»)<sup>1</sup>, при всей неоспоримой почтенности своей буржуазной нравственности, не мог послужить образцом неутомимого и неустрашимого борца. *Литературный «портрет» буржуазии не внушал героизма*. А между тем противники старого порядка чувствовали потребность в героизме, сознавали необходимость развития в третьем сословии *гражданской добродетели*. Где можно было тогда найти об-

---

<sup>1</sup> Имеется в виду комедия Д. Дидро «Отец семейства» (1758).

разцы такой добродетели? Там же, где прежде искали образцов литературного вкуса: *в античном мире*.

И вот опять явилось увлечение античными героями. <...> Теперь увлекались уже не монархическим веком Августа, а республиканскими героями Плутарха. <...>

Историки французской литературы нередко с удивлением спрашивали себя: чем объяснить тот факт, что подготовители и деятели французской революции оставались консерваторами в области литературы? И почему господство классицизма пало лишь довольно долго после падения старого порядка? Но на самом деле литературный консерватизм новаторов того времени был чисто внешним. Если трагедия не изменилась как *форма*, то она претерпела существенное изменение в смысле *содержания*.

Возьмем хоть трагедию Сорена «Spartacus», появившуюся в 1760 г. Ее герой, Спартак, полон стремления к свободе. Ради своей великой идеи он отказывается даже от женитьбы на любимой девушке, и на протяжении всей пьесы он в своих речах не перестает твердить о свободе и о человеколюбии. Чтобы писать такие трагедии и рукоплескать им, нужно было именно не быть литературным консерватором. В старые литературные меха тут влило было совершенно новое революционное *содержание*.

<...>

Классическая трагедия продолжала жить вплоть до той поры, когда французская буржуазия окончательно восторжествовала над защитниками старого порядка и когда увлечение республиканскими героями древности утратило для нее всякое общественное значение. А когда эта пора наступила, тогда буржуазная драма воскресла к новой жизни и, претерпев некоторые изменения, сообразные с особенностями нового общественного положения, но вовсе не имеющие существенного характера, окончательно утвердилась на французской сцене.

Даже тот, кто отказался бы признать кровное родство романтической драмы с буржуазной драмой восемнадцатого века, должен был бы согласиться с тем, что, например, драматические произведения Александра Дюма-сына являются настоящей буржуазной драмой девятнадцатого столетия.

В произведениях искусства и в литературных вкусах данного времени выражается общественная психология, а в психологии общества, разделенного на классы, многое останется для нас непонятным и парадоксальным, если мы будем продолжать игнорировать, — как это делают теперь историки-идеалисты вопреки лучшим заветам буржуазной исторической науки, — взаимное отношение классов и взаимную классовую борьбу.

<...>

Г.Н. П о с п е л о в

ИСКУССТВО И ЭСТЕТИКА (1984)<sup>1</sup>

&lt;...&gt;

...Для искусствovedения как исторической науки особенно важно различать два значения термина «форма», причем в обоих своих значениях понятие формы по-разному соотносится с понятием содержания. В первом, философском значении форма — это само содержание в своей исторически возникшей разновидности или степени развития. Во втором, эстетическом значении форма — это система средств выражения, создаваемая особенностями определенного исторически развившегося содержания.

Отсюда легко сделать вывод, что специфичность формы выражения обуславливается специфичностью выраженного в ней содержания в его исторически развившейся определенности. <...>

Из всего сказанного выше следует, что художественная образность возникает не сама по себе, что она возникает как форма выражения художественного содержания в единстве его объективной и субъективной сторон. Объективная сторона художественного содержания — это общественно-исторические характеры, творческая ти-

---

<sup>1</sup> Данная концепция изложена в кн. «Эстетическое и художественное», 1965.

пизация которых возможна только в вымышленных индивидуальностях, а их воспроизведение возможно только в *образах*.

Но творческая типизация характеров осуществляется для выражения их идейно-эмоционального осмысления и оценки — субъективной стороны художественного содержания, — и это создает в образах воспроизводимых индивидуальностей *экспрессивность* всей системы деталей их предметности и их фактуры.

Значит, специфическая, экспрессивная образность формы произведений искусства, резко отличная от образных иллюстраций науки, лишенных экспрессивности, вытекает из специфических особенностей художественного содержания, создается ими. Отсюда ясно, что видеть в образности искусства основное и даже единственное его отличие от науки и других высших видов общественного сознания, как это свойственно многим теоретикам искусства и в наше время, нет никаких оснований. Начинать определение искусства с указания на его образность невозможно. Без понимания специфики содержания искусства — в его историческом генезисе и последующем развитии — нельзя понять специфику его образной формы выражения.

Содержание произведений искусства — это одна из высших форм исторического развития общественного сознания, обобщающего жизнь. Это — *идеологическое* сознание, во всей своей нерасчлененной целостности направленное на эмоциональное осмысление и оценку общественно-исторических *характерностей* жизни. Форма выражения содержания в произведениях искусства — это система *материальных* средств, порождаемая особенностями этого содержания, соответствующая ему и различная в разных видах искусства.  
<...>

Значит, содержание и форма его выражения в произведениях искусства принадлежат к разным сферам жизни — *духовной и материальной*. При этом в искусстве материальная форма, создаваясь для выражения духовного содержания в его специфике, определяется им в своей экспрессивно-образной специфичности, всецело служит и подчиняется ему, а через все это и сама *одухотворяется* им.

С другой стороны, духовное содержание художественного творчества, получая соответствующее ему материальное выражение, осуществляет в этом процессе свою собственную *внутреннюю систематизацию*. Оно становится гораздо более отчетливым, последовательным, законченным, чем оно было до того — в сознании художника, где оно смутно «бродило» и постепенно находило само себя. В результате такой систематизации через свое материальное воплощение содержание произведений искусства перестает быть вместе с тем



достоянием только личного сознания художника и становится достоянием всего общества, получает значение всеобщности.

Значит, в искусстве его специфическое содержание не только определяет специфическую, экспрессивно-образную форму своего выражения, но — в другом значении слова — само определяется ею. Художественное произведение представляет собой единство противоположностей — духовного содержания и порождаемой им материальной формы в их *взаимодействии*.

Духовное содержание произведений искусства порождает не саму материю, в которой оно оформляется, но только те аспекты материальности, в которых оно получает свое выражение. И только эти аспекты в их единстве являются содержательной формой произведения. <...> У большинства авторов художественной прозы сочетание гласных и согласных звуков (фонетика речи) в тексте произведений не имеет никакого значения для выражения их содержания и тем самым не является аспектом их формы. Только в стихотворной речи и в романтической прозе звуко сочетания становятся в той или иной мере средством выражения содержания и тем самым — особым уровнем художественной формы. <...>

<...>

Итак, искусство находит в идеологическом мирозерцании первоисточник своего содержания. Но оно не совсем тождественно ему — у него есть свои собственные существенные особенности.

Особенности эти прежде всего заключаются в том, что идеологическое мирозерцание, возникая в процессе социальных отношений в сознании отдельных людей, продолжает и далее существовать лишь в его пределах, тогда как искусство представляет собой не только явление общественного сознания, но вместе с тем и выражающее его явление материальной действительности. Оно *воспроизводит* социальную *характерность* жизни с помощью тех или иных *материальных средств и знаков для выражения* ее идейно-эмоционального осмысления и оценки. <...>

<...>

Наука раскрывает в своих произведениях всеобщее значение знаний об объективных закономерностях жизни природы и общества. И хотя знания в различных условиях общественной жизни подвергаются соответствующему идеологическому переосмыслению и могут пронизываться идеологическими оценками, они обслуживают общество при наличии разных систем социальных отношений. Сами по себе они безразличны к таким системам.

Иначе обстоит дело в собственно идеологических областях общественного сознания. Все они раскрывают в своих произведениях все-

общее значение общественных *взглядов*. А общественные взгляды всегда заключают в себе в основном социальную направленность — идейное *утверждение* и соответственно *отрицание* определенного строя социальных отношений. Эти отношения реально существуют в жизни общества и очень действенно затрагивают жизнь всех людей — членов общества.

Вследствие этого идеологические области общественного сознания — этика, правовые нормы, социально-политические учения, философия в ее идеологической стороне и, наконец, искусство — всегда стремятся оказать с помощью своих произведений своеобразное воздействие на сознание общества. Они стремятся по-своему внушить обществу всеобщее значение определенных взглядов, идейно утверждающих и отрицающих тот или иной строй социальных отношений. И поэтому их произведения отличаются в той или иной мере познавательно-оценивающим *пафосом*.

При этом все виды идеологии, кроме искусства, специализируются в своем содержании на идейном утверждении и соответственно отрицании отдельных сторон общественных отношений и, абстрагируя общие особенности познаваемых ими сторон жизни от индивидуальных их проявлений, выражают свое содержание в системах *понятий*. Поэтому познавательно-оценивающий пафос их произведений ограничен как односторонностью содержания произведений, так и отвлеченным характером его выражения.

Все это имеет для общественной жизни людей очень большое значение. Но всем этим далеко не исчерпываются идеологические запросы общества. Все люди как члены общества так или иначе нуждаются и в том, чтобы со всей ясностью осознать и эмоционально оценить социальную характерность своей собственной жизни, как и характерность жизни всех тех и всего того, с кем и с чем они сталкиваются в социальной действительности, и через это осмыслить какие-то *перспективы* сохранения или изменения жизни. Такое сознание дает личности каждого человека ее *целостное общественное самоопределение* и отсюда еще шире — ее целостное *духовное* самоопределение вообще.

Ни одна из теоретических областей идеологии, отражающая в отвлеченных понятиях какую-то одну сторону социальной жизни, ни все эти области, взятые вместе, не могут дать человеческой личности такого целостного духовного самоопределения. Его и дает людям искусство своими произведениями.

Целостное духовное самоопределение людей уже таится в их идеологическом мирозерцании. <...>

<...>

Искусство как бы возводит содержание идеологического мирозерцания в «ранг» высшей области общественного сознания. В этом и заключается в основном постоянная и неизбежная привлекательность произведений искусства для большинства людей. В этом и заключается основной стимул самого художественного творчества.

<...>