Бр 821.09
Б 898

АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНСКОЙ ССР
Институт литературы им. Т.Г.Шевченко

На правах рукописи

БРЮХОВЕЦКИЙ Вячеслав Степанович

УДК 809

1 8 2 1 3 8

ПРИРОДА, ФУНКЦИИ И МЕТОД ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

10.01.08 - Теория литературы

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Дарчик ...ник
Брюховецкий

Киев - 1986

Наукова бібліотека
Університету
"Києво-Могилянська
академія"

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

ВВЕДЕНИЕ . . . . . 3 - I2

Глава I. ПРИРОДА ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. . I3 - I39

I.I. Социально-эстетический феномен критики . . I3 - 35

I.2. Современные формы выражения . . . . . 35 - I00

I.3. Исторические видоизменения . . . . . .I00 - I39

Глава II. КОНСТИТУИРУЮЩАЯ ОСНОВА ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ. .I40 - 244

2.I. Психологические особенности I40- 2II

2.2. Гносеолого-социологические возможности . 2II - 244

Глава Ш. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АППАРАТ КРИТИКИ . . . . . 245 - 336

3.I. Метод . . . . . 245 - 286

3.2. Партийность как основополагающий принцип литературной критики . . . . . 286 - 336

ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . . 337 - 348

В В Е Д Е Н И Е

Теоретические проблемы литературно-художественной критики в последние десятилетия приобретают все большую научную и сугубо прикладную значимость. Если, скажем, еще в шестидесятые годы сам вопрос о "критике критики" нередко квалифицировался как схоластический, надуманный, то сейчас не только получил права гражданства постоянный обзор текущей критики, но и теоретические и методологические проблемы ее /в частности - и на этой основе/ разрабатываются активно и целенаправленно.

Особенно возросло количество и повысился научный уровень таких исследований после принятия постановления ЦК КПСС "О литературно-художественной критике" /1972/. Этот партийный документ поставил перед критикой важные задачи: укрепление ее непосредственных связей с жизнью, дальнейшее развитие теории социалистического реализма, повышение роли литературно-художественной критики в формировании идейно-эстетических запросов и вкусов читателя. Актуальность этих задач подчеркивалась и на XXVII съезде КПСС, где, во-первых, к критике были предъявлены справедливые претензии по поводу несоответствия многих ее оценок реальному состоянию литературы. Во-вторых, акцентировалась необходимость воспитывать "вкус к теории, умение владеть ленинской методологией анализа социальных процессов"[I].

В современных условиях функциональность литературы и искусства приобрела огромное значение. Именно поэтому возникает необ-

---

[I] Резолюция XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза по Политическому докладу Центрального Комитета КПСС. - Правда, 1986, 6 марта.

ходимость в более точном знании процессов литературного развития, возможностей их коррекции, а также в интенсификации влияния критики - через разнообразные информационные каналы - на восприятие литературно-художественных ценностей современным человеком. В связи с этим концепция художественной культуры социалистического общества предполагает повышение социальной роли критики, последовательное соотнесение эстетических идей с актуальными жизненными проблемами, расширение, активизацию двусторонней связи между художником и адресатом искусства. Причем, здесь важно то, что литературная критика не только выражает общественное мнение, но в значительной степени и воспитывает читательскую публику - особенно, если учитывать широкие коммуникативные возможности современной критики.

Таким образом вопрос о специфике и функции литературно-критической деятельности, о ее месте в системе культуры требует всестороннего научного изучения. Ведь для того, чтобы корректировать процесс развития явления, необходимо иметь четкое представление о его природе, внутренних законах, "внешних" связях. Только в таком случае процесс можно оптимально направлять в нужное русло, сводя при этом к минимуму отрицательные последствия волюнтаризма, который всегда возникает при неопределенности реального статуса и внутренних законов какого-либо социального института. Этим и определяется актуальность предпринятого диссертантом исследования.

На современном этапе большинство литературоведов и критиков единодушны в том, что литературно-художественная критика находится в стадии интенсивного теоретического осмысления ее природы. В этом, кроме уже вышеупомянутых факторов, отражаются и особенности современного состояния науки в целом: саморефлексия, пост-

роение метатеорий характерны сегодня для различных областей научного знания. Необходимость осознания природы литературно-критической деятельности, ее метода, средств, приемов, функции выступает как проявление общей закономерности развития всякой деятельности. До известного предела любая деятельность может осуществляться на основе неосознанного применения специфических для нее средств и приемов. Более того, на ранних этапах своего становления она нередко протекает даже в латентной форме, если сравнивать с периодами уже высокоразвитого проявления этой деятельности. Однако, достигнув определенного уровня, она усложняется настолько, что неосознанное ее осуществление становится малопродуктивным. Поэтому эффективное достижение искомых целей деятельности оказывается возможным только при условии постижения ее сущностной природы, внутренних закономерностей и специфики внешних связей. Прав П.А.Николаев, отмечая: "Если критико следует точно объяснить конкретные эстетические пристрастия, то еще более необходимо объективно интерпретировать смысл и функцию самой критики"[I].

Особую важность при этом приобретает проблема определения характера взаимодействия литературно-художественной критики с другими образованиями культуры. В своем историческом развитии критика всегда более или менее тесно "сотрудничала", объединялась то с самим искусством слова, то с наукой о нем, то с публицистикой, активно впитывала в себя достижения философии, эстетики, этики, всех общественных наук. Найти эти точки пересечения как в диахронном, так и в синхронном разрезах означает определить природу и структуру самой критики как целостного социально-

I Николаев П.А. Марксистско-ленинское литературоведение. - М.: Просвещение, 1983, с.221.

эстетического явления и на этой основе выявить ее функции и метод. Именно такие цели ставит перед собой автор работы.

Для достижения поставленных целей необходимо решить следующие задачи:

- рассмотреть основные современные концепции природы литературной критики в соотнесенности с историческим развитием этого вида творческой деятельности;

- исследовать психологические особенности литературно-критического мышления;

- выявить специфику литературно-критического познания в свете марксистско-ленинской гносеологии;

- вскрыть функциональный механизм воздействия критики на литературный процесс и на общество в целом;

- установить методообразующие факторы в литературно-критической деятельности.

Для работ последнего времени как раз и характерно рассмотрение критики в совокупности присущих ей особенностей как идейно-эстетического феномена. Не лишне напомнить, что сам статус критики на протяжении не одного столетия вызывал у многих художников сомнение в ее реальной необходимости и эффективности воздействия на литературно-художественный процесс. Такие представления /если абстрагироваться от неудовлетворения самим уровнем критических суждений в определенные периоды, чем естественно объясняется отрицательное в целом отношение к критике/ основываются в большинстве своем на одностороннем представлении о сущности этого вида идеолого-эстетической деятельности. С одной стороны, претензии на равнозначимость с искусством не могли казаться серьезными, поскольку критика, вне сомнения, вторична по отношению к первоисточнику своих творческих импульсов. С другой -

знак равенства между наукой и критикой также далеко не убедителен, ведь публицистические задачи, постоянно выполняемые критикой, "мешают" ей оставаться строго по-научному объективной.

Зыбкость самого представления о природе литературно-критической деятельности выдвигает перед диссертантом задачу предварительного, рабочего определения ее сущностного ядра, основной функции, выполняемой в литературно-общественной жизни. Это позволит выявить формы и каналы функционирования критики еще на самых ранних этапах ее становления, проследить за вычленением собственно критики из других форм творческой деятельности, с которыми она выступала в синкретическом единстве. В качестве такой исходной гипотезы следует, видимо, принять представление о критике как о способе социально-эстетической регуляции развития литературы и освоения литературы обществом.

Диссертант в своей работе исходит из того, что литературно-художественная критика является не внешним проявлением субъективных устремлений и притязаний критиков, а неотъемлемым элементом человеческой культуры и одним из видов человеческой деятельности в целом. Причем она несет именно ей присущую функциональную нагрузку в этом целом: на нее возлагается функция специфическая, которую не могут полноценно осуществить ни наука о литературе, ни само искусство слова, ни публицистика, ни внеэстетическая критическая деятельность. Однако некоторые характерные черты, единые и для названных выше видов творческой деятельности, и для литературно-художественной критики, при недостаточной разработанности научной теории и методологии последней, вызывают неопределенность ее социально-эстетического статуса, рождают представления о том, будто критика является необязательным, факультативным звеном в художественной культуре. Такие представ-

ления усиливаются в периоды "критического безвременья", когда положительное воздействие ее на литературный процесс невелико.

В действительности же критика всегда выполняла возложенную на нее роль - вопрос лишь в том, насколько успешно и плодотворно по отношению к поискам самого искусства. Поэтому представить развитие литературного процесса вне его критической оценки, вне критического корректирования вряд ли возможно.

Очевидно, онтологические параметры литературной критики следует искать не только в непосредственном соотнесении с другими видами творческой деятельности, а прежде всего, в проявлении ее структурного целого. Такой подход дает возможность избежать крайностей как одностороннего трактования, так и эклектических представлений о природе критики.

Методология и метод исследования. Учение основоположников марксизма-ленинизма о социальном развитии общества, о роли литературы и культуры в целом как фактора развития человека, об общих законах и своеобразии отдельных видов мышления и познания является методологической базой данного исследования.

В различных подходах к определению природы литературной критики диссертант использовал литературоведческие методы. Кроме того, в решении некоторых частных вопросов приходилось обращаться к методологическому и категориальному аппарату философии, психологии, эстетики и социологии.

В своем исследовании автор использует богатый, плодотворный материал по теории и методологии литературно-художественной критики, содержащийся в трудах современных советских ученых В.И.Баранова, Б.М.Бернштейна, Ю.Б.Борева, А.Г.Бочарова, Б.И.Бурсова, А.С.Бушмина, Р.Т.Громяка, И.А.Дзеверина, Б.Ф.Егорова, В.И.Здоровеги, Л.А.Зеленова, А.Н.Иезуитова, М.С.Кагана, В.А.Ко-

валенко, В.В.Кожинова, И.В.Кондакова, Г.И.Куликова, Б.Г.Лукьянова, М.А.Сапарова, Ю.И.Суровцева, В.Е.Хализева, Т.С.Шукиной и ряда других, а также исследования по истории литературы, литературно-художественной критики, литературоведения и эстетики С.С.Аверинцева, В.Ф.Асмуса, М.Д.Бернштейна, А.Л.Гришунина, И.В.Иванью, Н.Л.Калениченко, Л.Н.Коваленко, В.И.Крекотня, В.И.Кулешова, А.С.Курилова, Ф.И.Лаврова, М.И.Мушинского, П.А.Николаева, Л.П.Новиченко, В.Н.Поважной, Г.М.Сивоконя, П.М.Федченко, М.Т.Яценко и других.

Появившиеся в последние десятилетия такие коллективные труды, как "Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии", "Методологические проблемы современной литературной критики", "Основы литературной критики", "Проблемы теории литературной критики", "Актуальные проблемы методологии литературной критики", "Методологические проблемы эстетики", "Литературно-художественная критика", "Методологические вопросы науки о литературе", "Современная литературная критика: Семидесятые годы", а также ряд индивидуальных монографий внесли значительный вклад в разработку теоретических основ и методологических принципов литературно-критической деятельности. Правда, в основном внимание исследователей сосредоточивалось на выявлении общих моментов в критике и литературоведении, в критике и публицистике, в критике и художественном творчестве. Выполнение этой важной задачи способствовало накоплению богатого конкретного материала, необходимого для обобщающего взгляда на критику как на целостное явление. Многие ученые с большей или меньшей определенностью констатировали неудовлетворительность одностороннего подхода к изучению природы литературно-критической деятельности. Становилось очевидным, что решение проблемы возможно только при

комплексном исследовании критики как специфического проявления одного из развитых видов человеческого мышления, а также выявлении гносеологических и социологических параметров функционирования ее в структуре общественного сознания. Именно такой подход позволяет на монистической основе и в различных плоскостях выделить конституирующие особенности литературно-критической деятельности. А это, в свою очередь, дает возможность определить взаимозависимые между собой функции и метод литературной критики.

Научная новизна. В данной работе впервые осуществлен комплексный анализ феномена литературной критики. Рассмотрение современных ее форм в соотнесенности с исторически изменявшимися видами литературно-критической мысли в культурах различных эпох и народов позволило автору обнаружить повторяющиеся, устойчивые "свойства" литературной критики. На этом основании выделена, как доминирующая, деятельная ее сущность, состоящая в идейно-эстетическом /по своему характеру/ и активно-преобразующем /по своей направленности/ воздействии на литературный процесс во всех его компонентах. В свете закономерностей психических процессов мышления критику, таким образом, можно рассматривать как частный случай практического /коммуникативно-прагматического/ вида, тесно связанного с двумя другими видами мышления - художественным и теоретико-научным. Литературная критика выступает как деятельность в области идеологических отношений, то есть является специфической общественно-преобразующей деятельностью, и именно в данном качестве входит в теорию познания. С точки зрения социологии литературной критике присуща определенная система основных функций - социально-регулятивной, эвристической и эстетико-аксиологической, система, в которой доминирует первая из назван-

ных функций.

Рассмотрение критики в соотнесении трех неотделимых друг от друга параметров - психологического, гносеологического, социологического - позволяет составить представление о ней как о целостном виде мышления и творческой деятельности. Такой подход ведет к определению метода критики, который выступает как аналог структуры самого критического произведения с его известными функциями, трансформирующимися в методологические установки.

Метод литературно-художественной критики, как частный, зависит от имеющего универсальный характер общефилософского метода, для марксистско-ленинской критики - диалектико-материалистического. Специфически же конкретные особенности частного метода, в нашем случае - литературно-критического, определяются динамической системой функции конкретной деятельности. Это важный момент понимания метода критики, поскольку последний должен обеспечивать "производство" искомого продукта деятельности, способного выполнять присущие данной деятельности функции.

Комплексный подход к феномену критики помогает построить своеобразную теоретическую "модель", где отражаются существенные закономерности литературной критики как вида творческой деятельности, что, в свою очередь, позволяет успешно, адекватно природе критики решать как сложные методологические проблемы, так и практические вопросы современного литературного процесса. Этим и определяется практическое значение диссертации. Результаты исследования могут использоваться при чтении вузовских курсов теории и истории литературной критики, в дальнейшем изучении природы литературной критики, а также психологии творческой деятельности вообще.

Апробация. Материалы исследования докладывались на заседании Ученого совета Института литературы им.Т.Г.Шевченко АН УССР /1982/, на заседании Бюро Отделения литературы, языка и искусствоведения АН УССР /1982/, на республиканской научно-теоретической конференции "Комплексный подход к изучению художественной культуры" /Киев, 1982/, на заседании секции психологии искусства Украинского отделения Общества психологов СССР /1984/, на всесоюзной конференции "Ленинский принцип партийности искусства и современность" /Запорожье, 1985/. По теме диссертации напечатано 28 работ, из них 3 вышли отдельными изданиями. Общий объем публикаций превышает 45 а.л.

Цель и задачи исследования определили структуру диссертации, состоящей их введения, трех глав и заключения.

Глава I. ПРИРОДА ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

I.I. Социально-эстетический феномен критики

Весьма часто непонимание природы критики и сомнения в отношении "надежности" и независимости ее жанровых форм идут от неправильного выбора самой "точки отсчета" на шкале ценностей творческой деятельности человека. Известно ведь, что обыденное представление - поверхностное в своей сущности, но подтверждаемое многими фактами текущей литературной жизни - часто отождествляет критика с писателем-неудачником.

"Между книгой и читателем, - утверждает, например, известный швейцарский литературовед М.Верли, - встает весьма сомнительная в своей закономерности фигура критика, ведущего столь же сомнительную войну на два фронта"[I].

Можно привести немало уничижительных по отношению к критике высказываний многих деятелей литературы и искусства разных времен и народов. Чем же объяснить такой выразительно отрицательный пафос? И почему все-таки стремятся те же художники услышать слово критики о себе, да и сами нередко работают в ней? Такую двойственность обусловливает, очевидно, своеобразие участия критики в общем литературном процессе.

Большая часть критического наследия обречена, по словам Н.В.Гоголя, "на эфемерность журнального существования". И потому нельзя ли усмотреть некий резон в утверждении, будто праотцом современного критика являлся Сизиф?.. Зря, мол, тужатся, тянут критики в гору камень своих оценок, ведь ему никогда не лежать на вершине всечеловеческого духа.

I Верли М. Общее литературоведение. - М.: Изд-во иностранной лит., 1957, с.178.

Возникают сомнения и относительно закономерности существования самой литературно-художественной критики, не говоря уже о ее чисто профессиональном предназначении и профессиональных возможностях. Так, в 1930 году была издана книга "Как мы пишем", которая состояла из ответов многих писателей того времени на достаточно развернутую анкету, в частности - и на вопрос об отношении к критике. В 1982 году журнал "Литературная Грузия" попросил ответить на те же вопросы современных художников слова. В обоих анкетированиях подавляющее большинство размышлений о критике оказалось откровенно отрицательными. Но нам интересен не столько сам факт негативного отношения, сколько его аргументация. С этой точки зрения показательны два ответа, отстоящие друг от друга во времени более чем на полстолетия:

Первый: "Вообразите, что на завод, на судостроительную верфь, приходит этакий бойкий молодой человек, в жизни своей не сделавший ни одного судового чертежа, и начинает учить инженера и рабочих, как строить корабль. Молодого человека немедля прогонят в три шеи.

По своему мягкосердию мы этого не делаем /с критиками. - В.Б./, хотя такие молодые человеки иной раз мешают работать не меньше, чем летом - мухи"[1].

Второй: "Трудно себе представить, что умелого слесаря, опытного хирурга, знающего часовщика или даже простого сапожника учил бы человек, который сам ничего этого не умеет делать. Почему же это возможно в литературе? В этом отношении литература беспомощна точно так же, как сельское хозяйство или футбол: все поучают, но никто не знает, что же нужно делать для успеха"[2].

---

[1] Как мы пишем. - Л.: Изд-во писателей, 1930, с.44.

[2] Как мы пишем: Анкета. - Лит.Грузия, 1982, № 1, с.132.

Действительно, все как-будто правильно в процитированных и подобных им ответах. Если под таким углом зрения рассматривать другие сферы человеческой деятельности, то единственное, с чем удастся сравнить критику для оправдания ее "статуса" - это отдел технического контроля. Но даже эта аналогия сразу оказывается весьма условной. Функции отдела технического контроля допускают минимум субъективности при оценке продукции, произведенной другим человеком, в то время как в критике, на первый взгляд, господствуют вполне субъективное восприятие художественного произведения и столь же субъективные суждения о нем.

Что же тогда привело к разделению критики и собственно художественного творчества? Ведь их онтологическое "родство" не вызывает сомнения. Критика родилась в недрах искусства, без него она просто не могла возникнуть. Резонно предположить, что такое функциональное размежевание внутри художественной деятельности не могло быть только субъективно обусловленным актом, - существовали определенные общественные потребности, удовлетворить которые оказалось под силу только критике.

Вероятно, возникает некая духовная система, с присущей лишь ей природой, специфическими функциями в обществе. Логично заключение, что первоначальной функцией такой духовной системы должна была стать оценка художественных произведений в соответствии с потребностями той или иной группы людей. Однако поиск генетических линий литературно-критической деятельности усложняется тем, что долгое время она осуществлялась в формах, весьма отличающихся от форм современной критики. Во всяком случае до появления периодической прессы, в которой ныне, в основном, реализует себя критика, она распространялась через совершенно иные коммуникативные каналы, каналы, ставшие теперь второстепенными, -

письма, сами художественные произведения, публичные выступления, обсуждения и т.п.

Внешне сугубо аксиологический характер форм протокритики, впрочем, с одной стороны, как бы прикрывал иные, более существенные цели, преследуемые ею, а с другой - позволял получать результаты, не совпадающие с простой оценкой. Впрочем, это в равной степени относится и к критике современной. То, что ее вклад в литературный процесс не ограничивается только оценочными суждениями и "поучениями писателям" можно проследить по истории более чем полуторастолетних попыток интерпретации пушкинской поэмы "Медный всадник". Известно, как углублялось ее понимание на протяжении такого длительного времени. Однако существует часть суждений об этом произведении, суждений конца 1830-1840-х годов, которые, даже будучи во многом ошибочными - это предопределялось разнообразными объективными и субъективными факторами, и сейчас остаются объективно значимыми и ценными. На наш, сегодняшний взгляд, ошибались и С.Раич, и О.Сенковский, и С.Шевырев, и реакционные критики Мартынов и Бурачек. Можно сказать больше - ошибался даже В.Г.Белинский. Известно, что это в значительной степени обусловливала объективная недоступность критикам /в отличие от историков литературы/ авторского текста "Медного всадника". А вот субъективной основой неадекватности восприятия произведения А.С.Пушкина было, как справедливо отмечает В.Э.Вацуро, то, что "ни один из критиков, писавших в это время о Пушкине, не стоял на позициях бесстрастного изучения". И все-таки эти суждения, высказанные в спорах, оказались, хоть это и звучит парадоксально, плодотворными для литературного развития. "Можно думать, - продолжает исследователь, - что понятие "пушкинского" и "гоголевского" периодов русской литературы в известной мере было подго-

товлено критикой 1840-х годов, в субъективной форме отражавшей объективные закономерности литературно-общественного развития"[1]. Достаточно очевидно из этого проистекает, что оценка и познание художественного произведения, феномен критики имеет определенные специфически-значимые особенности.

Каждое явление рождается значительно раньше, чем приходит по-настоящему научное его осмысление. Ныне различными исследователями высказано уже немало справедливых, тонких суждений о природе критики, отмечены многие сущностные черты критической деятельности, раскрыты "механизмы" некоторых процессов восприятия произведения и появления суждений о нем. И все-таки специфика критики сегодня едва ли не менее всего исследованная область во всей теории литературы.

Поэтому не удивительно, что понимание ее как специфического, целостного вида деятельности до сих пор не распространилось в научном обиходе, а журнальные страницы продолжают пестреть вопросами: "Что есть критика?", "Что же такое критика?", "Литературная критика - наука или искусство?", "Нужно ли критику перевоплощаться?.." и т.д.

Литературно-художественная критика в современном ее толковании является относительно молодой областью творческой деятельности. Только после XVII столетия - со времен возникновения периодических печатных изданий - критика начинает превращаться в профессию, цель которой - не просто оценивать произведения, но и осуществлять своеобразный, сложноопосредованный контроль, коррекцию художественной жизни сообразно с выработанными обществом ценностными ориентациями. Хронологически к этому периоду мы от-

---

[1] Пушкин: Итоги и проблемы изучения. - М.; Л.: Наука, 1966, с.35, 36.

носим выделение критики только в плане общеисторическом. Что касается конкретной национальной культуры, то критика становится самостоятельным видом деятельности только на достаточно высоком уровне общественного и художественного развития. Она выступает как интеллектуальное сознание культуры, как "вещь для нас", в результате длительного вызревания, на протяжении которого вырабатываются критические принципы, "когда критика еще не является собственно критикой, когда она еще не имеет "чистого критического голоса и выступает, как правило, в сочетании с наукой или литературой как искусством слова"[I].

Таким образом, первично, как "вещь в себе", критика заложена в самом искусстве и только постепенно выделяется в самостоятельную деятельность и открывается для научного осмысления ее природы. Это сложный процесс, но он с необходимостью подводит к теоретическому уровню познания явления. Кроме того, рост значения литературы и искусства в наше время также является одним из факторов усиленного внимания к критике, к ее роли в художественном процессе, к сферам влияния критики на общество, к специфике критического метода. Постановление ЦК КПСС "О литературно-художественной критике" еще раз обратило внимание исследователей на необходимость решения актуальных методологических проблем, повышения критериев оценки, углубления литературно-критического анализа, что, в конце концов, невозможно без научного понимания природы, пределов и возможностей критики. Афористическое определение ее как "движущейся эстетики", данное В.Г.Белинским почти полтора столетия назад в статье "О критике и литературных мнениях "Московского наблюдателя", закрепилось в нашем обиходе не без основания. Здесь точно

I Коваленко В. Что есть критика. - Неман, 1977, № I, с.168.

обозначена взаимозависимость теоретической мысли и критического суждения: "...теория есть систематическое и гармоническое единство законов изящного; но она имеет ту невыгоду, что заключается в известном моменте времени, а критика безпрестанно движется, идет вперед, собирает для науки новые материалы, новые данные. Это есть движущаяся эстетика..."[1]. И новейшие исследования постоянно подтверждают истинность выведенной В.Г.Белинским зависимости.

Действительно, критике противопоказана "неподвижность", застылость. К тому же она не только следует за литературным процессом, но и предугадывает перспективные "линии" развития, своими специфическими средствами направляет его и формирует. Критика, отмечалось в редакционной статье журнала "Коммунист", "должна носить не столько констатирующий, сколько упреждающий, прогнозирующий характер. Тогда она может активно воздействовать на те или иные эстетические процессы в оптимально ранней стадии их развития"[2].

Творческая мысль критики постоянно движется от теоретико-литературного знания, объем и качественные характеристики которого детерминированы определенной эстетической системой, к фактам текущего литературного процесса. В случаях, когда эти факты не объясняет теория, критика уточняет и саму теорию. То, что она активно использует эстетические понятия и категории в осмыслении литературы, не вызывает никакого сомнения. Объясняется это характером надстройки литературно-художественной критики на одной из первичных в деятельности человека установок - эстетической. Поль-

---

[1] Белинский В.Г. О критике и литературных мнениях "Московского наблюдателя".- Собр.соч.: В 9-ти т. М., 1976, т.I, с.258.

[2] Высокая ответственность критики.- Коммунист, 1983, № 18, с.50.

ский эстетик М.Голашевская указывает на три такие первичные установки - эстетическую, теоретико-познавательную и практическую /утилитарную/[I], каждая из которых по своему, влияет на специфику мышления человека.

Но над эстетической установкой надстроены и собственно научное - на разных иерархических уровнях - осмысление литературы и искусства, и само художественное - во всех его формах - освоение действительности. Поэтому специфику критики лишь только путем соотнесения ее с эстетикой понять невозможно. Как и всякое афористическое определение, понятие "движущаяся эстетика" в известной степени оказалось односторонним, неспособным охватить явление во всем его богатстве. Акцент на эстетике был обусловлен историческими обстоятельствами, борьбой В.Г.Белинского против субъективизма, эмпиризма в современной ему критике. К тому же на систему убеждений молодого критика влияло его тогдашнее представление, будто все основные законы творчества были уже открыты, объяснены; и оставалось, теоретически усвоив эти законы, только подтверждать их истинность на практике. Это был "примиренческий" период в его деятельности, когда "покою созерцания" и теоретическому изучению отдавалось предпочтение перед общественной борьбой.

В определенной мере недостаточность определения "снял" сам автор. Через шесть лет после публикации статьи, где употреблено выражение "движущаяся эстетика", в известной "Речи о критике" /1842/ В.Г.Белинский предостерегает от сугубо "прикладного" наложения эстетических обобщений и формулировок на текущий литературный процесс, от догматизма представлений об имманентности последнего, указывая на непосредственную связь критики с обществен-

---

I Gołaszewska M. Filozoficzne podstawy krytyki literackiej. - Warszawa: PWN, 1963, s.26.

ной жизнью, а не только с эстетической наукой: "...не для чего и разделять критику на разные роды, а лучше, признав одну критику, отдать в ее заведование все элементы и стороны, из которых слагается действительность, выражающаяся в искусстве"[1]. Выступая против деления критики на эстетическую и историческую /по В.Г.Белинскому, последняя рассматривает прежде всего реальную действительность, отраженную в произведении, то есть является социологической/, он признает приоритет эстетического оценочного суждения: "Определение степени эстетического достоинства произведения должно быть первым делом критики. Когда произведение не выдерживает эстетического разбора, оно уже не стоит исторической критики"[2].

Одновременно В.Г.Белинский считает нужным оговорить то, что эстетический анализ произведения невозможен вне конкретной эпохи, исторической действительности, вне отношения художника к общественной жизни и вне самой его личности.

Таким образом, уже сам В.Г.Белинский наметил более сложные, нежели просто иерархически-одноплоскостные, связи в цепи опосредований между эстетикой и критикой. В определениях типа "прикладная эстетика" или "прикладная теория" придается слишком мало значения важному фактору этого специфического вида познания и преобразования действительности, а именно: активного влияния социальной среды, в которой создается и функционирует как литература, так и сама критика[3].

---

[1] Белинский В.Г. Речь о критике... - Собр.соч.: В 9-ти т. М., 1979, т.5, с.79.

[2] Там же, с.78.

[3] См.,например: Романенко В.Т. Повертаючись до давньої суперечки: /Про співвідношення естетики і критики/.- Рад.літературознавство, 1985, № 4, с.68; Фролова К.П. Літературна критика та її знаряддя. - Літ.Україна, 1975, 11 берез.

Акцентировали на этом также И.Я.Франко еще в своих "Литературных письмах" /1876/. Он указывал, что критика не должна отрывать художественное произведение от общественной жизни, поскольку, во-первых, в ее движении определяется ценность произведения, а во-вторых, только таким образом рассматривая искусство, критика может стать действенным фактором литературного развития и успешно выполнять свойственную ей роль[1].

И все-таки вопрос "что есть критика?" нельзя считать закрытым. Допускаем, что не совсем полно ее сущность определена в понятии "двигущаяся эстетика". В таком случае возникает иной вопрос - насколько точно зафиксирована сама принадлежность ее к научным областям познания? Этот вопрос мы рассмотрим специально, однако одно предварительное замечание следует сделать сразу. Попытки нормативного истолкования определений критики, данных в различное время классиками литературы и выдающимися представителями эстетической или критической мысли прошлого, кажутся весьма произвольными - хотя бы только учитывая конкретно-социальную детерминированность задач самой критики и форм ее выражения, проявляющихся в разные эпохи по-разному. В большинстве случаев имеются в виду отдельные атрибутивные, исторически обусловленные признаки критики и, как правило, такие определения никогда не претендовали на дефинитивную исчерпанность.

Характерную ошибку при анализе подобных высказываний видим в статье Ю.И.Суровцева "О построении курса теории литературной критики". Он предложил изучение природы литературной критики "начать с предварительного и "аксиоматического" определения, постепенно открывая для себя всю полноту и глубину понимания критичес-

---

[1] Франко І.Я. Літературні письма. - Зібр.творів: У 50-ти т. К., 1980, т.26, с.26.

кой деятельности"[1]. Таким определением исследователь назвал известное пушкинское высказывание:

"Критика - наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы.

Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений"[2].

Но, во-первых, не напоминает ли этот способ исследования раскритикованный в свое время Ф.Энгельсом "априорный" метод, "согласно которому свойства какого-либо предмета познаются не путем обнаружения их в самом предмете, а путем логического выведения их из понятия предмета"?[3] Это - с точки зрения гносеологической. И во-вторых, учитывая конкретно-исторические условия функционирования критики, нельзя не согласиться, что изменялся не только ее статус во взаимоотношениях с эстетикой, литературоведением и литературой. И понимание ее, и предмет, и метод не оставались раз и навсегда заданными. "Если все развивается, то относится ли сие к самым общим понятиям и категориям мышления? Если нет, значит, мышление не связано с бытием. Если да, значит, есть диалектика понятий и диалектика познания, имеющая объективное значение"[4], - писал В.И.Ленин.

---

[1] Суровцев Ю.І. Про побудову курсу теорії літературної критики.- Рад.літературознавство, 1975, № 1, с.7.

[2] Пушкин А.С. О критике.- Полн.собр.соч.: В 10-ти т.- 4-е изд. Л., 1978, т.7, с.111.

[3] Энгельс Ф. Анти-Дюринг: Переворот в науке, произведенный господином Евгением Дюрингом. - Маркс К., Энгельс Ф. Соч. - 2-е изд., т.20, с.97.

[4] Ленин В.И. Философские тетради.- Полн.собр.соч., т.29, с.229.

В начале XIX столетия слово "наука" не имело такого категориального значения, как сегодня. Под ним подразумевали все отличающееся от искусства. Полная взаимодифференциация даже эстетики, литературоведения и критики состоялась позже. Во времена же А.С.Пушкина все эти области познания /в отличие, скажем, от взаимодействия эстетических дисциплин и литературы в немецкой культуре/ подладали под сильное влияние собственно художественной мысли, что обусловлено в целом особенностью русской национальной культуры.

Да и возникло это высказывание не в результате специального осмысления феномена критики /оно, кстати, заимствовано у Винкельмана/, а как аргумент в литературной борьбе. Ее же А.С.Пушкину приходилось вести в нескольких направлениях - не только против реакционного блока М.Греча - Ф.Булгарина - О.Сенковского с их верноподданической монаршему престолу критикой, весьма часто отличающейся элементарной неграмотностью и беспринципностью, но и против романтико-эссеистических выступлений в критике А.Бестужева и Н.Полевого и даже против чрезмерной публицистической тенденциозности К.Рылеева. В конце концов А.С.Пушкин далеко не всегда ценил в критике лишь ее научную точность. В письме к М.П.Погодину так характеризовалась критическая деятельность П.Вяземского: "Его критика поверхностна или несправедлива, но образ его побочных мыслей и их выражение резко оригинальны, он мыслит, сердит и заставляет мыслить и смеяться: важное достоинство, особенно для журналиста!"[I].

Правда, спустя некоторое время в другой статье Ю.И.Суровцев уже более точно трактовал пушкинское высказывание. Критика - это наука "особого рода", отмечал он, наука, проникнутая публицис-

---

[I] Пушкин А.С. Собр.соч.: В IO-ти т. М., I977, т.9, с.250.

тичностью[1]. Научно-аналитическая публицистичность, утверждал на сей раз исследователь, и является тем определяющим качеством, отличающим литературную критику от собственно литературоведения. Но оставим для дальнейшего анализа вопрос о причислении критики как к науке, так и в публицистике... Сейчас попытаемся определить, что все-таки следует понимать под наукой "особого рода".

Прежде всего необходимо уточнить широту употребления понятия "научность" в отношении познания общественных явлений, к которым принадлежат и художественные произведения. В широком смысле это означает объективность рассмотрения произведения /сочетание научно-познавательного и ценностно-ориентационного подходов/, что обязательно предполагает научность критики как непременное условие литературно-критического исследования. В более узком смысле - это сугубо научно-познавательный, или теоретико-научный подход к литературным явлениям. Научность и здесь не выступает в "дистиллированном" виде, однако ценностно-ориентационные и другие акценты специально не выделяются.

Анализируя, скажем, творчество Г.С.Сковороды, нельзя в историко-литературном изучении исходить из современных представлений о сущности искусства слова, точно так же, как из злободневных, обусловленных актуальными социальными запросами оценочных критериев. Еще в 60-х годах XIX века Н.И.Костомаров справедливо отрицал научную корректность такого рода подходов: "Вы судите о сочинениях Сковороды как будто бы это новый писатель, только что появившийся на свет, - тогда как на эти сочинения следует смотреть как на памятник понятий, господствовавших лет около ста назад. Применяя взгляд, приличный рецензенту современного произве-

[1] Суровцев Ю.И. О научно-публицистической природе критики. - В кн.: Современная литературная критика. М., 1977, с.30.

дения, к памятникам минувших времен, вы приходите к жалкому, варварскому принципу истребления старины и народного достояния"[I].

Вполне следует согласиться с И.В.Иванью, отмечавшим, что в задачу историко-литературной науки "входит не столько выносить приговор, сколько объяснять причины и раскрывать характер исторических явлений"[2]. На такую же особенность указывает Ю.И.Суровцев и в отношении к теоретику литературы: "Он отлично понимает важность ценностных аспектов искусства, но их конкретное бытие во плоти данного произведения волнует его гораздо в меньшей степени, до того в меньшей, что он "пренебрегает" нешедеврами, слабыми, неудавшимися произведениями"[3].

Понятно, что говорить так о литературной критике невозможно, поскольку она никак не может обойтись без "приговора", как и не учитывать вес в литературном процессе, именно - в текущем литературном процессе - "нешедевров".

Г.В.Плеханов в рецензии на книгу Г.Лансона "История французской литературы" отмечал: "Для истории литературы важно выяснить, как и почему явилась, как и почему исчезла французская трагедия; но почему именно Корнель, а не кто-нибудь другой, написал "Сида",- это вопрос не существенный для научного объяснения литературной истории"[4]. Литературная же критика должна особое внимание уде-

---

[I] Костомаров Н.И. Ответ на статью Всеволода Крестовского "Ходатайство Костомарова за Сковороду и Срезневского". - Основа, 1861, № 8, с.4.

[2] Іваньо І.В. "Поетика" Митрофана Довгалевського. - В кн.: Довгалевський М. Поетика /Сад поетичний/. К., 1973, с.9.

[3] Суровцев Ю.И. О научно-публицистической природе критики, с.27.

[4] Плеханов Г.В. Литература и эстетика: В 2-х т. - М.: ГИХЛ, 1958, т.2, с.601.

лить и Корнелю, даже именно Корнелю. Потому понятна обеспокоенность, все чаще высказываемая литературными обозревателями и исследователями, по поводу расплывчатости многих критических суждений, засилья общих мест. Высокоразвитая критика всегда отличается конкретностью подхода к художественному произведению.

Неясность, как говорил И.Я.Франко, "будущности" той или иной литературной тенденции усложняет работу критика и в значительной степени определяет ее специфичность.

Статью "Леся Украинка" И.Я.Франко начинает размышлениями о том, что очень важно для правильной, всесторонней оценки заглянуть в то, "чего мы можем ждать в будущем от этой писательницы"[I]. В другой работе он указывает, что критик "должен сам вырабатывать перспективу, угадывать значение, выяснять приметы данного автора, должен, так сказать, пахать целину, в то время как историк собирает уже совсем зрелые плоды"[2].

Критик, имея перед собой еще незавершенную историю творчества писателя, должен предположить, предугадать дальнейшее движение художника /именно так и сделал И.Я.Франко, пророчески предсказав Лесе Украинке славное будущее/. В этом аспекте критика также не совпадает с литературоведческой наукой, ибо рассмотрение потенциального, еще не существующего предмета не входит в компетенцию познавательного отношения к действительности. Но критическая оценка тогда действенна, когда она максимально конкретна - только так удается преодолеть конъюнктурную обусловленность суждений обстоятельствами определенного времени и неопределен-

---

[I] Франко І.Я. Леся Українка. - Зібр.тв.: В 50-ти т. К., 1981, т.31, с.254.

[2] Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості. - Там же, с.50-51.

ность перспективы. Литературный процесс - явление очень динамичное, а настоящие таланты появляются неожиданно, требуя переоценки ценностей, устоявшихся и общепризнанных еще вчера.

Таким образом, не кажется ли, рассуждал И.Я.Франко, что "критику лучше всего было бы обождать, пока этот талант пройдет определенный отрезок пути, обозначит себя более ярко, проведет, так сказать, собственную борозду на нашей литературной ниве"?[I] Но здесь же отвечал себе отрицательно - нельзя ждать, ибо существует настоятельная потребность "момента". В данном случае необходимо поддержать поэта, Лесю Украинку, но бывает и так, что "момент" требует осуждения, жгучего слова отрицания. Для литературной критики крайне важна такая направленность на решение злободневных проблем.

В последние годы некоторые исследователи все чаще склоняются к определению критики как формы своеобразной сугубо социальной деятельности. В таком представлении отражается одна из черт природы критики, а именно ее активное начало. Кроме того, это дает возможность избежать эклектики при сочетании конкретно-эстетического и социологического подходов к художественному произведению. История литературной критики свидетельствует, что эти оба подхода не самодостаточны, что эффективны они только во взаимодополнении и взаимосочетании. Если "чисто" эстетический анализ явления литературы требует от критика пребывать "внутри" текста, рассматривать только внутреннюю логику и взаимозависимость художественных элементов, игнорируя связь произведения с реальной действительностью, то вульгарно-социологический подход проявляет безразличие к самой природе искусства, к инобытию фактов этой действительности в литературном произведении. Социологичность от-

---

I Франко І.Я. Леся Українка, с.254.

нодь не панацея. Чрезмерное увлечение ею, точно так же, как и эстетическим подходом, чревато снижением социальной значимости литературно-критического выступления.

Это необходимо учитывать из-за нескольких причин. Во-первых, широкий взгляд на критику, с учетом всех ее сущностных "параметров", позволяет находить реальные механизмы зарождения, развития и функционирования критической мысли. Во-вторых, возникает возможность все-таки определить "точку отсчета" именно критического таланта, который едва ли не всегда соизмеряют с талантом литературным. И наконец - понимание природы литературной критики необходимо для более верного направления развития одаренных критиков /конечно, насколько вообще можно "руководить" самодвижением творческой личности/.

Вероятно, назрела необходимость во весь голос заговорить о личности критика. Для него так много значит не только понимание и умение интерпретировать "язык" художника, но и способность выражать себя, свою индивидуальность, выявляя через субъективность своего восприятия объективное содержание критической оценки.

Самый блестящий дар аналитика не может заменить критику способность и потребность аргументировать и отстаивать именно свою точку зрения. Иное дело, что и без умения анализировать критик тоже "не состоится". Но даже самый скрупулезный и самый безошибочный /по технике исполнения/ кабинетный анализ никогда не сможет заменить выступлений критика, пусть даже "перенасыщенных" личным видением, для широкой публики - а это ведь именно тот основной адресат, в непосредственном контакте с которым раскрывает и реализует критик социально-эстетические потенции своей деятельности.

"...В этом застенчивом человеке, в этом хилом теле, - писал

А.И.Герцен, - обитала мощная, гладиаторская натура; да, это был сильный боец! Он не умел проповедовать, поучать, ему надобен был спор. Без возражений, без раздражения он нехорошо говорил, но, когда он чувствовал себя уязвленным, когда касались до его дорогих убеждений, когда у него начинали дрожать мышцы щек и голос прерываться, тогда надобно было его видеть: он бросался на противника барсом, он рвал его на части, делал его смешным, делал его жалким и по дороге с необычайной силой, с необычайной поэзией развивал свою мысль"[1].

"...Замечательное качество Белинского как критика было его понимание того, что именно стоит на очереди, что требует немедленного разрешения, в чем сказывается "злоба дня"[2], - отмечал И.С.Тургенев.

Из этих свидетельств перед нами предстает сложная личность критика. Его деятельность была мукой, страстью, неутолимой потребностью самовыражения. Взрыв эмоций В.Г.Белинского слышим в каждом выступлении - от большой аналитической статьи до, как теперь принято называть, аннотационной рецензии в три-четыре абзаца. При всех трудностях и неизбежных ошибках критического суждения именно эстетическое впечатление давало возможность и И.Я.Франко, и В.Г.Белинскому, да и каждому выдающемуся критику глубоко, по-настоящему познавать произведение искусства. Сюда же, по нашему убеждению, следует отнести также чувство, условно говоря, со знаком "минус" - как результат неприятия произведения. Но не просто осознания его слабости, а действия на критика всей гаммы "болевых" чувств, вызываемых любовью к литературе. Эффективность

---

[1] В.Г.Белинский в воспоминаниях современников. - М.: Худож. лит., 1977, с.150.

[2] Там же, с.492.

критических суждений всегда зависит от эстетических переживаний, связанных с восприятием произведения. Без них критическая оценка теряет опору, превращается в резонерство или в обыкновенный пересказ содержания, то есть становится результатом неадекватного восприятия предмета.

В исследованиях специфики критики, интенсивно проводящихся в последнее время, выразительно подчеркивается необходимость определения в первую очередь ее конституирующего начала. По нашему мнению, это начало должно определяться не из программных деклараций критики, поскольку они часто являются субъективным отражением злободневных потребностей текущего литературного процесса, а из реальности осмысления самого этого процесса и результатов влияния на него критики. Специфику можно определить только при сочетании синхронного и диахронного анализа функционирования критики в обществе. Синхронность позволит выделить актуальные в настоящее время грани исследуемого явления, а диахроничность - отметить в многообразных формах проявления критики то, что повторяется в различные эпохи, то есть признаки конституирующие.

О необходимости синхронно-диахронного отражения специфики нашего предмета исследования свидетельствует хотя бы такой пример. Большинство критиков 60-х годов в основу своей деятельности ставили требование "личностности" взгляда на литературный процесс, что предполагало, как необходимое условие, раскованность высказываний и самого мышления. Ю.И.Суровцев, несколько заостряя проблему, отмечал: "плюс личность" оказывалась равным "минус наука"[I]. Но все же, если взглянуть глубже, то есть рассматривать проблему диахронически, окажется, что эта, условно говоря, "минус наука"

[I] Суровцев Ю.И. О научно-публицистической природе критики, с.23.

является только лишь реакцией на предшествующий этап развития критики, значительная часть которой отличалась псевдонаучностью. Многие критики в 40-50-х годах старались применять науку /упустим здесь вопрос об уровне научности/ в своей практике, но осуществлялось это преимущественно на терминологическом уровне. Не отождествляя требование научности, провозглашаемое, скажем, в конце 40-х годов, с сегодняшними представлениями о ней как сочетании ценностно-ориентационного и научно-познавательного подходов, все-таки отметим, что самодекларирование в критике еще не выражает ее подлинной сущности. Но возникнет вопрос: возможно, ту псевдонаучную критику /ее догматическую часть периода второй половины 40-х - начала 50-х годов, впоследствии вызвавшую реакцию противоборства самой научности в литературно-критическом анализе/ вывести за пределы объективно значимой, проигнорировав ее как не оставившую следа в истории литературы и в литературном процессе? И таков подход некорректен. Ведь след остался.

Если теоретик литературы, рассматривая определенный вклад в свою область знания, может игнорировать такие "следы"; в большей или меньшей степени так же может поступать и историк литературы, то литературно-критические отрицательные воздействия на искусство слова легко не забываются даже по истечению значительного отрезка времени. Очевидно, именно этим обусловлены нередкие случаи отрицательного отношения писателей, и вообще художников, к критике. Продуктивные влияния критического осмысления и определения качественного состояния литературно-художественного процесса существуют незаметно, словно сами по себе. А вот деструктивные последствия /хотя в них даже можно найти определенную обусловленность ошибки критика иногда независящими от него обстоятельствами/ сразу или, по крайней мере, в исторической ретроспекции отте-

няют литературно-критическую деятельность в малопривлекательных аспектах.

Здесь следует отметить и то, что критика подчас переживает состояние самоуничижения, когда у нее появляется чувство неудовлетворенности и даже своеобразного "комплекса вины". Такой "комплекс" может дурно сказаться как на критике, так и на ею оцениваемом искусстве. Американский исследователь Д.Кенедей назвал подобных критиков враждебной силой по отношению к самому искусству, во всяком случае в той мере, в какой они ответственны за всеядность и искаженные формы определенной части так называемого "передового" искусства средины двадцатого века. А началось все с осознания критикой того, что лишь в редких случаях действительно талантливый художник не подпадал под ее сильный, а иногда и уничтожающий огонь. "Мы теперь готовы, - писал Д.Кенедей, - искупить вину признанием целого современного поколения художников кандидатами в мученики"[I]. Перед нами поучительный пример потери критикой своего активно-регулирующего начала, что в значительной мере благоприятствовало утверждению абстракционизма и других модернистических направлений. Но критика от этого не переставала быть критикой. Оказывается, даже далекая от научного осмысления своего предмета, она выполняет предписанную ей роль в обществе /в данном случае - со знаком "минус"/.

Критическая деятельность не имеет случайных "звеньев", все в ней взаимосвязано и взаимообусловлено. Скажем, конец 70-х - начало 80-х годов в украинской критике, при общем повышении ее научной оснащенности и утверждения личностного начала, а поэтому и авторитетности суждений, все-таки отмечен таким тревожным симпто-

---

[I] Кенедей Д. Критика в боевом ряду: /Взгляды на современное искусство/.- В кн.: Модернизм враждебен народу.М., 1964, с.274.

мом, как почти повальная комплиментарность. По подсчетам В.П.Дьяченко, 94% рецензий 1980-1982 годов в украинских литературно-художественных журналах заключали преимущественно положительную оценку[1]. Случайна и неожиданна ли такая концентрация розовых красок? И не отразилось ли здесь стремление именно таким /воистину, далеко не лучшим/ способом отреагировать на жестковатую прямолинейность отрицательных "разборов" определенной части критики предыдущих лет? Не будем настаивать на исчерпывающем характере такого объяснения, но, вне сомнений, очевидная несостоятельность комплиментарного суждения с научной точки зрения одновременно является совсем не случайной в динамике развития литературного процесса. И это необходимо обязательно учитывать, рассматривая сам феномен критики.

Природу же этого феномена следует определять в подвижных координатах идейно-эстетической жизни общества. Вполне резонно предположить, что литературно-художественная критика, точно так же, как наука и искусство, обладает некоей, присущей именно ей конституирующей основой. И эта основа должна обеспечивать и выполнение критикой ее аналитических функций, и предельную чуткость к воздействию актуальных идеологических требований, которому она подвержена значительно интенсивнее, чем наука и искусство. В этом отношении критика вполне сопоставима с публицистикой.

Если попытаться наметить основные направления, по которым следует двигаться к искомой цели, то прежде всего необходимо определить существует ли такая духовная система, которая не может быть выражена никак иначе, нежели посредством критики. Если такова существует, возникает возможность выделить конституирующую

---

[1] Дьяченко В. Зоилы, Аристархи и полемические зигзаги: ситуация выбора. - Радуга, 1983, № 7, с.134.

основу ее как вида творческой деятельности. А это, в свою очередь, позволит найти реальное место критики в структуре общественного сознания и понять ее специфические функции в свете марксистско-ленинской гносеологии.

I.2. Современные формы выражения

Литературный процесс специфически отражает сложное движение социально-эстетических запросов общества, что обусловлено /естественно, через сложные опосредования/ прежде всего структурой и развитостью социально-экономического базиса. Однако важное значение имеет также состояние собственно художественной культуры как системы взаимовлияющих социальных институтов художественного производства, художественного потребления и социально-организованных средств художественной коммуникации. К последним, по определению социологов, принадлежит и литературно-художественная критика[I].

Рассмотрение ее различных форм и их теоретических обоснований, актуальных на современном этапе функционирования культуры, создает достаточно широкую картину разнонаправленных проявлений литературно-критической мысли. Такой "горизонтальный", синхронный срез фиксирует реальное ощущение или понимание обществом сложной роли критики в эстетическом осмыслении и преобразовании действительности. Перед нами разворачивается довольно пестрая картина, где "компромиссные", нередко эклектические определения специфики критики располагаются между полярными представлениями о ней, с одной стороны, как об искусстве, о виде литературного творчества и, с другой - как о науке. В этом "силовом поле" мы можем выделить концепции критики, особенно активно проявляющиеся в послед-

---

I См.: Социальные отношения и социальные институты. - Горький, 1983, с.145-146.

ние годы, как специфического вида публицистики или как составной части журналистики, а также попытки обозначить ее как "синтез" разнообразных творческих деятельностей и т.п. Все такие дефиниции сосуществуют не только на теоретическом уровне - разнообразные формы критики взаимодействуют-взаимоотталкиваются и в реальной практике. Причем, эти формы зарождаются и функционируют не стадиально /то есть не вырастают одна из одной/, а параллельно - как сложная совокупность разных по способам выражения литературно-критических суждений.

А.

Наиболее непосредственный, хотя и самый поверхностный аргумент в пользу концепции о принадлежности критики к литературному творчеству лежит в плоскости отождествления образных высказываний и оценок со средствами создания художественного образа писателем. Конечно, образные ингредиенты нередки в критических выступлениях, но они существенно отличаются по своей эстетической нагруженности, по своей структуре от собственно художественных средств. Последние в литературном произведении существуют и выполняют свое предназначение благодаря саморазвитию, постоянному и разнонаправленному "сцеплению", ассоциативным связям в системе произведения как целостного явления. Образ в критике статичен, он служит чем-то наподобие "заменителя" логического, научно-категориального доказательства. Даже сторонники понимания критики как творческого самовыражения личности, как своеобразной художественной работы мысли все-таки признают неспецифичность образных средств в своей деятельности. "Это не значит, - отмечает критик Л.А.Аннинский, - что я беру на вооружение приемы художественной прозы... Приемы - изначально общие и вооружены в принципе мы все. Просто современность выявила это вооружение и у нашего

брата"[1] - то есть у критика.

Образность в критике не имеет характера определяющей, конституирующей доминанты, она выступает второстепенным элементом познавательного процесса; возможно, элементом, важным не столько для читателя, которому адресуется, сколько для самого критика, ибо позволяет специфическим образом добыть определенное знание там, где еще не удается классифицировать, систематизировать и научно объяснять идеально-живую "плоть" литературно-художественного процесса.

Например, Н.Крымова, говоря о постановке пьесы А.Китцберга "В вихре ветров", осуществленной М.Микивером в Таллинском театре им.В.Кингисеппа, употребляет образное выражение, которым не для себя ли прежде всего раскрывает напряженность творческих усилий режиссера? "Микивер работает как резчик по металлу, ощущая не столько любовь к материалу, сколько его сопротивление"[2]. Читатель воспринимает в данном случае прежде всего содержательную, смысловую квинтэссенцию, а не живую непосредственность подобного сравнения. Образные "вкрапления" свойственны и историко-литературным исследованиям, но нетрудно заметить, что они здесь используются с целью максимального раскрытия сущности явления. Тогда как в критике образное выражение - прежде всего аргумент при определении степени значимости литературного факта в конкретной социально-эстетической ситуации.

Этим объясняется и преимущественно логическая однозначность образа в критике, в отличие от художественного образа. Если же относительно четкая идея не прочитывается в критически-метафорическом ряду, это свидетельствует о герметической замкнутости по-

---

[1] Аннинский Л. Парадокс о критике.- Лит.газета, 1984, 4 янв.

[2] Крымова Н. Когда есть характер.- Правда, 1981, 30 сент.

добного рода критических интерпретаций, о замкнутости их на самое себя. Когда И.Я.Франко называл Лесю Украинку "едва ли не единственным мужчиной"[1] в украинском литературном процессе своего времени, когда В.Г.Белинский квалифицировал "Евгения Онегина" как энциклопедию русской действительности, а Н.В.Добролюбов говорил о "луче света в темном царстве", все они руководствовались прозрачно "скрытой" идеей /правда, не будучи скрытой, воплощенной в такой образной форме, она много бы потеряла и по силе выражения, и по силе убеждающей значимости/.

Образ в критике ассоциативно неотделим либо от конкретного произведения, от всего творчества автора, либо от идейно-эстетического контекста современности.

Например, "образные шумы" в размышлениях критика И.И.Ильницкого о поэме Б.Олейника "Судьба" своеобразно интонируют критическую интерпретацию и одновременно определяются фактурой самого произведения. Обозначив признаки фольклорности в мышлении поэта, критик замечает: "Она у него - явление внутреннего порядка. Ее не найдешь, как потерянную конем подкову. Здесь следует искать коня...

В конце концов, конь пришел сам, появился из глубин памяти, а формально - с картины "Казак Мамай", висевшей на стене"[2].

Ассоциативность движения критической мысли четко связана с образными ресурсами рассматриваемого произведения.

Насколько подобное движение в принципе неотделимо от историко-социальных реалий времени, можно проследить хотя бы на таких примерах.

---

[1] Франко І.Я. Леся Українка, с.271.

[2] Ільницький М. Кроки поетового руху. - Прапор, 1974, № 10, с.105.

"Пролетарский конструктивный реализм, - писал в свое время В.Д.Коряк, - динамический, глубоко и ортодоксально идейный, проникнутый коммунистической направленностью /психологической доминантой/, уже начинает давать первые образцы новеллы и повести. Они еще не свободны от недостатков, еще, быть может, несколько неуклюжи, но самое ценное то, что это уже новый сорт своей, собственной конструкции, как аэропланы Калинина. За первым, вероятно, неуклюжим и, вне сомнения, тяжеловатым $К_I$ следует $К_2$, $К_3$, $К_4$... - это наше советское авиастроительство, наша оригинальная конструкция.

Конечно, сравнение не является доказательством, но оно свой резон имеет"[I].

Легко убедиться, что в данном случае критик не ставил перед собой задачу демонстрировать реальные черты оцениваемого литературного явления, прежде всего он доказывал его важность, жизненную необходимость и закономерность появления. И доказывал это с помощью образных аргументов, не только доступных, близких читателю того времени, но и наделенных вполне реальными оценочными акцентами.

Или другой, более близкий к нам по времени пример. М.М.Острик, анализируя великолепный рассказ Григора Тютюнника "Отдавали Катрю замуж", отмечал: "Это нечто непередаваемо органичное, как пение Нины Матвиенко"[2]. Вывод рассчитан на непосредственный контакт с актуальным опытом читателя, к тому же контакт целенаправлено убеждающий. Если бы критик вместо Нины Матвиенко назвал, к

[I] Коряк В.Д. Українська література: Конспект. - 2-е вид. - Харків: ДВУ, 1929, с.225.

[2] Острик М. "Точка опори" в критиці. - Літ. Україна, 1971, 14 травня.

примеру, Соломию Крушельницкую, для современника не только пропадало бы чувство непосредственности. Прежде всего, сравнение потеряло бы роль аргумента в утверждении идейно-художественной ценности произведения Григора Тютюнника.

Если образ в литературном произведении, выражая и формируя художественную концепцию автора, является одновременно и целью творчества, и его средством, то образ в критике выступает только как специфическое средство достижения искомой цели - утверждения ценности или развенчания определенных художественных идей, произведений и т.п.

Поэтому едва ли прав Ю.С.Бурляй, доказывая будто использование критикой тропов дает "основания утверждать, что закономерности, установленные для изящной словесности теорией литературы, в значительной степени распространяются и на такого рода произведения"[I], то есть на критические жанры.

В качестве еще одной причины, благоприятствующей отождествлению критики с литературой, является наглядное воздействие на критика исследуемого и оцениваемого им литературного явления. Это воздействие проявляется как на уровне стилевой, образной, лексической, интонационной "диффузии" произведения литературы и критического исследования, так и на зависимости творческого обличья критика от приверженности к разным эстетическим системам - например, барокко, классицизму, романтизму, реализму и т.д.

Существуют определенные факторы и в психологии творческих процессов, позволяющие непосредственно соотносить художественную и критическую деятельности. Поэт и критик П.Н.Ильницкий, например, так свидетельствует об изоморфности этих творческих актов: "Кри-

---

I Бурляй Ю. До рецензії - з відповідальністю. - Жовтень, 1974, № 7, с.145.

тика, скорее всего, возникает подобно тому, как создается стихотворение, - к какой-то истине прихожу чаще всего ассоциативным путем. Когда меня что-то взволнует, растревожит, я стараюсь понять это. Процесс раскрытия этих чувств и является сюжетом моих статей"[I]. В этом самонаблюдении, очевидно, можно выделить важный для понимания природы критики момент /но только лишь как момент/, к которому мы обратимся в дальнейшем изложении.

Не только создание критических работ по законам ассоциативно-образного мышления, как говорят критики, "творчество второго порядка", но и включение самих художественных произведений в литературно-критический процесс - явление не столь редкое. Сослаться можно хотя бы на стихотворную полемику между И.Я.Франко и Миколой Вороным, посвященную жгучему вопросу литературной жизни начала XX столетия. Причем, если послание оппоненту И.Я.Франко вылился со временем в поэму "Лесная идиллия", то стихотворение Миколы Вороного даже не входило в какую-либо из его книг. Автор, видимо, считал, что публикацией в периодике произведение уже выполнило свое предназначение. А разве не воспринимаются как своеобразные статьи некоторые стихи В.Сосюры - скажем, адресованные И.Сенченко или Михайлу Доленго? Ведь не случайно их довольно часто цитируют критики и литературоведы наряду со ссылками на статьи, рецензии...

Общеизвестно, что выдающийся "Дон-Кихот" Сервантеса выполнял поначалу и роль критическую, в самом прямом смысле. Он пародировал, то есть определенным образом оценивал, рыцарские романы своего времени. А современные пародии - разве они не представляют в специфическом преломлении актуально-критическую мысль? "Пародия - это специфическое исследование - и этим она близка к крити-

---

I "...Не заглушити тої пісні гени" /Бесіда з М.Ільницьким. - Літ.Україна, 1983, 30 черв.

ке"[1], - точно определил Ю.А.Иваким. Тем интереснее это высказывание, что, несмотря на, казалось бы, всегда отрицательный пафос, характерный для пародии, Ю.А.Иваким вкладывал в нее прежде всего положительную оценку творчества писателя.

Стойкие "рудименты" нерасчлененности поэзии и критики исследователи отмечают даже в современной литературе. Так Е.В.Ермилова считает, что в триаде "поэт - критик - читатель" среднее звено все чаще выпадает, поэт приходит к читателю непосредственно и как критик - в самом тексте поэтических произведений "закодированы" определенные критические концепции[2]. Однако едва ли можно назвать такие сформулированные или латентные авторефлексии перспективной формой критики, поскольку, в отличие от аналогичных явлений, скажем, в украинской литературе XIX столетия, они слишком локализированны по своей значимости и маловлиятельны. Следует полагать, что речь должна идти только об определенном моменте внутренней для звена "художник - адресат" социально-эстетической регуляции, моменте все же второстепенном в литературе, а свойственном прежде всего именно критике.

В отдельных случаях при определении природы критики встречаемся и с отождествлением ее метода с методом художественной литературы, что приводит к искаженному пониманию специфики критической деятельности и, по сути, к отрицанию ее способности научно объяснять художественные факты и аргументировать оценки.

Традиционно такие определения "датируются" периодом, когда принуменьшались, а то и вовсе игнорировались гносеологические ре-

---

[1] Мов стріла, оперена смiхом /Бесiда з Ю.Iвакiним.- Лiт.Україна, 1976, 25 трав.

[2] Ермилова Е.В. Взаимопроникновение поэзии и критики. - В кн.: Актуальные проблемы методологии литературной критики: принципы и критерии. М., 1980, с.321-337.

сурсы литературы и критики, а в основном подчеркивалось их активно-действенное влияние на общество. В первом Уставе СП СССР методом литературной критики назывался социалистический реализм. В следующей редакции Устава эта неточная формулировка была исправлена, но некоторые авторы и ныне, безо всяких существенных доказательств, прямолинейно отождествляют метод литературы и критики[1].

Рассматриваемая нами точка зрения на природу критики в крайнем своем выражении /критика - искусство/ имеет немного сторонников, хотя своими корнями уходит еще в античность. Так, Платон в диалоге "Ион" смешивал художественное творчество со способностью к критическому суждению по поводу художественного произведения; это происходило на основе выделения общего для обоих названных видов деятельности процесса эстетической перцепции. В "Апологии Сократа" Платон будто бы удивлялся, что в обществе, где поэты читали свои произведения, "чуть ли не все, там присутствовавшие, лучше могли бы объяснить творчество этих поэтов, чем они сами"[2], и делал вывод, что поэты ни в чем не отличаются от, говоря современным словом, потребителей литературы, а творят лишь "благодаря некоей природной способности, как бы в исступлении, подобно гадателям и прорицателям"[3].

Правда, Платон не стремился уравнять интерпретационные суждения в "правах" с художественным творчеством. Наоборот, сам процесс

---

[1] См., например: Равлюк М. Соціалістичний реалізм і літературна критика. - Жовтень, 1960, № 6, с.141-148; Білецький Ф.М. Проведения занять з спецкурсу "Проблеми української літературної критики". - Дніпропетровськ, 1976, с.9; Асадуллаев С.Г. Социалистический реализм как творческий метод советской литературной критики: /к постановке вопроса/. - В кн.: Проблемы теории литературной критики. М., 1980, с.209-219.

[2] Платон. Собр.соч.: В 3-х т. - М.: Мысль, 1968, т.I, с.89.

[3] Там же.

художественного созидания он выводил из-под контроля разума, объяснял его как алогичный акт вдохновенной одержимости, которая дается художнику высшей и независимой от его сознания силой. Но объективно случилось так, что Платон, заметив общую особенность и создания, и истолкования художественного произведения, абсолютизировал ее. "Понятие творчества, - делает вывод В.Ф.Асмус, - он подменяет понятием о способности художника к критическим суждениям по поводу искусства"[1].

Сегодняшние обоснования данной концепции опять-таки зиждятся либо на смещении литературно-творческой и литературно-критической деятельностей в плоскость перцепции[2], либо на посылках к историческим обстоятельствам возникновения литературной критики - синкретичность определенных ее проявлений с художественной деятельностью в античности, а в России - еще в XVIII столетии, на Украине - даже в XIX. Теоретическое обоснование этой концепции пытался дать О.Уайльд в своей известной работе "Критик как художник". Подобное наблюдаем и в интуитивистских теориях Б.Кроче, А.Берг-

---

[1] Асмус В.Ф. Историко-философские этюды.- М.: Мысль, 1984, с.35.

[2] В свое время А.Г.Бочаров, критикуя взгляд на критику как на искусство, писал: "Иногда говорят: критик - тот же писатель, а критика - род литературы. При всей внешней убедительности такого умозаключения оно все-таки не совсем точно. В самом деле, попробуем продолжить этот род: критика - та же музыка, критик - тот же музыкант, критика - та же живопись, критик - тот же художник, критика - тот же балет, а критик - балерина..." /Бочаров А. Стратегия критики. - Комс.правда, 1972, 14 июня/. Но не так давно Б.С.Буряк заявил: "Мы с полным основанием можем /.../ сказать: "Кинокритика как киноискусство" /Буряк Б.С. Художня критика і сучасний кінопроцес. - В кн.: Мистецтво кіно. К., 1981, вип.2, с.24/. Отождествление критики и искусства здесь происходит из-за смещения этих творческих процессов лишь в плоскость эстетической перцепции.

сона и в идеях Ф.Шеллинга, Ф.Шлегеля. По сегодня все-таки не так уже много откровенных приверженцев слишком категорических высказываний в духе Ф.Шлегеля: "Критиковать поэзию можно только посредством поэзии. Художественная оценка, не являющаяся сама по себе художественным произведением - либо по своему материалу, либо по умению показать, как возникает общее впечатление, либо благодаря прекрасной форме и свободному тону в духе древнеримских сатир, - не имеет никаких прав гражданства в мире искусства"[1].

Более обоснованными и в известной степени даже продуктивными /с точки зрения выявления некоторых реальных черт исследуемого объекта/ являются концепции литературной критики как специфической художественной деятельности, в которых действительно замечены ее реальные признаки - коррелятивность, но не тождество, критического и художественного методов, опосредованная соотнесенность художественного произведения и литературно-критического суждения о нем и т.п. По сути, в исследованиях этих реальных признаков литературной критики мы не встретим безоговорочного отождествления ее с художественной литературой. Даже в монографии с подчеркнуто атрибутивным названием "Критика как литература" Б.И.Бурсов[2] преимущественно ведет речь только о необходимом условии эффективного влияния критики на литературный процесс - ее литературности. Кстати, углубление этого качества можно четко проследить в историческом развитии жанров литературно-художественной критики, в частности рецензии. Еще во времена В.Г.Белинского большинство из них не только не претендовали на особую оригинальность изложения,

---

[1] Шлегель Ф. Фрагменты. - В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с.170.

[2] Бурсов Б.И. Критика как литература. - Л.: Сов.писатель, 1976. - 300 с. Именно на эту работу ссылался Б.С.Буряк, предлагая свой вариант "Кинокритика как киноискусство".

яркие названия, развитый "критический сюжет" и т.п., но даже было принято помещать их в журналах без подписи. Такой рецензентский отзыв, несмотря на сколь угодно высокую его функциональную значимость, на развитую аналитичность, на четкую адресную направленность, не получал статуса литературного произведения. Ныне такое требование очевидно и злободневно, ибо определяется возросшей ролью критики в общественной жизни. Этому способствуют повышение общего образовательного уровня современного человека, расширение круга его эстетических потребностей, увеличение каналов массовой информации и т.п. Однако выразительный акцент на литературности, как качественной характеристике критики, привел некоторых исследователей к мысли о наличии по крайней мере вида современной критики, будто бы вполне соотносимой или вообще тождественной собственно художественной литературе. Однако критика, подчеркнуто демонстрирующая художественность, ассоциативность изложения, внешне отделяющая себя от прямой оценочности суждений и какого-то непосредственного желания влиять на духовную атмосферу общества, является, с одной стороны, всего лишь паралитературой, а, с другой - ни чем иным, как скрытой оценкой или же недостаточно четким пониманием места отдельного произведения в целом процессе. В.И.Ленин в свое время по поводу подобного рода выступлений, правда - в политической области, точно отмечал: "Это сказано немножко чересчур красиво, т.е. вычурность выражений прикрывает здесь недостаток ясности политической мысли"[I].

И все же, учитывая незначительное количество сторонников взгляда на критику как на искусство, нам представляется полемическим утверждение А.С.Бушмина, будто в последнее время "наблюдаются попытки чрезмерно резко разграничивать литературоведение и ли-

[I] Ленин В.И. Полн.собр.соч., т.34, с.304.

тературную критику или же трактовать последнюю прежде всего как разновидность литературно-художественного творчества"[I]. При этом автор ссылается на коллективный сборник "Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии" /М., 1977/ и статью Г.Поспелова "Литературоведение и литературная критика" /Вопр.лит., 1979, № 7/. Но в обеих работах мы не найдем прямого отождествления критики с художественной деятельностью.

Чаще же о критике как о литературе говорят сами писатели. И, очевидно, в этом они руководствуются пониманием важности, ценности литературно-критического суждения, не являющегося просто бесстрастной констатацией успеха или неудачи писателя. В критическом суждении, кроме аксиологического, гносеологического и социально-регулятивного моментов, весьма важно глубоко личностное, эстетически направленное восприятие, на основе которого собственно только и может возникнуть литературно-критическое суждение.

Долгое время литературные способности человека рассматривались рядом психологов как более или менее выраженные именно литературно-творческие способности. То есть получалось, что критик - это тот же художник, у которого есть соответствующие способности, но в мере, недостаточной для художественного творчества. А между тем следует выделять три вида литературных способностей, а значит и три вида литературной деятельности: литературно-перцептивная, литературно-творческая и литературно-критическая. Две последние проявляются и развиваются на основе первой.

Но это не значит, что литературная перцепция является чем-то на подобие деятельности низшего сорта, примитивной. Так, В.Ф.Асмус одну из своих известных работ в области психологии назвал "Чтение

[I] Бушмин А.С. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры.- М.: Современник, 1980, с.37.

как труд и творчество", а А.Н.Толстой свидетельствовал: "Воспринимать искусство, может быть, столь же трудно, как и творить его"[I]. Игнорирование же самостоятельного развития литературно-творческих и литературно-критических способностей приводит к отождествлению деятельности художника и критика, на том основании, что для них общей чертой действительно является способность оперировать художественными образами. Но общее здесь - только на уровне восприятия. Достаточно наглядно продемонстрировал это писатель А.Колесниченко. Делясь своими творческими замыслами, он рассказал корреспонденту "Літературної України", что хочет написать о прозе Василя Земляка, о нем самом: "Не статью, не эссе, не исследование, а вещь художественную, ибо художника, считаю, можно познать полностью по законам того же художественного мышления /курсив наш.- В.Б./"[2]. Как видим, речь идет все-таки о познании, перцепции, что действительно является основой и литературного творчества, и литературно-критической деятельности, но не определяет их специфики.

Рассмотрение критики как рода литературного творчества происходит, с одной стороны, на основе внешнего уподобления некоторых элементов выражения критической мысли элементам художественного мышления /образность, эмоциональность выражения и т.д./. Однако акцентация на элементах художественности в литературно-критических выступлениях не проясняет сущности этого вида творческой деятельности, поскольку образность, хоть она и налична в критическом суждении, имеет иной, нежели в художественном произведении, характер и иные цели. Она функционирует не как элемент идеального отра-

---

I Толстой А.Н. Писатель - критик - читатель. - Собр.соч.: В 10-ти т. М.: ГИХЛ, 1961, т.10, с.91.

2 "Правда і тільки правда" /Бесіда з А.Колісниченком. - Літ. Україна, 1980, 30 верес.

жения действительности, а как своеобразный аргумент для доказательства определенного суждения, для утверждения литературно-критической оценки.

Доказывая тождество критики и искусства слова некоторые исследователи утверждают, будто в критике точно так же идеально-образно отражается реальная действительность, как и в искусстве слова, а оценки и толкования в критических текстах все равно не уничтожают "атмосферу художественного творчества". "Критика становится искусством тогда, - писал, к примеру, И.Моторнюк, - когда, анализируя отражаемую в художественных образах и картинах действительность, сама начинает отражать ее в таких же образах и картинах"[I].

С другой стороны, рассмотрение критики как рода литературного творчества происходит в результате отождествления их на основе действительно наличествующего в обоих видах деятельности эстетического переживания. Так, М.Л.Сапаров утверждает, что "художественный анализ можно рассматривать как особую, специфическую форму художественной деятельности /хотя и не в том узком смысле, который имел в виду О.Уайльд/"[2]. Он в этой связи выделяет два вида художественной деятельности - одна из них состоит в создании произведений искусства, другая - в аналитическом их рассмотрении, а обе они основываются на эстетическом переживании. Причем последнее "не может развиваться, если оно не выявляется и не формируется либо посредством "творчества в материале", либо посредством анализа. Эти два типа художественной деятельности и представляют

[I] Моторнюк І. Огонь і полова в одежі слова. - Жовтень, 1965, № 5, с.141.

[2] Сапаров М.А. О гносеологической общности литературно-художественной критики и науки о литературе. - В кн.: Методологические вопросы науки о литературе. Л., 1984, с.131.

в различии своих тенденций творца и критика"[I]. Тогда выходит, что каждый читатель либо является критиком, либо ему не присуще эстетическое переживание вообще как таковое.

Конечно, эстетическая перцепция, и в частности эстетическое переживание, лежат в основе и художественного творчества, и литературной критики. Однако, это не дает оснований уподоблять, а то и отождествлять их. Речь идет о деятельностях, определяемых отличающимися системами, "пучками" человеческих способностей.

Следует оговориться, что концепция критического суждения как специфического вида художественной деятельности строится М.А.Сапаровым не в контексте дилеммы "критика - наука или искусство?". Для исследователя и литературная наука, и литературная критика являются своеобразной художественной деятельностью состоящей в суждении вкуса, в которой сочетаются эстетическое переживание и анализ. К тому же М.А.Сапаров говорит о литературно-художественной критике и как об общественном институте, направляющем и корректирующем художественную жизнь общества. И тогда "совершенно естественно встает вопрос об отличии литературной критики от литературной науки и даже об известном их противостоянии, поскольку литературная критика занимает особое место в системе культуры, имеет специфические функции, в значительной мере определяющие особенности ее метода и стиля"[2].

По нашему мнению, в этом и состоит проблема, а не во мнимой уподобленности критики и литературы на основе наличия в этих деятельностях эстетического переживания.

I Сапаров М.А. О гносеологической общности литературно-художественной критики и науки о литературе. - В кн.: Методологические вопросы науки о литературе. Л., 1984, с.131.

2 Там же, с.123.

Еще одной разновидностью понимания критики как искусства является представление о ней как о самовыражении личности, то есть как о деятельности, не влияющей на литературный процесс, не зависящей от него, а самоценной самой по себе. Здесь критик, по известному образному выражению, как бы просто рассказывает о приключениях своей души в мире художественных произведений. Достаточно определенно подобное понимание сформулировал югославский литератор Ц.Злобец: "Критик, когда он пишет о другом авторе и оценивает его произведения, прежде всего пытается найти самого себя, пытается выявить свое отношение к миру и человечеству. Для него важен прежде всего анализ своего внутреннего мира и лишь потом другого, внешнего"[1]. Подобную точку зрения высказал на сессии МАЛК в мае 1973 года в Москве Д.Браун: "Текст - это предлог, критик существует сам по себе - только для себя"[2]. Иное, не менее категоричное утверждение встретим и у Л.А.Аннинского: "Критика от литературы не зависит. Так же, как не зависит она /в идеале/ и от эмпирической действительности. Критика зависит /всецело, абсолютно/ от духовного состояния общества, которое /состояние/ выявляется и в литературе, и в эмпирической действительности... Для нее литература - лишь знак духовного состояния общества. Очень часто слабый знак. Вот почему критика не является служанкой литературы, даже если она всерьез думает, что она рождена, чтобы помогать литературе"[3]. Тут за правильным опровержением примитивно-

---

[1] Четыре интервью с югославскими критиками. - Лит.Армения, 1977, № 2, с.100.

[2] Цит.по: Топер П. Лучше знать друг друга: /На сессии Международной ассоциации литературных критиков/. - Иностранная лит., 1973, № 12, с.231.

[3] Аннинский Л. Кому в критике жить хорошо. - Вопр.лит., 1971, № 4, с.37.

го представления о служебной роли критики стоит стремление доказать, что она является деятельностью нефункциональной в социально-эстетическом плане, что в ней разнообразные подходы к художественной реальности могут сочетаться, но будут направляться все-таки и даже в первую очередь на построение собственной критической реальности, параллельной реальности художественной и инвариантной с ней по своей сути.

Для разъяснения содержания данной концепции приходится чаще всего пользоваться эмпирическим материалом /высказывания самих критиков/, но изредка появляются исследования, в которых делаются попытки дать ей теоретическое обоснование. Так, С.В.Трымбач констатирует, что творчество критика "отливается во вполне конкретное, предметное "тело", произведение, которое в своей данности обладает свободным /относительно, конечно/, независимым от художественной реальности существованием" и "критик является критиком только в том случае, когда он, как и художник, саму свою личность кладет в основу творчества"[I].

С.В.Трымбач анализирует динамику представлений о художественном образе в разные эпохи развития художественного сознания человечества. Античные художники в своих произведениях старались подражать действительности не иллюзорно, а предметно изображать "действительность в действительности", без оценивающих акцентов /"мимезис"/. В средневековом искусстве взгляд на человека был преимущественно "извне", то есть его образ "жестко" вписывался в подвластный только высшим силам мир. Но в эпоху Возрождения художественный образ начинают понимать как результат человеческой индивидуальной активности, который достигнут не только подражани-

---

[I] Трымбач С.В. Критик і публіка. – В кн.: Мистецтво кіно. К., 1982, вип.3, с.78, 79.

ем окружающей действительности, но и путем специфического - идеального, личностного - ее отражения. "Таким образом, - делает вывод С.В.Трымбач, - появляется неизвестная ранее проблема: каким образом конструирующей деятельности художника удается сохранить, а зрителю - воссоздать целостность полифонического мира. То есть художественный образ начинает мыслиться как реальное звено межчеловеческой коммуникации в сфере искусства. Именно это очевидно и является самой важной предпосылкой возникновения критики. Реальная социокультурная ценность художественного образа как нового предмета общественной практики требовала определенной, вполне конкретной по статусу, деятельности"[I].

Но и в этом случае способность к восприятию художественного образа как реального звена "межчеловеческой коммуникации в сфере искусства" обусловливается перцептивными способностями, на основе которых протекает и собственно творческая, и собственно критическая деятельность.

Наблюдения С.В.Трымбача над динамикой представлений о художественном образе верны в той части, где речь идет о существенном влиянии особенностей художественного мышления эпохи Возрождения на дальнейшее функционирование критики, критики в современном понимании. Но это - одна из специфических черт, и черта не конституирующая для литературно-критической деятельности, а лишь атрибутивная для критики своего времени. Независимость критического суждения от художественной реальности исследователь объясняет тем, что "произведения выдающихся критиков часто переживают литературно-художественные явления, к которым они апеллировали". И хотя критика принимает участие в создании информационного поля

[I] Трымбач С.В. Критик і публіка. - В кн.: Мистецтво кіно. К., 1982, вип.3, с.77.

вокруг художественного феномена, определяющим для объяснения сущности самой этой деятельности, по мнению С.В.Трымбача, является стремление критика "к опредмечиванию своей личности, к созданию стабильного и авторитетного своего образа в общественном сознании"[I]. Но этим утверждением исследователь признает, что уже сам факт обнародования суждений критика, не говоря о стремлении завоевать авторитет в сознании общества, доказывает аксиологоцентризм и социально-регулятивную сущность этого вида творческой деятельности. Кроме того, игнорируется то, что выражение даже самой субъективной оценки произведения искусства невозможно вне использования аналитических средств его рассмотрения и без вмещательства в контекст социального бытия художественного явления.

Еще одной попыткой доказать литературный, художественный характер критической деятельности является статья С.С.Гречанюка "Литературная критика как литература", в которой автор категорически однозначен /но, к сожалению, не доказателен/: критика является видом художественного творчества. Аргументы С.С.Гречанюка в пользу своей точки зрения, в основном, носят эмоционально-декларативный характер и сводятся к тому, что-де настоящий критик "пишет своей кровью" /известные слова А.И.Герцена о В.Г.Белинском/ оттого, что пишет образно. Здесь уместно будет вспомнить не менее известную характеристику трудов основоположника научного коммунизма: "У Маркса это врожденное умение рассматривать сходные вещи совокупно, это претворенный в действительность идеал того совершенного изложения, где понятие и образ связаны между собой, по словам Лессинга, так же тесно, как мужчина и женщина. Сравнение в том виде, в каком пользуется им Маркс, - это чувственная

I Трымбач С.В. Критик і публіка. - В кн.: Мистецтво кіно. К., 1982, с.78.

мать мысли, от которой мысль воспринимает дуновение жизни"[1]. Не в констатации наличия образности мышления состоит разрешение дилеммы о принадлежности критики к науке или искусству. В противном случае к литературно-художественным произведениям следовало бы зачислить, скажем, "Капитал" К.Маркса или "Материализм и эмпириокритицизм" В.И.Ленина.

"Цель критики, - резюмирует С.С.Гречаник, - не в ней самой - она там, где и цель литературы"[2].

Вообще говоря, такого рода подходы не новы. Ведь еще в 50 - 60-е годы представители, скажем, французского структурализма Р.Барт, Ф.Соллерс, Ж.Рикарду, М.Плейне, Ж.-П.Фай, отделяя литературную критику от литературной науки /в том смысле, в каком они понимают последнюю/, приходили к подобному выводу. "Такая критика не претендует на то, чтобы определить место художественного произведения, ни тем более на то, чтобы как-то его оценивать. Воспринимая произведение как продолжающийся во времени и недетерминированный процесс, вырабатывающий констелляцию значений, теоретики "новой критики" расценивают критическую деятельность, - отмечает П.Ржевская, - как адекватный творческий акт и отрицают разделение художественного произведения и критического, а тем более установления за первым творческого приоритета"[3].

Неопределенно, смутно уловленные черты генетического родства критики с искусством слова стали причиной неоправданно одно-

---

[1] Меринг Ф. Карл Маркс и сравнение. - Меринг Ф. Избр.тр.по эстетике. М., 1935, т.2, с.312.

[2] Гречаник С. Літературна критика як література: Полемічні нотатки з приводу однієї дилеми.- Вітчизна, 1985, № 7, с.180.

[3] Ржевская П. Неоформалистические тенденции в современной французской критике /группа "Тель кель"/.- В кн.: Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950-60 гг.М., 1972,с.217-218.

значного смещения акцентов. Связи здесь существуют действительно, но в иной плоскости, как мы это уже видели. На более правильном пути, по нашему мнению, стоит В.В.Кожинов, называющий критику "компонентом литературы", но одновременно подчеркивающий, что "живая жизнь критики состоит все же в практическом участии в бытии литературы"[1]. Это логично наталкивает на поиск "точек родства" литературно-художественной критики либо с наукой, либо с публицистикой.

Б.

Пожалуй, наиболее распространенной точкой зрения на природу литературной критики является та, согласно которой она рассматривается как составная часть литературоведения /вместе с теорией, историей литературы и рядом вспомогательных дисциплин/. Такое понимание критики наиболее полно и концептуально четко выявилось в трудах советских ученых А.С.Бушмина, Н.Ф.Бельчикова, В.А.Ивашенко, А.Н.Иезуитова, В.В.Лесика, Б.С.Мейлаха, А.С.Мясникова, П.В.Палиевского, В.Т.Романенко, С.Н.Сарияна и ряда других исследователей[2]. Критика рассматривается как составная часть литературоведения почти во всех вузовских учебниках и пособиях. Как на редкое исключение укажем на пособие П.А.Николаева, А.С.Курилова, А.Л.Грищунина "История русского литературоведения", где литературоведением назван "единый научный комплекс, включающий в себя те-

---

[1] Кожинов В.В. Критика как компонент литературы. - В кн.: Современная литературная критика. М., 1977, с.162.

[2] Правда, существуют определенные трудности в точной, однозначной фиксации круга сторонников той или иной точки зрения на литературную критику. Одни исследователи периодически уточняют или изменяют свое представление о ее природе. Другие, стараясь указать все атрибутивные признаки критики, в разных работах выделяют то элементы художественного, то теоретико-научного мышления, то сочетают их в своеобразном, нередко эклектичном, "синтезе".

орию и историю литературы, а также целый ряд вспомогательных дисциплин - библиографию, источниковедение, текстологию и т.д."[1]. В одной из статей А.С.Курилов объясняет это тем, что литературоведение и критика - "две качественно разные формы познания явлений литературной жизни"[2], и считает их отдельными основными разделами науки о литературе, причем в составе этих разделов выделяя отдельно и теорию, и историю[3].

Точки зрения на критику как на часть литературоведения придерживается и большинство авторитетных зарубежных исследователей. Правда, в англоязычной теории литературы практически не различается отдельно критик и литературовед, их обоих называют "critic ". Это обусловлено тем, что в отличие от отечественной критики, традиционно оказывающей значительное влияние на актуальную идейную и эстетическую борьбу в обществе, во многих странах Западной Европы, в США критика более тяготела к академизму "разборов", к замкнутости на сугубо научном штудировании художественных произведений или даже просто текстов. Правда, такая "замкнутость" оказывалась почти всегда лишь декларированной. Ведь даже представители "новой критики", возникшей в значительной степени как реакция на беспредельный субъективизм викторианской критики в Англии, очень быстро продемонстрировали скрываемое идейно-эстетическое содержание отрицания связи литературы с действительностью, ориентации на "close reading" и т.п. Как "новая критика", так и структурализм далеко не безразличны к социальным акцентам литературы -

---

[1] Николаев П.А., Курилов А.С., Грищунин А.Л. История русского литературоведения. - М.: Высшая школа, 1980, с.11.

[2] Курилов А.С. Границы литературно-критического познания. - В кн.: Современная литературная критика. М., 1977, с.175.

[3] Там же, с.187, 192.

это проявляется хотя бы в резком и довольно тенденциозном ограничении круга рассматриваемых явлений, а также в откровенном игнорировании всего, что выходит за пределы элитарно и тенденциозно отобранных текстов.

Попытки средствами структуральной поэтики рассматривать, скажем, наполненные живым ощущением человеческой боли и ненависти к врагу произведения советской литературы периода Великой Отечественной войны были, в сущности, вовсе не "беспристрастными" и не "безразличными" к идейно-эстетическим проблемам времени. Л.П.Новиченко это точно охарактеризовал как "деланную беспартийность", ссылаясь на исключительное внимание американских литературоведов /в 1945 году/ только к изучению рифмы в военной поэзии К.Симонова и штудирование прозы Л.Леонова под углом зрения юнговских "архетипов"[1].

Сознательно направленное выступление против социальной значимости критики легко различимо и в стремлении французских структуралистов, прежде всего представителей группы "Тель кель", к отождествлению критической и художественно-творческой деятельности и к противопоставлению ей науки только структуралистского толка.

Однако в последние десятилетия зарубежные литературоведы стараются в определенной мере отличить и по другой линии собственно критика, как более или менее активного участника литературного процесса, от критика-ученого, характер деятельности которого не позволяет называть его " scholar " - приверженцем узко академической науки. Г.Адамс в работе "Интересы критики" разделяет всех исследователей литературы на две группы - " systematic critic " и

---

[1] Робити свої відкриття /Бесіда з Л.Новиченком. - Укр.мова літ. в школі, 1977, № 12, с.46.

"violent critic", то есть на критиков, склонных к систематизированному научному объяснению - "олимпийцев", и на критиков "сердитых", часто преследующих как бы вне-сугубо литературные интересы - "протестов"[1]. М.Крайгер в монографии "Теория критики" целый раздел "Личность критика и его ролевая функция"[2] /"Critic as Person and as Persona"/ посвящает различению двух ипостасей критика - исследователя и, с другой стороны, участника идейно-эстетической борьбы. Логично предположить, что это расслоение понятия "critic" вызвано определенными объективными обстоятельствами. Хотя, собственно, все явственнее и в само это целостное понятие вкладывается содержание, противостоящее содержанию понятия "scholar"[3]. Вряд ли может вызвать сомнение то, что такая дифференциация симптоматична и детерминирована социализацией критики даже в странах, где традиционно она мало вторгалась в общественную жизнь.

В советском литературоведении для доказательства истинности подхода к литературной критике как науке повсеместно используются мысли и высказывания по этому поводу В.Г.Белинского, А.С.Пушкина, И.Я.Франко, Г.В.Плеханова, А.В.Луначарского и других выдающихся деятелей культуры прошлого. На примерах интерпретации мыслей В.Г.Белинского и А.С.Пушкина мы уже показывали, насколько зыбкой почвой является подмена реально-актуального для своего времени содержания высказывания содержанием, желательным для автора

I Adams H. Interest of criticism: An introduction the literary theory.- N.J. (a.o.): Harcourt, Brase World, inc., 1969, p.10-11, 147-158.

2 Krieger M. Theory of Criticism: A Tradition and Its System. - Baltimore; London: The John Hopkins Univ. press, 1976, p.39-55.

3 The Practice of Literary Criticism.- Odense: Odense Univ. press, 1983, p.214, 216.

современного исследования.

Нередко и при ссылках на Г.В.Плеханова из контекста его многочисленных высказываний о природе литературной критики вырываются отдельные мысли о ее научном характере и остается вне внимания, скажем, такого рода замечание о сложности, неоднозначности природы литературно-критической деятельности: "Чтоб разобраться в том, что я назвал /.../ живой одеждой идеологии, нужно обладать подчас талантом или по крайней мере хоть чутьем - художника. Тем более полезно чутье в тех случаях, когда мы беремся за определение социологического эквивалента произведений искусства"[I].

Понятно, историк и теоретик литературы тоже должны глубоко чувствовать, понимать и эстетически переживать искусство, но критику, кроме этого, необходимо умение точно определять созвучность /или не созвучность/ художественного произведения потребностям литературного процесса и социальным запросам общества или же игнорирование актуальных потребностей. Субъективность критика, указывал А.В.Луначарский, является выражением объективности как последствие влияния внешней исторической ситуации, динамических процессов, происходящих в общественной жизни[2].

С несколькими статьями, в которых критика рассматривается как сугубо литературная наука, выступил В.Ф.Воробьев[3]. Для подтверждения своей точки зрения автор часто обращается, в частнос-

---

[I] Плеханов Г.В. Искусство и литература.- М.: Гослитиздат,1948, с.213.

[2] Луначарский А.В. Собр.соч.: В 8-ми т.- М.: Худож.лит.,1967, т.8,с.122.

[3] Воробьев В.Ф. О литературной критике и ее методе.- Радуга, 1973,№ 9,с.168-177; Его же. Літературна критика - наука чи мистецтво? - Рад.літературознавство, 1975,№ 2,с.28-40; Его же. А.В.Луначарский о литературной критике. - Радуга, 1976, № 8, с.148-157.

ти, к теоретической и литературно-критической концепции А.В.Луначарского. Однако он не раскрывает всей сложной совокупности взглядов выдающегося марксистского критика, исходит лишь из его замечаний о научной стороне литературно-критической деятельности и совершенно игнорирует неоднократно высказываемую А.В.Луначарским мысль о том,что критика является и научной, и своеобразной художественной деятельностью[1]. Более того, В.Ф.Воробьев часто "саморазрушает" собственные теоретические построения оговорками, которые выглядят эклектическим паллиативом /например: "В личности одаренного критика как бы органично сливаются способности ученого и художника"[2]; и это при том, что сам В.Ф.Воробьев в основном пытается опровергнуть взгляд на критику как на "полунауку - полуискусство" и всячески подчеркивает ее сугубо научный характер/.

Придерживаясь точки зрения на критику как на научную дисциплину, очень заманчиво было бы найти ее место между теорией и историей литературы. Теория дает критике уже выработанный инструментарий анализа. Из истории же критика черпает разнообразные сведения, овладевает опытом прошлого и сама вырабатывает материал для будущих исследований. В.Е.Хализев видит отличие критики от истории литературы в том, что первая вырабатывает оценки произведений в процессе и результате их "первоначального" обоснования, вторая же - научно аргументирует, "дообосновывает", а тем самым обогащает и углубляет уже ставшие привычными оценочные суждения"[3]. Такие зависимости, конечно, есть, но они частные, не самые существенные. Это взгляд на критику скорее с точки зрения истории ли-

---

[1] Луначарский А.В. Собр.соч., т.8, с.18, 550.

[2] Воробйов В.Ф. Літературна критика - наука чи мистецтво?, с.33.

[3] Хализев В.Е. К теории литературной критики. - Науч.докл. высш.школы. Филол.науки, 1977, № 1, с.4.

тературы[1], а не "изнутри" самой критики. К тому же, историку не только приходится "дообосновывать" устоявшиеся оценки, но и самому их "выставлять" и, бывает, кардинально отличающиеся от данных современной критикой. А еще - преодолевать все сложности "вжива-ния" в литературную атмосферу рассматриваемого периода. Для критика же основные проблемы открываются не только в плоскости "первичной" оценки, но и в перспективной направленности ее, а также в определении места произведения в конкретной динамической литературной ситуации, формирующейся под воздействием многих, часто вовсе не узко эстетических факторов. Это, а не "выработка первичных оценок" новым произведениям, не является ли самым существенным для критики? Кстати, она не так уж и редко обращается к рассмотрению произведений прошлого, даже к переосмыслению классики. Но не берет все это целиком, как делает история литературы, и не ориентируется только на явления выдающиеся, что характерно для теории литературы, а обращает внимание на произведения, актуализированные для литературного процесса определенными социальными

---

[1] К месту будет заметить, что чаще всего критику соотносят с историей литературы /См., напр., Мейлах Б.С. Предмет и границы литературоведения как науки. - В кн.: Вопросы методологии литературоведения /Под общ.ред. А.С.Бушмина. М.; Л., 1966, с.124/. Но показательно, что когда Б.С.Мейлах попробовал классифицировать связь литературоведения с другими науками, то для критики в его схеме места не нашлось вовсе, она выпала из нее /указ.раб.,с.139/. И только В.А.Иванисенко рассматривает критику соотносительно с теорией литературы /В кн.: Питання соціалістичного реалізму: Зб.статей про сучасну літературу. К., 1965, вип.2, с.41/. Но в данном случае для нас не суть важны эти отличия, поскольку в принципе эти и придерживающиеся такой же точки зрения другие авторы относят критику к науке, к литературоведению.

потребностями. Необходимость формировать динамическую данность современной идейно-эстетической ситуации определяет активную направленность критической мысли в отношении объекта анализа. Неоднократно уже высказывалась очень плодотворная мысль, что в отличие от истории, рассматривающей литературу о сформированном контексте эпохи, критика прежде всего формирует этот контекст[I].

Источником критики является само движение литературного процесса, она во многом зависит от его социально-эстетических детерминант. Критика возникает в нем, питается его насущными, злободневными проблемами и идеями. Источник же литературоведения лежит в иной интеллектуально-духовной сфере - научной деятельности общества, система функций которой имеет явно выраженную эвристическую направленность. Вне сомнения, это не означает, что научное изучение абсолютно независимо от специфического влияния искусства - хотя бы уже тем, что последнее необходимо предполагает эстетическое переживание. Естественно, и критика в значительной степени подвержена влиянию литературоведения. Однако мера соответствия любой науки своему предназначению определяется прежде всего ее потенциями адекватно и по возможности полно объяснять явление, добывать объективно значимые знания о нем. То есть эвристическая направленность довлеет в системе функций научной деятельности.

Критика же, как правило, не стремится исчерпывающе по-научному объяснять ни литературный процесс в целом, ни даже отдельный современный художественный факт. Ее основная задача /кроме желательных, и чем более глубоких, тем, естественно, лучше, тео-

---

I Овсянико-Куликовский Д.Н. К вопросу о приемах и задачах художественной критики. - Новое слово, 1897, № 12, с.55; Топер П. Лучше знать друг друга, с.229; O współczesnej kulturze literackiej.- Wrocław: PWN, t.1,s.89.

ретических обобщений, осмысления закономерностей литературного развития и т.п./ состоит в определении современной значимости художественного произведения, в создании вокруг него соответствующего этой значимости социально-эстетического информационного поля. Давно замечено, что любые литературные явления поддаются собственно научному объяснению с дистанции определенного исторического времени, то есть тогда, когда они из факторов превращаются уже в факты литературного процесса. Конкретные научные оценки невозможны там,

- где недостаточно полно определены социально-эстетические причины появления и обусловленность литературного явления;

- где в той или иной мере индетерминированность объяснения литературных явлений вызвана социально-эстетической конъюнктурой /слово "конъюнктура" употребляем здесь в его эмоционально нейтральном значении/;

- где несоизмеримы, но актуально значимы для литературной ситуации, субъективное стремление художника и объективное значение его произведения или всего творчества;

- где исторический ряд разомкнут /с одной стороны, это может быть игнорирование опыта и влияния - всегда реального, непосредственно или опосредованно - классики; с другой стороны, невозможность точного определения потенциально сильных линий в развитии литературы/.

Важной чертой литературно-критического суждения является его диалогичность. Критик не может абстрагироваться от сущностных признаков предмета своего исследования, который является "субъективным объектом", и, по сути, "ведет беседу" с произведением как с духовной реальностью. Существует трудность формализации представлений о перманентно-изменяющемся объекте изучения, в который вклю-

чен и сам писатель. А он, справедливо указывает М.Каули, "как-ни-как живой человек, способный в любой момент внести сумятицу в схематизм научных выкладок"[I]. И это заметно влияет на деятельность критика. Далеко не все в новом произведении и в текущем литературном процессе подлежит научному объяснению, классификации. "Классифицировать что-либо можно тогда, когда уже известны и четко отграничены "классы" явлений, а если явление еще только формируется, наблюдение "следит" за ним в его движении и кристаллизации, подходя к теоретическим выводам постепенно, следуя за логикой самого предмета"[2].

При рассмотрении литературного явления и целого литературного процесса критик может опираться и опирается не только на свой научно-аналитический аппарат, а также на интуицию, художественное чувство. В основе лежит в данном случае социальная направленность его выступления - ему надо убедить читателя, а этого никогда не достигнуть лишь недостаточно обоснованным /в силу уже указанных выше причин/ научно-категориальным доказательством.

Утверждая определенный литературный факт, который по-своему формирует духовно-практическую атмосферу литературного процесса, критик достаточно часто может его, этот факт, преувеличивать или преуменьшать, абсолютизировать положительный вклад в национальную культуру или отрицательное воздействие на нее, не всегда объективно рассматривать соотношение произведений в контексте мировой литературы и т.п. Не должно, однако, сложиться впечатление, будто мы считаем такие "издержки" неотразимыми аргументами против самой эвристической функции критики. Все эти "аномалии", которых по воз-

[I] Каули М. Дом со многими окнами.- М.: Прогресс,1973, с.298.

[2] Недошивин Г.А. О границах критики. - Творчество, 1968,№ 5, с.7.

можности следует, конечно, избегать /и квалифицированная критика сводит их к известному минимуму/, объяснимы как в социально-психологическом, так даже и в гносеологическом аспекте. Об этом речь пойдет дальше, но констатация таких очевидных особенностей критического суждения объясняет, почему критика часто не придерживается принципов "строгой объективности и согласия форм выражения с научной методологией и методикой"[1], чего вполне правомерно требует Л.С.Бушмин от литературоведения как научной дисциплины.

Концепция Л.С.Бушмина о критике как составной части литературоведения /вместе с теорией и историей литературы/ среди работ других исследователей, придерживающихся аналогичной точки зрения, кажется наиболее полной, аргументированной и стройной. Она изложена в двух монографиях /"Методологические вопросы литературоведческих исследований" и "Наука о литературе"/. В первой рассматриваются в основном методологические вопросы теоретико- и историко-литературных исследований. Критика же не выделяется, а соотносится с другими литературоведческими дисциплинами /высказано только беглое замечание, что она имеет некую свою, но не весьма существенную специфику. Во второй из упомянутых работ Л.С.Бушмина значительно больше внимания уделено доказательству научной природы литературной критики. "Структура современного литературоведения,- писал он, - предстает перед нами в виде трех разделов, закрепленных традицией /подчеркнуто нами. - В.Б./: теория литературы, история литературы и литературная критика"[2]. Отметив, что существу-

---

[1] Бушмин А.С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. - Л.: Наука, 1969, с.38.

[2] Бушмин А.С. Наука о литературе, с.35. /Попутно выскажем сомнение в отношении доказательности подчеркнутого нами аргумента. Можно пытаться доказывать обратное на основании традиции, по которой различаются, следуют друг за другом в одном ряду критика и литературоведение/.

ют определенные "специфические требования" к литературным критикам, автор, однако, не рассматривает специально вопрос о том, влияют ли данные требования на цели и задачи, а значит и на характер, особенности самой критики. Однако А.С.Бушмин довольно четко определил круг существенных признаков литературной науки как деятельности, преимущественно направленной на <u>познание</u> идейно-эстетического содержания литературного факта или совокупности литературных фактов: "Научная форма имеет целью не заменить образ каким-либо логическим эквивалентом, а представить его в <u>иных</u> измерениях, отойти от него, чтобы лучше его познать, расчленить целое, чтобы выявить закон его сочленения, объяснить его во всех его внутренних и внешних связях - и этим самым дать основные руководящие понятия для ориентации в бесконечном многообразии явлений искусства"[1].

Нет нужды доказывать, что такое определение не охватывает литературно-художественную критику как деятельность, преимущественно направленную на <u>утверждение</u> определенного идейно-эстетического феномена в качестве фактора развития литературного процесса. Для критики важно не только "расчленить целое, чтобы выявить закон его сочленения, объяснить его во всех его внутренних и внешних связях", но и выявить актуальную значимость анализируемого явления. Правомерно в таком случае возникает вопрос: насколько же вообще достижимо это <u>иное</u> измерение в критике и в какой плоскости оно может быть и может ли быть осуществлено?

Искусство, возникнув как средство передавать в художественно-образной форме "собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя"[2], не поддается адекватному отражению, даже - приближенному отражению, с помощью логико-рационалистического анализа.

---

1 Бушмин А.С. Наука о литературе, с.115.

2 Толстой Л.Н. Письмо Н.Н.Страхову. 23 и 26 апр. 1876 г. - Толстой Л.Н. Полн.собр.соч. М., 1953, т.62, с.269.

Только в нехудожественных коммуникативных системах изменение способа выражения не приводит к изменению или даже искажению содержания.

Поэтому вряд ли правы исследователи, видящие главное предназначение критики в том, чтобы "раскрыть основной замысел, идейный пафос произведения, его связь с жизнью общества"[I]. На первый взгляд таковые требования обоснованы и логичны, однако подобные цели должны рассматриваться как результат, а не являться предпосылкой литературно-критического анализа.

Не однажды декларированный критикой принцип перевода образной системы произведения на язык понятий не "снял" одну из извечных антиномий истолкования художественных текстов: высказать в своей семиотической системе содержание, которое первоисточник передает средствами другой системы и которое поэтому принципиально не подлежит адекватному пересказу. Именно этим объясняются попытки сторонников толкования критики как искусства или творческого самовыражения оставаться в "литературном ряду", говорить тем же языком, что и художник. Однако, как мы уже отмечали, принципиальная невозможность такого подхода к интерпретации и оценке литературных произведений объясняется уже хотя бы тем, что сам образ в тексте критическом нетождествен образу в художественном тексте по своей структуре и функциональной нагрузке.

Конечно, всякое научное знание относительно истинно, и степень истинности зависит от того, насколько адекватно принципы и приемы исследования позволяют войти в саму природу рассматриваемого явления, насколько соотносятся с его сущностными свойствами. Мы уже видели, как литературная критика использует элементы образ-

---

I Руднев Н.А. Духовная культура и литературно-художественная критика: тенденции и проблемы.- Вопр.филос., 1983, № II, с.100.

ных обобщений - природа их отлична от природы художественных образов. Но точно так же они отличаются и от образов, которыми пользуется наука. Гносеологический образ несет в себе знание, в определенном смысле соответственное природе исследуемого объекта - оно раскрывает его сущностные стороны. Образ же в критике можно назвать прагматичным, поскольку он прежде всего направлен на утверждение меры ценности литературного объекта. Короче говоря, критика использует образные элементы как внешние по отношению к себе и своим задачам, а наука пользуется ими как сущностными моментами познания. Это один аспект проблемы.

Другой состоит в том, имеет ли критика в своем распоряжении достаточный минимум фактов, подлежащих объективному объяснению, для научного обоснования своих выводов. Снова возникает необходимость оговориться, что и в этом плане любое знание относительно истинно. Мера его научности конкретно-исторически зависит /кроме выверенности методологии/ от существующей гносеологической ситуации в соотношении ее объективных и субъективных параметров. Если даже допустить, что объективные параметры гносеологической ситуации в определенный период одинаковы и для литературоведения, и для критики, то значительно больший удельный вес субъективных факторов в критических интерпретациях и утверждениях не подлежит сомнению. Поскольку же А.С.Бушмин считает литературную критику составной частью, одним из способов научного познания литературы, то выходит, что критика, как и литературоведение, должна объяснять художественное произведение "во всех его внутренних и внешних связях". Но "происхождение, обусловленность и функции фактов", то есть творческий генезис, социально-психологическая детерминированность и влияние того или иного художественного явления на литературный процесс не могут быть выяснены критикой в той мере,

которая позволяет определить все или хотя бы большинство внутренних и внешних связей.

И тогда достаточно удобным для доказательства научного характера критики кажется представление о разных уровнях общей системы литературно-эстетических дисциплин, иерархия которой определяется по мере изменения теоретической насыщенности и обобщенности суждений в каждой из них. Как правило, выстраивается такой ряд: эстетика, теория литературы, история литературы, критика. Таким образом критике отводится роль научной дисциплины эмпирического уровня, то есть "прикладной теории". Отрицая правомерность подобных иерархических построений, А.Н.Иезуитов, хотя и настаивает на том, что критика является научной областью познания, все же делает частичные оговорки: "Как эстетическая дисциплина критика выходит в то же время за пределы теоретического осмысления одной литературы, постоянно учитывая тесное взаимодействие литературного творчества с другими формами духовной жизни общества и материальной основой этой жизни"[I].

Этот вывод отнюдь не противоречит тому, что для литературной критики очень важными были и остаются научные критерии рассмотрения и оценки художественных произведений. Без ориентации на них критике уготована роль лишь слабого знака литературной ситуации, закостенелой исторической реалии, а не функционально значимого на длительный период фактора развития культуры. Более того, можно определенно утверждать, что аналитический подход просто не может осуществиться вне научно обоснованной методологии, даже когда критик на словах и отрицает наличие методологической

I Иезуитов А.Н. Движущаяся эстетика, художественное самопознание общества. - В кн.: Современная литературно-художественная критика: Актуальные проблемы. - Л., 1975, с.10.

базы своих суждений. Доказывать же, что литературно-критические наблюдения возможно осуществлять исключительно путем интуитивных чувствований или только состоянии своеобразного "инсайта", берутся представители крайне выраженного субъективистского направления в критике. Но и здесь, в неявном или завуалированном виде, всегда сохраняется и осознание методологии, и оперирование определенными критериями, и направленность на достижение более или менее конкретных целей в литературной борьбе.

Правда, как уже отмечалось, переход критики исключительно в русло научных изысканий в современном литературном процессе также не может привести к желательным результатам. Такая "научность", лишенная живого ощущения реальных запросов или конъюнктуры момента, при явной нехватке данных для более-менее аргументированного доказательства суждений, часто оборачивается схоластикой, догматичным неприятием нового, необычного слова, сектантской замкнутостью на узкоцеховых интересах. Даже социологический метод критики при слишком узком, как бы бесстрастном подходе к художественному явлению игнорирует такое важное качество литературно-художественной критики как ее социальность, отклик на животрепещущие проблемы общественной жизни - в их специфическом преломлении через идейно-эстетические искания времени. В.И.Гусев метко обозначил такой недостаток определенной части критики: "степень научности, взятая как чрезмерность самой предполагаемой научности"[I] - и верно определил причины, ведущие к нему: "В недоброкачественной критике есть извечная тенденция заменить литературный талант "научностью", не обеспеченной изнутри, т.е. "научностью", лишенной непосредственности, чувства целого, чувст-

[I] Гусев В.И. О жанрах и стилях современной советской критики.- В кн.: Проблемы теории литературной критики. М., 1980, с.251.

ва жизни"[1].

Недооценка объективных, научных критериев литературного анализа приводит или к непониманию, или к утаиванию критиком истинных целей своей деятельности. Абсолютизация же объективных факторов вызывает созерцательно-отстраненный от горячих проблем времени взгляд на литературу как на статическую, а не динамическую /в системе общественных опосредований/ данность.

Факт тесного взаимодействия, взаимообусловленности литературной науки и литературной критики очевиден. Критика, не вооруженная передовой методологией, теряет свое положительное значение для литературного процесса. Никакие интуитивные прозрения и эмоциональные всплески сами по себе не способны заменить научно достоверного, рационально выверенного познания. Однако изменяемость, постоянная незавершенность оцениваемой литературной ситуации, необходимость формировать ее, а не только объяснять, специфически-определяющим образом влияют на деятельность литературного критика, обусловливают существенное отличие его подхода к литературе - по сравнению с подходом ученого-литературоведа.

Неудовлетворительность рассмотрения критики непременно в соотнесенности ее либо с наукой, либо с искусством слова стала ныне явной. В этой плоскости дилемма теоретически не решается. На уровне эмпирики сторонники обоих концепций располагают будто бы достаточным материалом, но построить системное обоснование своей точки зрения ни тем, ни другим не удается.

В.

Начиная с 70-х годов довольно активно утверждалось иное представление о критике, согласно которому она рассматривается как

---

[1] Гусев В.И. О жанрах и стилях современной советской критики. - В кн.: Проблемы теории литературной критики. М., 1980, с.252.

"нечто третье и вбирает в себя элементы и науки, и искусства"[1], как "нечто третье, отличное от науки и искусства"[2], как "нечто третье, что не мешает ей тесно соприкасаться со своими духовными "соседями" и даже вбирать в себя, в той мере, в какой это необходимо для решения ее собственных аксиологических, идеологически-публицистических задач, элементы научного познания и элементы художественного творчества"[3].

Именно идеологически-публицистические задачи критики в последнее время все больше привлекают к себе внимание исследователей. Даже в тех концепциях, где критика рассматривается как составная часть литературоведения, ее в разной степени выраженная публицистичность, в отличие от теории и истории литературы, признается атрибутивной, хоть и не всегда достаточно существенной чертой.

В последние годы некоторые исследователи решительно отстаивают взгляд на критику как на вид публицистики, как на "литературную публицистику", входящую в один ряд с публицистикой морально-этической, научной, философской, педагогической, экономической, политической, правовой и т.п."[4].

Так или иначе эту точку зрения разделяет немало исследователей, в частности, В.М.Горохов, В.И.Баранов, А.Г.Бочаров, Ю.И.Суровцев, В.И.Здоровега, В.Я.Канторович, Н.С.Гаранина, М.Г.Зельдович, Е.П.Прохоров и другие. Если отнесение литературной критики к публицистике еще в семидесятые годы было в определенной степени

---

[1] См.: Проблеми. Жанри. Майстерність.- К.: Рад.письменник, 1982, вип.7, с.90.

[2] Николаев П.А.Марксистско-ленинское литературоведение,с.225.

[3] Каган М.С. Художественная критика и научное изучение искусства.- В кн.: Сов.искусствознание. 76. М.,1976, с.330.

[4] Кожинов В.В. Критика как компонент литературы, с.164.

гипотетичным, с оговорками /скажем, ее называли двоюродной сестрой публицистики/, то ныне вовсе не удивительно встретить и такого рода категорическое утверждение: "Непреложный факт интеграции литературно-критической деятельности в общую систему журналистики становится все более очевидным"[I]. Как видим, иными авторами критика уже объединяется даже не с публицистикой, а с журналистикой в целом. Особенно выразительно эта концепция проявилась в ходе научно-практической конференции "Вопросы эффективности литературно-художественной критики", состоявшейся в 1979 году в Московском университете.

При таком подходе игнорируется уже хотя бы факт наличия критики непрофессиональной, которую осуществляют сами потребители художественных произведений - в различных формах /беседы, переписка, публичные выступления и обсуждения и т.п./, выражая тем самым свое отношение к литературе, выделяя лучшие, созвучные конкретно-историческим общественным запросам произведения, наоборот, игнорируя слабые, с точки зрения читательской публики, несоответствующие духу эпохи. Общественное мнение в значительной степени формируется и такого рода критикой. Она, ясное дело, куда более интенсивно функционировала во времена до изобретения печатного станка и распространения прессы, но является достаточно действенной и в наши дни.

Впрочем, даже сторонники отождествления критики с публицистикой замечают при этом смешение родовых и видовых признаков этих видов творческой деятельности. Так, М.Г.Зельдовича не удовлетворяют определения критики как "отрасли публицистики" /В.М.Горохов,

---

I Пронин Е.И. Литературно-художественная критика: эффект эстетический и эффект организационный. - В кн.: Вопросы эффективности литературно-художественной критики. М., 1980, с.50.

М.С.Черепахов/, как "вида публицистики" /В.И.Здоровега, Е.П.Прохоров/, как "области публицистики" /Н.О.Гаранина/ и он предлагает говорить о "синтезе критики и публицистичности, их единосущности"[I]. Но здесь мы вынуждены возвратиться к исходному пункту нашего обсуждения: все-таки определить, чем является критика, чтобы говорить о ее синтезе с публицистичностью - если вообще возможен синтез между явлением /критика/ и специфической чертой явления /публицистичность/.

Вне сомнения, сопоставление критики с публицистикой или выявление публицистичности в ней позволяют обозначить определенные специфические черты как одного, так и другого видов творчества, более четко осознать особенности критики как социальной деятельности - причем, не только ее социально-императивных, но и аналитических начал, поскольку никакой анализ невозможен вне реальных, социально и национально детерминированных, времени и пространства. Субъективно-личностный подход критика к художественному явлению определяется приоритетом действительности, необходимостью сопоставлять жизнь с ее отражением в литературе. Кроме оценки самого этого отражения, критик рассматривает и реальные жизненные процессы. А это осуществляется только с классовых, партийных позиций, и оптимый элемент публицистичности здесь - неизбежен. Большинство критиков вполне осознают, что их деятельность непосредственно влияет на идеологические противоборства времени, что они принимают активное участие в общественной жизни. "Я не являюсь объективистским, беспристрастным критиком, - заявляет, к примеру, перуанский критик-марксист Хосе Карлос Мариатеги. - Мои суждения питаются моими идеями, моими чувствами, моими страстями.

I Зельдович М. "Рухома естетика" і публіцистика: /Про закономірності критичного жанру і сучасний творчий досвід/. - Прапор, 1978, № I, с.I2I.

Я энергично и откровенно стремлюсь к одному: благоприятствовать установлению социализма в Перу. Я очень далек от сухой, академической, университетской науки"[1]. Именно эта особенность деятельности критика позволяет ему порой и по поводу произведения, далекого от художественного совершенства, высказывать общественно и эстетически значимые суждения, важность и влияние которых повышается пропорционально степени соответствия научным критериям оценки и глубине эстетического переживания произведения. И этим, а не будто бы самоценностью творческого самовыражения личности критика, объясняется то, что некоторые критические работы переживают художественные произведения, по поводу которых они писались.

Рассмотрению природы литературной критики в ее связи с публицистикой посвящен ряд работ В.М.Горохова. Он считает критику отраслью публицистики, то есть не выводит ее за пределы публицистического рода. Но поскольку, считает В.М.Горохов, публицист пользуется в основном научным методом познания и отражения, то по отношению к литературной критике исследователь вынужден оговориться, что "анализ критика-публициста должен нести на себе печать эстетического своеобразия художественного творчества"[2] и что в объяснении социального генезиса литературы критик должен придерживаться принципа социальной конкретизации эстетического анализа.

Ю.И.Суровцев в свою очередь справедливо считает: "То, что объединяет критику с историей и теорией литературы /.../, не дает нам возможности приблизиться к пониманию особенности критической работы, но то, что разъединяет их, помогает /в какой-то мере/ по-

---

[1] Цит.по: Топер П. Лучше знать друг друга. - Иностр.лит., 1973, № 12, с.230.

[2] Горохов В.М. Литературная критика и публицистика. - Вестн. МГУ. Журналистика, 1966, № 2, с.27.

нять и "ощутить" эту особенность. Разъединяет их, как я понимаю, цель, а таким образом и направленность деятельности"[1]. Действительно, для литературной критики очень важна нацеленность на решение животрепещущих проблем времени - то есть публицистичность ее. Конечно, все общественные науки идеологичны, но публицистическая направленность нехарактерна и необязательна для них. Критика же не существует вне активной социальности своего проявления.

В свое время К.Маркс в письме к Л.Фейербаху писал о критиках-младогегельянцах из "Литератур Цайтунг", что они "считают себя не людьми, занимающимися критикой, а критиками, которые только между прочим имеют несчастье быть людьми. Поэтому они признают только одну действительную потребность - потребность в теоретической критике. Поэтому таким людям, как Прудон, бросают упрек в том, что они исходят из той или иной "практической" "потребности" /.../. Величайшим преступлением считается для критика обладать чувством или страстью - критик должен быть исполненным иронии, холодным как лед σὐφος"[2].

Критик, принимая непосредственное участие в движении литературного процесса, в соответствующем направлении его, включает художественные явления в социальный контекст развития общества, достигает желаемого эффекта лишь тогда, когда может передать, суггестировать читателям ту духовную квинтэссенцию эстетического переживания, вне которого собственно литературно-критическое рассмотрение художественного произведения, а не регистрация некото-

---

[1] Суровцев Ю.И. Про побудову курсу теорії літературної критики, с.8.

[2] Маркс К. Письмо к Л.Фейербаху. II авг.1844 г. - Маркс К., Энгельс Ф. Соч. - 2-е изд., т.27, с.382-383.

рых его особенностей или пересказ содержания, невозможно.

Но не возникает ли в связи с такой чертой критической деятельности угроза ослепления субъективным впечатлением или "злобой дня"? И не обретает ли сущность критического суждения релятивистское истолкование?

Достижением современной науки о литературе является правильное и продуктивное осознание этого противоречия /"злоба дня" и объективность суждения/, преодолением упрощенного подхода к нему. В работах М.М.Бахтина, Б.И.Бурсова, Ю.А.Андреева, М.О.Чудаковой и других исследователей убедительно доказывается зависимость критического суждения от "социального динамизма эпохи" /Л.Н.Новиченко/, что вовсе не является его "ахиллесовой пятой", а нормальным условием функционирования. "Доказать, - подчеркивает М.О.Чудакова, - что это произведение - хорошее, критик не может сегодня, как и столетие назад, - он может это только утверждать, подкрепляя рассуждениями, примерами, сопоставлениями, а дело читателя - верить ему или не верить. Не будем бояться такого скудного итога - лучше зафиксировать его, чем обольщаться многообещающими рецептами"[I].

Сравнение литературной критики с публицистикой позволяет более конкретно говорить об особенностях критики как социальной деятельности. Социальность относится не только к ее, так сказать, волевым началам /направленность на императивное выражение определенной идеи/, но и начал аналитических касается.

Познание публицистических моментов в критике позволило также успешно преодолеть давнюю антиномию "критика - наука или искусство?" Достаточно отчетливо подтверждает такой вывод книга "Литера-

---

I Чудакова М. Вторичность или традиция? - Лит.газета, 1975, 12 февр.

турно-художественная критика" /1982/ В.И.Баранова, А.Г.Бочарова, Ю.И.Суровцева. Ее можно считать своеобразным подведением итогов многолетних обсуждений и споров. Особую значимость предложенной в книге концепции придает то, что она появилась не как отрицание названной антиномии, а как диалектическое "снятие" ее, органическое развитие, постижение сущности критики на другом уровне, в иной плоскости.

Весьма плодотворной в связи с этим представляется возможность не только обсудить и оценить некоторые развернутые в книге идеи, но и проследить путь их зарождения и развития.

В свое время Ю.И.Суровцев, автор теоретического изложения в книге "Литературно-художественная критика", опубликовал статью "О построении курса теории литературной критики", методологические подходы которой оказались своеобразными пролегоменами исследования "Литературно-художественная критика". Едва ли не впервые в советском литературоведении была осуществлена попытка подойти к построению систематизированной метатеории критики.

Итак, обратимся к основным дефинициям. "Природа критической деятельности представляет собой сложное, специфически-оригинальное двуединство научности и публицистичности, эта природа научно-публицистична". И далее: "Вполне правомерно в определенном контексте рассмотрения вопроса включать литературно-художественную критику в систему публицистических форм, в структуру публицистического творчества. Но, включая, не растворять критику в "просто" публицистике, не терять ее специфичности"[1].

Мы уже рассматривали неправомерность чрезмерного акцентирования слова "наука" при анализе Ю.И.Суровцевым известного пушкин-

---

[1] Баранов В.И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика. – М.: Высшая школа, 1982, с.25, 140.

ского высказывания о критике. Позже, в другой статье, он интерпретировал слова А.С.Пушкина более точно - как с учетом исторической детерминированности его в целом, так и со стремлением различать оттенки смысловой нагрузки в слове "наука". "Критика - это наука, - писал он. - Прежде всего наука..." И уточнял: "Наука эта - особого рода. Критик открывает "красоты" и "недостатки" художественных произведений несколько иначе, нежели ученый-литературовед"[I].

Сравнив выводы этой статьи и книги "Литературно-художественная критика", заметим, что в первом случае критика называлась специфической наукой /наукой особого рода/, а во втором - специфической публицистикой. Согласовываются же две "специфичности" в утверждении, что природа критики научно-публицистична. Однако решает ли это проблему? В конце концов, намного ли точнее такое определение, чем представление о критике как о "полунауке - полуискусстве"? В обоих случаях отражаются отдельные признаки литературно-критического мышления и соответствующей деятельности, но они не составляют единства, специфика которого определялась бы на его собственной, сущностной основе, а не только через сравнение с другими видами деятельности. Ведь в публицистике используются элементы и научного, и художественного мышления; уже потому сочетание "научно-публицистическая" односторонне и в определенной степени даже тавтологично. И сколько бы мы не делали оговорок о некоей "специфичности" критики, фактически она отождествляется с публицистикой.

Публицистические установки в критике, характер аргументации, некоторые общие функциональные черты еще не дают оснований рас-

---

I Суровцев Ю.И. О научно-публицистической природе критики, с.24.

сматривать критику как видовое понятие публицистического рода, то есть как одно из жанровых ответвлений публицистики. Известно, что человеческая деятельность вообще опирается на первичные установки - познавательно-теоретическую, практически-утилитарную и эстетическую. Критическая же /в самом широком понимании этого слова - охватывающая все виды социальной критики/ установка как форма практического познания является вторичной по отношению к одной из первичных. Литературно-художественная критика надстраивается над эстетической установкой, а публицистика - над практически-утилитарной[I]. Критика, да и наука о литературе - здесь вполне прав М.А.Сапаров, говорит о художественном явлении на основе эстетического переживания, а это не то же самое, что восприятие действительности публицистом. Кстати, художественные элементы, которыми пользуется публицист, проявляются через качество публицистического текста, в критике же они являются качеством критического текста плюс качество, вызванное эстетическим восприятием художественного текста. В принципе, нетрудно заметить, что критик не только опирается на определенную эстетическую систему /и это отражается на его мышлении/, но и подпадает под эстетическое воздействие /иногда даже на уровне стилистики/ конкретного произведения или творчества определенного автора.

Конечно, такие зависимости обнаруживаются в разной степени - здесь много значит одаренность критика, способность переплавить влияния в иное идейно-эстетическое качество. Но и в снятом виде критика всегда осуществляет "инобытие" художественного феномена своими средствами.

Критика не может быть одним из видов публицистики и потому,

I **Gołaszewska M. Filozoficzne podstawy krytyki literackiej, s.26, 108-109.**

что существует ее так называемая эстетическая ветка, публицистичность которой, если уж ее выделять, оказывается своеобразным "минус-приемом" по отношению к собственно публицистике. Более того, исследователи фиксируют, что в современной критике развиваются жанрово-стилевые линии, основными из которых являются публицистическая, философская и художественная[I]. Уже в силу этих причин публицистичность не может выступать родовым признаком для всей критики.

Таким образом отличает критику от публицистики, то есть выводит ее из публицистического рода, надстроенность над первичной эстетической установкой, над эстетическим восприятием. Причем само это эстетическое восприятие следует рассматривать не альтернативно /есть - нет/, а проградиентно /больше - меньше/. И отказ от эстетического анализа является своеобразным проявлением эстетического восприятия - на соответствующем уровне. Даже когда оно сознательно игнорируется критиком, следует говорить не об отсутствии его как такового, а о мизерности, неразвитости и т.д. Именно последнее породило в свое время вульгарный социологизм /от того, что он вульгарный, этот социологизм не переставал быть критикой в ее идеологической роли, ибо основывался на эстетическом восприятии, которое можно назвать "ноль-восприятием" или даже "минус-восприятием"/. Такого же рода причины лежат и в основе структуралистских претензий на универсальность и единозначимость этого отдельного, частного способа анализа.

Интересную концепцию литературной критики предложил И.В.Кондаков. Считая, что ее принадлежность к публицистической деятельности не вызывает сомнения, он в то же время вынужден признать:

I См.: Проблемы теории литературной критики. - М.: Изд-во Моск.ун-та, 1980, с.112, 246.

"будучи явлением универсальным, синтетическим, интегральным", критика "сближается в той или иной мере то с наукой о литературе, то с самим искусством слова /литературой/, то с разнообразными в литературном отношении формами социальной критики"[I]. И.В.Кондаков отмечает определенные исторические периоды, когда в литературной критике проявляется тенденция сближения с одним из этих видов деятельности. В то же время все разновидности критики могут сосуществовать и параллельно, что исследователь доказывает развернутым анализом движения русской литературной критики XIX - XX вв.

Зафиксировав повторяющиеся закономерности, И.В.Кондаков однако не смог объединить разноплоскостные проявления литературной критики, опредедить сущностную основу этой творческой деятельности. Выходит, она выполняет свое предназначение, как бы рядясь в "чужие одежды", - тяготея то к науке, то к искусству, то к социальной критике. Объединение же всех этих проявлений в сфере публицистики неубедительно - из-за названных выше причин.

Именно против такого взгляда выступают авторы монографии "Методологические проблемы эстетики" Л.А.Зеленов и Г.И.Куликов: "Не надо отождествлять художественную критику с публицистикой и журналистской деятельностью, которые могут делать непосредственным предметом анализа, разговора, осмысления сами явления жизни безотносительно к их отражению в искусстве"[2].

Л.А.Зеленов и Г.И.Куликов рассматривают особую грань функционирования художественной критики - ее взаимодействие с эстетикой,

---

I Кондаков И.В. Литературная критика в печати и контекст культуры.- В кн.: Актуальные проблемы журналистики.М.,1981,вып.I,ч.I, с.66.

2 Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. - М.: Высшая школа, 1982, с.122.

а еще точнее - ее место и роль в системе эстетики. Проблема эта очень сложна, ибо еще много неясного, спорного в самой систематизации эстетики - в упорядочении ее понятий, принципов, законов, теорий, в установлении их субординации и координации.

Для нас важен итог обсуждения Л.А.Зеленовым и Г.И.Куликовым взаимодействия методов и законов эстетики: "Эстетика является, по существу, теоретической наукой, исследующей эстетическую деятельность, но ее положения, законы, выводы, категории трансформируются в принципы деятельности художника, критика или публициста"[I]. Таким образом, принципы деятельности возникают как субъективное выражение и методологическое применение законов данного вида деятельности.

Вполне логично, что рассмотрение принципа деятельности как диалектики активного отношения человека к действительности привело авторов к размышлениям над теоретическими и методологическими проблемами художественной критики.

В предложенной системе эстетики Л.А.Зеленов и Г.И.Куликов определили реальные признаки критики: она вырастает на эстетическом восприятии художественно значимого объекта и соотносится с утилитарно-художественной деятельностью. Но эти два "параметра" не давали авторам возможности определить самое природу литературно-художественной критики, поскольку еще не "фиксировали" ее принадлежности либо к теоретико-научной, либо к художественной деятельности. Л.А.Зеленов и Г.И.Куликов по-своему снимают давнюю "антиномию", утверждая, что, кроме этих двух, существует третий, специфический вид деятельности - и называют его "критической деятельностью". Подобной точки зрения придерживаются и некоторые

[I] Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. - М.: Высшая школа, 1982, с.49.

другие исследователи. И.В.Кондаков, по сути, говорит о том же как о "социальной критике". М.А.Сапаров же делает такой вывод: "В конце концов художественная критика есть лишь специфическое выражение реальной практической критичности человека как общественного субъекта культуры"[I]. /Правда, это не весьма согласуется с утверждением исследователя о гносеологической общности критики - как выражения "практической критичности" - и науки - которую, как известно, нельзя отнести к проявлению "практической критичности человека"/.

Чрезмерный акцент на ценностно-ориентационном характере деятельности при таком понимании критики в определенной степени затушевывает то, что речь идет только об атрибутивном, а не конституирующем /т.е. определяющим общую структуру явления/ ее признаке. Проблему следует рассматривать, учитывая психическую основу различных видов мышления /и соответственно - форм деятельности/ - теоретико-научного, художественного и практического.

Упор же исключительно на ценностно-ориентационном моменте приводит к выделению особой формы деятельности - критической. Так, Л.А.Зеленов и Г.И.Куликов относят к ней критику "производственную", "социально-управленческую", "научную", "педагогическую", "медицинскую", "спортивную", "эстетическую" /однако такой ряд бесконечен; если существует "спортивная критика", то почему бы не выделить "правовую" и т.д.?/. В данном случае представление о критике слишком утилитаризировано. Именно при таком понимании ее специфики некоторые писатели отождествляют критика с молодым человеком, мешающим работать "не меньше, чем летом - мухи". Момент эстетической значимости восприятия художественного произ-

---

I Сапаров М.А. О гносеологической общности литературно-художественной критики и науки о литературе, с.122.

ведения нередко при таком подходе игнорируется. Критика, несколько огрубляя можно сказать, уподобляется отделу технического контроля.

В то же время существует очень важный аспект проблемы."Коль скоро произведение не оказывает на исследователя художественного воздействия, то как же он может исследовать это произведение в его художественном качестве? Способность оказывать художественное воздействие - конститутивный признак произведения искусства и, строго говоря, единственный конститутивный признак... Чтобы определить характер любого нехудожественного текста... достаточно знать язык, на котором он написан. Чтобы сделать вывод о художественности текста, надо еще испытать вызванный ею специфический эффект"[I], - точно определяет решающую важность этого момента С.В.Ломинадзе.

Внеэстетическая критическая деятельность является одной из форм практической деятельности, ее можно соотносить с литературно-художественной критикой, рассматривая обе как видовые понятия, в основе которых лежат общие психические процессы практического мышления. Ценностно-ориентационный аспект эстетически значимой критики не тождествен ценностно-ориентационному аспекту, скажем, пропзводственной или медицинской критической деятельности - их специфику определяют разные конституирующие признаки.

Кстати, то же самое определяет отличие критики от публицистики. Возвратимся еще раз к аргументации авторов книги "Литературно-художественная критика". Критика, читаем, "впитывает в себя представления и стереотипы психологического уровня сознания публики, но ведущим и определяющим ее началом является идеологи-

[I] Ломинадзе С.В. Смысл и целостность: /Об анализе поэтического произведения/. - Вопр.лит., 1979, № 8, с.139.

ческий уровень"[1]. Это утверждение является точным по отношению к публицистике, но безоговорочно принять его, говоря о литературно-художественной критике, вряд ли представляется возможным. Ведь она как ценностно-ориентационная деятельность основывается на эстетическом восприятии, через которое - и только через него - опосредуется идеологичность. Весьма существенное отличие. Эти два вида деятельности протекают при доминировании различных установок /в критике - эстетической, в публицистике - утилитарно-практической/, и специфичность тут, как показал, в частности, С.В.Ломинадзе, конституирующая, определяющая сущность. Потому неправомерны попытки отождествлять литературно-художественную критику с критикой собственно социальной, даже относя их обе к публицистической деятельности. Ведь как в таком случае объяснить хотя бы наличие "непубликистической" критики, тяготеющей либо к искусству слова, либо к научному литературоведению?

Возникает вопрос: а разве сторонники толкования критики как вида публицистики или утилитарной критической деятельности в принципе отрицают необходимость эстетического восприятия и переживания? Нет. Более того - они правильно говорят даже не о необходимости, а об обязательности.

"Неоспоримо, что критика не является только разновидностью публицистики. И прежде всего их разделяет интерес и способность критики к эстетическому восприятию, эстетическому переживанию"[2].

"Критика вырастает из восприятия", и если критик "оценивает действительность, но только актуализированную силой искусства"[3].

---

[1] Баранов В.И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика, с.9.

[2] Там же, с.37.

[3] Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики, с.125, 136.

Но, правильно указывая на наличие эстетических чувств в критической деятельности, исследователи всей логикой аргументов отводят этим чувствам второстепенную роль. Можно привести и побочные подтверждения недооценки эстетического момента, именно его конституирующего значения.

Так, А.Г.Бочаров в диалоге с Е.Ю.Сидоровым отмечал: "Как публицист пользуется жизненным материалом, который дает ему основу для обобщений, так и критик обращается к художественному материалу, ища в нем подтверждения своим наблюдениям и обобщениям"[I]. Однако дело ведь в том, что "художественный материал" становится в критике значимым лишь только в случае его эстетического освоения; и в этом существенное отличие от "жизненного материала".

Ю.И.Суровцев, в одной из своих статей назвав паллиативом "стремление авторов к передаче своих впечатлений", вызываемых художественным произведением, далее утверждал /явно стараясь смягчить выводы полуироничесой эмфазой: "Я отважусь еретически ответить"/, что профессиональное изучение искусства не требует какой-то сверхчувствительности при его восприятии[2]. Чтобы еще больше оттенить эволюцию представлений Ю.И.Суровцева о природе критики, можно сослаться на его статью 1972 года "Цели и заботы нашей профессии", где читаем: "Я отважусь утверждать, что критика есть одновременно и часть литературы, и не ее часть"[3]. Как видим - пройден путь от понимания критики как части /весьма специ-

---

[I] Бочаров А., Сидоров Е. Это десятилетие: Диалог. - Новый мир, 1982, № 2, с.264.

[2] Суровцев Ю.И. О социологическом изучении художественной формы.-В кн.: Методологические проблемы современной литературной критики. М., 1976, с.135, 139.

[3] Суровцев Ю. Цели и заботы нашей профессии. - В кн.: Литература и современность. М., 1972, сб.II, с.75.

фической, естественно/ литературы, через попытки рассмотреть ее как науку, к фактическому отождествлению с публицистикой.

Возможно, и так, сверхчувствительности не следует требовать от критики, но повышенной чувствительности - обязательно. Иной подход противится самой природе объекта /художественного произведения/.

Конечно, есть смысл в соотнесении публицистики и критики, в определении их явных точек соприкосновения. Но даже невольное игнорирование различий этих видов деятельности крайне затрудняет определение специфических черт критики как творческой, продуктивной деятельности.

Г.

Как видим, отнесение критики и к искусству слова, и к науке о литературе, и к публицистике или внехудожественной критической деятельности, хотя и объясняет отдельные ее реальные черты, все-таки недостаточно для установления ее сущностной основы. Очевидная недостаточность указанных подходов к определению природы литературно-художественной критики нередко склоняла исследователей к рассмотрению ее как некоего синтеза нескольких видов деятельности. Литературная критика опирается на теоретико-категориальный аппарат литературоведения. Вне научных критериев оценок она свое общественное предназначение выполняет не только неэффективно, но нередко даже с противоположными ожидаемым последствиями.

В то же время критика не только использует образные элементы художественного мышления, но и по эмоциональному напряжению не уступает литературному творчеству[I], и в определенных случаях предполагает, как свидетельствуют сами критики, момент "инсайта",

---

I См.: Корсакас К.П. Поэзия и критика. - Вопр.лит., 1964, № 12, с.38.

"озарения"[1].

Это и вызывает стремление исследователей /в частности, А.И.Белецкого, Ю.Б.Борева, Ю.С.Бурлая, В.И.Гусева, М.В.Доленго, К.П.Корсакаса, Ф.Ф.Кузнецова, А.С.Курилова, В.Я.Лакшина, Д.С.Лихачева, А.А.Михайлова/ объяснить природу литературной критики как некоей синтетической деятельности, что чаще всего приводит к выводу о двуединстве в ней науки и искусства[2].

Довольно определенно о подобном синтезе говорит А.Н.Иезуитов, хотя он и придерживается концепции о принадлежности критики к научной деятельности: "По своей сущности литературная критика, следовательно, двуедина: она самопознание литературы в процессе ее развития и художественное самопознание общества"[3].

Иногда такого рода "синтез" научных и художественных элементов в литературно-критическом суждении стараются объяснить и недостаточностью собственно художественной одаренности критик. Однако способностью к образному видению при отсутствии способности к образному воплощению можно объяснить процесс восприятия художественного произведения не только критиком. Это констатация особенностей эстетической перцепции, а не критического суждения. Последнее вырастает из

---

[1] Асатиани Г. Классики и современники. - Тбилиси: Мерани, 1978, с.328; "...Не заглушити тої пісні гени /Бесіда з М.Ільницьким. - Літ.Україна, 1983, 30 черв.

[2] В свое время автор также придерживался такой точки зрения /См.: Брюховецький В. Єдність наукового й художнього. - Жовтень, 1975, № I, с.I20-I28/.

[3] Иезуитов А.Н. Движущаяся эстетика, художественное самопознание общества, с.7.

первого, но не совпадает с ним.

Итак, многих исследователей удовлетворяет представление о критике как о "синтезе" научного и художественного. Но эта формула вытекает из внешней легкости решения проблемы. В действительности же такой "синтез", "сплав" рационалистического и эмоционального /являющихся сущностными признаками соответственно научного и художественного видов мышления/ может осуществляться только в рамках какого-то целостного психического акта.

Выявить специфику критики на основе простой констатации сосуществования в ней и элементов науки, и элементов искусства вряд ли возможно. Дело в том, что эти элементы, в "дистиллированном", так сказать, виде не встречаются, они практически не дифференцируются в целостном акте человеческого мышления - а взаимопроникают, взаимодействуют в различных видах деятельности. И, очевидно, вопрос следует ставить так: необходимо прежде всего определить своеобразие их подобного сцепления, выделить значимые связи /часто носящие ассоциативный характер/ между этими элементами. Причем речь идет именно о сложно-подчиненных связях, характеризующих природу и науки, и искусства, и критики.

На наш взгляд, достаточно четко обозначает доминанту при определении специфики подобного "синтеза" А.С.Курилов: "Обладая одновременно талантом ученого-теоретика и художника, критик должен ясно представлять себе то, что его время хочет от литературы, какой в художественном отношении мечтает ее видеть"[I]. Очевидно, основной акцент правильно ставится не на научных или художественных элементах, а на определенной сверхзадаче критика, соотносящейся не только со средствами решения ее /то есть с научным и ху-

---

I Курилов А.С. Границы литературно-критического познания, с.185.

дожественным методами познания/.

Вполне логично представить эту сверхзадачу как публицистически злободневную, обусловленную потребностями текущего момента. Поэтому снова и снова встает вопрос о соотнесенности публицистики и критики /при этом последняя уже рассматривается не в самой системе публицистики, что вызывало, как отмечалось выше, достаточно весомые контраргументы, а в плоскости представления о критике как о сочетании нескольких видов деятельности/.

Такую интегративную концепцию - критика как специфический "комплекс" науки, литературы и публицистики - наиболее последовательно и убедительно отстаивает в ряде статей и диссертационном исследовании "Литературно-художественная критика в контексте культуры /Вопросы методологии/" И.В.Кондаков. Исследователь попытался не просто отграничить критику как от науки о литературе, так и от самой литературы, но, учитывая наличие в ней и научных, и художественных элементов, рассмотреть ее все же как <u>функциональную часть журналистики</u>.

Достаточно интересны и метки наблюдения И.В.Кондакова над внешним и внутренним контекстом культуры в критической деятельности, диалектическая связь которых создает контекст критического прочтения - как важное условие литературно-критического подхода к искусству, культуре и действительности в их взаимоплетении.

Во взаимодействии, во взаимопересечении художественного текста как идейно-образной целостности и контекста критического прочтения рождается критическое суждение. Эта ценностно-содержательная система вбирает в себя нормы, идеалы, концепции, оценки, понятия, символы, ассоциации и т.п., аккумулирующие исторический опыт общества или каких-то его групп на определенном этапе соци-

ально-культурного развития.

Понятие "контекст критического прочтения", предложенное И.В.Кондаковым, является, по сути, конкретизацией более широкого, относящегося ко всякому гуманитарному познанию, понятия "гносеологическая ситуация". Последнее учитывает факт включенности субъекта /чьи стремления могут совпадать или же не совпадать с объективным развитием истории/ в общественную жизнь. Поэтому для понимания реального содержания гуманитарного знания необходимо соотносить его не только с объектом познания, но и с интересами субъекта. Такой подход позволяет избежать и объективизма, и релятивизма подобного рода знания.

И.В.Кондаков убедительно доказал зависимость критических суждений не только от объективно значимого содержания предмета оценки и анализа, но и от установки критика, обусловленной определенным контекстом критического прочтения. На этом основании им обосновываются три типологические разновидности литературно-художественной критики: I/ социолого-публицистическая; 2/ научно-аналитическая; 3/ художественно-эссеистическая[I]. Превалирование одного из этих видов критики зависит от исторических обстоятельств, от социокультурных запросов общества. И.В.Кондаков, однако, верно замечает: и социолого-публицистическая, и научно-аналитическая, и художественно-эссеистическая виды критики всегда сосуществовали, взаимодействуя между собой и вместе с тем противоборствуя. Поэтому, считает исследователь, "литературно-художественная критика выступает как комплексная /научно-публицистиски-художест-

---

I Кондаков И.В. Литературно-художественная критика в контексте культуры: /Вопросы методологии/: Автореф.дисс. ...канд. филол.наук. М., 1983, с.II.

венная/ рефлексия культуры"[1].

Можно согласиться с типологией, предложенной исследователем. Она отражает реальные признаки и закономерности функционирования литературной критики. Однако определение такой "трехчленной" природы этого вида деятельности как специфического культурного феномена требует известных оговорок.

Прежде всего это относится к предложенному пониманию метода каждого из типов критики. Метод научно-аналитической критики, по мнению И.В.Кондакова, состоит в том, что она пользуется в основном логико-понятийной формой изложения, художественно-эссеистической - в использовании специфически образной формы, а критик, тяготеющий к социолого-публицистическому анализу, "постоянно сталкивает и сопоставляет, проецирует друг на друга "художественную действительность", воссозданную в произведении искусства, и окружающую социальную действительность, "историю современности" /Ленин/, используя при этом как логико-понятийные, так и образные средства"[2]. Здесь метод неправомерно отождествлен со средствами, а ведь метод определяется не просто качеством используемого мыслительного материала, а прежде всего законами организации контекста познания, законами проникновения в осмысливаемую действительность и спецификой ее преобразования.

Кроме того, и научно-аналитическая, и социолого-публицистическая, и художественно-эссеистическая разновидности критики со-

---

[1] Кондаков И.В. "Эффект синестезии" в литературно-художественной критике: /К постановке вопроса/. - В кн.: Художественное творчество: Вопросы комплексного исследования/ 1983, Л., 1983, с.258.

[2] Кондаков И.В. О соотношении социальной и эстетической эффективности литературной критики. - В кн.: Вопросы эффективности литературно-художественной критики. М., 1980, с.199.

существуют как бы автономно, если и взаимодействуя между собою, то только в борьбе за "лидерство" на той или иной стадии литературного развития. Иными словами, фактически разные проявления критики объединяются на плюралистической почве. Это особенно заметно при определении И.В.Кондаковым целей критики. Социолого-публицистическая критика, что следует из его концепции, сосредоточивает свое внимание на выражении и формировании общественного мнения по поводу художественных произведений, и в таком специфическом преломлении выполняет функцию социального управления в обществе. Цель же художественно-эссеистической критики состоит в ином: "выражение личного, субъективного мнения художника или критика, тяготеющего к художественности, о произведении искусства и действительности"[I]. Сразу же возникает вопрос: а разве представитель социолого-публицистической критики точно так же не высказывает свое личное, субъективное мнение, формируя мнение общественное; и разве критик-художник, предлагая обществу свое субъективное суждение, совсем не воздействует на формирование общественного мнения?

Наконец, адепт научно-аналитической критики стремится к выработке "нового объективного знания об искусстве /и мире - через искусство/"[2]. И снова встает вопрос: разве представители двух других видов критики не вырабатывают никакого нового знания; а с другой стороны, разве выработка критиком нового объективного знания не воздействует на формирование общественного мнения - хотя бы и через определенные опосредующие звенья?

[I] Кондаков И.В. О соотношении социальной и эстетической эффективности литературной критики. - В кн.: Вопросы эффективности литературно-художественной критики. М., 1980, с.198.

[2] Там же.

Довольно жесткая отдифференцированность видов критики в концепции И.В.Кондакова приводит к тому, что каждый из них как бы "обслуживает" разные пласты общества, и все три вида "работают", не имея единого объекта влияния. Монистическое же определение этого вида творческой деятельности не представляется возможным: "Научная и художественная критика, с одной стороны, и социолого-публицистическая критика, с другой, располагаются в структуре общества на разных уровнях, функционируют в различных областях; первые две - преимущественно в сфере культуры, третья - в социуме"[I]. Кроме оцутимо элитарного отграничения первых двух типов критики, автора можно понять так, что сфера культуры выводится из социума, что не в социуме формируется она, будучи совокупностью достижений общества в его материальном и духовном развитии.

К тому же, если бы определенный вид критики сознательно и ориентировался на условно очерченную сферу культуры, то он вовсе бы не являлся нейтральным по отношению, к опять-таки условно очерченному, социуму. А социолого-публицистическая критика, воздействуя якобы только на социум, никак не оставляла бы вне своего влияния сферу культуры. Ни одна общественная система не существует и не выполняет своей упорядочивающей функции вне динамического соотношения социальной и культурной подсистем.

Слабости концепции, предложенной И.В.Кондаковым /хотя в конкретных наблюдениях, особенно в отношении диалектики взаимодействия контекста критического прочтения и идейно-образного целого художественного произведения, а также диахронного движения разных видов критики, исследователь высказал немало глубоких мыс-

---

I Кондаков И.В. О соотношении социальной и эстетической эффективности литературной критики. - В кн.: Вопросы эффективности литературно-художественной критики. М., 1980, с.199.

лей/, обусловливаются определением специфики критики путем эклектического объединения родовых и видовых понятий. Если науку и искусство И.В.Кондаков рассматривает как родовые понятия, то публицистика остается только функциональной частью журналистики /наряду, кстати, с критикой - и уже поэтому сравнением с публицистикой нельзя определять природу критики/. Журналистика же, по И.В.Кондакову, сама есть явлением не родовым /публицистика, критика, рекомендательная библиография и другие ее составные части выступают не видами журналистики, а ее функциональными частями/.

Рассматривая литературно-художественную критику в системе журналистики и утверждая, что с конца XVIII - начала XIX столетий первая становится своеобразной частью второй[1], исследователь не учитывает того, что критика, действительно, взаимодействуя с журналистикой, просто интенсивно используют каналы массовой коммуникации, которые по многим своим параметрам являются наиболее удобными, наиболее адекватными для осуществления ее функции. В конце концов можно сослаться и на то, что литературно-художественная критика проявляется не только в системе журналистики. Существуют такие ее специфические формы, как обмен информацией в процессе межличностного общения, как выступления в стенной прессе, устная оценка произведений на конференциях, обсуждениях и т.п. /М.С.Каган, к примеру, называет эту разновидность критики самодеятельной/[2], как издательское рецензирование, как критика в системе книгоиздания, как эпистолярная критика, как пародирование, и даже такой феномен - критика как молчание или умолчание. Еще В.Г.Бе-

---

[1] Кондаков И.В. Литературно-художественная критика в контексте культуры /Проблемы методологии/, с.7.

[2] Каган М.С. Художественная критика и научное изучение искусства, с.327.

линский, выдвигая программу литературно-критической деятельности, говорил, что лучшая отрицательная оценка произведений слабых, особенно если они не имеют серьезного общественного влияния, - обходить их красноречивым молчанием[1]. Понятно, что журналистика к таким проявлениям литературно-критической оценки не имеет никакого отношения.

Кроме того, в начале XX столетия, то есть уже в период интенсивного развития журналистики, исследователи специфики критики даже не обращали внимание на факт явного взаимодействия критики с массовой прессой. Источником развития критики /в современном понимании/ они считали ее прообраз дожурналистского периода. Скажем, Ш.Лало, конечно, ошибаясь в определении генетической линии развития критики, все же указывает на реальные признаки, которые, опять-таки, к журналистике никак не относятся: "Современная критика литературы порождена завистью и тщеславием авторов, лестью, главным же образом - бранью, столь свойственною гуманистам XУ в. и тесно связанною у них с их дидактическими целями. Личные пасквили, сатиры, в изобилии распространяемые первыми салонами XУШ в. и впервые принятые всерьез Дидро и Лафоном, породили критику пластического искусства. Наконец, музыкальная критика имела своим источником шовинистическое соперничество и намеренное игнорирование, распространенные между итальянской, французской и немецкой школами"[2].

Исходным тезисом И.В.Кондакова было объединение науки, искусства и публицистики в литературно-художественной критике как функциональной части журналистики. Но, очевидно, чувствуя, что целостный феномен, природу которого важно было бы определить на

---

[1] Белинский В.Г. Полн.собр.соч.М., 1953, т.2, с.346.

[2] Лало Ш. Введение в эстетику. - М., 1915, с.XШ.

монистической основе, не "вырисовывается", И.В.Кондаков соглашается с теми исследователями, которые усматривают в критике "тенденцию к культурному синтезу, к обретению критикой особой, интегральной научно-публицистической природы, не сводимой ни к чистой публицистике, ни к чистой науке, ни к сумме качеств науки и публицистики"[1].

Действительно, все чаще разные авторы /Б.М.Бернштейн, М.Голашевская, Р.Т.Громяк, Б.Ф.Егоров, М.С.Каган, В.А.Коваленко, В.Кубилюс, А.С.Курилов, П.А.Николаев, С.Х.Раппопорт, В.К.Скатерщиков, Д.В.Стариков и др./ говорят об особом специфическом виде критической деятельности. Ощущение неплодотворности отнесения его либо к науке, либо к искусству, либо к публицистике, то ли к разного рода "синтезам" и "комплексам" исподволь наталкивает на мысль о литературно-критической деятельности как теоретико-логической разновидности художественной практики.

В.К.Скатерщиков, считая, что в личности критика должны сосуществовать социолог и эстетик, психолог и искусствовед, политик и моралист, подчеркивает: "художественная критика выступает как самая важная сторона механизма реализации социальной активности искусства"[2]. Часть же критики /ту, которую осуществляют сами "потребители"/ он называет практической. С.И.Чупринин небезосновательно расширяет круг "практики" критика - пусть и не путем убедительных научных доказательств, а пока сравнением: "Критика - и не наука и не искусство в строгом смысле этих слов, она, критика, особый род умственной, социально и культурно значимой деятель-

---

[1] Кондаков И.В. О соотношении социальной и эстетической эффективности литературной критики, с.202-203.

[2] Скатерщиков В.К. Социальные функции критики. - В кн.: Актуальные проблемы художественной критики. М., 1974, с.33.

ности, профессия - с собственным кругом обязанностей и задач. Ее отношение к филологии можно сравнить с отношением практического врача ко всей совокупности медико-биологических знаний: востребуется все то и в том объеме, какой необходим в данном конкретном случае"[I].

Несколько схематичное определение четырех основных точек зрения на природу критики - I/ искусство слова, 2/ наука, 3/ публицистика, 4/ синтез нескольких видов деятельности, - разумеется, не исчерпывает всех нюансов каждой из существующих концепций. Все они и "внутри" далеко не всегда однородны - представления, скажем, о художественности или публицистическом характере критики порой весьма различны даже у исследователей, стоящих, по нашей классификации, на одной и той же позиции. Часто, сосуществуя в известный исторический период, разные концепции критики взаимодополняют одна другую, на практике даже сочетаясь, а не взаимоотталкиваясь. Все это еще более настоятельно требует - в дополнение синхронного подхода к определению природы литературно-художественной критики - произвести диахронное исследование по исторической "вертикали", т.е. проследить пути тех видоизменений, преобразований, в которых критика, обогащаясь, обретала свой современный статус.

I.3. Исторические видоизменения

Изучение особенностей современного функционирования литературной критики, сравнение разнонаправленных попыток обозначить ее конституирующее качество еще не дают возможности определить ни ее всеобщую сущностную основу, ни саму общественную потреб-

---

I Чупринин С.И. Глазами практического критика. - Лит.обозрение, 1983, № I0, с.I07.

ность в такого рода деятельности. Во избежание плюралистического толкования природы литературной критики /если мы ее считаем целостным, продуктивным явлением/, необходимо, на наш взгляд, найти в истории социокультурного развития человечества именно тот фактор, благодаря которому литературно-критическая мысль, внешне проявлялась по-разному, функционирует как целостный социально и исторически детерминированный институт, на своей собственной, только ей присущей, основе.

Иными словами, если можно выделить качественно-своеобразный вид литературно-критического мышления /и если он не проистекает непосредственно ни из научного мышления, ни из художественного постижения действительности, ни из публицистического вмешательства в нее/, то его конституирующая черта, доминирующее качество должны выявляться и в онтогенезе критики как творческой деятельности.

Существует точка зрения, согласно которой в ядре художественной культуры изначально не "запрограммировано" место для литературно-художественной критики - ведь художник и публика могут обпаться и без посредника, в качестве которого выступает критика[1]. Сторонники такого взгляда ссылаются при этом на то, что в период античности и средневековья критика не представляла собой особую деятельность, а существовала преимущественно латентно. И только в период развития массовой прессы она стала профессией. Но это не совсем так - достаточно сослаться на творческое наследие Платона, в котором уже явственно ощущаются элементы критического мышления. Примеры подобного рода нетрудно отыскать и в более демократичной по характеру проявления культурной среде, о

---

[1] Баранов В.И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика, с.17-18.

чем еще в средине XIX века писал известный французский эллинист Э.Эгже. Скажем, на состязаниях древнегреческих рапсодов судьи, оценивавшие не только качество исполнения, но и сами исполняемые произведения, тоже, по существу, являлись критиками[1]. Уже эти факты свидетельствуют и о древнем происхождении критики, и об общественной потребности в ней, издавна заложенной в ядре художественной культуры. Искусство как надстроечная, духовная деятельность зависит от развития базиса - эта истина несомненна с материалистической точки зрения. Известно и то, что связь здесь непрямая, что искусство имеет и собственные ресурсы для самодвижения. Такая опосредованная зависимость от экономического развития общества, очевидно, рождает некий социальный механизм соотношения базиса и надстройки, механизм корректирования духовной деятельности. По нашему мнению, правы те ученые, которые считают критику специфическим регулятором искусства[2].

Более того, зарождение отдельных элементов социально-эстетически направленной критической мысли, вероятно, можно наблюдать еще во времена формирования дописьменного вида словесного творчества - фольклора. По этому вопросу в науке, правда, нет единого мнения. Некоторые исследователи утверждают, что даже зародышей критической мысли в период активного функционирования фольклорного творчества существовать не могло - ведь контакт между самим творцом и публикой был исключительно непосредственным[3]. А поскольку

---

1 См.: Sławiński J. Dzieło. Język. Tradycja.- Warszawa: PWN, 1974. s.178.

2 Бернштейн Б.М. О месте художественной критики в системе художественной культуры.- В кн.: "Советское искусствознание" 76.М., 1976,с.274-276; Лихачев Д.С. Искусство памяти и память искусства.- В кн.:Критика и время.Л.,1984,с.74; Скатерщиков В.Г. Социальные функции критики,с.33.

3 Egger E. Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs.- Paris, 1849, p.20-21.

ку у различных народов при всей пространственно-временной их отдаленности, формы фольклора достаточно изоморфны, то народное творчество эквифинально и является динамической системой без обратной связи[I], то есть таким, в котором отсутствует механизм корректирования творческого акта в соответствии с общественными потребностями.

Конечно, критики в современном ее статусе во времена интенсивного создания фольклора не было и не могло быть. Однако возникает вопрос: существовали ли определенные "каналы" общественной коррекции процесса возникновения, становления и распространения, то есть всего цикла функционирования фольклорных произведений? Вероятно, существовали. Такими внешними по отношению к самому художественному мышлению /в русле которого, с соответствующими нюансами, рождается и фольклор/ факторами активизации или торможения этого творческого процесса были, скажем, социально-экономическое развитие общества, требования религиозных институтов и сильные проявления общественного мнения. Необходимость осуществлять отбор лучшего из нескольких вариантов фольклорного произведения, корректирование, уточнение его содержания и формы в соответствии с воздействием хотя бы названных факторов, по сути, выступало и как "организационно" не оформленный, но очевидный контроль общества или какой-то общности людей над устным народно-поэтическим творчеством.

Нельзя не согласиться с мнением, что "уже аэды, создатели и распространители греческого эпоса, были первыми истолкователями текста. Сохраняя единый эпический стиль, они постоянно разнообразили детали, которые оказывались на трактовке эпизодов и

I Бернштейн Б.М. О месте художественной критики в системе художественной культуры, с.264.

образов"[1]. Подобное явление наблюдается не только в бытовании древнегреческого фольклора. Ф.И.Лавров, изучая украинское кобзарство, выделяет особый тип "прямых наследников Бояна" - кобзарей-импровизаторов, не только исполнявших и распространявших песни, но и осмысленно, точно так же, как аэды, изменявших их. Причем "вариации текстов, - отмечает исследователь, - вызваны не только эстетическими склонностями кобзарей, их творческими способностями, но и, конечно, социально-политическими убеждениями, мировоззрением"[2]. По нашему мнению, более или менее выразительный политический акцент всегда свидетельствует об известной литературно-критической направленности и художественного, и фольклорного произведения, не говоря уж о деятельности по социально значимому корректированию процесса создания и способов функционирования такого произведения. Этот акцент может иметь охранительное предназначение в отношении конкретно-исторических общественных устоев - как, например, контроль политических институтов античности над толкованием и канонизацией текстов гомеровских поэм. Может он быть и противостоящим подобным устоям - это относится, в частности, и к деятельности украинских кобзарей. Но он всегда присутствует.

С развитием античной литературы возникает возможность рефлексии по поводу ее и потребность соответствующим образом направлять это развитие. Уже в большинстве ранних древнегреческих произведений можно обнаружить отдельные эстетические оценки и самооценки. Эти разрозненные оценки и суждения эллинские философы старают-

---

1. Очерки истории римской литературной критики. - М.: Изд-во АН СССР, 1963, с.II.

2 Лавров Ф.І. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства на Україні. - К.: Мистецтво, 1980, с.25.

ся объединить в более-менее целостные концепции. Литературно-критическая мысль, таким образом, проявляется и в античной философии. Развитие же ораторского искусства и осмысление его особенностей, норм, законов неизбежно вело учителей риторики к скрупулезному изучению весьма широкого корпуса античных художественных произведений. На основе этого из риторики также вычленяются элементы литературной критики. "Соперничество между поэзией и философией за авторитет в области литературной критики сменилось соперничеством между философией и риторикой"[I].

Подобные процессы, видимо, происходили и в других древних культурах. И.В.Кондаков, например, не без оснований указывает на то, что явления, отдаленно напоминающие феномен критики, развивались не только в античной, но также в культурах древнего Ближнего и Дальнего Востока, в средневековых культурах Китая и арабо-мусульманского региона. Однако, как считает исследователь, это были несоотносимые с современной литературной критикой явления культуры, поскольку формировались они в области философии, риторики или даже "внутри" искусства - как форма его самоосмысления. Уточним, что И.В.Кондаков современное толкование литературной критики связывает лишь с рассмотрением ее в системе журналистики. Однако здесь неоправдано отождествляются понимание критики как функциональной части журналистики и очевидность успешного использования критикой каналов массовой коммуникации /на наш же взгляд, именно последним объясняется эффективность "сотрудничества" между прессой и критикой/.

Журналистика не породила критику как социальную деятельность, как вполне определенный социальный институт, но значитель-

---

I Древнегреческая литературная критика. - М.: Наука, 1975, с.5.

но расширила возможности ее влияния на общество и на литературу. Это отмечал еще Ш.Сент-Бев, говоря о критическом уме и его проявлении в практическом искусстве, которое "из писем ученых мужей, где оно чувствовало себя несколько скованным, быстро перекочевало на страницы газет, беспрестанно умножая число последних"[I]. Иными словами, критика как таковая существовала и раньше, проявляясь в других формах, - от латентных /в литературных произведениях, философских трактатах и т.д./ до ограниченно-коммуникативных /эпистолярия, диспуты и т.д./.

Существует и точка зрения /в целом правильная в своем специфическом, узком аспекте/ фиксирующая двустадийность исторического пути литературной критики. Если на первой стадии /от элементарных проявлений литературно-критической мысли вплоть до XУШ века включительно/ критика имела в основном характер нормативной дисциплины, то в последующие столетия возрастает ее роль как интерпретатора художественных произведений[2]. Однако того, что же объединяет литературную критику как целостное явление на обеих стадиях ее развития, В.Е.Хализев в своей статье не касается. Между тем элементы интерпретации обнаруживаются и в древней критике, точно так же, как определенные нормативные ограничения действуют и в критике современной.

Специалисты по античной литературе отмечают: "О древнегреческой культуре можно сказать, что литературно-критическая мысль в ней уже была, а литературной критики еще не было"[3]. Однако

[I] Сент-Бев Ш. О критическом уме и о Бейле. - В кн.: Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки.- М. Худож.лит., 1970, с.168.

[2] Хализев В.Е. Интерпретация и литературная критика. - В кн.: Проблемы теории литературной критики, с.81.

[3] Древнегреческая литературная критика, с.3.

опять-таки, это - суждение о литературно-критической мысли Древней Греции с точки зрения сегодняшнего дня. Действительно, по способам выражения, по условиям, в которых функционирует, по формам аксиологических и гносеологических акцентов она отличается от критики нового времени. Но по задачам и цели, по самой своей сущности - это явления вполне соотносимые.

Платон в знаменитом трактате "Государство" уже не просто говорил о потребности своеобразного корректирования художественного творчества, а, исходя из своей политической доктрины, пытался обосновать эту потребность. Он отмечал, что рядом с поэтом обязательно должны действовать люди /"основатели государства"/, в функции которых не входит создание "мифов", то есть собственно литературы, но "им достаточно знать, какими должны быть основные черты поэтического творчества, и не допускать их искажения"[I].

В отношении античной литературы функция контроля со стороны общества осуществлялась уже не в виде весьма протяженной во времени "селекции" произведений /как это было характерно для бытования фольклорных форм/, а через разнообразные формы оценки - устной: обсуждения, диспуты, мнения отдельных авторитетных граждан, с одной стороны, и с другой - письменной: философские и эстетические трактаты, переписка, сами художественные произведения.

Эти формы заметно отличаются от форм критики нового времени. Более того - их характерной чертой является в основном ретроспективная направленность, что не совпадает с нашими представлениями о литературной критике. Но взгляд античных мыслителей на литературу прошедших эпох /в основном - на гомеровский эпос/ точ-

---

I Платон. Государство. - Платон. Собр.соч.: В 3-х т. М., 1971, т.3, ч.I, с.158.

но так же не соотносится и с современным пониманием истории литературы как науки. Толкования "Илиады" и "Одиссеи" имели характер /воспользуемся грамматическим термином/ "разбора" и объяснения отдельных мест текста, они долго сохраняли функцию, так сказать, эталонного моделирования.

Литературно-критическая мысль Древней Греции долгое время выступала в нерасчленимом единстве с самим художественным творчеством, присутствуя в нем в виде оценок, суждений, толкований, вложенных в уста определенных литературных героев. Высшего своего проявления, - если иметь в виду органическое слияние с художественным творчеством, - она достигла в комедиях и пародиях Аристофана /У - нач.IУ ст. до н.э./, которые, кроме всего прочего, являются первыми образцами критики, направленной на исследование уже современной им литературы. Суждения, высказанные в произведениях Аристофана, были явлением нехарактерным в целом для культуры Древней Греции. Они как бы предвосхищали тот статус, к которому неизбежно должна была придти литературная критика /в современном ее понимании/.

Аристофан исходил в оценке литературы своего времени с позиций охранителя традиций. Состояние поэзии рассматривалось им достаточно пессимистично, но отрицательные суждения и пародирование являлись в первую очередь способом утверждения идеи о необходимости исправления общественной нравственности. Поэзия мыслилась им не просто как художественное творчество, требующее лишь объяснения и толкования, но также, и даже прежде всего, как общественно-воспитательный фактор. И в поэте Аристофан видел не только одаренную художественным талантом личность, но и воспитателя граждан.

Этим объясняется, в частности, его негативное отношение к

поэмам Эврипида. Признавая мастерство его как художника, Аристофан резко осудил творчество Эврипида за отход от воспитательных эллинских традиций. Оно, по мнению Аристофана, не благоприятствовало распространению необходимых нравственных норм среди граждан, то есть, по существу, не удовлетворяло ценностным ориентациям общественного слоя, к которому принадлежал сам Аристофан.

Эти факты позволяют сделать определенные выводы. Во-первых, уже в те времена зарождались представления о критике как о литературном творчестве. Мысль Ф.Шлегеля о том, что поэзию можно критиковать только поэзией, надо думать, ведет свое начало от эллинских представлений о способах литературных суждений и литературных полемик. Во-вторых, литературно-критические суждения Аристофана, несмотря на весьма специфическое их выражение, свидетельствуют, что именно тогда в художественных произведениях начинают сознательно применяться оценочные критерии, которые формировались в риториках того времени и впоследствии переходили в систему философских школ. В-третьих, литературно-критические суждения в Древней Греции, как зародыш собственно литературной критики, не соотносились ни с художественным творчеством /хотя проявлялись в форме, присущей именно ей/, ни с научным мышлением /хотя использовался понятийный аппарат риторики и философии/. Уже древнегреческая литературная критика, в сущности, оказалась чем-то "внешним" и по отношению к искусству, и по отношению к науке, даже будучи весьма тесно связанной с этими областями освоения действительности. Но выявить ее можно пока что лишь в "снятом виде".

Эти выводы подтверждаются и дальнейшим развитием эллинской литературно-критической мысли. Особенно же интересным представляется сопоставление деятельности двух выдающихся философов ан-

тичности - Платона и Аристотеля. Абстрагируемся в данном случае от содержательного характера философских концепций обоих мыслителей и попытаемся определить только их вклад в литературную критику и в литературную теорию, которые в то время /IУ ст.до н.э./ функционировали в основном в области философии, риторики, эстетики и политики. "Платон, - отмечает С.И.Данелиа, - рассматривал искусство как критик, а Аристотель - как диалектик. Абсолютный идеалист Платон подверг поэзию строгому суду и вынес ей отрицательный приговор, осудив ее на том основании, что поэзия не есть философия. В отличие от этого Аристотель, в соответствии с естественно-научным духом своей философии, пренебрегши ролью судьи искусства, поставил себе целью не осуждение поэзии, а ее объяснение"[I]. Для нас сейчас не суть важна недооценка Платоном познавательных возможностей искусства. Показательно то, что он, как критик, выступил по отношению к поэзии "извне", акцентируя свое внимание на ее содержании, а не на форме /что характерно Аристотеля/, хотя при этом учитывал специфичность проявления и воздействия поэтических идей. Платон воспринимал поэзию не просто как саму в себе данность, а исследовал ее влияние на жизнь конкретного общества, доказывал полезность одних произведений и вредность, по его мнению, других. Подход Платона значительно отличался от того, каким пользовались его предшественники. Так, софисты в основном интерпретировали смысл произведений: Исократ, если и производил определенные аналитические операции, то лишь с точки зрения соответствия произведения определенным жанровым требованиям /в этом он приближался к Аристотелю/. Платона же можно назвать продолжателем линии, начатой Аристофаном. Ведь послед-

---

I Данелиа С.И. О философском рассмотрении явлений художественной литературы. - Вопр.филос., 1971, № 5, с.141.

ний осуждал поэмы Эврипида не за их формальные качества, а за то, что они не воздействовали должным образом на мораль граждан. И Платона интересует преимущественно именно этот аспект функционирования художественного произведения: "Прежде всего нам, вероятно, следует смотреть за творцами мифов: если их произведение хорошо, мы допустим его, если же нет - отвергнем. Мы уговорим воспитательниц и матерей рассказывать детям лишь признанные мифы, чтобы с их помощью формировать души детей скорее, чем их тела - руками. А большинство мифов, которые они теперь рассказывают, надо отбросить"[I].

Соответственно своему пониманию целей поэзии Платон резко негативно относился к Гесиоду и еще более резко - к Гомеру. Он не отрицал, скажем, Гомера как поэта, как собственно поэта, не отрицал влияния его произведений на общество, но считал это влияние нежелательным, вредным. Иными словами, осуждал не поэтическое "я" Гомера, а содержание и этическую направленность его произведений.

Критика Платона, даже при ее "внелитературных" целях, не исключала и специфически теоретических подходов к творчеству. В частности, речь шла о расчленении поэзии на дифирамб, эпос, трагедию и комедию. Однако подобное расчленение не несло /как это позже было у Аристотеля/ значительной теоретической нагрузки, а прежде всего, предполагало выделение самых важных, самых действенных по отношению к обществу жанров, а именно трагедии и комедии, которые и требовали в связи с этим особого внимания. Ту же заданность имело и противопоставление им двух целей поэтического искусства - "сладости" и "полезности" с явным предпочтением последней. Занимая по отношению к поэзии позицию "извне", а также

I Платон. Государство, с.156.

явно недооценивая ее познавательного значения, Платон считал, что творчество художника должно корректироваться определенной философской доктриной. "Для Платона прекрасное и благо совпадали, но художник в его глазах не был способен знать сущность блага и поэтому нуждался в указаниях философа-критика"[I].

С другой стороны, удовлетворяя потребности "злобы дня", Платон в размышлениях об искусстве и его роли в общественной жизни /вернее - в обществе свободнорожденных граждан/ вступал в противоречие с собственным учением о разумном познании идей. В диалоге "Ион" он попытался обосновать понимание природы художественного творчества как алогичного акта, протекающего исключительно под влиянием высших, божественных сил. Подобная непоследовательность Платона-философа вполне объяснима с позиции Платона-критика. От учения о прекрасном как о познаваемой разумом "идее" он переходит к конкретному рассмотрению художественных произведений, говорит о значении их в жизни общества своего времени. И здесь потребность момента вынудила Платона изменить ракурс рассмотрения искусства: не стоящее особого внимания с философской точки зрения, оно приобретает огромное значение в его доктрине социального воспитания граждан. Борясь против утверждений софистов о возможности "научения" художественному мастерству, Платон выдвигает мистическую концепцию природы творческой одержимости художника, в определенной степени, как уже отмечалось, вступая в противоречие с собственной философской теорией. Что же заставило его это сделать? В.Ф.Асмус вполне аргументированно доказал, что основная причина такой непоследовательности вызвана спецификой актуально значимых социально-эстетических проблем, которые приходилось решать Платону как критику античного искусства: "При-

---

I Древнегреческая литературная критика, с.II6.

знание возможности обучения искусству, художественному мастерству, означало для Платона низведение искусства до степени специальности, профессии, ремесла. Признание это, другими словами, вело к утверждению известного эстетического демократизма.

Но вывод этот представлялся Платону неприемлимым и недопустимым в том обществе, которое хотел бы видеть философ вместо общества, существовавшего в действительности"[1].

Иначе относился к художественному творчеству Аристотель. Он не принимал подхода к искусству с нормами, взятыми извне, а первым воздвиг теоретическое построение, нормативность которого прежде всего вытекала из реального богатого опыта древнегреческой литературы. "Способ рассмотрения драмы, осуществленный "первым эстетиком", - верно отмечает Р.Т.Громяк, - дает основание сделать вывод, что Аристотель по отношению к искусству являлся прежде всего теоретиком литературы"[2].

Интересно рассмотрение Аристотелем драм Эврипида. В свое время Аристофан, о чем уже упоминалось, резко отрицательно оценил их - с точки зрения охранителя традиций древнегреческой литературы. Современные Аристотелю читатели и слушатели поэм Эврипида уже не воспринимали их из-за, так сказать, архаики - несоответственных новым вкусам деталей и т.п. Но Аристотель отнюдь не осуждал за это автора, он подошел к его произведениям как к целому, где все элементы обусловливаются прежде всего целесообразностью органического построения произведений.

Аристотель главное усматривал не в правильности употребления грамматических форм или во всеохватности изображения объекта,

---

[1] Асмус В.Ф. Историко-философские этюды, с.32.

[2] Гром"як Р.Т. Естетика і критика. - К.: Мистецтво, 1975, с.191.

не в соответствии содержания поэмы нравственным нормам данной эпохи, а в следовании требованиям жанра, во внутренней завершенности построения произведения.

Он ценил в драмах Эврипида органично сочетаемые компоненты, сцепленные между собой, органически дополняющие друг друга и тем самым создающие художественное целое. Там, где современные Аристотелю критики-"зоилы" /Эвклид Старший, Арифад и др./ видели лишь архаичность мышления и изложения, несоответствие идей новым общественным требованиям, он прежде всего отмечал уравновешенность внутренней формы, определял законы ее построения.

Аристотель - прекрасный знаток и тонкий ценитель древнегреческой литературы. Он осознавал динамику реальных процессов, протекавших в античном искусстве IУ ст.до н.э. Далеко не все Аристотель принимал, многое считал результатом нравственного упадка в жизни современного ему общества, но его учение, в отличие от активно-реформирующей, общественно-регулятивной деятельности Платона, только объясняло реально сущее.

Сравнивая Аристотеля с его учителем, Л.И.Новожилова отмечает разную степень самого эмоционального напряжения в их деятельности, несоизмеримость проявления волевого начала: "Нет и в помине увлеченности, почти орфической одержимости; преобладает рационализм, реализм, сухая логика силлогизма. Трактаты ученика систематичны, рассуждения строги; перед нами ученый, а не вдохновенный пророк"[I], каким был Платон. Последнему присущ ярко выраженный, живой интерес к общественной жизни, и все свои теоретические построения он подчиняет потребностям времени, иногда даже, как мы это видели, в конкретных /но злободневных/ выводах проти-

---

I Лекции по истории эстетики /Под ред. М.С.Кагана. - Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1973, кн.I, с.43.

вореча собственным философским идеям. А.Н.Чанышев объясняет это различием в сугубо практической цели деятельности, которую Платон и Аристотель понимали каждый по-своему: "Аристотель не стремился сделать из Александра философа /чего желал бы на его месте Платон/ и не мучил его геометрией, а нашел главное средство воспитания в поэзии, и особенно в эпосе Гомера /которого Платон предполагал изгнать из своего идеального государства/"[I]. В деятельности Платона критика непосредственно смыкалась с наукой, но сопоставление его работ с работами Аристотеля /эстетика, как и Платон, но и первого теоретика литературы/ наглядно свидетельствует о том, что критика не идентична науке, что наука превращается в критику с привнесением в нее выразительно субъективного, волевого момента, детерминированного известными социальными потребностями.

Платон навязывал свое понимание роли поэзии в системе государства, Аристотель объяснял поэзию, стараясь прежде всего определить внутренние присущие ей законы.

В работах некоторых ученых Платону ставится в укор "утилитаризм" его эстетической системы, подчинение анализа "внешним", "неспецифическим" критериям оценки /в отличие от "внутренних", имманентных для искусства/. Но "если бы все "внешние" /т.е. судящие об искусстве с точки зрения различных общественных идеалов и ценностей/ критики выстроились в один ряд против "внутренних", все лучшие силы оказались бы на стороне Платона, этом олицетворении политического утилитаризма в искусстве. Зато, - делает вывод Б.Г.Лукьянов, - на стороне "автономников", по-видимому, оказалось

I Чанышев А.Н. Аристотель. - М.: Мысль, 1981, с.16-17.

бы численное превосходство худших сил"[1].

В дальнейшем развитии эллинского искусства и эллинской культуры в связи с уменьшением роли политической борьбы, разделением политики и этики, а также в связи с огромным влиянием учения Аристотеля вес той собственно литературно-критической мысли, который был достаточно значительным в жизни эллинского "полиса", явно уменьшается. Ученых все более привлекает изучение лишь языка, стиля, формы, традиций. Это особенно характерно для критики эпохи александрийской образованности /Ш-I ст. до н.э./, для так называемой грамматической критики с ее преимущественным вниманием к описательным экскурсам, к подробному изложению частных вопросов, с ее целенаправленными попытками классификации корпуса произведений древнегреческой литературы и, соответственно, с достаточно выразительными зачатками библиографической работы. В этот период активно развивается жанр предисловия к трагедиям, предисловия, написанного не для актуализации или определения общественной значимости произведения, а в форме довольно трафаретных по композиции историко-литературных обзоров. Если IУ столетие до н.э. дало эллинской культуре Зоила, чье имя впоследствии превратилось в нарицательное для всех мелочных, недобрых, придирчивых критиков, то в период александрийской образованности появилась фигура Аристарха /Ш-П ст. до н.э./, которого традиция отождествляет со справедливым, добросовестным исследователем. Для нас интересно то, что миф о Зоиле как олицетворении злой силы в критике /в действительности же он был одним из философов, по форме литературно-критической деятельности близким к своему современнику Платону/ возник антитетично к представлению об иде-

---

[1] Лукьянов Б.Г. Методологические проблемы художественной критики. - М.: Наука, 1980, с.306.

але учености, олицетворенном Аристархом.

Но Аристарх даже не пытался вторгаться в саму область _прото-критики_, соотносимую с критикой в ее современном понимании. Он, в отличие от философов и филологов раннего эллинизма, подходил к изучению литературных текстов сугубо с позиции научно-филологического познания и описания.

Элементы литературно-критических суждений в философии, риторике и художественном творчестве периода позднего эллинизма практически исчезают. И только уже в римскую эпоху, начиная с I столетия н.э., они возрождаются. Интересно, что подъем литературной критики этого периода вызвала причина, _внешняя_ по отношению к самой литературе: "Импульсом для нее в последние века античности послужила возникшая у эллинской интеллигенции потребность не просто пересмотреть свое великое наследие, но и защитить его первенство перед уже сложившейся к тому времени римской культурой, дать этой культуре историческое обоснование"[I].

С этим периодом так называемого "эллинского возрождения" связана деятельность последних древнегреческих ученых крупного масштаба - Дионисия Галикарнасского, Псевдо-Лонгина, Плутарха. В своих произведениях, касаясь вопросов риторики и поэтики, они не только демонстрировали новый уровень, по современному выражению, "эстетического восприятия" действительности, но и приложили много усилий для доказательств преимущества, более высокого уровня классической эллинской культуры над римской.

Несомненно, последнее явилось прямым откликом на распространенное в определенных кругах философов, ораторов, педагогов, писателей стремление к чрезмерному возвеличению римской литературы /особенно выразительно такие мысли проявляются у Квинтилиана,

---

I Древнегреческая литературная критика, с.7.

Марциала, а также других, менее выдающихся, малоизвестных сегодня римских культурных деятелей I ст.н.э./.

В наше намерение, естественно, не входит подробный анализ развития критики как в целом, так и, в частности, античной - это предмет специального исследования. Но даже беглый обзор главнейших явлений доказывает, что потенциальные возможности для литературно-критического суждения и потребность в нем заложены уже изначально в ядре художественной культуры. В онтогенезе с литературной критикой происходят социально и национально детерминированные видоизменения. Проявляясь то в области искусства слова, то в различного рода научных трактатах, а то и как активная социальная деятельность, она, однако, уже не совпадает полностью с ними.

Весьма примечательно и показательно, скажем, обращение к эллинскому классическому наследию, своеобразная трансформация его принципов в деятельности представителей французского классицизма и просветительства XУП-XУШ вв. Обращение к Аристотелевым теоретическим построениям через интерпретацию их Горацием /"Поэтическое искусство"/ и Псевдо-Лонгину /"О высоком"/, своеобразно истолкованному Буало, обусловливалось прежде всего потребностями аристократических кругов Франции времен монархического правления Людовика XШ и Людовика XIУ. Требования классицистов не вдруг приобрели статус канонической литературной теории. Знаменитые принципы трех единств вызвали в XУП столетии бурную полемику, в которой победили сторонники и последователи Буало. А он сам дал свод правил французского классицизма в своем "Поэтическом искусстве" /1674/. Каковы же причины, заставившие обратиться к таким истокам - к античности? Методологическую посылку правильного понимания корней тогдашних эстетических потребностей нахо-

дим у К.Маркса - в письме Ф.Лассалю: "Несомненно, - писал К.Маркс, - что три единства, в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIУ, основываются на неправильном понимании греческой драмы /и Аристотеля как ее истолкователя/. Но, с другой стороны, столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства, и потому долго еще придерживались этой так называемой "классической" драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля"[1].

Французская аристократия, мощь которой уже расшатывалась под ударами новорожденной буржуазии, нуждалась хотя бы в психологической поддержке - средствами высокого искусства. Поэтому фарс, господствовавший на сцене средневековой Франции, приходит в упадок, на его место выдвигается трагедия, теоретически обоснованная принципами античной поэтики, в соответствии с актуальными общественными потребностями истолкованными. Это еще не была собственно новая теория. Речь шла прежде всего об удовлетворении злободневных интересов правящей верхушки, интересов в области искусства. Именно потому такое решительное сопротивление идеологов и деятелей искусства молодой французской буржуазии XУII века вызвала классицистическая трагедия. В противовес этому ее открыто поддерживал королевский двор и путем идейно-эстетического контроля, такие являющегося своеобразным видоизменением критики, направлял развитие классицистического искусства в желательное для идеологии абсолютизма русло. Как эстетический "контраргумент" этой высокой трагедии появляется слезливая комедия, мещанская драма - специфический "художественный автопортрет" французской

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. - 2-е изд., т.30, с.504-505.

буржуазии. Г.В.Плеханов в статье "Французская драматическая литература и французская живопись XVIII ст. с точки зрения социологии" блестяще показал, как буржуазная драма /а она имела чрезвычайный успех в массе "среднего сословия"/ вдруг во второй половине XVIII столетия, на первый взгляд, вследствие не весьма понятных причин опять уступает место классицистической трагедии. Однако это было далеко не случайно. Идеологи молодой, полной сил буржуазии осознали и доказали, что "слезливая комедия", действительно, воссоздает более или менее точный "портрет" среднего сословия, но он лишен героических черт. Взгляд снова направлен на античную трагедию. Однако на новом витке спирали "она привлекала их не столько своей психологической, сколько политической стороной. Теперь увлекались уже не монархическим веком Августа, а республиканскими героями Плутарха"[1]. Форма классицистической трагедии несла совсем другое, даже противоположное, содержание, в сравнении с тем, какое вкладывали в нее идеологи абсолютизма. Так продолжалось вплоть до окончательной победы французской буржуазии, после чего "увлечение республиканскими героями древности утратило для нее всякое общественное значение. А когда эта пора наступила, тогда буржуазная драма воскресла для новой жизни"[2].

Динамика этого очень показательного движения художественных представлений, взглядов, принципов периода назревания и победы французской буржуазной революции 1789-1794 гг. наглядно свидетельствует, как изменения в общественной жизни вызывают измене-

---

1 Плеханов Г.В. Французская драматическая литература и живопись XVIII века с точки зрения социологии. - Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. М., 1978, т.I, с.273.

2 Там же, с.274-275.

ния в эстетических запросах, а это более непосредственно отражается на литературно-критической борьбе и опосредованно - на самом искусстве. Даже деятельность главы энциклопедистов Дени Дидро имела не только сугубо теоретический, но в значительной степени и социально-практический характер. Достаточно присмотреться, как эволюционируют - в зависимости от общественных условий - представления выдающегося критика-просветителя о высоком и низком на сцене. Сюжеты, читаем в "Беседах о "Побочном сыне" /1757/, "должны быть значительны, а интрига должна быть проста, близка к нашему быту и действительной жизни"[1]. "Персонажи ваши могут говорить о чем угодно, в зависимости от положения, в которое вы их поставили, но, - выдвигалось единственное требование в трактате "О драматической поэзии" /1758/, - оставаясь теми же людьми во всех положениях, они никогда не должны противоречить себе"[2].

Защитник и последовательный сторонник, как он говорил, "серьезного жанра", то есть мещанской драмы времени, когда она прогрессивно противостояла аристократической трагедии, Дени Дидро в годы вступления буржуазного театра Франции в героический, предреволюционный период в "Парадоксе об актере" /конец семидесятых годов/ добивался уже совсем иных, критических по своему характеру, целей: "Перенесите на сцену свой обычный тон, простые выражения, домашние манеры, естественные жесты - и увидите, какое это будет бедное и жалкое зрелище"[3]. Эволюция в сторону <u>классицизма</u> /просветительского/ вполне очевидна.

Таким образом факты прошлого свидетельствуют, что критика -

---

[1] Дидро Д. Эстетика и литературная критика. - М.: Худож. лит., 1980, с.180.

[2] Там же.

[3] Там же, с.546.

как регулятор искусства - никогда не переставала функционировать, проявляясь, зависимо от конкретных возможностей и потребностей, в самых разнообразных формах и с разной степенью интенсивности.

Если же обратиться к истории украинской литературы и украинской литературно-критической мысли, то наличие элементов последней наблюдается уже в культуре Киевской Руси - в частности в "Слове о полку Игореве", "Изборниках" Святослава, "Повести временных лет" и в других произведениях. Причем, появление таких первых литературно-критических суждений инвариантно, хотя и асинхронно. Как в античной культуре, так и в культуре Киевской Руси они рождаются в недрах самого искусства. "К XII - началу XIII столетий, - отмечает Б.С.Мейлах, - при нерасчлененности понятия "литература" относится известное развитие библиографии и литературной критики"[I].

Становление украинской литературно-критической мысли происходило неравномерно, то усиливаясь как следствие активизации гражданской и литературной жизни, то почти замирая в периоды культурной анемии, вызываемой жестоким иноземным угнетением.

В послемонгольский период в борьбе за национальную независимость украинский народ утверждал и развивал свою культуру, с одной стороны, вбирая в нее европейские достижения через латинский и польский языки, а с другой - противопоставляя этим влияниям образцы собственного, автохтонного, национально своеобразного творчества, что в значительной степени формировалось на фольклорной основе и обусловливалось потребностью защиты родной веры и народности. Даже сугубо космополитическая, на первый взгляд, ориентация "латино-польской" Киево-Могилянской академии

[I] Мейлах Б.С. Предмет и границы литературоведения как науки, с.108.

в XУП-XУШ веках, в отличие от "греко-славянских" интересов украинских братств XУ-XУI столетий, в действительности же благоприятствовала повышению уровня украинской культуры - и литературы, в частности. В тогдашней идеологической борьбе перед украинской интеллигенцией со всей очевидностью и злободневностью вставала задача овладевать таким же высоким образованием, каким располагали ученые поляки. А это вызывало ориентацию на основы педагогической теории и практики иезуитов, поскольку их "система просвещения" являлась в то время более развитой. К тому же именно ее использовали в своих целях активные сторонники католической экспансии на украинские земли. Однако "латино-польская" ориентация носила далеко не формальный и не эпигонский характер. Авторы риторик, поэтик ставили перед собой вполне определенные задачи, в частности, в отношении развития родной культуры, всячески уничижаемой и преследуемой теми же иезуитами. Так, М.Довгалевский в поэтике "Сад поэтический" /1736-37/ отмечал: "А поскольку мы - славяне, то, дабы не принести вреда родному языку, мы вели речь, прежде всего, об употреблении родного, то есть славянского /украинского/ стиха, а рядом с ним и польского"[1].

Если проследить за развитием литературно-критической мысли в истории украинской литературы и науки, то можно заметить, что она выявлялась не только в таких работах, как детальное рассмотрение И.Княгиницким "...Зерцала богословiи..." /1618/ К.Транквиллиона-Ставровецкого, а даже в первых украинских грамматиках Л.Зизания /1596/ и М.Смотрицкого /1619/, и особенно - в старинных украинских поэтиках и риториках. Заслуживают внимания попытки авторов поэтик и риторик привнести в сугубо теоретические основы

---

[1] Довгалевский М. Поетика /Сад поетичний/. - К.: Мистецтво, 1973, с.65.

своих наук живой отзвук тогдашних потребностей развития литературы, в частности - утверждения ее национальных элементов. Даже Л.Зизаний и М.Смотрицкий в своих довольно далеких от собственно художественной практики украинских писателей учебниках упорно проводили мысль о полноценности поэзии, написанной и на древнеукраинском языке. И если позже в известной "Поэтике" Ф.Прокоповича /1705/ этот момент будет ослаблен, то для развития украинской, да и русской литератур как литератур национальных /что настоятельно выдвигалось на повестку дня художественной жизни/ она дала в свое время не так и много. "Слабость и ограниченность литературной теории Феофана Прокоповича, как, впрочем, и всех латинских теорий, заключалась в том, что они, появляясь в разных странах и в разное время, в конечном счете восходили к одному источнику - античным теориям поэзии - и практически не принимали в расчет национальный художественный опыт, оставаясь, по сути дела, вариациями теории древнегреческой и древнеримской литератур"[I]. Обобщенный вывод представляется верным, если сопоставлять тексты украинских поэтик и западно-европейские образцы-первоисточники на уровне сугубо текстуальном, формальном /действительно, заимствования налицо - и это вполне логично/ - без учета конкретно-исторических целей, преследуемых отечественными авторами.

На самом же деле, как показали в разное время П.И.Житецкий, И.В.Иваньо, В.И.Крекотень, В.П.Маслюк, Д.С.Наливайко, Г.С.Сивоконь и другие исследователи, это далеко не в полной мере отвечает истине, тем более если иметь в виду поэтики, риторики и гомилетики XVII века, а также ораторскую прозу этого периода, выходящую за рамки сугубо церковного красноречия и превратившуюся в

I Возникновение русской науки о литературе. - М.: Наука, 1975, с.41.

своеобразный литературный жанр. Но не только жанр литературы. Сама большая, на то время, коммуникативная возможность проповеди позволяла выражать в ней /а также опосредованно через гомилетические принципы/ известные элементы критической мысли, бороться за утверждение определенных литературных принципов,что обусловливалось, среди других задач, и социально-политической потребностью - на почве эстетического влияния - "отстаивать достоинство украинской культуры от презрительного отношения польских шовинистов, а также ополяченных и окатоличенных украинцев"[I].

Требование активного влияния на общественную верхушку, вызванное необходимостью усиления борьбы украинского народа за религиозную, политическую и национальную независимость, вело к утверждению и теоретическому обоснованию принципов ораторской барочной прозы с ее основной практической целью - убеждать /persuadere/ слушателей[2] в истинности некоего положения, быть может, недостаточно внимания обращая на органичность, перспективную продуктивность самого пути, избранного для такого рода убеждения /здесь, естественно, выделяем сугубо культурологический аспект/.

Выразительной иллюстрацией такого рода подхода является известное, выдержавшее несколько изданий /первое - в 1659 г./ сочинение И.Галятовского, состоящее из собрания проповедей "Ключ разумения" и первого украинского гомилетического трактата "Наука, или способ составления проповеди". И.Галятовский в деталях рас-

---

[I] Крекотень В.І. Оповідання Антонія Радивиловського: З історії укр.новелістики XVII ст.- К.: Наукова думка, 1983, с.26.

[2] Об этом см.: Маслюк В.П. Латиномовні поетики і риторики XVI - першої половини XVII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. - К.: Наукова думка, 1983, с.209.

сматривает искусство проповеди, совершенство в которой позволяло эффективно воздействовать на ум и чувства слушателей. Барочное представление же о силе проповеди, обусловило особое внимание к формальной стороне дела. Здесь гомилетические каноны /а вместе с тем - это проявление и критических воззрений на литературный жанр/ И.Галятовского выступают в наиболее обнаженном виде: "Спросит кто, как можно из малой части большую проповедь сделать. Отвечаю. Необходимо ту часть проповеди амплифицировать, расширять, необходимо приводить к ней примеры, аналогии, сентенции, фигуры, доводы разные из писма святого, из учителей церковных, и маленькая часть в большую проповедь превратится"[I].

Подчеркнутый прагматизм ораторской прозы позволял, как видно и по этому примеру, отдавать предпочтение компиляции перед оригинальным творчеством, что в целом объясняется необходимостью в максимально короткие сроки достигать желаемой социально-политической, национально-культурной цели. Конечно, ориентация на латино-польские образцы приносила и определенный ущерб автохтонной культуре. И осуждение некоторыми украинскими дореволюционными учеными /в частности, Н.Ф.Сумцовым/ воздействия такого рода деятельности Киево-Могилянской академии и ее воспитанников как отрицательного по отношению к развитию собственно украинской мысли, возможно, до известной степени справедливо в части, относящейся к развитию художественной литературы. Действительно, вряд ли можно сказать, что украинское искусство слова XVII века было близко и понятно народу. Но в недрах его - вернее, в тогдашней еще синкретической словесности - утверждалась ценность украинской культуры путем сопоставления, сравнения ее с польской. Здесь

I Галятовський І. Ключ розуміння. - К.: Наукова думка, 1985, с.236.

"сработал" некий общественный механизм регуляции процесса культурного развития. Практические требования одержали верх и над внешне явной потребностью в первую очередь развивать естественную "греко-славянскую" традицию и в образовании, и в самой литературе. "Может быть, это было дурно; но, по тогдашним историческим обстоятельствам - неизбежно, - отмечал исследователь. - Свет наук уже не мерцал из Греции, порабощенной тогда игу мусульман; самоучкой получить систематическое образование нельзя, поневоле приходилось добывать школьное, систематическое образование из враждебного лагеря папистов"[1].

Тем временем развитие новых европейских литератур остро ставило проблему соотношения выработанных всем человечеством понятий о литературе с национальным художественным опытом. Скажем, говоря о русской критике, Б.Ф.Егоров отмечал такие ее особенности: "Еще на своей устной и рукописной стадии, в XУI-XУII веках, она затрагивала самые дорогие, самые острые, самые насущные темы: патриотизм, национальный язык и стиль, культура и образование, связь России с Европой"[2]. Именно в силу этих моментов и для украинской литературы более плодотворным оказался путь, намечавшийся "Поэтикой" М.Довгалевского и взглядами Г.Сковороды. В частности, М.Довгалевский, явно в противовес "Поэтике" Ф.Прокоповича, уделяет значительное внимание формам национальной литературы - проявлениям украинского барокко /эпиграмматическая, курьезная, фигурная поэзия и т.п./. Если Ф.Прокопович осуждал подобные "низкие" жанры, склоняя развитие украинского стиха в сторону класси-

---

[1] Териовский Ф. Южнорусское проповедничество XУI и XУII века: /по латино-польским образцам/. - К., /б.г./, с.8.

[2] Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры, композиция, стиль. - Л.: Сов.писатель, 1980, с.42.

цизма, то деятельность и М.Довгалевского, и Г.Сковороды противостояла разрыву с традицией выдающихся представителей Киево-Могилянской академии И.Галятовского, А.Радивиловского, С.Яворского и др. Противостояла она и разрыву с традициями древней украинской собственно литературы /И.Вышенский, П.Беринда, И.Величковский, К.Зиновьев, К.Транквиллион-Ставровецкий, И.Максимович и др./, в лоне которой, кстати, в основном развивалась и литературно-критическая мысль того времени - не только в распространенных авторских предисловиях и послесловиях "до чительника", но и в самих художественных произведениях. В последних нередко синкретично сосуществовали элементы басни, сатиры, притчи, рецензии, полемической статьи и т.д. Традиционные барочные тенденции легли в основу травестийно-бурлескного жанра, жанра, важность которого для становления новой украинской литературы трудно переоценить. Именно в нем выявилась продуктивность, казалось бы, всецело противостоящего традициям отечественной культуры поворота в XУП веке к "латино-польской" литературной ориентации, что, собственно, и создало предпосылки для развития украинского барокко - сначала в ораторской прозе, а впоследствии и в других жанрах.

Эти процессы в значительной степени обусловливались осуществлением "нормативной", "литературно-критической" функции культуры представителями ее различных сфер. Поскольку вплоть до конца XУШ века и гуманитарная наука, и искусство развивались, по сути, синкретично, то литературно-критические суждения пронизывают и поэтики, и риторики, и гомилетики, и проповеди как литературный жанр, и собственно художественные произведения.

Ф.Прокопович, выступая против чрезмерности барочных "украшений" в украинской ораторской прозе второй половины XУП - начала XУШ веков, в сущности, выражал свое откровенное неприятие де-

мократического процесса секуляризации церковной проповеди как литературного жанра. А в этом, несомненно, состояло прогрессивное значение украинского барокко. Ф.Прокопович же, являясь в известном смысле и литературным критиком своего времени, усматривал в этом прежде всего противоборство процессу тотальной секуляризации церкви, сторонником которого являлся, будучи апологетом просвещенного абсолютизма и утилитаризма Петра I. Ф.Прокопович призывал к сдержанности стилистического лада проповедей,прежде всего к заботе о ясности мыслей, о приоритете содержания. Он выступал за простоту и народность языка, утверждал, соответственно требованиям классицизма, принципы рационалистической четкости изображения человека и природы. Все это впоследствии чрезвычайно положительно сказалось на развитии русской, а через нее - и украинской литературы второй половины XVII и XIX веков. Таким образом, закономерно встает вопрос: кто был прав в том,как видим, далеко не схоластическом споре? Сторонники украинского барокко или их бескомпромиссный, решительный критик? По нашему мнению, вполне доказательно анализирует такого рода проблему В.И.Крекотень, предлагая различить акценты, которые должно ставить при оценке любого явления критиком и историком литературы: "Критик нападает на старое, отжившее во имя нового, рождающегося. Он отстаивает интересы сегодняшнего и завтрашнего дня, ратует за удовлетворение насущных потребностей современного во имя будущего. Поэтому нападения критика, сделанные в момент упадка анализируемого явления, пусть некогда оно и имело положительное, прогрессивное значение для общества, вполне оправданны. Задача же историка состоит в установлении исторической истины, в определении объективного места и значения исследуемого явления в историческом процессе. Историк рассматривает исследуемое явление

в исторической перспективе, в эволюции. Он обязан объективно учитывать положительные и отрицательные качества его на каждом этапе развития и для каждого момента определять соотношения этих качеств, выделяя их равнодействующую"[1].

Ф.Прокопович, являясь активным приверженцем секуляризации церкви, одновременно выступал противником секуляризации церковной проповеди как литературного жанра. И в этом вовсе нет кричащего противоречия. Архиепископ Прокопович небезосновательно усматривал в идеях С.Яворского, Ф.Лопатинского, Г.Вишневского и других умеренно настроенных культурных деятелей тактический ход противников Петра I, направленный на отрыв церкви от государства. Секуляризация являлась требованием дня. Но умеренные предполагали проводить ее более демократичным, нежели полное подчинение церкви абсолютной монархии, путем. И в этой политической, идеологической борьбе участвовала и специфически выявляющаяся литературно-критическая мысль. Где уж, отвечая на социальный императив времени, было Ф.Прокоповичу отмечать то положительное, что вносила теория и практика барокко в развитие украинской литературы. Это, действительно, уже забота литературной науки сегодняшнего дня.

И в первых украинских грамматиках, и в поэтиках и риториках преподавателей Киево-Могилянской академии литературно-критические суждения существовали неотделимо от собственно гуманитарной науки, как она понималась в XVII-XVIII вв.[2] Г.М.Сивоконь называет

---

[1] Крекотень В.І. Українська ораторська проза другої половини XVII ст.як об"єкт літературознавчого вивчення.- В кн.: Питання літератури. К., 1962, с.178-179.

[2] В европейских культурах тоже наблюдаем подобный синкретизм в развитии эстетической и литературно-критической мысли /Гораций, Буало, Скалигер/, только лишь во времени предваряющий процессы, происходившие на Украине в XVII в.

эту науку, древнюю украинскую теорию поэзии, "школьной классицистической поэтикой"[1]. Но интересно, что в недрах классицистической поэтики как учебного курса, наличествовали литературно-критические суждения, даже противостоящие общему направлению поэтик к классицизму. И это "противодействие" оказалось на поверку более результативным, чем само "действие". "Вполне очевидно, что в XУП-XУШ ст. классицизм не занял сколько-нибудь значительного места и в крайнем случае развивался по периферии литературного процесса, хотя по-своему влиял на развитие украинской литературы", - такой вывод делает И.В.Иванью[2].

Как видим, "латино-польская" академическая, в тогдашнем понимании, литературная наука отражала животрепещущую для украинского народа необходимость утверждать и отстаивать в крайнем случае право на равенство в соревновании и в борьбе со словесностью католицизма. Некие регулятивные социокультурные механизмы, как форма протокритики, даже в русле достаточно схоластических школьных поэтик и риторик все-таки "работали" на развитие украинской литературы. Но, естественно, такое "латино-польски" направленное движение не охватывало низшие образованные слои народа. Здесь оказывались более существенными иные факторы.

Синкретизм словесности того времени проявлялся не только в нераздельном сосуществовании собственно литературы, научных наблюдений и литературно-критических элементов, но и в формах функционирования. Так, литературными произведениями считались не только стихи, драмы, интермедии и т.д., распространявшиеся в

---

[1] Сивокінь Г.М. Давні українські поетики. - Х.: Вид-во Харк. ун-ту, 1960, с.104.

[2] Іваньо І.В. Про українське літературне барокко. - Рад.літературознавство, 1970, № 10, с.53.

списках, и уже нередко попадавшие в печатный станок. Как сборники литературного характера принято рассматривать даже рукописные исторические книги, особенно созданные в XVII веке, изложение в которых все сильнее стало отличаться от традиционных для летописей времен Киевской Руси форм. Смешение жанров приводило к сочетанию синтетического научного труда и художественной повести /Густинская и Черниговская летописи, летописи Самовидца, Величко и, особенно, Грабянки, который сам свидетельствовал, что задумал свой труд как своеобразную реакцию на книги зарубежных историографов/. В сборниках все чаще появляются бурлескно-травестийные стихи, пародирующие церковные сюжеты и службы, сатирические произведения социальной направленности, исторические стихи и т.д.

Понятно, что такие "вкрапления", а также сюжетотворчество, эмоциональность изложения и т.п. приводили к разрыву с собственно летописной традицией, сближали эти рукописные материалы с исторической беллетристикой - именно таким образом они и удовлетворяли известные эстетические потребности низших образованных слоев народа.

Но как происходил сам процесс общественно-значимой регуляции функционирования этих своеобразных и, казалось бы, архаических /во всяком случае, для второй половины XVII века/ литературных форм? Насколько успешно, в связи с развитием книгопечатания, рукописный сборник мог конкурировать со своей преемницей? Чем вообще обусловливалась потребность в его трудоемком изготовлении? Какие общественные институты влияли на этот процесс?

Е.М.Апанович, рассматривая украинские рукописные сборники XVII века, отмечает ту огромную роль, которую играла в тогдашней культурной жизни Украины деятельность переписчиков /в основной массе выходцев из низших слоев служащих, связанных своей деятель-

постью с разного рода административными канцеляриями/. В большинстве случаев они выступали не механическими копировщиками, а именно культурными деятелями, осознающими общественное значение своей трудной работы. Социально направленное и творческое отношение к составлению рукописных книг определяет то, что такого культурного деятеля "нельзя считать простым переписчиком"; в одних случаях он "превращался в своеобразного соавтора", выступая не только "как создатель и переписчик смешанного литературно-исторического сборника, но и как поэт", в других - "у него ощущается критическое чутье". "Критический подход к источникам, - замечает Е.М.Апанович, - проявлялся в корректировании концепций чужого текста. Известны, правда, случаи переноса в сочинение XVII в. концепций, даже враждебных его автору"[1]. К этому можно прибавить, что, скажем, в рукописных списках произведений Г.Сковороды можно обнаружить явные элементы "цензуры" переписчиков, направленной на утверждение и поддержку определенных социально обусловленных етико-эстетических идеалов[2].

В синкретическом акте творчества, каковым являлась работа над сборником, отразился и важный аксиологический момент, момент регулятивного формирования "круга чтения" тогдашнего украинского читателя.

Достаточно сослаться на такой факт. Обобщив прямые и опосредованные данные о датировке обнаруженных на сегодня украинских светских рукописей, Е.М.Апанович делает вывод, что во второй по-

---

[1] Апанович Е.М. Рукописная светская книга XVII в. на Украине: Исторические сборники. - К.: Наукова думка, 1983, с.81, 205, 182, 144, 61.

[2] См.: Іваньо І.В. Філософія і стиль мислення Г.Сковороди. - К.: Наукова думка, 1983, с.161.

ловине XУШ в. их было изготовлено в пять раз больше, чем в первой половине этого столетия[I]. Факт, на первый взгляд, просто парадоксальный, если учитывать все более широкое внедрение в то время печатного дела. Исполнение рукописной книги требовало неизмеримо большей затраты труда при значительно меньшей, можно сказать, мизерной коммуникативной отдаче - ведь "тираж" составлял всего один экземпляр.

В силу каких-то причин существовала, однако, потребность в таких дорогих рукописных книгах. По нашему мнению, переписчики в данном случае руководствовались мотивами, которые можно также считать элементами протокритики. Соглашаясь с исследовательницей, что "даже желание просто иметь копию произведения - уже является оценкой последнего"[2], отметим и несомненную зависимость таких своеобразных оценок от социально-культурной конъюнктуры того времени. "Указ царского правительства и синода от 1721 г.,- характеризует ее А.В.Мышанич, - запрещал печатать оригинальные произведения на украинском языке и разрешал перепечатывать только старые церковные книги, сверяя их "тѣми великороссійськими печатьми и дабы никакой разни и особаго нарѣчія во оных не было". Это определило активизацию рукописных форм бытования литературы, ее демократизацию и длительный симбиоз с фольклором"[3].

Такие политические акции, активно влиявшие на литературу, были своеобразной "государственной критикой" /по Платону - критикой "основателей государства"/ по существу, вызывающей, как реак-

---

I Апанович Е.М. Рукописная светская книга XУШ в. на Украине, с.46.

2 Там же, с.204.

3 Мишанич О.В. Українська література XУШ ст. - В кн.: Українська література XУШ ст. К., 1983, с.6.

цию, действие латентных социокультурных механизмов /в частности, и неожиданный, по логике исторического момента, феномен довольно активного распространения рукописной книги в период достаточно высокого и прогрессирующего развития печатного дела/.

В этой связи мы полностью разделяем мнение П.М.Федченко: "Критерии отбора, размежевания книг и их систематизации, рубрикации - это уже элемент критики. Образцами официальной церковной "критики" были библиографические списки "истинных" и "ложных" книг, распространяемые на Украине до конца XVIII в. Кроме апокрифических, к "богоотметным и ненавидимым книгам" относили книги светской литературы"[I].

Ликвидация Киево-Могилянской академии, несомненно, отразилась на развитии и украинской литературы, и эстетики, и литературной критики. Показательно, что в России появляются работы В.К.Тредиаковского, А.П.Сумарокова, М.В.Ломоносова, еще заметнее развивающих элементы литературной критики. А благодаря активности журналистов, оторгнувших ее от академической науки и перенесшей в периодику, она становится профессиональной деятельностью. Так на стыке художественного творчества, научного анализа и журналистики утвердилась критика в современном ее понимании.

И не случайно дальнейшее развитие русской критики связано именно с борьбой между журналистами, писателями /А.П.Сумароков, Н.И.Новиков, М.А.Полевой/ и академистами /В.К.Тредиаковский, М.В.Ломоносов/, в которой пробедили первые, что и знаменовало собой окончательное образование собственно русской литературной критики.

История украинской критики также подтверждает, что вне рас-

I Федченко П.М. Літературна критика на Україні першої половини XIX ст. - К.: Наукова думка, 1982, с.16.

пространения печати развитие литературно-критической мысли тормозится и она может даже возвращаться к своим архаическим видовым формам - сливаться с литературой, как это случилось с "Энеидой" И.П.Котляревского, некоторыми произведениями Г.Ф.Квитки-Основьяненко, П.П.Гулака-Артемовского, О.Маковея, где в латентном виде выступают и элементы критики. Формирование же ее как профессиональной деятельности в современном понимании осложнялось из-за недостатка постоянной украинской периодики. Потому даже в XIX и в начале XX веков развивалась традиционная для украинской древней литературы "ассоциативная, притчевая критика" /П.М.Федченко/ в единстве с собственно художественными произведениями. Но характерно, что всякая попытка открыть украинский журнал неизбежно сопровождалась оживлением литературно-критической мысли. На повестку дня сразу же ставились задачи национальной литературной критики - здесь можно назвать работы Е.Филомафитского "Опыт по двум способам /аналитическому и синтетическому/ судить и оценивать по достоинству эстетические произведения как древних, так и новых стихотворцев", "Критика" П.П.Гулака-Артемовского в "Украинском вестнике" /1816, № 3; 1819, № 7/ или статью П.А.Кулиша "Характер и задачи украинской критики" в "Основе" /1861, № 2/. Большой интерес к методологии и теории критики наблюдаем и в, по существу, впервые созданной широкой сети украинской литературной периодики после победы Великой Октябрьской социалистической революции.

Но оформление с появлением периодической печати литературной критики как профессиональной деятельности еще не значит, что она уже полностью и навсегда отделяется как от эстетической и литературной науки, так и от самого искусства. Скажем, в области русской критики XIX века развивалась также эстетика и философия,

а на Украине и в Белоруссии подобный процесс наблюдался даже в 20-х годах XX в.

Различные функции теоретико-литературных и литературно-критических суждений можно отметить уже при сопоставлении деятельности Платона и Аристотеля. Протекая практически одновременно, они /эти деятельности/ отличались как степенью обобщенности суждений, с одной стороны, так, с другой, и направленностью либо внутрь литературного произведения, процесса, либо во внешние, но органические связи его с социальной средой.

Как мы уже показывали, редко кто надстраивает критику над теорией литературы, однако такие надстройки над историей литературы весьма распространены. Очевидно, представления об отличии критики от истории только по линии "синхронно-диахронного" рассмотрения художественных произведений имеют в своей основе, кроме всего прочего, и то, что и критика нового времени, и история литературы возникли практически одновременно - начало развития периодической печати приходится на XVII век, а сам термин "история литературы" был впервые введен в обиход в 1659 году немецким ученым П.Ламбеком в его изданной в Гамбурге работе " **Prodromus historiae literariae** ". По причинами дифференциации литературной критики и истории литературы /в современном их понимании/ являлись: для первой - расширение средств постоянной коммуникации и все более ощущаемая необходимость корректирующей "подправки" /со стороны разнообразных общественных институтов/ процесса художественного творчества - все это связано с постоянным повышением социальной значимости и влиятельности искусства; для второй - осознание литературы не как суммы, корпуса произведений, а как процесса, и накопления достаточного для научного обобщения количества эмпирических данных.

Поэтому не совсем точным представляется утверждение Т.С.Шукиной: "Можно вполне согласиться с мнением литературоведов о том, что литературная критика "отпочковалась" от литературоведения /а соответственно художественная критика - от искусствознания/, оговорившись, что эта точка зрения возможна, если рассматривать критику как научную дисциплину /как вид деятельности она, безусловно, старше/"[1]. Оговорка существенная и важная. Однако, если критика уже существовала как деятельность до некоего момента своей полной "профессионализации", то отличалась ли она от деятельности ученого-литературоведа?

Определение критики как "отпочковавшейся" дисциплины не позволяет вскрыть сущностную сердцевину этого рода деятельности. Это, в частности, доказывает противоположный подход к "динамике отношений" критики с историей литературы: "В силу того, что профессионализация критики произошла в период, когда искусствознание как самостоятельная наука до конца еще не сформировалось, их взаимодействие носило характер живого и плодотворного синкретизма: развивающаяся наука черпала у критики не только текущий материал, но и методологический арсенал"[2].

Таким образом, критику следует рассматривать целостно, и именно как специфическую социально-эстетическую деятельность /это качество присуще не только современной критике, оно характерно для нее на всем пути ее исторического развития - начиная от периода античности/, поэтому концепции "отпочкования" либо критики от литературоведения, либо литературоведения от критики затушевы-

---

[1] Шукина Т.С. Теоретические проблемы художественной критики.- М.: Мысль, 1979, с.63.

[2] Разлогов К.Э. К проблеме взаимоотношений науки об искусстве и художественной критики. - Вопрс.филос., 1983, № 11, с.102.

вают истинное значение и предназначение ее, как социального института, формировавшегося на протяжении многовековой культурной эволюции человечества.

Конечно, выборочный, "эскизный" экскурс в историю вовсе не претендует на исчерпанность и всеохватность рассмотрения генезиса литературной критики. Но, по мнению автора, обобщения, которые можно сделать, проанализировав под этим углом зрения некоторые узловые моменты появления критических элементов в литературе и науке, позволяют утверждать, что она имеет не только специфический предмет познания, но и отличается по цели, по направлению, по характеру мыслительных операций и от науки о литературе, и от литературы, и от публицистики.

Для определения же сущностной основы критической деятельности возникает необходимость установить ее психологические параметры. Только это может дать основания считать правомочным представление о критике как о некоем "суверенном" виде продуктивного, творческого мышления.

Глава П. КОНСТИТУИРУЮЩАЯ ОСНОВА ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

2.I. Психологические особенности

В последние десятилетия стала очевидной неудовлетворительность поисков специфической, конституирующей основы литературной критики то ли путем отнесения ее к научной, к художественной, к публицистической деятельности, то ли путем абстрактно-теоретического сочетания разнообразных видов деятельности в некоем "синтезе", нередко носящем эклектический характер.

Изучение истории самой критики подтверждает, что ни элементы научных обобщений, ни художественная образность, ни публицистичность не были, так сказать, константой литературно-критического мышления на всех этапах его развития. Литературная критика в прошлом осуществлялась, да подчас и ныне осуществляется, в своеобразных формах, несоизмеримых по своему внутреннему характеру с названными выше тремя видами творческой деятельности. Тем более не совпадают они по задачам и целям, а ведь именно это решающим образом сказывается и на известных психических процессах мышления, обеспечивающих литературно-критическую деятельность, и на круге ее функциональных "обязанностей", и на методе.

Как известно, всякий социальный институт /соответственно - и литературная критика/ представляет собой построение, "ячейки" которого в различные исторические периоды заполняются достаточно разнообразным содержательным материалом. Можно сравнить подходы к осмыслению и изображению действительности, скажем, средневекового и современного писателей, чтобы убедиться в исторически из-

меняющемся характере некоторых существенных черт художественного творчества. Однако, естественно, искусство сохраняло свои конституирующие доминанты, что и позволяет рассматривать его как суверенный вид творческой деятельности, как вызванную общественно-историческими потребностями устойчивую форму организации материала, как некий социальный институт, выполняющий общественно значимую функцию. Социальный же институт является, так сказать, "неполной структурой". "Это парадоксально, - отмечает Л.А.Зеленов, - но именно в таком случае институт и может существовать исторически и служить различным эпохам, формациям, народам и пр."[I]

Литературная критика, подобно искусству, науке и другим социальным институтам, на протяжении всего своего развития сохраняет конституирующую целостность, однако, действительно, содержательно ее структура заполняется по-разному. Как мы уже видели, она может выступать не только в лоне искусства, науки или публицистики. Ее элементы выявляются порой и в формах весьма отличающихся от тех, которые использует современная критика.

Это и вызывает многочисленные попытки опосредованного, сравнительного определения сущности литературно-художественной критики. Между тем во всякой человеческой деятельности можно условно вычленить, с одной стороны, сам психический процесс мышления и с другой - совокупность целей, средств и результатов действий. Первый путь ведет к выявлению психологической основы исследуемого явления, второй - его гносеологических и социологических препаратов. Именно такой двухаспектный подход обеспечивает не только определение психологической и гносеологической основ литературно-критической деятельности, но и раскрытие особенностей ее функцио-

---

I Зеленов Л.А. Социальные отношения и социальные институты. - В кн.: Социальные отношения и социальные институты, с.12.

нального механизма.

Подводя итог одного из многих споров о природе, методе, функциях литературно-художественной критики, А.Нуйкин, в частности, отмечал: "Критика может быть либо наукой, либо искусством, ибо никаких других форм познания действительности нам неизвестно"[1], и потому солидаризировался с теми, кто отрицает возможность рассмотрения критики то ли как искусства, то ли как "синтеза" науки и искусства. Но действительно ли, как утверждает А.Нуйкин и ряд других исследователей, кроме научной и художественной форм познания иных не существует? Имеет ли тогда основания, скажем, А.С.Курилов различать критику и литературоведение не как "часть" и "целое" в науке о литературе, а как "две качественно различные формы познания явлений литературной жизни"?[2]

Между тем, еще И.Я.Франко в известном трактате "Из секретов поэтического творчества" /1898/ наметил, по нашему мнению, более продуктивный путь решения: "Каждый, кто пишет, делает это с намерением передать, внушить другим какие-то мысли, чувства, представления, но только один пользуется для этой цели поэтической формой, другой - научной аргументацией, третий - критикой"[3].

Как видим, И.Я.Франко говорил о трех формах познания и передачи мыслей, чувств, представлений.

Чем же объяснить сосредоточенность исследования проблемы специфики критики на вопросе: наука она или искусство? Ведь, пожалуй, все концепции, в которых делается попытка выяснить ее сущность,

---

[1] Нуйкин А. "Где вы, бодрые задиры?.." - Лит.Армения, 1978, № I, с.92.

[2] Курилов А.С. Границы литературно-критического познания, с.175.

[3] Франко И.Я. Из секретов поэтического творчества. - М.: Искусство, 1967, с.62.

сводятся именно к этому вопросу, хотя большинство исследователей пока не чувствует себя уверенно при определении конститутивной "сердцевины" литературно-критической деятельности. "Когда же поставить вопрос, куда все-таки больше относится критика - к науке или искусству, то, наверное, придется признать, что она ближе стоит к искусству, хотя и сохраняет свою независимость и самостоятельность", - замечает /в отличие, скажем, от Л.Пуйкина/ В.А.Коваленко, но сразу же оговаривается: "Вопрос же, что такое критика как тип мышления, остается пока, к сожалению, открытым"[I].

Здесь удачно схвачен "корень" проблемы, которую нельзя решить вне психологии творческих процессов и мышления. Если уточнить высказывание В.А.Коваленко применительно к психологической терминологии, то, действительно, пришло время ставить вопрос о том, что такое критика как вид мышления. Попытки определить сущность критики и соответственно - ее связь с другими областями познания в пределах наиболее изученных психологией видов мышления /художественного и теоретико-научного/ не приводит в результате к убедительной аргументации. На уровне эмпирического материала сторонники полярных концепций имеют достаточно доказательств и примеров "в свою пользу", но построить целостную систему пока ни тем, ни другим не удается.

Очевидно, это обусловлено тем, что, рассматривая целостность человеческого мышления, исследователи часто опирались только на два из трех основных компонентов психического - чувство и интеллект, игнорируя третью составляющую - волю. Однако человеческой психике, в зависимости от организации психики, от динамической функциональной структуры способностей присущи три развитых вида

I Каваленка В.А. Праблемы сучаснай беларускай крытыкі. - Мінск: Навука і тэхніка, 1977, с.42.

мышления: художественное, теоретико-научное, практическое. Еще Аристотель выделял составные части человеческой психики, тесно взаимосвязанные между собой - теоретическую /разумную/, творческую /импульсивную, или страстную/ и практическую /пожелательную/. Он подчеркивал и важность практического ума, выражающегося в единстве интеллекта, чувств и воли[I]. Если изучению художественного и теоретико-научного мышления посвящено немало исследований, то особенности и свойства практического изучены далеко не достаточно - хотя появлялись статьи и даже монографии, где предпринимались попытки определить его сущность. Более того, значительное внимание философскому обоснованию этого явления человеческой психики уделял еще И.Кант в своей "Критике практического разума". Точно так в "Энциклопедии философских наук" Г.Гегель высоко оценивает специфические свойства практического духа.

Однако, в свое время внимание к одаренности, проявляемой в практической деятельности, было хотя и ощутимым, но поверхностным, что и вызвало отставание теоретической разработки данной проблемы. Позже, хотя практическое мышление и рассматривалось как равнозначимое по отношению к другим видам, его - во всяком случае в эмпирических исследованиях - начали почти полностью отождествлять с мышлением оператора, диспетчера, конструктора и т.п. Некоторые психологи рассматривали как проявление практического мышления деятельность военачальника /Б.М.Теплов/, шахматиста /Б.М.Блюменфельд/. Но в основном исследователи прямо или опосредованно отводили ему скромное место в "иерархии" человеческих способностей - вслед за определением, принадлежащим немецкому педагогу и психологу В.Штерну. Последний, акцентируя утилитарные

I Аристотель. О душе. - М.: Гос.соц.-эконом. изд-во, 1937, с.104, 156.

моменты практического мышления, трактовал его несколько упрощенно, зато правильно указывал и на достойные самого пристального внимания свойства. Так, он отмечал, что практическая одаренность "в своих очертаниях грубее и проще, она теснее связана с наглядным и настоящим моментом; но в этих границах она дает полноценные результаты, и в тысяче случаев повседневной жизни - когда теоретическая одаренность отказывается служить или только с трудом, окольными путями приходит к цели, - практическая одаренность оказывается тем, что в данный момент необходимо, и что следует изучать, ценить и развивать"[1].

Однако именно этот аспект изучения специфики практического мышления долгое время не привлекал надлежащего внимания исследователей. Впервые к комплексному рассмотрению видов мышления обратился психолог А.П.Ткаченко[2]. Обобщив работы многих ученых, он очертил /правда - лишь пунктирно/ особенности практического вида мышления, сосредоточив свое внимание прежде всего на определении соотношения его с двумя другими - художественным и теоретико-научным. Были также выделены связи, в которых состоят развитые виды мышления со ступенями развития самого психического механизма мышления /наглядно-действенное, образное, понятийное/. А.П.Ткаченко впервые рассмотрел практическое, художественное и теоретико-научное мышление в их взаимозависимости, в целостной системе, однако не выделяя конкретных форм функционирования каждого вида в частности.

---

[1] Штерн В. Одаренность детей и подростков и методы ее исследования. - Харьков: Книгоспілка, 1926, с.42.

[2] Ткаченко А.П. Виды мышления и их генезис: Автореф.дис. ... канд.психол.наук. - Киев, 1968. - 18 с.; Ткаченко О.М. До питання про генезис видів мислення. - Психологія 1968, вип.5, с.72-79.

Его концепция основывается на том, что наглядно-действенные, образные и понятийные элементы мышления являются ступенями развития от наглядно-действенной к понятийной ступени мышления. Каждая следующая ступень как бы "надстраивается" на предыдущей, обязательно предполагает ее наличие. Одновременно, считает А.Н.Ткаченко, они являются генетической основой развитых видов мышления, соответственно - практического, художественного, теоретико-научного. Сами же развитые виды мышления сосуществуют на одном уровне по своему значению в человеческой психике и по важности для любого вида человеческой деятельности.

Доминирующими единицами передачи информации в них выступают: в образном и художественном мышлении /как ступени и виде/ - символические, в понятийном и теоретико-научном - знаковые, в наглядно-действенном и практическом - коммуникативно-сигнальные средства. Доминирующими функциональными единицами в образном и художественном мышлении выступает образ, в понятийном и теоретико-научном - понятие, в наглядно-действенном и практическом - действие.

По характеру связи с различными сферами человеческой психики художественное мышление наиболее близко эмоциональной, теоретико-научное - познавательной, практическое - волевой сферам.

Взаимосвязь единиц передачи информации и функциональных единиц в развитых видах мышления осуществляется на одном уровне, между ними нет иерархической соподчиненности. Так, понятие, образ, действие доминируют каждое в соответствующем виде мышления, что вовсе не приводит к "превосходству" или "умалению" какого-то из них. Напротив, скажем, понятие в теоретико-научном мышлении неотделимо от образа и действия как подчиненным ему в данном случае функциональных единиц. А в художественном мышлении доминант-

ная роль уже принадлежит образу, однако он точно так же связан с понятием и действием. И сигнал, и символ, и знак выступают во всех видах мышления как одноуровневые, будучи только доминирующим средством передачи информации в конкретном виде мышления. Но сигнал в практическом мышлении обязательно взаимодействует и с символическими, и со знаковыми средствами. Действие, образ, понятие в практическом мышлении переплетаются при доминировании среди них первого. Вполне естественно поэтому, что действие в данном случае непосредственно связано и с образными, и понятийными элементами.

Каждый из элементов мыслительных процессов в любом из видов мышления выступает как обязательно необходимый. Каждый из них может функционировать, выполнять свою роль в мышлении человека, в его деятельности только при условии наличия двух других, "включенности" во взаимосвязь, во взаимодействие с ними.

Однако, выступая составной частью структурного целого, каждый из этих элементов в различных видах мышления отличается, имеет свои особенности. Его качества определяются не только внутренне и изначально присущими свойствами, но характеризуются и спецификой взаимодействия с другими компонентами динамической структуры психики человека.

Образ в художественном мышлении нетождествен образу в теоретико-научном и в практическом видах. Точно так же действие в художественном мышлении, хотя и имеет родственную основу с действием как доминирующей функциональной единицей практического мышления, отличается от последней и интенсивностью проявления, и определенными качественными признаками.

Из всего сказанного можно сделать важный вывод, что определяющими в мышлении являются именно законы создания контекстуаль-

ного взаимодействия, взаимосвязи, а не качество используемого в мыслительном процессе материала. Человеку присущи единство интеллекта и единство основных механизмов мышления, которые не поддаются механическому разделению на три резко отдифференцированные составляющие соответственно главным компонентам психического - чувству, уму и воле. Иное дело, что в пределах этого единства, в зависимости от условий и направленности мыслительных процессов, дифференцируются разные виды мышления, которые и можно выделять как отличные друг от друга продукты единой человеческой психики.

Таким образом, взаимопроникновение единиц передачи информации, функциональных единиц, познавательных процессов, а также связь со всеми сферами психики присущи каждому развитому виду мышления. Поэтому генетической основой этих развитых видов мышления не могут выступать отдельные ступени мышления, а только структурно целостное соотношение наглядно-действенной, образной и понятийной ступеней. Преобладание одной из них и определяет качество генетической основы развитого вида мышления. А структурное соотношение моторно-сенсорной, образной и вербальной памяти точно так же определяет мнемическую основу. Некорректно, как это сделал А.Н.Ткаченко, жестко привязывать, скажем, моторно-сенсорную память, как мнемическую основу, к практическому мышлению. Это, хотя исследователь и признает равноценность всех видов мышления, склоняет к построению системы их иерархического подчинения друг другу. Именно подобная постановка вопроса обусловливает стойкую традицию ограничения проявлений практического мышления в основном в производственной сфере. Если по отношению к одной из ступеней мышления мы вполне определенно указываем на "закрепленные" элементарные единицы /например - сигнал, символ, знак/, то в развитом виде мышления функционирует только сложно-структур-

ное сочетание их.

Игнорирование этого момента приводило к смещению, отождествлению практического мышления с наглядно-действенной ступенью онтогенетического развития человеческого интеллекта. А это в свою очередь вызывало ошибочное противопоставление этого вида мышления, якобы "низшей", достаточно простой формы мыслительной деятельности, мышлению художественному и теоретико-научному.

Правда, определенные затруднения вызывают и сложности иного рода. Так, даже сейчас, когда психологами доказана неправомерность умаления значимости самого практического мышления, по отношению к нашему аспекту проблемы можем констатировать, что специфически психологическая терминология представляется не совсем удачной. Так бывает всегда, когда термины создаются путем заимствования из обыденного слоя языка слов с опутимыми "семантическими шумами". Тогда на трудности сугубо исследовательского характера накладываются трудности психологические, и значительные усилия приходится прилагать, чтобы избавиться от влияния предыдущих или широко используемых значений слова, влияния обыденных представлений. Некоторое сопротивление вызывает слово "практическое" по отношению к мышлению, и потому в данном случае, возможно, следует употреблять выражение "коммуникативно-прагматическое мышление". Так делают эстетики, в частности Г.Л.Ермаш[I].

Коммуникативно-прагматическое мышление следует рассматривать как частное проявление практического мышления. Ведь так же - мышление научно-гуманитарное является частным проявлением теоретико-научного. Определение "коммуникативно-прагматическое" получает выразительно терминологическую окраску, поскольку избавляется от

I См.: Ермаш Г.Л. Искусство как мышление. - М.: Искусство, 1982, с.237.

побочных значений обыденно воспринятого понятия "практическое", и, одновременно, сохраняет семантическую идентичность прототермину: ведь корневая основа слова "практика" заимствована из греческого языка - /πρακτικός/ деятельный, /πρᾶγμα/ действие.

Что касается известного смыслового акцента на прагматичности этого вида мышления, то не должно складываться представление о безбрежности и неконтролируемости самого прагматизма. Ведь речь идет о "коммуникативно-прагматическом мышлении", а коммуникативный характер любой регулятивной информации предполагает как обязательное условие ее эффективности приемлемость такой информации для адресата, то есть ее объективно обусловленное определенными социальными запросами содержательное наполнение.

Однако это терминологическое уточнение направлено только на преодоление побочных последствий восприятия понятия "практическое мышление" - в соответствии с потребностями литературоведения на его "стыке" с психологией. Если же рассмотреть проблему в сочетании философского и психологического аспектов, то, как отмечал С.Л.Рубинштейн, "самый термин "практическое мышление", или "практический интеллект", чрезвычайно знаменателен. Он, с одной стороны, как будто выражает преодоление той точки зрения, которая усматривала интеллект лишь в теоретических операциях абстрактного словесного мышления в понятиях: практика и интеллект, практика и мышление объединяются в единстве одного понятия. Однако в противопоставлении практического интеллекта теоретическому нередко сказывается проникший в самое понимание интеллекта и потому в известном смысле еще углубившийся старый дуализм теоретического мышления и практики"[1]. Для окончательного же снятия этого дуализма,

---

[1] Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. - 2-е изд. - М.: Гос.учебно-педагог.изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1946, с.365.

конечно, необходимо решить вопрос о степени возможного противопоставления и о характере единства художественного, теоретико-научного и практического мышления.

Единство человеческого мышления и деятельности своими корнями уходит в глубокую древность. Известная методологическая посылка для определения сущности этого единства содержится в "Немецкой идеологии" К.Маркса и Ф.Энгельса: "Производство идей, представлений, сознания первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, в язык реальной жизни. Образование представлений, мышление, духовное общение являются здесь еще непосредственным порождением материального отношения людей. То же самое относится к духовному производству, как оно проявляется в языке политики, законов, морали, религии, метафизики и т.д. того или другого народа"[1].

Точно так же непростой для психологии творческих процессов - с учетом традиционного противопоставления художественного, теоретико-научного и практического мышления - является проблема содержательного наполнения понятия "действие" как функциональной единицы коммуникативно-прагматического /практического/ мышления. Ведь человеческое мышление протекает в неразрывном единстве с практикой, ею проверяется истинность полученных обобщений. Поэтому следует вполне согласиться с Г.Л.Ермаш: "О мышлении можно говорить как о процессе поэтапного формирования умственных выводов и их внешнем выявлении не только посредством языка, но и посредством предметного действия, поступка, посредством созидания новых духовных и материальных ценностей"[2].

В этом выявляется диалектика взаимосвязи мышления и деятель-

---

1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т.3, с.24.

2 Ермаш Г.Л. Искусство как мышление, с.49.

ности. Понятие деятельности тесно сочетается с понятием мотива. Деятельность вне мотива невозможна. Кажущееся отсутствие последнего означает лишь то, что в своей деятельности субъект руководствуется субъективно или объективно скрытым по каким-либо причинам мотивом. Само же действие как важнейшая составляющая деятельности и как одна из функциональных единиц мышления соотносится с целью. Вне целеполагания никакое действие не производится. По А.Н.Леонтьеву, это - "процесс, подчиненный представлению о том результате, который должен быть достигнут, т.е. процесс, подчиненный сознательной цели"[I].

Конечно, понятия действия в структуре мышления и в структуре человеческой деятельности нетождественны. В первом случае оно означает психический процесс в его течении, во втором - психический процесс, побуждаемый определенными мотивами, соотносимыми с целью и результатами действия.

Собственно, и критики-практики обращают особое внимание на важность именно результативности, действенности проявлений критического суждения, когда сам факт выступления чрезвычайно важен для реального изменения литературной ситуации. "На целостность и синкретизм литературы, - отмечал, в частности С.С.Лесневский, - критик отвечает целостным же сплавом прямого личностного суждения, соединяющего оценки социологические, эстетические, нравственные в едином человеческом высказывании-поступке"[2]. Более того, литературно-критическое выступление как целостное действие нередко сравнивают с "проявлением гражданской ответственности", "граж-

---

I Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. - М.: Политиздат, 1975, с.103.

2 Лесневский С. Монолог критика. - Лит.газета, 1981, 17 июня.

данским поступком", "силой страсти нравственного участия"[1]. То есть деятельный, практически значимый характер его подчеркивается повсеместно.

В свое время Д.И.Писарев делил людей на титанов мысли, титанов воображения и титанов любви /под последними он понимал именно тех, кого природа наделила способностями к неординарному практическому мышлению/. Причем, говоря о необходимости более эффективного применения любых человеческих способностей, критик видел этот путь в сочетании элементов разных видов деятельности: "Слияние деятельной любви и трезвой науки заключает в себе единственные возможные задатки будущего обновления"[2], - писал он, недооценивая, как это с ним нередко случалось, деятельность "титанов воображения", однако точно угадывая неотделимость элементов теоретико-научного и практического мышления.

Из всех трех видов именно художественное привлекало наибольшее внимание исследователей. Поэтому достаточно четко мы можем проследить, как абсолютизация одного из психических элементов при определении природы этого вида мышления постепенно сменялась представлением о диалектическом единстве всех трех видов. На смену противопоставлению приходят попытки рассматривать их в целостности как нерасчленимый продукт человеческого интеллекта. Отличия же выводятся соответственно различным доминантам функциональных единиц и единиц передачи информации.

Стойкая традиция отделять художественное и теоретико-научное

---

[1] См.: Павличко Д.В. Над глибинами.- К.: Рад.письменник, 1983, с.276; Чупринин С. Критика - это критики! - Вопр.лит., 1985, № 12, с.101; Методологические проблемы современной литературной критики. - М.: Мысль, 1976, с.337.

[2] Писарев Д.И. Генрих Гейне. - В кн.: Писарев Д.И. Литературная критика: В 3-х т., Л., 1981, т.3, с.139.

мышление /практическое, о чем уже шла речь, в значительной мере просто игнорировалось/ достаточно длительное время превалировала в высказываниях и теоретических концепциях исследователей и критиков[I].

Позже пристальное внимание привлекают понятийные элементы, без которых, как оказалось, художественное мышление вовсе не обходится. Роль доминанты в нем выполняет образ, однако он тесно связан с понятием. Стало очевидным, что формула /художник оперирует образами, а ученый - понятиями/ оказывается, в строго научном смысле, достаточно приблизительной. Конечно, образ - главная функциональная единица в художественном мышлении, но вовсе не единственная.

Постепенно все более четким становилось теоретическое осознание и того, что известную роль в деятельности художника играют также элементы практического мышления. Она не может протекать вне включения интеллектуальных и коммуникативно-прагматических моментов психического, хотя и те и другие выполняют в данном случае только подчиненную доминанте художественного мышления роль.

Правда, в последние годы появились попытки рассмотреть и обосновать возможность "растворения" художественного мышления в практическом. Так, В.В.Селиванов подходит к этой проблеме с позиций философского дуализма теоретического мышления и практики, выпуская важные и значимые психологические моменты. Сопоставляя теоретическое и практическое мышление, исследователь правильно отмечает, что интеллектуальная и эмоциональная деятельность психики выступают не обособленно, а в диалектическом единстве. Имен-

---

I См., например: Егоров А.Г. Искусство и общественная жизнь.- М.: Сов.писатель, 1959, с.134; Астахов И.Б. Содержание и форма художественного произведения. - М.: ГИХЛ, 1963, с.28.

но потому В.В.Селиванов, к примеру, не считает конститутивной чертой искусства мышление в образах /ибо и научное мышление также не лишено образного начала/, а специфику искусства выводит из того, что "художник вносит в свое отношение к миру свой личностный смысл, который и находит отражение в продуктах его деятельности, содержании произведений искусства"[I]. Но такое определение вряд ли можно считать вполне удовлетворительным, поскольку каждый ученый /в особенности - гуманитарий/, не говоря уже о публицисте, также старается внести и вносит в свое отношение к миру свой "личностный смысл". Иное дело, что чрезмерность личностного смысла чревата субъективизмом, умалением самой научности в науке. Но точно так же в искусстве чрезмерность "понятийного содержания" угрожает рационализмом, то есть умалением сущностной основы художественного вида мышления. Очевидно, следует говорить о степени включенности, мере важности тех или иных элементов в каждом виде мышления. Недостаточность социолого-гносеологического подхода, который применил В.С.Селиванов, для определения действительно специфических признаков художественного мышления обусловила и несколько "размытый" вывод: "Вопрос о том, каким является художественное мышление, "практическим" или "теоретическим", еще требует специального исследования. Возможно, оно даже занимает промежуточное положение между ними, обладая и теми и другими признаками. По вместе с тем ясно, что к теоретической форме познания мира его свести невозможно, по крайней мере без каких-либо оговорок, поскольку именно практическая задача прямого и непосредственного воздействия на публику определяет его внутреннюю организацию и

I Селиванов В.В. Социальная природа художественного мышления: - Л.: Изд-во ЛГУ, 1982, с.106.

принципы движения мыслей"[I]. В этой связи сразу следует заметить, что искусство все-таки вовсе не прямо и не непосредственно воздействует на публику, а только через художественный образ, восприятие которого не адекватно восприятию какой-то логически сформулированной идеи или жизненного факта. Скорее это относится к публицистике, хотя даже в ней "прямота" и "непосредственность" не выступают в рафинированном виде.

Более того, история литературы знает немало примеров, когда определенное действительно художественное явление, будучи-таки искусством, на каком-то этапе общественного развития не выполняло своей действенной функции, подчеркнуто акцентируемой В.В.Селивановым. Можно назвать при этом имя А.А.Фета, которого не восприняли современные читатели и критика. К тому же под влиянием их холодного отношения он вообще почти перестал писать и печататься. И нужно было определенное время, чтобы по-настоящему открыть этого поэта. А, скажем, писания Л.Чарской, которые издавались достаточно большими тиражами в дореволюционной России, прямо и непосредственно влияли на определенные круги читательской публики, хотя с точки зрения художественности представляются абсолютно беспомощными. Так что сугубо социологический критерий оценки роли литературы в жизни общества применять следует, учитывая и то, что речь идет о восприятии читателем специфического, опосредованного образной системой, а не зеркального отражения действительности.

В последнее время вообще увеличилось число попыток объяснить сущность искусства исключительно социологическими наблюдениями и подходами; очевидно, это - своеобразная реакция на выразительно

I Селиванов В.В. Социальная природа художественного мышления. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1982, с.124.

эстетические акценты критических оценок в 60-70-е годы[I]. Известные положительные результаты в этом направлении получаются постольку, поскольку определяются социальные условия, "заставляющие" человеческий мозг в одну эпоху активизировать элементы теоретико-научного, в другую - художественного, а в третью - коммуникативно-прагматического мышления. Еще точнее, речь идет не просто о некоей автономной активизации определенных мыслительных элементов, а об изменении динамической структуры их в процессе мышления. Естественно, это относится не к индивидуальному мышлению, а к социально-психологическому уровню общественного мышления.

Однако абсолютизация какого-либо частного момента искажает понимание сущности явления. Это можно убедительно проиллюстрировать обобщенным и потому, в определенной степени, формализированным экскурсом в "подвижную" историю восприятия художественной литературы украинской советской критикой.

Уже в первые послереволюционные годы в бескомпромиссной общественной борьбе за утверждение и победу социалистических норм и идеалов жизни искусство становилось мощным идеологическим оружием. То же относится и к критике, роль которой в развитии новой, социалистической литературы трудно переоценить.

Но без некоторых упрощений начав "борьбу за методологию" /так и называлась одна из итоговых критических книг начала 30-х годов/, критика постепенно увеличивала свой марксистско-ленинский научный потенциал, выступая как против вульгаризаторских упрощений, так и против внешних проявлений мнимой социальной индиф-

---

[I] Можно сослаться еще на одно интересное в этом плане издание /Лановенко О.П. Социальный статус искусства: Представления, проблемы, решения. - К.: Наукова думка, 1983. - 167 с./. Социологический момент здесь акцентирован еще более жестко и прямолинейно.

ферентности и т.п. На ее пути были многочисленные преграды объективного и субъективного характера, которые приходилось преодолевать в своем развитии советской, социалистической культуре в целом.

Художественное произведение в социальной среде выполняет три основные функции - собственно эстетическую, специфически-познавательную и, особо акцентируемую В.В.Селиванопым и О.П.Лановенко, - активно-преобразующую или, если обратиться к уже предложенному термину, коммуникативно-прагматическую. Не так просто в бурном движении жизни, в сложной борьбе за утверждение принципов партийности и народности литературы давался молодой украинской советской критике разносторонний подход к художественному произведению, в целом к литературному процессу - с учетом всех этих сущностных моментов функционирования художественного явления.

Первый этап развития советской критической мысли на Украине /от 1917 до начала 30-х годов/ прошел под лозунгом активной борьбы за мировоззренческую чистоту искусства, за утверждение нового метода - социалистического реализма, за привлечение к созидательной деятельности "попутчиков" в литературе. И на этих направлениях были достигнуты несомненные успехи. Однако, общей доминантой, определяющей все уровни литературно-критической оценки, оказалось повышенное внимание в основном активно-преобразующему пафосу художественного произведения, коммуникативно-прагматический аспект нередко безраздельно преобладал над всеми остальными.

Выразительно сформулировал основные задачи, поставленные на повестку дня тогдашними социально-эстетическими запросами общества, К.А.Довгань в статье "Литературная критика и проблема читателя": "Чтобы литература стала социально-действенной силой, необходимо превратить ее в продукт потребления самых широких масс. С

другой стороны - чтобы литература, как действенная сила, влияла на массы в известном направлении, необходимо соответствующим образом стимулировать и организовывать ее развитие"[1].

В целом такой подход определялся особенностями острой классовой борьбы, потребностями времени, а в литературном контексте - искоренением формалистического, асоциального подхода к художественному творчеству, как к явлению якобы с исключительно имманентными законами. Но акцент только на "искусстве жизнесозидания", ставившийся представителями Пролеткульта, или утверждение, якобы специфичность пролетарской литературы состоит "прежде всего в волевой идеологии боевого пролетарского революционера"[2], или же однолинейная трактовка связи литературы и критики с общественной жизнью /"Художественное слово не является только иллюстрацией классовой борьбы, оно само является фактом этой борьбы и действенным ее фактором. Критика точно так же является фактором этой борьбы и продуктом ее"/[3], - все это породило вульгарный социологизм. Причем он не был явлением исключительно субъективного характера. Социологический подход объективно вызывала к жизни потребность четко размежевать искусство, направленное на воспитание нового человека, и мнимо асоциальные произведения сторонников прежде всего формальных поисков. В те годы высоко оценивались даже произведения, в которых просто декларировалась борьба за передовую идеологию, безотносительно к их художественному совершенству. Естественно, при этом полностью игнорировалась специфич-

---

[1] Довгань К. Літературна критика і проблема читача. - Критика, 1928, № 3, с.20.

[2] Коваленко Б. Українська пролетарська література. - К.: Пролетарська правда, 1929, с.4.

[3] Коряк В. Критика переходової доби.- Критика,1928,№ 1,с.20.

ность эстетического восприятия мира. Потому нередко положительный отзыв критики получали даже произведения, которые вряд ли представляется возможным назвать художественными.

К достижениям этого периода следует отнести практическое обоснование материалистического понимания объекта художественного изображения, связи литературы с построением нового общества. Критики-марксисты, подчеркивая активно-преобразующую роль искусства как "организатора массовых эмоций", как "могучего агитационного фактора", как "идейно-эстетического возбудителя в деле социалистического строительства", как "средства психо-идеологического влияния на массы" последовательно утверждали новое его понимание. Правда, их публицистически насыщенные выступления часто диктовались не столько четкими именно литературно-критическими целями, сколько необходимостью защищать самую идею пролетарской литературы, необходимостью внедрять марксизм в критику. Они были сильны, четки в своих общих теоретических размышлениях /особенно - в доказательстве идеологической детерминированности искусства/, но в конкретных анализах далеко не всегда достигали точности и всесторонности применения марксистских идей, при оценке литературного процесса.

Разумеется, во второй половине 20-х - в начале 30-х годов развивалось в критике и правильное представление о соотношении в литературном творчестве социального и художественного начал - идеологии и эстетики. Это, например, наглядно можно проследить по литературно-критической борьбе вокруг романов А.Головко "Бурьян" /1927/ и "Мать" /1932/, в которой постепенно преодолевались вульгарно-социологические толкования этих выдающихся произведений.

Достижением критики 20 - 30-х годов следует также считать ее постоянное и весьма пристальное внимание к проблеме читателя.

Только в конце 30-х и в 40-х годах практиковались абстрактно-общие места типа "читатель одобряет", "читатель не принимает" и т.п. Критика же предыдущего периода в тесном сотрудничестве с социологией чтения оперировала достаточно конкретными цифрами и фактами. Это направление ее работы естественно вытекало из понимания искусства в основном как активно-преобразующей силы и соответствующей задачи критики - бороться за идеологическую эффективность литературной деятельности. Все это имело актуальное значение в период небывалого подъема творческой активности масс.

В основе вульгарного социологизма в литературе и критике лежало, таким образом, отождествление мировоззрения и метода художника, стремление вывести прямую и непосредственную зависимость одного от другого. Если формалисты основное внимание сосредоточивали на внешних результатах, игнорируя саму личность творца, то вульгарные социологи интересовались в основном внешними предпосылками, точно так же игнорируя автора как художника, а воспринимая его исключительно как представителя определенного класса или общественного слоя. В сложных условиях идейной конфронтации критикой не часто учитывались сложности дифференциации писательских сил. О таких перегибах С.Шупак в начале 30-х годов писал: "Когда отдельные рапповцы, в частности Авербах, ставили ошибочно вопрос: "или союзник, или классовый враг", то на Украине у нас кое-кто ставил вопрос: или пролетарский писатель, или классовый враг. Просмотрите хорошенько вульгаризаторскую критику и вы эту концепцию найдете"[1]. Здесь мы сталкиваемся с элементарной недооценкой эстетических и гносеологических возможностей литературы. Не случайно именно в начале 30-х годов, как итог коммуникативно-

[1] Шупак С. Завдання критики на новому етапі. - Життя й революція, 1932, № 8-9, с.151.

прагматических "сверхусилий" этого периода, было вообще предпринято попытку марксистско-ленинскую гносеологию заменить праксеологией /Н.Бухарин/ - понятно, почему в искусстве активно-преобразующий акцент ставился наиболее выразительно. В методическом плане это было в крайней степени упрощенное представление об известной теории Г.В.Плеханова о двух актах литературно-критического анализа. Если первый из них /выделение "социологического эквивалента" произведения/ абсолютизировался, то второй /собственно эстетический анализ/ или вовсе игнорировался, или же рассматривался как дополнительный, подчас необязательный, вследствие чего вульгаризировалась и сущность "социологического эквивалента" художественного произведения.

Познавательные возможности литературы отрицались весьма решительно /В.Коряк: "Плеханов говорит, что искусство является способом познания действительности, а я говорю - нет"/[I]. Такой критике казалось, что акцент и на гносеологических возможностях литературы будет мешать ее активно-преобразующему влиянию на общество. Хотя, следует предостеречь, много чего в этих ошибочных представлениях отстаивалось как следствие межгрупповых полемических несогласий, а не как результат действительного понимания проблем.

Пути дальнейшего развития литературно-критической мысли на Украине, как и в литературах других народов СССР, закономерно вели к преодолению вульгарно-социологических упрощений, ставших явным тормозом и в осмыслении современного процесса, и в восприятии классического наследия.

Со второй половины 30-х годов в борьбе с подобного рода упро-

---

[I] Коряк В. В боях. - Харків: Літ. і мистецтво, 1933, с.202.

ценными подходами к литературе и в противовес конъюнктурным искривлениям известной части критики вызревает необходимость обратить пристальное внимание на другие сущностные аспекты искусства. И это вызвало перенесение основного акцента на познавательные возможности, гносеологию художественного произведения. Но, как всякая односторонность, такой подход тоже оказался не во всем плодотворным. Необходимо было четко осознать специфичность и коммуникативно-прагматического, и познавательного потенциала произведения, который реализуется только через "эстетическое отношение искусства к действительности", говоря словами Н.Г.Чернышевского. В 1940 году А.И.Белецкий печатает статью "Проблема синтеза в литературоведении", где, в частности, рассматривая достижения советской критики, делает существенное замечание: "Недостаточно, однако, сказать, что литература есть "особая словеснообразная форма общественного сознания и познания действительности" /"Литературная энциклопедия"/, или что "литература - средство классового образного познания и классового воздействия на действительность" /формула учебников по теории литературы/. Ясность будет достигнута только тогда, когда мы определим, что такое "словесно-образная форма познания", а прежде всего - что такое самый объект познания - действительность"[I].

Сугубо познавательный подход к литературному произведению, широко практиковавшийся в те годы критикой, приводил к рецепторски-догматическому толкованию метода социалистического реализма, "поощрял" иллюстративность, примитивность изображения как достижений нашей жизни, так и ее конфликтов. В основе этого узкого, вульгарного гносеологизма, или, так сказать, "дурного гносеоло-

---

[I] Білецький О.І. Проблема синтезу в літературознавстві. - Літ.журнал, 1940, № 10, с.105.

гизма" лежало ошибочное представление, согласно которому писатель только подыскивает соответствующие средства для образной передачи определенных идей, сложившихся в его сознании независимо от специфики эстетического отражения действительности. Понимая это, А.И.Белецкий в уже упомянутой статье приходил к практически значимому выводу: "Мы уже отказались от дешевой "социологии"; пора кончить и с пережитками схоластики"[I]. Однако эти пережитки оказались достаточно стойкими, и на почве нарушения ленинских норм партийной жизни ощущались едва ли не до конца пятидесятых годов /правда, в меньшей степени это относится к публицистически насыщенной критике периода Великой Отечественной войны/.

Психологический и идеологический схематизм большинства тогдашних "производственных романов" /да и других жанров/ нередко приводил к апологетизации абстрактных, лишенных человеческой теплоты образов. Так возникает теория "идеального героя". Она была отголоском вульгарно-социологических представлений о непосредственном влиянии искусства на общественное бытие человека, а с другой стороны, явственно свидетельствовала об издержках "дурного гносеологизма", схоластики /по словам А.И.Белецкого/, ощущаемых все сильнее и сильнее. Основным критерием литературно-критической оценки общественной значимости произведения становится у многих критиков его тема.

Акцент на "тематических ресурсах" искусства слова хоть и дал возможность избавиться от многих недостатков "активно-волевой критики", но в чрезмерном проявлении благоприятствовал распространению бессильного копирования, голой иллюстрации внеэстетических /а потому недейственных в искусстве/ идей.

[I] Білецький О.І. Проблема синтезу в літературознавстві. - Літ.журнал, 1940, № 10, с.112.

Сущность отношения к литературе с точки зрения "дурного гносеологизма" нетрудно выявить - для наглядности - специфическим библиографическим "экспериментом". Скажем, для первого послевоенного десятилетия характерна резкая активизация жанра поэмы - их было напечатано за это время более двухсот /такого количественного "скачка" украинская литература не знала за всю свою историю/. Интересной, по нашему мнению, представляется "выборка" рецензий и статей 1951-1952 гг., которая наглядно свидетельствует, что эти поэмы рассматривались в сугубо "тематическом" аспекте /"Поэма о новаторах труда", "Поэма о строителях Днепрогеса", "Поэма о Каховке", "Поэма о друзьях и врагах", "Поэма о дружбе", "Поэма о преобразователях природы", "Поэма о юном герое", "Поэма о народных стройках", "Поэма о героическом труде", "Поэма о матери", "Поэма о детстве Вождя" и т.п./.

Конец 50-х - начало 60-х годов ознаменовались значительным подъемом литературно-критической мысли, углублением ее аналитичности, преодолением ошибок вульгаризации как "социологической", так и "гносеологической". Пристальное внимание привлекает эстетический аспект литературного явления. Правда, и здесь отдельные случаи абсолютизации одного этого качества литературного произведения впоследствии приводили к, так сказать, "эстетической" вульгаризации, к проявлениям эстетства.

В целом же развивается социально и эстетически чуткая и поэтому - эффективная литературно-художественная критика. "Не иллюстрация - открытие!" - названием известной книги Л.Н.Новиченко можно обозначить особенности этого периода в истории украинской советской критики. Есть все основания говорить уже о совершенно ином подходе к литературному произведению - стремление ко всестороннему идейно-эстетическому анализу. Не игнорируя ни гносеологи-

ческой, ни коммуникативно-прагматической функций литературы, критика все большее и большее внимание уделяет ее собственно художественной "материи", осмысление литературы проводится с органическим учетом ее эстетической специфики.

Поиски новых ресурсов художественного отражения происходили как в направлении дальнейшего углубления в жизнь, так и путем интенсивного обновления и обогащения поэтики. Это постоянно держала в поле зрения критика, что заметно сказывалось на всех дискуссиях 60-х годов. Постоянно подчеркивается, что литература - это не "зеркальное отражение жизни", не иллюстрация к известным абстрактным положениям. Прежде всего она осмысляет действительность, открывая в ней своими специфическими средствами новое, нечто еще не известное. Такой подход позволял в другом качестве рассмотреть и коммуникативно-прагматическую функцию литературы, которая влияет на читателя опосредованно, через призму эстетического отражения и восприятия.

Пристальное внимание к воспитательной, общественно-действенной функции литературы вызвало жгучую потребность сосредоточить больше усилий на изучении ее конкретного функционирования в обществе. Опять в поле зрения украинской критики попадает читатель. Причем, стало очевидным продвижение вперед /по сравнению с 20-30-ми гг./ в области конкретно-социологического и теоретического изучения этой проблемы. Если ранее оно проводилось в основном экстенсивно и без учета собственно эстетической дифференциации читателей, то в исследованиях 60-70-х годов этот важный, сущностный момент уже учитывался.

К середине 60-х годов украинская критика достигла определенных успехов в области собственно эстетического анализа. Это открыло возможность на надлежащем уровне оценивать успехи и неуда-

чи литературы, намечать действительно плодотворные перспективы ее развития. Однако в некоторых критических выступлениях пристальный интерес к поэтике, к писательской "технике" начинает вытеснять чрезвычайно важные вопросы идейности произведения, общественной значимости проблематики, социальной активности героев и т.п. Подобный "эстетизм" оказался своего рода реакцией на плоскостность догматических оценок, как антитезис вульгарным тенденциям в литературной критике, но в своем гипертрофированном выражении также искажал, сужал сущность искусства слова.

Этот небольшой экскурс в историю отношения критики к пониманию различных аспектов искусства как специфической социальной деятельности свидетельствует, что абсолютизация какого-либо одного из этих аспектов вызывает серьезные ошибки методологического характера. Конечно, теоретическое понимание необходимости учитывать все стороны художественного произведения в его сложной целостности не приводит автоматически к "полнокровному" анализу. Это происходит через разнообразные опосредования как общественного характера, так и те, что связаны с особенностями творческой индивидуальности конкретного критика. Однако правильное теоретическое понимание проблемы уменьшает вероятность методологических ошибок, о которых говорилось выше.

Конечно, В.В.Селиванов в своей работе "Социальная природа художественного мышления" прав, выделяя такую особенность художественного творчества, как его общественная детерминированность и действенность. Но ведь это только один аспект! По нашему мнению, все-таки более объемно рассматривает проблему Г.Л.Ермаш, учитывающая элементы теоретико-научного мышления в акте специфически художественного творчества: "Использование знаковых приемов, умение превращать предметы в знаки смысла является только одной из проб-

лем языка художественного мышления". Точно так же мимо внимания исследовательницы не проходит и другая сторона явления: "Коммуникативно-прагматические аспекты - составная часть бытия произведения искусства и творческого процесса художника постольку, поскольку перцептивный акт восприятия может быть обусловлен, "предупрежден" прагматической установкой"[1]. О.П.Лановенко и В.В.Селиванов же только этот момент и акцентируют, фактически, если не игнорируя, то явно умаляя остальные.

Отделять одни элементы мышления от других, представлять их в некоем рафинированном,"снятом" виде можно только в научной абстракции - для удобства анализа психических характеристик самого мыслительного процесса. В реальности же каждый вид мышления представляет собой сложный комплекс взаимопроникновения единиц передачи информации, функциональных единиц, познавательных процессов, каждый из видов связан со всеми сферами психики, всякий раз только доминирует категория, определяющая для данного вида мышления.

Эти предварительные рассуждения позволяют сделать вывод о том, что выделение И.Я.Франко трех разных видов передачи "мыслей, чувств, представлений" верно лишь в самом общем смысле - как фиксация проявления трех целостных видов мышления. В реальности же они тесно взаимосвязаны, переплетены. Интересно в этом плане свидетельство А.Н.Толстого: "В писателе должны действовать одновременно мыслитель, художник и критик. Одной из этих ипостасей недостаточно"[2]. Нечто подобное можем сказать и о критике - естественно с учетом изменения структуры взаимодействия различных единиц мыслительного процесса.

Поэтому, когда мы выделяем практическое, или, модифицируя

---

1 Ермаш Г.Л. Искусство как мышление, с.229, 237.

2 Как мы пишем. - Л.: Изд-во писателей, 1930, с.143.

термин к потребностям литературоведения, коммуникативно-прагматическое мышление, то вовсе не отграничиваем его всецело ни от элементов художественного, ни от элементов теоретико-научного мышления, но получаем возможность рассмотреть критику прежде всего на ее собственной основе, а не только в сравнении с другими видами деятельности.

В психологических исследованиях последних десятилетий, посвященных различным проявлениям практического мышления, окончательно утвердилась точка зрения на сложнокомпонентный его характер. Т.В.Кудрявцев, в частности, определяет данный вид как форму "мышления понятийно-образно-практического, где каждый из компонентов занимает равноправное место, а все они вместе - составляют единую структуру мыслительной деятельности"[I].

Разработка психологами теории практического мышления позволяет под этим углом зрения рассмотреть и деятельность литературного критика.

Параллельно с осмыслением критики в плане принадлежности ее к научной или художественной области познания многие исследователи и критики-практики зафиксировали немало своеобразных черт литературной критики, которые с еще большей доказательностью позволяют соотнести ее с коммуникативно-прагматическим /практическим/ мышлением как целостным видом.

Еще В.Г.Белинский указывал, что критика призвана выражать господствующие понятия о прекрасном и при этом "уяснять эти законы теоретически, подтверждать их истину практически"[2]. То же

I Кудрявцев Т.В. Психология технического мышления: Автореф. дисс.докт.психол.наук. М., 1971, с.19.

2 Белинский В.Г. Собр.соч.: В 9-ти т. М.: Худож.лит., 1976, т.I, с.258.

явлений". Подход к критике как проявлению практического мышления заметно назревал.

Это, во-первых, обусловливалось соотнесением ее с публицистикой и выделением их общих типологических черт, важных для понимания природы и критической деятельности. Самым уязвимым моментом при таком подходе оказалось построение иерархических зависимостей - очевидно, даже не как субъективное желание сторонников этой концепции, а как объективный результат. Критика фактически рассматривалась преимущественно как видовое понятие по отношению к публицистике как понятию родовому.

Во-вторых, проявления практического мышления фиксировались исследователями при анализе критики как ценностно-ориентационной деятельности в сфере культуры и при отнесении ее к одной из специфических форм социальной критики.

Проявление последней /по отношению к эстетически значимому объекту/ рассматривалось в таких концепциях как вторичная эстетическая субъективация, духовно-практическое освоение общественных социально-эстетических ценностей, то есть как эстетическая грань социально-критической деятельности /с ее отдельными видами: литературная, художественная, музыкальная, театральная и т.д./. Но отнесение критики к видовому явлению общего рода социально-критической деятельности оказывается также неправомерным. Внеэстетическую, социально-критическую деятельность можно соотносить с литературно-художественной критикой, однако рассматривая их как отдельные виды общего родового понятия практической деятельности. Ценностно-ориентационный аспект эстетической критики нетождествен ценностно-ориентационному аспекту, скажем, производственной, спортивной или медицинской критической деятельности - они формируются вокруг отличающихся конституирующих признаков. Феномен эс-

тетического восприятия, эстетической субъективации является в данном случае структурно и сущностно значимым.

Наконец, в-третьих, наблюдения над реальными процессами влияния критики на литературно-художественный процесс приводили к выводу о регулятивной действенности критики по отношению к художникам /она является средством практической апробации значимости художественных произведений или течений, поскольку в своей совокупности выступает как специфический и многоканальный орган общественного мнения/, и по отношению к потребителям /в этом плане критика способствует либо усилению, либо ослаблению практической влиятельности определенного произведения искусства/.

Однако едва ли не впервые отнесла критику именно к практической области познания польский эстетик М.Голашевская, правда, весьма бегло отметив соотношение критики с практическим видом мышления, от упрощенного понимания которого она предостерегала: "Практическое познание не является касающимся только наших действий, ни таким, что рассматривает способы выполнения действия, - оно специфическое, дающее нам иное знание о действительности, нежели познание теоретическое"[1].

Говоря о литературной критике как о проявлении коммуникативно-прагматического /практического/ мышления, будем иметь в виду ее доминирующую функциональную единицу - действие, то есть определенное социально-эстетически значимое изменение в осмыслении литературного процесса. В критической оценке художественного произведения понятие и образ тесно переплетаются с действием, но именно вне доминанты действия критика просто не может состояться. "Художественно-критическое суждение, - пишет Р.Т.Громяк, - является проявлением всего сознания человека как целостной личности,

[1] Gołaszewska M. Filozoficzne podstawy krytyki literackiej, s. 253.

является проявлением его жизнедеятельности, порожденной общественными условиями какого-то конкретно-исторического периода. Таким образом, определяет природу критики не категория сознания, а категория деятельности, проявляющаяся в форме сознания. Критика прежде всего - момент социальной деятельности"[1].

Критик не пишет вообще. Ведь даже особенность печатного органа - ориентация, общее направление, круг постоянных читателей - не могут не отражаться на его работе. Так, приход в "Отечественные записки" резко активизировал позицию Белинского-критика. То же наблюдается в деятельности Н.Г.Чернышевского и Н.А.Добролюбова в "Современнике".

Письма И.Я.Франко также свидетельствуют, как много для него значило то, в каком издании и с какой целью он публиковал критические работы.

Необходимость согласовывать свои творческие замыслы с потребностями и возможностями печатных органов является одной из сложнейших проблем, которые критик должен постоянно решать. Это не субъективное проявление конъюнктурности или конформизма, а закономерное влияние социальных обстоятельств на работу критика, которая невозможна вне действенного проявления. Критики самой в себе не существует. "Хотелось бы мне сказать свое мнение о Ваших стихотворениях - напечатать его негде..."[2] - признавался в письме к Н.А.Некрасову Н.Г.Чернышевский.

Любое критическое выступление готовится с соответствующей "поправкой" на место, время и ситуацию его предполагаемого появления, с ориентацией на читателя. И, конечно, такое выступление не только в значительной степени зависит от внешних обстоятельств,

---

1 Гром"як Р.Т. Естетика і критика, с.207.

2 Чернышевский Н.Г. Полн.собр.соч. М., 1949, т.14, с.322.

но по-своему и формирует их.

Когда мы говорим о единице передачи информации в практическом мышлении, то уточняем: во взаимодействии коммуникативно-сигнальных, символических и знаковых элементов доминируют первые. Но остальные элементы, хоть и имеют специфические значения и формы выражения, присущие только критике, привносят в процесс мышления практического своеобразную окрасну художественного и теоретико-научного мышления. Порой такая окраска настолько сильна, что создается иллюзия полного сращивания критического произведения с художественным или сугубо научным. Именно поэтому появляется правильное, в своей основе, ощущение, будто критика "возникает так, как рождается стихотворение"[1], а с другой стороны - "деятельная любовь" сочетается с "трезвой наукой"[2].

Что же значит "сигнал" в отношении литературно-критического выступления? То, что художественное произведение воспринимается критиком как своеобразный, эстетически, социально и национально детерминированный импульс /при этом символическое и знаковое содержание не игнорируется, а подчиняется доминирующей единице передачи информации/, который в той или иной степени влияет на литературную ситуацию, отражается на эволюции литературы. Соответственно - и творческим результатом деятельности критика являются не символические или знаковые образования, не художественные и не научные тексты, а тексты-"сигналы".

В процессе функционирования искусства даже эстетические категории могут выступать в такой роли "На социальном уровне, - отмечает К.П.Фролова, - возникает новый сложный, обусловленный об-

---

[1] "...Не заглушити тої пісні гени /Бесіда з М.Ільницьким. - Літ.Україна, 1983, 30 червня.

[2] Писарев Д.И. Генрих Гейне, с.137-139.

щественным опытом чувственный "сигнал": красивое-прекрасное, уродливое и разновидности его"[1].

Отдельные элементы произведений или они сами в целом могут превращаться в художественные каноны, цель которых - сигнализировать о необходимости перестраивать впечатление о произведении в соответствии со значимым в данной исторической эпохе рядом ассоциативных связей. В таком случае определенная часть информации, которую несет произведение, находится как бы вне самого текста. Он же является своеобразным импульсом, побуждающим к извлечению этой информации.

Сигнальное значение /в неразрывном единстве с символическим и знаковым/ как художественного элемента, так и произведения в целом наиболее выразительно именно в эпоху появления данного произведения - существует ряд внетекстовых факторов/ определяющих силу и продолжительность "сигнального" значения для читателей. Причем художественное произведение /как сигнал/ выступает одновременно в двух функциях - семантической и прагматической. Если первая позволяет автору передавать свои образы, мысли, идеи читателю, то вторая побуждает адресата сигнала к определенному действию, т.е. в нашем случае, к литературно-критическому выступлению. Эти коммуникативные элементы мышления критика существенно влияют и на сам конкретный акт художественного творчества /писатель ориентируется на идеального читателя, в том числе и на критика/ и на дальнейшие такие акты /реакция на сигналы-выступления критики после появления предыдущих произведений/.

Такое отношение к художественному творчеству может показаться слишком прагматичным, но, справедливо отмечает Р.Т.Громяк,

---

[1] Фролова К.П. Естетичні категорії в літературознавстві. - Рад.літературознавство, 1972, № 2, с.38.

"критика как оценка искусства и специфическая деятельность вытекает из потребности взаимодействия человека с миром, а психофизиологически зарождается как определенная реакция на внешние влияния"[1]. Социальная детерминанта данного явления также очевидна, и критика не может уклониться и никогда не уклоняется /даже если провозглашает незаинтересованность в социальных последствиях своей деятельности/ от решения практических, коммуникативно-прагматических задач, которые ставятся литературным процессом.

Не приводит ли это к несовпадению "сигнала", вызываемого произведением и якобы определяющего реакцию критики, и реального символического и знакового содержания текста? Конечно, такая "угроза" существует, и как на хрестоматийное доказательство можно сослаться на статью Д.И.Писарева "Пушкин и Белинский". Но вполне прав Б.И.Бурсов, когда пишет: "Интересы момента иногда заслоняли от Белинского вопрос о вечных ценностях искусства. Это случалось с ним не раз. А мы говорим о Белинском - величайшем из русских критиков. Такова уж природа критики..."[2].

Однако, говоря об ошибках критики вполне резонно, как это сделал Д.В.Стариков, пользоваться кавычками: "не надо удивляться ее "ошибкам"... ибо "ошибки" эти порой связаны с самой ее природой"[3]. Суждение критика, даже несправедливое, в историческом аспекте "объективно" - оно является одной из своеобразных координат места произведения на данном этапе литературно-художественной жизни. Красноречивы свидетельства самих художников, в которых они говорят о зерне истины, находящемся даже в несправедливых суждениях

---

[1] Гром"як Р.Т. Естетика і критика, с.35.

[2] Бурсов Б.И. Критика как литература, с.15.

[3] Стариков Д. О призвании критика. - В кн.: Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии, с.231.

критики, ведь абсолютной справедливости не существует. В случае же когда критик четко изложит свою концепцию, мотивирует свою точку зрения - художник согласен извинить ему ошибку, поскольку это заставляет задуматься о собственных аргументах[1]. Такие размышления над своеобразностью критической оценки, очевидно, отражают тот факт, что позиция критика, коммуникативно-прагматическая, а не только научная наполненность его суждений имеют для писателя большое значение.

И все же, несмотря на свои не столь уж и редкие "ошибки", литературная критика вырабатывает определенные познавательные ценности /по крайней мере, на пересечении текста и реакции на него читателя или группы читателей/, но феноменальным свойством ее является способность сократить путь научного познания.

Социальная ситуация в своей целостности содержит эстетически значимые моменты, известным образом влияющие и на содержательно-стилевую наполненность художественного мышления, и на расстановку сущностных акцентов научных поисков, и, в особенности, на практическое направление и действенное отражение литературной "борьбы". Критик всегда пытается "угадать" перспективное направление развития литературы, даже едва заметное, и соответственно ему оценивать новые художественные произведения, порой не вдаваясь в научно-детализированное их рассмотрение. В процессе практического мышления функционируют специфические обобщения. Они, прескриптивные по своему содержанию, появляются в результате значительного /по крайней мере, большего, чем в других видах мышления/

---

[1] См., напр.: Франко І.Я. Говоримо про вовка, скажімо і за вовка. - Зібр.тв.: У 50-ти т. К., 1980, т.28, с.170; Рудницький М. За чутливе і суворе сумління. - Літ.газ., 1961, 16 трав.; Koprowski J.Dzień powszedni literaturzy.-Łódz:Wyd-wo Łódzskie,1972,s.27.

практического воздействия контекстуального окружения конкретного художественного явления. На такую черту литературно-критического суждения указывают Д.В.Стариков, М.Голашевская, Г.Маркевич. В.Кубилюс, в частности, отмечал: "Критика В.Миколайтиса-Путинаса опиралась на обобщающую силу подолгу вынашивавшихся решений, которые проникали в суть, обойдя извилистый путь обстоятельного анализа"[1].

Оценки, не всегда научно исчерпывающие, однако "прозревающие", а не только объясняющие сущность, могут даже выделять не самое главное в произведении, но в то же время их влияние на литературный процесс бывает весьма заметно. Здесь, опять-таки, важен момент взаимодействия разнообразных и разнонаправленных элементов социокультурного контекста.

С точки зрения историка и теоретика литературы в большинстве статей 1960-х годов о творчестве Василя Быкова или игнорируется, или отрицается новаторство писателя, или же не "схвачена" сущность этого новаторства. Это обусловлено прежде всего тем, что решался вопрос более принципиальный: утверждение самих новаторских художественных принципов. "Критика, почувствовавшая новаторский характер первых произведений Быкова о войне, - замечает В.А.Коваленко, - вынуждена была сначала защищать его от грубых, тенденциозных обвинений в искажении объективного хода войны советского народа с фашизмом. Почти полностью вовлекаясь в эту борьбу, добросовестная критика не могла глубоко анализировать в целом творчество Быкова. Однако, когда имя В.Быкова прочно утвердилось и появились аналитические, глубокие исследования о его творчестве, писатель отмечал, что для него как художника более важными оставались все-таки те "несовершенные" оценки благожелатель-

---

[1] Кубилюс В. Критика - специфический образ мышления, с.267.

ной критики начала 60-х годов[1]. Здесь очень важен факт действия.

Некоторые даже глубоко профессиональные, эмоционально насыщенные литературно-критические выступления, в случае своего "опоздания", уже неспособны активно-созидающе воздействовать на литературный процесс. Они, в значительной степени, из предполагаемого природой этого вида деятельности фактора художественного развития переходят в разряд обычного факта, быть может, даже свидетельствующего о проницательности и зрелости критика, но не более. Несомненно, действенная сила таких выступлений весьма уменьшается. Показательно в этом смысле наблюдение С.И.Чупринина: "Появись статьи Золотусского о Белове, или Семине, или Воробьеве в ту пору, когда репутация этих писателей еще только формировалась, выкристаллизовывалась в литературной разноголосице, они, статьи, были бы восприняты не только как отличная работа критика-профессионала, но еще и как гражданский поступок"[2].

Известно, что бывают такие практические ситуации, в которых сам факт высказывания или выступления по-своему более важен, даже нежели его содержание. Дело в том, что в процессе коммуникативно-прагматического мышления само познание протекает по несколько иному пути, если сравнивать с познанием теоретико-научным. Еще Г.Гегель замечал, что практический дух "начинает не с кажущегося самостоятельным объекта, подобно теоретическому духу, а со своих целей и интересов, следовательно, с субъективных определений, и только отсюда продвигается дальше к тому, чтобы превратить их в нечто объективное"[3]. /Конечно, и здесь мы учитываем момент

---

[1] Каваленка В.А. Праблемы сучаснай беларускай крытыкі, с.165, 178.

[2] Чупринин С. Критика - это критики!, с.101.

[3] Гегель Г. Соч.: В 14-ти т. М., 1956, т.3, с.236.

только в абстракции возможной "чистоты" самого практического мышления, состоящего, как уже отмечалось, в самых тесных связях с другими видами мышления/.

Иногда, говоря об ошибках в критике, мы акцентируем их неосознанный характер. Конечно, так бывает, но далеко не всегда. Социальные требования эпохи, в основном определяющие доминанту сигнального элемента в художественном произведении при рассмотрении ее критикой, нередко вызывают вполне осознанное смещение научных /с точки зрения литературоведения/ критериев оценки. "Должен отметить, - говорил в 1928 году И.К.Микитенко, - два этапа в критической работе журнала "Гарт". Первый этап - это время острой борьбы с организацией "ВАПЛИТЕ", невольно следовало так или иначе реагировать на саморекламу этой организации и разрешать рецензии, более благосклонные к своим членам, нежели к иным /подчеркнуто нами. - В.Б./. Я этого не утаиваю, я рад, что мы от этого избавились. На втором этапе мы повысили требования к книгам членов нашей организации"[I]. Легко увидеть здесь проявление волевого начала, вплоть до волюнтаризма, в литературно-критической деятельности.

Р.В.Дуганов, характеризуя специфические черты литературной критики, правильно указывает, во-первых, на их прямую зависимость от руководящей идеи современности, во-вторых, на особенность аргументации критики, в которой хоть и широко используются художественно-образные и логические средства, но не они являются определяющими, и, в-третьих, на критическую волю в утверждении худо-

---

I Про марксистську критику і роботу журналу "Критика": Стенограма агітпропнаради при ЦК КП/б/У 28 грудня 1928 р. - Критика, 1929, № 2, с.106.

жественного факта[1].

Порой для критика момент утверждения или отрицания приобретает первостепенную значимость, и он даже не весьма заботится о всесторонности и неотразимости своей аргументации - это может непосредственно не входить в его конкретную задачу. В свое время Е.М.Огоновский выступил с большой статьей о поэме Т.Г.Шевченко "Гайдамаки". И.Я.Франко, преследуя цель опровергнуть его суждения, развенчать пафос статьи, более углубился в полемику по принципиальным вопросам, нежели заботился о тщательности и скрупулезной выверенности своего анализа, о чем признавался в письме к М.П.Драгоманову: "Рассмотрение "Гайдам/аков/ должно было получиться слабым, ибо для меня главным представлялось сокрушение Огоновского, а историческую ошибку, на которую Вы мне указали, я заимствовал у него, Вы ударьте его, а по мне то и хорошо"[2].

Как уже отмечалось, коммуникативно-прагматическое /практическое/ мышление по характеру связи с психикой человека наиболее соотносится с волевой сферой. Точно так же волевое выявление критиком своих представлений о литературном развитии является существенным признаком литературно-критической деятельности. "Критик, у которого нет "волевого" отношения к материалу, по существу не является критиком. Он в лучшем случае библиограф, регистратор литературных явлений, более или менее адекватно их описывающий... Воля настоящего критика есть выражение определенной исторической

---

[1] Дуганов Р.В. Современная поэзия в критике. 50-70-е годы.- В кн.: Актуальные проблемы методологии литературной критики, с.176-177.

[2] Матеріали до культурної й громадської історії Західної України: Листування І.Франка і М.Драгоманова. - К.: ВУАН, 1928, т.І, с.31.

силы"[1]. Это обусловливается активно-преобразовательным пафосом литературно-критического выступления, попыткой заглянуть, по выражению И.Я.Франко, "в будущину". В каждом акте критической оценки присутствует элемент прогностической направленности. Даже если критик отказывается выразить собственное понимание движения литературного процесса в будущее, это не в меньшей степени является своеобразным прогнозом, который так или иначе опирается на специфическое волевое усилие. Попытки "безоценочной" интерпретации фактически есть проявлением соответствующе направленной критической воли, и просто "констатирующее" изложение также несет в себе оценочный момент /в конце концов, при таком подходе критик уравнивает, старается уравнять в значимости для читателя произведения разной идейно-эстетической ценности/. Потому вполне справедливо замечание А.А.Блока: "Прав тот критик, который творит свою волю, который на основании собранных им фактов строит свою систему"[2].

В этом плане весьма любопытна работа С.И.Чупринина "Критика - есть критики!", посвященная творческой деятельности Л.А.Аннинского, И.П.Золотусского, Е.Ю.Сидорова, В.В.Кожинова. В очерке о последнем С.И.Чупринин весьма язвительно отзывается о "волевом" акценте в литературно-критических публикациях В.В.Кожинова. Точно подметив, что приверженность позиции ученого-литературоведа, не однажды декларированная В.В.Кожиновым, по существу является своеобразной маскировкой зазора "между стратегическим заданием и тактической надобностью"[3] конкретного литературно-критического

---

[1] Кожинов В. Познание и воля критика.- Вопр.лит.,1975,№ 8, с.74.

[2] Блок А.А. Об искусстве и критике. - Собр.соч.: В 8-ми т., М.; Л., 1962, т.6, с.152.

[3] Чупринин С. Критика - это критики!, с.112.

выступления, С.И.Чупринин невольно обнажает точно такой же "зазор" в своей литературно-критической концепции. Обратившись к высказыванию В.В.Кожинова о том, что без "волевого" отношения к материалу критик не может состояться, он сам по-волевому объясняет читателю значение слова "воля". По Далю, говорит С.И.Чупринин, это - "данный человеку произвол действия; свобода, простор в поступках..." Три точки, разумеется, не случайны, ибо даже "по Далю" дефиниция процитирована не исчерпывающе. У Даля вместо троеточия следует: "...Отсутствие неволи, насилования, принуждения. Творческая деятельность разума". Очевидно, что в рассуждениях о природе критики следует рассматривать последнее значение слова "воля". Но все дело в том, что здесь С.И.Чуприниным по "тактической надобности" осуществлена, изящно, с литературно-критическим блеском, подмена понятий. Воля /сфера психики/ рассматривается только как своеволие /то есть берется обыденное значение слова/.

По отношению к творческой индивидуальности В.В.Кожинова такая подмена срабатывает успешно - С.И.Чупринин достигает свои литературно-критические цели. Однако чтение очерков о Л.А.Аннинском, И.П.Золотусском, Е.Ю.Сидорове обнаруживает, что в "стратегическое задание" С.И.Чупринина вовсе не входит отрицание "волевого" акцента в критике. Оказывается, Л.А.Аннинский, к примеру, не менее, чем В.В.Кожинов, своеволен в суждениях о литературе, "то связывая свои надежды с тенденциями, которые так и не пошли в рост, то весьма неодобрительно отзываясь о писателях действительно крупных или вовсе обходя их вниманием". Еще более - "едва ли не половину славы и гордости современной литературы" критик вообще "не замечает"[I]. Оправданием в этом случае в глазах С.И.Чупри-

[I] Чупринин С. Критика - это критики!, с.83.

нина служит пристрастность Л.А.Аннинского к полемике.

Все же недостатки "системы Золотусского", с точки зрения адекватности оценочных и содержательных акцентов, для С.И.Чупринина "с лихвой перевешиваются "практической критикой" Игоря Золотусского: его почти безотказным чутьем на художественную правду, его вкусом и высокой требовательностью, его неистовостью в споре и его энергией убеждения"[1]. И т.д., и т.п. То есть резко выраженное волевое начало неизменно присутствует в критике. Но плохо, когда оно превращается в критическое своеволие, как подчас и у В.В.Кожинова. Впрочем /что весьма примечательно!/, отрицая "методику утверждения" этого критика, С.И.Чупринин вовсе не собирается отрицать воздействие, которое он оказывает на литературный процесс. Корректно ли выглядело бы это в рассуждениях о деятельности ученого-литературоведа? Естественно, некорректно. Таким образом, волевое начало критического суждения - реальный признак этого вида творческой деятельности.

Собственно, не о том ли свидетельствовали в авторефлексиях выдающиеся критики? Так, в одном из писем к В.П.Боткину В.Г.Белинский признавался: "Я теперь совершенно сознал себя, понял свою натуру: то и другое может быть вполне выражено словом Tat [2], которое есть моя стихия... Я не рожден для науки, ни даже для того тихого кабинетного занятия любимыми предметами, что так сродно твоей натуре... Я было недавно пришел в отчаяние от своей неспособности писать: вижу - есть мысль, глубоко понимаю, что хочу сказать, а сказать не могу - слова не повинуются, нужны образы,

---

[1] Чупринин С. Критика - это критики!, с.100.

[2] Tat /нем./ - действие. Примечательно, пожалуй, и то, что В.Г.Белинский употребляет именно это слово, означающее конкретное, реальное действие, а не синоним его akt ,- тоже "действие", но с явным оттенком пассивности.

их не нахожу и поневоле резонерствую". В другом письме читаем: "Чувствую теперь вполне и живо, что я рожден для печатных битв и что мое призвание, жизнь, счастие, воздух, пища - полемика"[1].

"Я был пекарем, который печет хлеб для ежедневного употребления", - говорил И.Я.Франко о своей деятельности и далее объяснял: "Каждый раз я заботился о том, чтобы ответить потребностям волны и успокоить злобу дня. Я никогда не желал ни ставить себя на котурны, ни щадить себя; я никогда не считал своего противника слишком мелким; я выходил на всякую арену, когда борьба была необходима для прояснения дела"[2].

И если это признание поставить рядом с известными словами И.С.Тургенева, в которых он одной из самых выдающихся черт В.Г.Белинского называл умение чувствовать и отзываться на "злобу дня"[3], если учесть, что Б.И.Бурсов, рассматривая литературно-критическое наследие Н.Г.Чернышевского, первым признаком настоящего мастерства критика считает его способность каждый раз сосредоточиться и заострить внимание именно на вопросах, в данный момент наиболее существенных для литературной и общественной жизни[4], - одним словом, если проанализировать и обобщить опыт выдающихся критиков, станет очевидным, что самой важной чертой каждого из них является нацеленность на актуальные социально-эстетические проблемы текущего момента. Конечно, при этом критик должен перепроверять свои симпатии и антипатии и вечными ценностями, а не только сегодняшней меркой, однако прежде всего он имеет в виду злобо-

---

[1] Белинский В.Г. Полн.собр.соч.М.,1965,т.12,с.13-14,19,88.

[2] Франко І.Я. /Промова на 25-літньому ювілеї/. - Зібр.тв.: В 50-ти т. К., 1981, т.31, с.308.

[3] Тургенев И.С. Воспоминания о Белинском, с.492.

[4] Бурсов Б.И. Мастерство Чернышевского-критика, с.40.

дневный общественный и эстетический потенциал произведения.

Критическому таланту присуща способность чувствовать и прогнозировать перспективные направления общественно-эстетического развития, к которым порой еще только исподволь склоняется общественное мнение. Причем, в процессе конкретизации и утверждения определенных идей критик постоянно уточняет свои представления, иногда даже изменяет их, если этого требует ситуация. В.Штерн одним из самых важных условий практической одаренности называл способность к беспрерывному "переприспособлению" в процессе самой деятельности. "Практически одаренный, - подчеркивал он, - никогда не станет рабом своего собственного плана"[1].

"Белинский не мог довольствоваться одним только чисто теоретическим наслаждением истиною, красотой и нравственным идеалом, - отмечал К.Д.Кавелин, - а хотел видеть осуществленным то, в чем был глубоко убежден, чему был предан всем сердцем"[2]. Даже в работах, казалось бы, сугубо теоретических В.Г.Белинский ставит перед собой прежде всего практическую цель. По поводу своей статьи "Разделение поэзии на роды и виды" он пишет: "Если я не дам теории поэзии, то убью старые, убью наповал наши реторики, пиитики и эстетики - а это разве шутка?"[3]. Активно-преобразовательный характер литературной критики подчеркивал и А.В.Луначарский, называя критика особым талантом, который как читатель всем сердцем жаждет "как можно скорее претворить художественные красоты в жизненные

---

[1] Штерн В. Одаренность детей и подростков и методы ее исследования, с.353.

[2] Кавелин К.Д. Белинский и последующее движение нашей критики: /Письмо А.Н.Пыпину/. - Собр.соч. СПб., 1904, т.3, стлб.1106.

[3] Белинский В.Г. Письмо В.П.Боткину от 1 марта 1841 г. - Полн.собр.соч., М., 1956, т.12, с.24.

подвиги"[1]. А это же и является основой коммуникативно-прагматического мышления! Еще Гегель, рассматривая особенности практического духа, подчеркивал его преимущественно действенный, а не созерцательный характер[2].

Этим прежде всего объясняется внутренняя потребность критика выступить, высказать свое мнение, оценить литературное явление или конкретное произведение, опираясь в значительной степени на известные общественные потребности и на свой эстетический вкус. Бывает, у него даже недостает времени, чтобы сверять все факты, отшлифовывать свой стиль - выступить ведь необходимо сегодня, завтра будет уже не ко времени, поздно.

Такая проблема в любой гуманитарной науке практически не возникает. Скажем, в литературном процессе XIX - начала XX веков было достаточно широко известно имя харьковского профессора, литературоведа, лингвиста, историка культуры Д.Н.Овсянико-Куликовского. Однако порой его научные работы рассматриваются как критическая деятельность, что неправомерно. И не потому, что в круг его литературных интересов попадали только произведения, достаточно отдаленные по времени написания /ведь и "Гайдамаки", когда об этой поэме спорили И.Я.Франко и Е.М.Огоновский, не были литературной новинкой/, - дело в том, что сам подход Д.Н.Овсянико-Куликовского был методологически и психологически не литературно-критическим. "Есть особое, не всем свойственное тяготение к оценке новых явлений литературы, есть потребность разобраться в том, что дает сегодняшнее поэтическое творчество или наново поставить

---

[1] Луначарский А.В. Мысли о критике. - Луначарский А.В.Статьи о литературе. М., 1957, с.125.

[2] Гегель Г. Энциклопедия философских наук: ч.3. Философия духа. - Соч.: В 14-ти т. М., 1956, т.3, с.283.

вопрос о том, что считается бесспорно ценным из творчества прошлого. Здесь всегда есть риск, есть задача боевая, есть опасность жестоко ошибиться, ошибиться в признании, в приятии, в возвеличении, ошибиться в осуждении, в отвержении. /.../.

Вот эта боевая, отзывчивая критика, эта, с позволения сказать, критическая авантюра была чужда Овсянико-Куликовскому, чужда его темпераменту исследователя, его научному спокойствию. Он не занимался ни оценкой современности, ни переоценкой прошлого, он не провозглашал приговоров; он брал признанные бесспорные литературные ценности и толковал их..."[I]

Как видим, самым главным для Д.Н.Овсянико-Куликовского было научное спокойствие, возможность рассматривать произведение в ретроспективе времени при наличии дополнительных данных - свидетельств критики, современников автора, писем, мемуаров и т.д. Это является всегда важным условием научного исследования: произведение рассматривается как такое, что не требует положительной или отрицательной оценки. Оно - ценность, признанная высшим судьей, - временем. Речь может идти только об иной, углубленной, интерпретации, о своеобразных акцентах исследования, недоступных еще критику, или, нередко, заглушенных для него разноголосицей злободневных проблем и потребностей текущего момента.

Д.Н.Овсянико-Куликовский, кстати, четко понимал отличие направления исследования критика и литературоведа. "Научное спокойствие" для него антитетично неопределенности и неотстоянности непосредственного участника литературного процесса. Ведь "художественная критика имеет дело с настоящим, понимаемым как начавшееся

[I] Горнфельд А.Г. Д.Н.Овсянико-Куликовский и современная литературная критика. - В кн.: Вопр.теории и психологии творчества. Харьков, 1923, т.8, с.79.

осуществляться будущее"[1]. Недаром поощрения М.П.Драгоманова к сугубо литературно-критической деятельности вызывали у Д.Н.Овсянико-Куликовского только сочувственную заинтересованность и неопределенное желание, которые все же так и не переросли в действие. Сам он это объяснял вялостью психической реакции как чертой своего характера[2].

Действительно, такого рода деятельность требует известных специфических способностей. Практическое мышление протекает в условиях ограниченного времени для осмысления объекта во всех его многогранных связях /например, В.Г.Белинский указывал, что через три месяца после выхода книги рецензировать ее уже поздно/. Еще одна важная черта практической одаренности человека состоит в умении работать в условиях "стихии опасности" /Б.М.Теплов/, или, воспользуемся метафорическим высказыванием, "критической авантюры" /А.Г.Горнфельд/.

Причем психологическая целостность практического таланта /как, впрочем, и любого другого/ исключает неполный, случайный "набор" отдельных, пусть и ярко выраженных элементарных способностей и черт характера. "Когда говорят, - отмечал Б.М.Теплов, - что какой-то военачальник имеет выдающийся ум, но лишен таких волевых качеств, как решительность или "моральное мужество", то это значит, что и ум у него не тот, который нужен полководцу. Подлинный "ум полководца" не может быть у человека безвольного и слабохарактерного"[3].

---

[1] Овсянико-Куликовский Д.Н. К вопросу о приемах и задачах художественной критики. - Новое слово, 1897, № 12, с.55.

[2] См.: Овсянико-Куликовский Д.Н. Воспоминания. - Петербург: Время, 1923, с.9, с.131-144

[3] Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. М.: Изд-во АПН РСФСР, 1961, с.263.

То же самое приложимо к личности литературного критика. Например, аналитичность ума - очень важное условие литературно-критической одаренности, но вне сочетания с выразительным гражданским темпераментом она не становится собственно литературно-критической способностью.

Это вовсе не значит, что одна и та же личность не может выступать и критиком, и литературоведом. Но в процессе соответствующей деятельности переакцентируются доминантные элементы мышления - одни выходят на первый план, другие подчиняются им. Яркое сочетание всех трех видов способностей к творческой деятельности можем найти у И.Я.Франко. Художник, ученый, критик сосуществовали в нем органично, хотя не обходилось и без некоторых "накладок", преувеличенного влияния, скажем, элементов мышления теоретико-научного на его художественные произведения, особенно - некоторые прозаические. А в отдельных случаях будто-бы научные штудии /хотя бы пример с "Гайдамаками"/ протекали при доминировании элементов коммуникативно-прагматического мышления.

Определяя структуру литературно-художественной критики, В.Голопуров выделяет пять ее элементов: субъект оценочно-эстетической деятельности /критик/; объект /произведение искусства/; средства /жанр, стиль, композиция, понятия и т.п./; метод; эстетическая /художественная/ потребность. По нашему мнению, предложенная структура имеет уязвимые моменты /например, разноплоскостность субъекта - объекта и средств оценочно-эстетической деятельности; отсутствие такого важного элемента, как адресат воздействия критики - читатель и т.д./, но в ней верно зафиксировано, что основная задача литературно-художественной критики состоит в том, чтобы оценивая с эстетических позиций то или иное произведение, "вычленить" из нее эстетическую потребность и "внедрить" ее поня-

мание в общественное сознание[1]. При этом исследователь исходит из марксистского положения о том, что потребность, в том числе и эстетическая, как явление идеальное, "есть не что иное, как материальное, пересаженное в человеческую голову и преобразованное в ней"[2].

Поскольку определение этой эстетической потребности - процесс достаточно субъективный, хотя и детерминированный общественными социокультурными факторами, а также поскольку сама "пересадка" происходит в сложных субъект-объектных отношениях, постольку деятельности критика присуще острое эмоциональное переживание - происходит борьба за животрепетные идеалы. Причем дух этой борьбы легко ощутим даже во внешне спокойных, внешне бесстрастных критических выступлениях.

В одном из интервью поэт В.А.Мысык на вопрос, что побуждало его выступать в литературной критике, ответил: "С такими статьями приходилось выступать мне не часто. И - почти всегда - по заказу печатных органов или издательств"[3].

Таким образом, в мотивах литературно-критической деятельности писателя наличен четко определенный внешний толчек к действию, связанному с достижением известной цели. Ведь, вообще, в литературно-критическое произведение всегда закладывается, порой даже неосознанно, соответствующая "поправка", учитывающая обстоя-

---

[1] Голопуров В. Методологический анализ структуры литературно-художественной критики: /В порядке обсуждения/. - В кн.: Марксистско-ленинская критика и литературный процесс. Фрунзе, 1982, с.155.

[2] Маркс К. Капитал: Послесловие ко второму изданию. - Маркс К., Энгельс Ф. Соч. - 2-е изд., т.23, с.21.

[3] Проблеми. Жанри. Майстерність. - К.: Рад.письменник, 1977, вип.2, с.148.

тельства его предполагаемой публикации. И, конечно, это действие— выступление в значительной степени детерминируется уже самими этими обстоятельствами.

Рассмотрим под этим углом зрения предисловие В.А.Мысыка к книге П.Ключины "Краплини барв земних" /1974/. Итак, возникла необходимость практически выступить /заказ издательства/, представить читателю лирические стихи поэта, доселе известного лишь своими баснями и сатирическими произведениями. От этого и отталкивается автор предисловия в своей практической задаче: представить неизвестное наследие поэта и соответствующим образом оценить его. Обстоятельства данного литературно-критического выступления /предисловие/ не предполагали специального акцента на отрицательных моментах. Поэтому основное внимание сосредоточено на положительном в книге, упоминание же об определенных недостатках сопровождается оговоркой, что они-де "окупаются неподдельной искренностью, настоящими чувствами, непоколебимостью гражданской позиции, неугасимой любовью к родной земле". А вот и "злоба дня". Автор предисловия отмечает, что П.Ключина использует традиционные литературные средства. Дело в том, что когда писалось предисловие, началась естественная реакция на предыдущий этап литературного процесса с присущими ему активными формальными, а в некоторой степени и формалистическими тенденциями в украинской поэзии /что, в свою очередь, также явилось реакцией на трафаретную однообразность многих произведений 50-х гг./. Автор предисловия посчитал нужным, отвечая требованию времени /такой поворот мысли еще лет десять назад выглядел бы странным и неуклюжим/, применить "доказательство от противного": "Мы снова и снова убеждаемся, что непричастность к модным формалистическим завихрениям ничуть не снижает современ-

ного звучания поэзии, у которой есть что сказать людям"[1]. И далее, как средство достижения практической цели /показать ценность и привлекательность поэзии П.Ключины для современного читателя/, используется образное доказательство, возникшее в результате эстетического переживания, и равнозначное в данной ситуации научно доказательному аргументу. "Эту поэзию точно также некстати упрекать в традиционности, как солдата за его простую армейскую форму". Достигнута цель? Достигнута. Убедительно для сегодняшнего читателя? Да.

Критик использовал с научной точки зрения недостаточный, но в критическом контексте вполне оправданный прием . Эффективность такого аргумента объясняется включением самого критика в процесс, пребывание его в живом движении этого процесса. Требуется не просто констатация. Формирование, регуляция, влияние, которые происходят не единственно путем приращения новой информации, но и при помощи оценочного "отталкивания" от существующего канона, при помощи отрицания изживших себя средств.

Кстати, при "доказательстве от противного" хотя и нарушается принцип конкретизации анализа, зато четко отражается динамика литературного процесса во всех изменениях "злобы дня" и интересов момента, без чего критика тоже невозможна. Как видим, своим предисловием В.Л.Мысык решал прежде всего практическую задачу - этим объясняется и его позиция /выступление с высокой оценкой/, и средства, при этом используемые.

Еще по поводу оценок - и высоких, и порой явно заниженных.

---

[1] О распространенности этого приема критической аргументации см.: Брюховецький В. Коли говорять вголос...: Журнальна рецензія: проблеми методології та майстерності. - Прапор, 1975, № 6, с.88-89.

Они определяются далеко не всегда сугубо субъективными стремлениями критиков /не касаемся здесь примеров явной конъюнктурности, хотя такие обязательно чем-то обусловленных/, а чаще и сильнее - практическими потребностями. Ведь, когда Г.Брандес сознательно завышал оценки произведениям своих соотечественников, он делал это с определенной и вполне осознаваемой целью - пропагандировать их творчество за рубежом. Этим и объясняется, как считал И.Я.Франко, то, что произведения вовсе не первоклассных датских писателей широко переводились на иностранные языки. Или же, когда Н.Г.Чернышевский неодинаковым тоном говорил о произведениях одинаковой художественной ценности, когда он подходил к ним с критериями различной высоты, то такие уже этим обнаруживал направленность своих критических выступлений: речь шла о том, стоит ли публичной поддержки тот или иной автор - и чем он был более талантлив и, следовательно, влиятелен, тем более взыскательным являлся критик.

И, конечно, пафос отрицания или утверждения, присущий в любой форме познания действительности, в литературной критике по-особому острый, нередко именно он вызывает вообще потребность литературно-критического выступления.

Может показаться странным, например, почему Л.Н.Новиченко, который к началу работы над своей книгой "Поэзия и революция" являлся уже автором двух книг и многих статей о П.Г.Тычине, вновь обратился к его поэзии. Сам он отмечает, что, кроме чувства неисчерпаемости творчества поэта и желания показать его неповторимую художественную самобытность, им в наибольшей степени руководило стремление "преодолеть инерцию предыдущих оценок и определений, распространенных в критике 20-х годов и частично сохранен-

ных некоторыми критиками даже позже"[1].

Как видим, снова четко поставлена актуальная практическая задача - отрицание определенных суждений, утверждение новых.

Можно сказать больше - в критике нередко кроется полемика, которую следует признать некорректной в науке о литературе, но вполне объяснимой в критическом выступлении. Ведь без скрупулезного или, в крайнем случае, хоть беглого анализа взглядов оппонентов нельзя представить серьезного литературоведческого исследования. Между тем, в критике есть множество случаев, когда, руководствуясь различными мотивами, продиктованными практикой литературного процесса, критик такой спор может вести и "внетекстуально". Как на пример сошлемся в данном случае на "подспудную" полемику в статье Е.С.Шабліовского "Высокая ответственность критики"[2], посвященной литературно-критическим обзорам "Год" 72" и "Год"73". В ней ни одним словом не упоминается о том, что несколько ранее в этой же газете выступил Г.М.Сивоконь, чьи оценки рецензируемых сборников были иными[3]. Чем же объяснить такую позицию Е.С.Шабліовского? Очевидно, желанием полемизировать только с оценками Г.М.Сивоконя, но не с его аргументацией. Это не входило в практическую задачу критика, и потому он даже не упоминает своего оппонента, хотя вся статья направлена именно против системы его оценок. Таким образом, перед нами едва ли не в самом обнаженном виде предстает пример выступления критика именно как проявления практического мышления.

---

1 Робити свої відкриття /Бесіда з Л.Н.Новиченком, с.49.

2 Шабліовський Є. Висока відповідальність критики. - Літ. Україна, 1975, 21 жовт.

3 Сивокінь Г. Місткість критичного судження. - Літ.Україна, 1975, 22 липня.

И, наконец, классический образец. И.Я.Франко, как уже указывалось, статью "Леся Украинка" начинал размышлениями о чрезвычайной важности для многоаспектной оценки литературного явления точного представления о перспективах, о том пути, по которому будет продолжаться развитие художника. И отмечал, что для достижения этой цели критику лучше было бы повременить до вызревания таланта, дабы уже с высоты времени взглянуть на молодые его побеги. Но существует потребность момента, есть необходимость именно сегодня оценить все, сделанное юной поэтессой, предугадать перспективы ее творческого развития. Это задача чрезвычайной сложности, но именно решение ее является призванием критика. Как блестяще справился с нею И.Я.Франко известно каждому читателю статьи "Леся Украинка".

Дальнейшие прочтения произведений Леси Украинки обнаружили много нюансов, которые во времена И.Я.Франко были еще "недоступны" взгляду критика. Данная им очень высокая оценка основывалась не только на понимании бесспорных художественных достоинств поэзии Леси Украинки, весомого вклада, сделанного ею в изменение самой общественной и художественной ситуации. "Эта больная, слабосильная девушка - едва ли не единственный мужчина на всю современную соборную Украину"[I], - такой вывод И.Я.Франко не только в конденсированной форме представляет результат образно "средуцированного" аргумента, но и становится аргументом научно значимым.

Естественно, это вовсе не значит, что будущим литературоведам остается только уточнять, углублять такого рода оценки, основное внимание уделяя анализу самой "художественной плоти" произведений прошлого, независимой якобы от "злобы дня". Независи-

---

I Франко І.Я. Леся Українка, с.271.

мость эта также иллюзорна, что хорошо показал Л.Н.Новиченко, анализируя творчество П.Г.Тычины первых послереволюционных лет. Эстетический и социологический аспекты в его книге "Поэзия и революция" сочетаются органично, с одной стороны, с другой - реально учитываются горячие проблемы почти сорокалетней давности.

Поставив поэзию Павла Тычины в контекст динамического, хоть и не всегда прямолинейно восходящего движения украинской интеллигенции к полному приятию социалистических идеалов, Л.Н.Новиченко аналитически расслоил сложный комплекс разнообразных факторов, влиявших и на идейную значимость произведений поэта, и на их "эстетические параметры" - от стилевой /в самом широком понимании/ напряженности до значимых перепадов ритмико-интонационного лада. Весьма показательным в этом плане является анализ критиком стихотворений "Дума о трех Ветрах" и "Три сына". Там, где при сугубо социологическом подходе четкий "ярлык" сразу бы засвидетельствовал мировоззренческую незрелость поэта, Л.Н.Новиченко видит переплетение неоднозначных побудительных мотивов именно к такому восприятию и эстетическому отражению действительности: "С точки зрения строго социологической такая классификация - эксплуататоры, эксплуатируемые и, на равных правах с первыми и со вторыми, "просто бандиты" - выглядит наивной, но в плане морально-психологическом /подчеркнуто нами. - В.Б./ для Тычины тех лет она была наполнена, очевидно, живым значением"[1].

Именно сочетание социологической, эстетической и морально-психологической /для поэта/ плоскостей анализа произведения дает возможность критику вполне доказательно аргументировать свое утверждение, что "Дума..." и еще ряд произведений, написанных П.Г.Тычиной уже в 1917 году, повернуты лицом "не к прошлому, а

[1] Новиченко Л.М. Поезія і революція.- К.: Дніпро, 1968,с.44.

к будущему".

Если учет тогдашнего психологического состояния поэта позволяет объяснить генезис его неточных представлений о движущих силах революционной бури, то сочетание эстетического и социологического подходов дает возможность избежать прямолинейного социологизирования, в которое впадали некоторые критики при анализе "Думы...", но уже в другом направлении - поспешного приписывания П.Г.Тычине отождествления третьего Ветра, ласкового Легковея-Теплокрыла, с большевиками. Все, на первый взгляд, в таком толковании стихотворения "становилось" на свои места - Легковей-Теплокрыл победил и злого Снеговея-Морозища, и бандита Буревея. Однако условно-поэтический лад, который П.Г.Тычина так последовательно выдержал во всем стихотворении, отраженные в произведении реалии, выразительные фольклорные реминисценции, - одним словом, вся поэтика противостоит подобному прямолинейному пониманию образа Теплокрыла /естественно, вообще о точной политической дешифровке таких весьма абстрактных образов, как все три Ветра, можно говорить только с существенными оговорками/. На основании определения поэтического содержания образа Л.Н.Новиченко вполне резонно ставит четкий социологический акцент: "Очевидно, события своего времени Тычина рассматривал в "Думе" еще не с социалистической, а с общедемократической точки зрения"[1].

И что же? Какой же вывод должен сделать критик? Оказалось ведь, что автор стихотворения неточно представлял себе движущие силы революционных преобразований, что он смотрел на общественные события того времени лишь с позиции общедемократической. Но сочетание этих социологических моментов с полнотой, точностью и богатством видения реалий жизни, поэтической чуткостью воспри-

[1] Новиченко Л.М.Поезія і революція.- К.: Дніпро,1968, с.45.

тия окружающего мира обусловило то, что поэтом была высказана "с большой силой демократическая крестьянская мечта о земле - о земле, которую должны были наконец получить все, кто сидит за "дранимп шибками" в бедняцких хатах. Ни одна из буржуазно-помещичьих партий не хотела и не могла осуществить эту заветную крестьянскую мечту, - воплотила ее в жизнь только Советская власть. Тычина в своем стихотворении словно предвозвещал это поэтически, утверждая глубокую и настоящую народность той общественной силы, которая не на словах, а на деле дает землю трудовому крестьянству"[I].

Следует подчеркнуть, что к такому выводу склонял анализ именно эстетический, а точнее анализ формальных элементов. Вот как объяснял Л.П.Новиченко важность такого рода анализа для глубокого понимания произведения /на примере двух подобных стихотворений/: "Фольклорная основа обоих произведений не была художественной прихотью поэта - она органично вытекала из той же идеи о народности революции. Именно эта идея подсказала Тычине настоятельную потребность обратиться за художественными красками к национальным украинским поэтическим формам"[2]. Как видим, наполненность выразительных социологических выводов автора подтверждена, обеспечена силой эстетического проникновения в произведение.

Пределы интерпретации художественного произведения всегда обусловлены актуальными общественно-художественными потребностями. Иное дело, что такого рода оценки не так часто выступают доминантой литературоведческого анализа. Но если аксиологический аспект выходит на первый план, то такой анализ становится и /даже - прежде всего/ фактом литературной критики. Это, кстати, при-

---

I Новиченко Л.М. Поезія і революція.- К.: Дніпро, 1968, с.45.

2 Там же, с.83.

водит к отождествлению литературоведческого и литературно-критического подходов, причем не учитывается, что для первого влияние на социально и эстетически значимые изменения в движении литературного процесса является проблемой далеко не основной, по отношению же ко второму должно говорить об этом как об определяющей, конституирующей черте.

В свою очередь, чем более точны литературно-критические оценки, тем в большей степени они получают также и значимость с точки зрения литературоведения как науки, что свидетельствует о необходимости для критика научной обоснованности суждений и по возможности максимально объективного рассмотрения художественных произведений.

Однако не так уж редко внешне научная скрупулезность анализа прикрывает собственно литературно-критические цели, преследуемые критиком /или литературоведом в роли критика/. Нередко в таких случаях подчеркивается научность суждений, выступая средством сугубо литературно-критическим.

Такая полемика состоялась в свое время между критиком А.П.Макаровым и К.П.Фроловой, выступавшей против своего оппонента как бы с позиций теоретика литературы. Говоря о стихах Д.Онковича, А.П.Макаров положительно отзывается о том, что поэт "проявляет вкус не к патетике, а к точной реалистической детали, жизненно достоверной зарисовке"[1]. Учтем, что написано это было в начале 70-х годов, когда в украинской поэзии, в частности и особенно явственно - в молодой, ощущался недостаток углубленного осмысления действительности, когда риторика нередко заменяла живой пульс эстетического чувства. К.П.Фролова отрицала научную обоснованность такого тезиса: "Теоретически неточным представляется тут то, что

[1] Макаров А. Поезія і час. - Літ.Україна, 1973, 16 лист.

из фразы, в которой критик дает положительную оценку стихотворениям, вытекает: патетика - это плохо, а точность детали - хорошо, это гарантия художественной правдивости и поэтичности. В действительности же, патетика - это тоже хорошо, когда она не фальшивая, а наполненная живой страстью. Нам необходима такая патетика. Точность детали, жизненная достоверность ее - вещь хорошая, но сама по себе она, эта достоверная деталь, в других художественных системах может служить не только реалистическому изображению"[I]. С точки зрения формально-логического построения силлогизма К.П.Фролова права. Но в данном случае она только облекает свое литературно-критическое выступление в форму теоретического изложения, можно даже сказать - прикрывается теорией ради сугубо прагматических целей. В контексте всей статьи легко улавливается смысл и направленность полемики - речь идет об оценке книги К.П.Фроловой "Развитие образного сознания в украинской советской лирике", одну из концепций которой не принял А.П.Макаров. Кстати, эти наши наблюдения являются не "осуждением" позиции автора статьи "Широкий мир эмоций", а выявлением сугубо литературно-критических средств во внешне теоретическом споре.

В.В.Виноградов непременным условием истинности историко-литературного исследования считал предварительное снятие с критика определенного времени маски литературоведа, для того, чтобы понять его мотивы и цели и получить надежный материал для собственно исторических построений. Ученый справедливо делал следующий вывод: "Таким образом, современная критика и научное постижение, "осмысление" современных литературных фактов - явления полярные: одна все сразу объясняет своим "критическим чутьем", другое -

---

[I] Фролова К. Широкий світ емоцій. - Літ. Україна, 1974, 12 берез.

покоится на углубленной интуиции и предпосылает объяснению строгую систематизацию и классификацию материала"[1].

Критика потому и дает знание, отличное от научно-литературоведческого, что она в значительно большей степени опирается на жизненный и ситуативный контекст /И.В.Кондаков называл его "контекстом прочтения"/ конкретного периода литературного развития, контекст, определяемый эстетическими и социальными факторами жизни общества. Что же заставило А.Н.Макарова "переоценивать" устоявшуюся теоретическую категорию? Не социальные ли акценты, неизбежно влияющие и на эстетическую концепцию критика? "Поэзия, - писал в своей статье А.Н.Макаров, - как и природа, не терпит пустоты. Освобождаясь от экзальтированной многословности, от гнета псевдопоэтической метафоричности, она чувствует, как снова возвращается к ней способность видеть, чувствовать, мыслить"[2].

Подобные "таящиеся" в теоретических спорах литературно-критические доминанты, в общем, обнаружить не так трудно. Более сложен случай, когда критик подчеркнуто, даже вызывающе пользуется образными средствами. Он может справедливо считать это просто приемом, которым в принципе вооружены все, но именно раскованностью и легкостью стиля пытается создать иллюзию своеобразной критической беллетристики, и к тому же нередко постулирует незаинтересованность в непосредственном воздействии и на читателя, и на писателя, и на литературный процесс. Мы уже рассматривали несостоятельность отнесения критики к собственно литературе и определяли стыкующиеся моменты в обоих этих видах деятельности.

---

[1] Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой: /Стилистические наброски/.- В кн.: Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976, с.370.

[2] Літ.Україна, 1973, 16 листоп.

Теперь важно проследить, как критика, на словах отождествляющая себя с литературой, в действительности же есть проявлением коммуникативно-прагматического мышления. Так, Л.А.Аннинский постоянно подчеркивает, что считает себя просто писателем-критиком, работающим "не для разрешения "злободневностей дня" или нужд эстетики", его цель - "в другом помочь. Помочь понять, как Шукшин говорил, "что с нами происходит"[I].

Итак перед нами программная заявка на позицию писателя, который, в принципе, не отличается от прозаика, поэта или драматурга /когда глубже вникнуть в сущность дела, то убедимся, что по-своему и каждый писатель откликается и на "потребности эстетики", и на "злобу дня" - хотя бы стремлением постичь то, "что с нами происходит?"/. И самого Л.А.Аннинского беспокоит "ахиллесова пята" "двойного отражения", эффект, как он говорит, "зеркала зеркала" /писатель судит о жизни, критик судит по поводу того, как судит писатель/. Потому он и старается "оправдаться" признанием: "Я завишу только от того, чем все это /писатель, литературный процесс, читатель и т.п. - В.Б./ порождено - от духовной ситуации /что есть, в сущности, тот же "контекст прочтения", ведь Л.А.Аннинский тут же говорит, что для него "знак ситуации - текст". - В.Б./"[2]. И все-таки стоит присмотреться, что же читателя, к которому как бы безразличен критик, более всего привлекает в том же Л.А.Аннинском. Прозаик Р.Киреев считает едва ли не главным "безусловную этическую твердость. Можно соглашаться с его позицией, можно оспаривать ее, но не уважать ее нельзя, поскольку это все-таки позиция"[3]. А литературовед Д.М.Урнов в определенной степени

[I] Аннинский Л. Парадокс о критике.- Лит.газета, 1984, 4 янв.

[2] Там же.

[3] Киреев Р. Вполголоса говорить не умеет.- Лит.газета,1984, 4 янв.

конкретизирует эту "позицию". "Способность говорить писателям правду в глаза. В сложнейших ситуациях, когда привходящие обстоятельства и ореол авторитета, казалось бы, исключают возможность критического суждения, Л.Аннинский опять-таки находит слова и говорит, как есть. Выводит на чистую воду. Действительно, делает он это так умело, так красиво, что возникает впечатление, будто он лишь пользуется чужим текстом для изъяснения "собственной души"[1]. Что же Л.А.Аннинский? В ответе Л.А.Аннинского на эти слова Д.М.Урнова вполне открывается практическая, и даже жестко практическая направленность будто бы внеоценочных, незаинтересованных выражений "собственной души": "Вот комплимент в мой адрес: умеет говорить писателям правду в глаза. О, Дмитрий Михайлович, чего же это сегодня стоит: правда в глаза. Какие вензеля приходится ради нее выписывать, какого "ваньку" валять. Как бы невзначай, как бы "не про это", как бы и впрямь "глупый" об "умном" судит...

Тут, собственно говоря, и разгадка того, зачем нужны приемы художественной прозы, на деле только и остающиеся приемами, зачем нужна ссылка на "собственную душу"...

Определенная уклончивость Л.А.Аннинского от откровенного постулирования своих практических задач также вполне объяснима. В свое время, очевидно, он имел несколько иные представления о роли критики в литературной да и общественной жизни. Даже, если учесть самоиронические оттенки в названии его статьи "Как я пытался управлять литературным процессом" /Лит.газета, 1982, 26 мая/, все равно известное смысловое поле появляется между этим "управлять" и "я не оцениваю", "я не разбираю", "я не сужу" и т.д. из статьи "Парадокс о критике". Критик может пытаться управ-

---

[1] Урнов Д. ...И вдруг уходит от ответа. - Там же.

[2] Аннинский Л. Парадокс о критике.

лять - и будет терпеть фиаско. Он может пытаться стать в стороне от всех "злободневностей" - и в этом тоже будет проигрывать. Но в обоих случаях он влияет на литературный процесс, его выступления оказываются своеобразным регулятором литературной жизни. Ведь в критике уже сам факт выступления является действенным фактором.

Возможен ли, в таком случае возникает вопрос, переход знания /порой противоречивого и не всегда достаточно точного/, полученного в процессе достижения практической цели, в знание истинно научное? Парадоксальная на первый взгляд научная значимость "ненаучных" выводов, могущих содержаться в литературно-критических суждениях, объясняется, с одной стороны, особенностями редуцирования мыслительных операций в процессе коммуникативно-прагматического /практического/ мышления, а с другой - своеобразием места критики в системе общественной практики, включенной в теорию познания.

Мы уже обращали внимание на то, как даже критика, не приближавшаяся к научно значимым выводам, критика, в которой доминировали пристрастия, и часто - внелитературного характера, оказалась в оценках и размышлениях о "Медном всаднике" А.С.Пушкина по-своему плодотворной при подготовке одного из самых важных научных выводов в истории русской литературы XIX века.

В том и специфика критики, что она дает иное знание, чем литературоведение, вырабатывая его в процессе активного практического формирования литературной ситуации.

Однако, сколь бы важной ни была практическая направленность для критика, только ее одной, естественно, недостаточно для квалифицированной литературно-критической деятельности. Лишенные научной основы и художественного чутья литературно-критические

оценки могут - аксиологически - приобретать совсем противоположное значение, оставаясь более или менее влиятельным фактором развития литературного процесса. В этом состоит еще один из парадоксов функционирования литературно-критического суждения.

Красноречиво в этом плане наблюдение П.А.Загребельного над интерпретацией творчества видного прозаика: "Григор Тютюнник вот уже более десятилетия упрямо пишет новеллы. Надо сказать, что делает он это мастерски, много доброжелательных слов прозвучало в его адрес, когда же случались голоса неприязненные /типа Л.Санова/, то это свидетельствовало только в пользу Тютюнника..."[I] Как видим, оценка может восприниматься со знаком, противоположным заложенному в критическом выступлении.

Именно потому критику необходима особая выверенность методологии. Субъективизм, групповщина, игнорирование научных критериев снижают, а порой сводят к нулю влиятельность - как положительного фактора - литературно-критических выступлений. Однако отрицательное воздействие такого рода суждений всегда существенно отражается на литературном развитии. И не каждый раз "голоса неприязненные /типа Л.Санова/" предрасполагают читателя к противоположному восприятию определенных художественных произведений /это, можно сказать, одна из критических аномалий, парадокс/. Таким образом только научная насыщенность анализа позволяет критику успешно решать свои задачи. Доминанты коммуникативно-практического мышления в критике превалируют, но вовсе не подавляют теоретико-научных элементов. Более того, первые не могут эффективно применяться вне вторых - отсутствие их и приводит к критическим парадоксам типа вышеупомянутого.

I Загребельний П.А. Неложними устами. - К.: Рад.письменник, 1981, с.245.

Иное дело, что злободневная практическая потребность заставляет критика "снимать проблему" там, где теоретическое ее решение еще невозможно к данному времени. Но в том и сила литературно-критического таланта, что ему опорой служат высокое эстетическое чутье и основательные научные знания, умение ориентироваться в литературном процессе как своеобразном проявлении общественной жизни и, самое важное, передовое для своего времени мировоззрение. Еще один аргумент в пользу практического характера критической деятельности: если в литературном творчестве возможно /и история культуры знает немало таких примеров/, что художник с далеко не самыми прогрессивными мировоззренческими взглядами оставлял в своем творческом наследии весомые художественные ценности, то критик, как фигура положительная в литературном процессе, немыслим без передового мировоззрения.

Если иметь в виду именно высоту душевной напряженности, требуемой для деятельности критика, то не возникнет даже самой необходимости зачислять его либо к ученым, либо к художникам. Уже вполне вызрело осознание того, что критика является полноценной творческой деятельностью, что она не более /естественно, и не менее/ зависит от науки о литературе и от самой литературы, чем те, в свою очередь, от нее. Попытки же расчленить критику на научные и художественные элементы иногда приводят и к словесному /на известном уровне даже опасному/ затушевыванию ее реальных и актуальных особенностей. Нередко мы еще встречаемся с разнообразными попытками как-то паллиативно определить сущность критики. Такой пример: югославский критик П.Протич, скажем, мыслит ее, как некую "ничейную землю" между наукой и искусством[I]. Легко заметить,

---

I Протић П. Критичар на раскршћима критике. – Књижевност, 1974, № 7, с.83.

что в этом образном, казалось бы, нейтральном сравнении игнорируются как раз наиболее существенные черты критики - ее активность и видовая независимость.

Критика имеет собственную специфику и, одновременно, она не отгорожена ни от теоретико-научного, ни от художественного мышления. Точно так же, говоря о мышлении конструктора как мышлении практическом, мы не отбрасываем научные и образные элементы в нем. То же можно сказать и о мышлении военачальника, шахматиста, педагога и т.д. Попытки же сочетания разных методологических подходов, определения критики только путем сравнения ее с наукой, искусством слова, публицистикой и выделения таким образом наличных в критике, но специфических в других видах деятельности черт для эклектических определений /типа критика - "полунаука-полуискусство", "полунаука-полупублицистика"/ не ведут к цельному пониманию ее конституирующей основы, оставляют нерешенным вопрос о специфике собственно критики. В то же время критика как мышление, отличаясь от художественного и теоретико-научного мышления, вовсе не противостоит им. Альтернатива в данном случае была бы результатом формально-логического, но не диалектического подхода к проблеме. Именно так, неальтернативно, мы рассматриваем специфику литературной критики и потому нет оснований для подобного рода упреков: "Думается, что такое "разграничение" критики и литературоведения ошибочно, связано с искусственным отрывом критики от остальных составных частей науки о литературе"[I]. Ведь ясно, что речь идет не о каком-то "отрыве" критики, а наоборот, о рассмотрении ее в особой литературно-научной целостности, в комплексе науки, литературы и критики. На безосновательность неприятия В.Ф.Воробьевым предлагаемой нами концепции уже обращалось внима-

[I] Воробьев В. Что есть критика?- Радуга, 1985, № 4, с.175.

ние в научной печати. В частности, Р.Т.Громяк писал: "Зря, по нашему мнению, В.Ф.Воробьев иронизирует над попыткой применить достижения психологии к теории критики. Принцип доминанты во взаимосвязи процессов человеческого сознания вовсе не затемняет сущность вопроса, а, наоборот, дает возможность лучше понять способ сочетания абстрактно-понятийного и образно-эмоционального начал в деятельности критика, общее и отличительное в работе теоретико-литературоведческой и литературно-критической. Нет оснований утверждать, будто автор[1] искусственно отрывает, отграничивает критику от других составных литературоведения"[2].

Пангносеологизм же, растворяя критику в науке о литературе, не учитывая ее сущностной специфики, отождествляет критическое суждение о произведении искусства с актом логического познания, то есть считает критику одной из разновидностей сугубо познавательной деятельности. Как отрицание данной точки зрения следует рассматривать отнесение критики к художественной деятельности, что также неправомерно. Практическое /коммуникативно-прагматическое/ мышление выступает родовым понятием как для критики, так и для публицистики, чем объясняется соотносимость некоторых черт последней с такими же чертами литературно-критической деятельности.

Критику /естественно - с известной долей условности, учитывая ее связь с другими видами мышления/ можно назвать "преднаучной формой мышления", что вовсе не умаляет ее значения для пра-

---

[1] Речь идет о нашей книге "Силовое поле критики" /Киев: Рад. письменник, 1984/, где излагалась сущность предлагаемой концепции.

[2] Гром"як Р.Т. Наш компас - сучасність: /Огляд літературно-критичних видань 1984 р./. - Рад.літературознавство, 1985, № 10, с.5.

вильного осмысления и формирования литературного процесса. Нельзя не согласиться с И.П.Золотусским в том, что "не отражать, не поддакивать, не сопровождать голос литературы подрядилась русская критика, а вместе с нею создавать ядро национального духа"[1]. И преднаучность, понимаемая как практическое воздействие на литературу, посему не является чем-то вроде "ахиллесовой пяты" критики. "А что, если "преднаучная форма", - справедливо и диалектически подходит к проблеме с другой стороны П.В.Палиевский, - не недостаток, а достоинство? Что если "недостатком преднаучности" обладает вообще вся жизнь и даже вся природа?"[2].

Именно рассматривая критику как проявление практического мышления, можно правильно понять сущность социального эффекта не только социолого-публицистической, но и научно-аналитической и художественно-эссеистической критики. Две последние в таком случае оправдывают свое предназначение не специфической формой выявления, не суммой разнообразных приемов и средств, а направленностью и результативностью влияния на социально-культурный комплекс. Не суть важен материал, из которого "строятся" критические суждения, ибо критика, как деятельность, имеет высокую социокультурную адаптивность. На первый план выдвигается формирование контекста культуры /в широком понимании/, а более конкретно - специфическое коммуникативно-прагматическое регулирование литературного процесса. При этом, естественно, каждая из типологических разновидностей критики делает определенный вклад и в науку, и в само искусство. Другое дело, что бывают стадии развития эстети-

---

[1] Золотусский И. Слава русского слова. - Лит.обозрение, 1982, № 10, с.28.

[2] Палиевский П.В. Пути реализма: литература и теория. - М.: Современник, 1974, с.57.

ческого сознания общества /например, в украинской критике - 30-е годы XX в./, когда этот "побочный" для критики как деятельности, но ожидаемый от нее вклад может быть небольшим, а в иные периоды - заметно увеличиваться.

По нашему мнению, критика является структурно сложным самостоятельным видом деятельности, недизъюнктивно связанным с другими видами. С точки зрения психики мыслительных процессов элементы художественного и научно-теоретического мышления выполняют в данном случае подчиненную доминантам коммуникативно-прагматического мышления роль, объединяясь на основе эстетического восприятия.

2.2. Гносеолого-социологические возможности

При выявлении специфики литературно-критической деятельности весьма важным заданием представляется определение ее гносеологических "параметров", ведь понятно, что и наука, и искусство как области духовной деятельности через известные опосредования зависят от практики как основы и критерия истинности познания. Марксистско-ленинская диалектика, однако, учитывает, что и наука, и искусство имеют и относительно самостоятельные моменты развития.

Можно согласиться, что научная и художественная деятельности соотносятся с критикой таким путем, что "в научной идее теоретическое познание развивается до порога самоотрицания в практике", а "в художественной идее практический опыт художника развивается до порога самоотрицания в теории. Художественное мышление вырастает из практики и постепенно, по мере освоения сознанием аспектов и элементов практического опыта, приобретает теоретичес-

кое значение"[I].

Как же определить в контексте этих видов творческой деятельности место литературно-художественной критики? Важная методологическая посылка содержится в работе В.И.Ленина "Что такое "друзья народа" и как они воюют против социал-демократов?". Комментируя осуществленный К.Марксом анализ закономерностей общественного развития - и развития культуры в частности - как естественно-исторического процесса, законы которого независимы от воли, сознания и намерений людей, В.И.Ленин отмечал: "Если сознательный элемент играет столь подчиненную роль в истории культуры, то понятно само собой, что критика, имеющая своим предметом самое эту культуру, менее всего другого может опираться на какую-либо форму или какой-либо результат сознания. Другими словами, исходным пунктом для нее может служить никак не идея, но только внешнее, объективное явление"[2].

Очевидно, это прежде всего и необходимо учитывать, определяя гносеологические возможности литературно-художественной критики, ее связь с практикой и духовной деятельностью. При этом следует непременно иметь в виду и то, что критика выступает одновременно и как регулятор, и как результат функционирования искусства в обществе.

В литературно-критическом, да и в литературоведческом обиходе достаточно широко бытует метафорическое высказывание: "поверять гармонию алгеброй". Здесь имеется в виду процесс перекодирования образного смысла художественного произведения в понятийный ряд. Логическая же "расшифровка" метафоры нередко осуществля-

---

[I] Селиванов В.В. Социальная природа художественного мышления, с.97.

[2] Ленин В.И. Полн.собр.соч., т.I, с.166-167.

ется таким способом: "Художественная критика - это творческое применение теории эстетики к практике художественного творчества, идеолого-художественный фокус литературы и искусства. Все, что создается работой мастера культуры, должно пройти через этот фокус, выявляющий слабые и сильные стороны произведения"[1].

Мы уже рассматривали недостаточность понимания критики как прикладной теории, понимания, обусловленного односторонней абсолютизацией ее частного проявления в форме "движущейся эстетики". Сторонникам же образного представления об "алгебраичности" критических операций нелишне напомнить не только то, что эти слова принадлежат не Моцарту - Сальери, но и более широкий контекст реплики героя пушкинской драмы:

...Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию...

Этими предварительными размышлениями вовсе не отрицается сама возможность научного познания художественного явления. Однако они необходимы для упреждения поспешных выводов об очевидности путей такого познания /"применение теории эстетики к практике художественного творчества"/.

Несколько огрубленно определяемая иерархическая зависимость между эстетикой и общим искусствоведением /с его составными частями - историей и теорией/ в принципе не вызывает существенных возражений. Но, как мы уже убедились в предыдущих разделах нашей работы, место критики в этой системе выявить не так просто.

Теория литературы как часть литературоведения отличается от эстетики степенью обобщенности суждений; предметом изучения тео-

---

[1] Турик Т.В. Ленінські принципи критеріїв художньої критики. - Етика і естетика, 1969, вип.19, с.76.

ретика являются законы и принципы художественного творчества - виды, жанры, стиль, метод и т.д. В различных структурных взаимосвязях она выявляет стойкие, инвариантные качества, присущие многим произведениям, - именно на этой основе раскрываются выразительно-изобразительные средства и особенности литературы как искусства слова.

История литературы исследует объективные закономерности движения /смена направлений, стилей, методов и т.п./, показывает специфичность и социально-эстетическую детерминированность этих направлений, стилей и методов, а также творчества отдельного художника, наконец - определяет особенности конкретного произведения, его место в литературном процессе.

Эстетика же выводит наиболее общие законы художественного освоения действительности, законы развития искусства и его функционирования в обществе[1] - через эстетические критерии "прекрасное" и "уродливое", "возвышенное" и "низкое", "трагическое" и "комическое" и т.д. Эти категории сначала, проявляясь в конкретных произведениях, получают свое концентрированное воплощение в отдельных жанрах и направлениях, потом - на этой основе - осмысливаются теорией и, наконец, фиксируются эстетикой как специфическая эстетическая грань действительности, имеющая всеобщее значение.

Казалось бы, "механизм" такого восхождения от материала чувственного отражения к категориальному выражению в области эсте-

---

[1] В данной работе, в связи со спецификой конкретных задач, мы сужаем понятие эстетики до одного из ее разделов - общей теории художественной культуры, элиминируя разделы, связанные с изучением эстетического освоения природных явлений и предметов, эстетической организации человеком естественной среды, эстетической обработки материалов и предметов.

тики достаточно ясен. Однако психологи и философы указывают на сложность перехода от эмпирического к теоретическому знанию. Действительно, существует ли возможность адекватного перевода языка художественных произведений на язык понятий? Если выдвигать такое требование, то не вызывает сомнения, что оно в равной степени должно относиться и к эстетике, и к искусствоведению, и к литературно-художественной критике. Собственно, постулирование подобной цели находим у многих выдающихся критиков[1]. Но каким путем осуществляются такого рода переходы? Широкоизвестное самонаблюдение Л.Н.Толстого свидетельствует о чрезвычайной сложности этого процесса: "Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, ко/торый/ я написал, сначала... Каждая мысль, выраженная словами отдельно, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью /я думаю/ а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя"[2]. А если адекватный "перевод" языка чувств на язык понятий невозможен, то значит, логично предположить, переход из одной семистической системы в другую не осуществляется прямолинейно, поскольку не удается "в рационально-словесной форме выразить то, что в этой форме принципиально до конца невыразимо"[3].

---

[1] Сослаться можно хотя бы только на мнение И.Я.Франко, считавшего, что критик должен "язык чувств перевести на язык разума" /Зібр.тв.: В 50-ти т. К., 1981, т.30, с.215/.

[2] Толстой Л.Н. Полн.собр.соч. М., 1953, т.62, с.268-269.

[3] Горський В.С. Філософське витлумачення літературних текстів. - Етика і естетика, 1971, вип.9, с.142.

Здесь наличествует еще один момент, важный для понимания аксиологической и гносеологической природы критики. Историческое ее развитие свидетельствует, что как своеобразный регулятор литературного процесса критика неоднонаправленна. Исключительный примат художественного произведения для нее иллюзорный. Конкретно-исторические общественные требования, в значительной степени "внешние" по отношению к самому этому произведению, в оценке и интерпретации его играют весьма важную роль. Следует, правда, оговориться, что не всегда положительную - в смысле адекватности эстетического восприятия. И как только резко нарушается динамическое равнодействие эстетики и идеологии, один из этих подходов гипертрофируется, приводя, как правило к нежелательным для литературного развития последствиям.

Так, пытаясь объяснить причины очевидно вульгаризаторского отношения украинской критики 40-х годов к роману Ю.И.Яновского "Живая вода", В.Е.Панченко вполне правомерно отмечает: "В оценках романа заметно, говоря словами Шекспира, давление времени"[I]. Причем, это "давление времени" может осуществляться не только на идеологическом, но и на социально-психологическом уровне, то есть, в сущности, по каналу специфической "обратной связи", отражая качество социально-эстетических установок, предпочтений, убеждений людей и различных социальных групп. Именно потому в критике возможен такой подход к художественному произведению, в целом неприемлемый для науки о литературе: "Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию; и в сем отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений ли-

---

[I] Панченко В. Дві редакції роману Ю.Яновського: "Жива вода" - "Мир". - Укр.мова і літ. в школі, 1985, № 12, с.8.

тературных"[1].

Естественно, эти опосредованно связанные с сущностными сторонами эстетической ценности /художественного произведения/ моменты - "давление времени", "нравственные наблюдения" - также могут быть исторически объяснены анализом детерминант общественной жизни и конкретной социально-эстетической ситуации.

То, что критика всегда выверяет свои оценки в соответствии с идеологическим велением времени, не вызывает сомнения. Таким образом, должно говорить не только о необходимости для критики на языке понятий приближаться к языку образов, но и о не менее важном требовании - язык социального императива переводить в близкую природе художественного творчества семиотическую систему.

По своему специфическому влиянию на общество и на искусство критика имеет побудительный, а не принудительный характер. Уже посему, скажем, в своих отрицательных выводах она может стать положительно действенной /для литературного процесса/ лишь в том случае, когда не приказывает писателю, а убеждает его. В таком, на первый взгляд, слишком опосредованном, малоэффективном способе воздействия кроется реальная сила критики как регулятора сложного социального явления, коим является литература. Влиятельность ее суждений "измеряется" реальными, значимыми для литературной ситуации изменениями, происшедшими вследствие приятия писателем или читательской публикой аргументации критической оценки.

В какой же плоскости может состояться этот "двунаправленный переход" - от эстетического феномена к рационально-словесной интерпретации его и от идеологических требований к социально и эстетически значимой оценке?

---

[1] Пушкин А.С. О журнальной критике. - Полн.собр.соч. - 4-е изд. - Л.: Наука, 1978, т.7, с.70.

Еще Платон замечал, что всякое познание опосредуется известным "медиумом". Античный философ таким звеном считал идеи, образы которых будто имманентно заложены в душе человека. Марксистско-ленинская философия, отрицая такую идеалистическую трактовку движения от чувственного познания к теоретическому, в свою очередь, также отмечает специфическую форму этого процесса. "Отношение чувственности и мышления в познании не является непосредственным, существует нечто, опосредствующее их связь, которую, таким образом, нельзя раскрыть путем прямого выведения одного из другого, т.е. отправляясь либо от чувственности как таковой, либо от мышления как такового"[I].

Таким опосредствующим звеном в познании выступает практика. Как известно, марксистско-ленинская гносеология предполагает познание на разных уровнях: сначала проводятся наблюдения, изучаются отдельные стороны объекта, устанавливаются соотношения между ними, то есть познается явление; затем - выявляются связи между объектами, формулируются закономерности и законы, то есть познается сущность, создается теория. Путь к действительно научному суждению о произведении искусства также сложен, длителен, многоступенчат. Он соответствует процессу познания с точки зрения марксистско-ленинской философии: "Сначала мелькают впечатления, затем выделяется нечто, - потом развиваются понятия качества-#/определения вещи или явления/ и количества. Затем изучение и размышления направляют мысль к познанию тождества - различия - основы - сущности **versus** явления, - причинности **etc**. Все эти моменты /шаги, ступени, процессы/ познания направляются от субъекта к объекту, проверяясь практикой и приходя через эту проверку к

I Практика и познание. - М.: Наука, 1973, с.140.

истине"[I].

В.И.Ленин дал всестороннее обоснование важности практики в этом процессе. Диалектический путь познания истины состоит в движении "от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике"[2]. При этом: "Практика выше /теоретического/ познания, ибо она имеет не только достоинство всеобщности, но и непосредственной действительности"[3]. И наконец: "Единство теоретической идеи /познания/ и практики - это NB - и это единство именно в теории познания"[4].

Основной гносеологический принцип марксистско-ленинской философии, как известно, состоит в признании первичности материи и вторичности сознания. В историческом материализме он конкретизируется в положении о первичности общественного бытия и вторичности общественного сознания. Первое изменяется практической /материально-производственной и социально-преобразующей/ деятельностью. Второе определяется общественным бытием и развивается в результате духовной деятельности как целенаправленного идеального отражения действительности.

Что касается практики, то она рассматривается в двух, разных по объему охвата, смыслах. Общенаучное понятие практики трактуется достаточно широко - как любое преобразование субъективного в объективное. В понятии практики всегда можно выделить две стороны явления: и практическую, и духовную. Так, скажем, при создании художественных ценностей художник не только оперирует образами, понятиями и т.д., но осуществляет также известные мате-

---

I Ленин В.И. Философские тетради.- Полн.собр.соч.,т.29,с.301.

2 Там же, с.152-153.

3 Там же, с.195.

4 Там же, с.200.

риальные преобразования, которые, однако, не являются моментами материально-производственной или социально-преобразующей деятельности.

В соответствии с марксистской точкой зрения ядром практики /в категориальном понимании/ является - первичная - материально-производственная и социально-преобразующая деятельность, а деятельность духовная выступает вторичной. Категория практики непосредственно соотносится с решением основного вопроса философии. При некатегориальном, понятийном подходе к практике все ее виды оказываются равнозначимыми, одноуровневыми.

Как уже отмечалось, процесс создания художественных произведений можно охватить понятием практики. Но смешение значения слова и его философского, категориального содержания приводит к серьезным ошибкам. "Наряду с другими видами человеческой деятельности, - отмечает один из исследователей, - искусство представляет собой особый, специфический вид общественной практики. А это значит, что внутри этого рода практики мы должны иметь и имеем свой критерий, отражающий и вбирающий в себя всю ее специфику"[I]. Отстаивая, на поверхностный взгляд - обоснованную необходимость рассматривать художественное произведение в соответствии с определенным эстетическим идеалом, выступающим как критерий оценки, Б.А.Кислов тем самым фактически отождествляет понятие практики, которое действительно, охватывает и художественную деятельность, с категорией практики, когда последняя является основой и критерием истинности познания.

Самому высокому критерию эстетического идеала, если все-таки представить его в абстрактно-имманентном виде, стихотворения

[I] Кислов Б.А. О принципе партийности художественной критики.-Тр. Иркутск.ин-та нар.хоз-ва, 1967, вып.4 /II/, с.244.

А.А.Фета должны были бы отвечать всегда. Но передача тончайших человеческих переживаний в произведениях поэта, наслаждение природной красотой на фоне сложной пореформенной действительности в России 60-х годов XIX века, а также в контексте помещичьей "психоидеологии" самого автора вызвали резкое осуждение современных ему прогрессивных критиков - в частности, М.Е.Салтыкова-Щедрина, Д.И.Писарева и других. Это объясняется обстоятельствами общественной борьбы, конкретной социальной ситуацией, требовавшей преобладания других чувствований и идей. Причем, этот пример, по нашему мнению, не столько показателен как еще одно проявление критической "ограниченности", отрицательно повлиявшей на развитие таланта А.А.Фета /со средины 60-х годов он почти перестал писать/, сколько как свидетельство достаточно прямой зависимости критических оценок от социально-эстетических условий прочтения.

Неслучайно и то, что именно стихотворение А.А.Фета "Шепот, робкое дыханье..." Ф.М.Достоевский использовал для иллюстрации своих известных размышлений о гражданской ответственности художника перед обществом, основанных будто на фактах зарубежной жизни /Лиссабонское землетрясение/, но, конечно, подспудно направленных на оценку тогдашней российской действительности. В отличие от Д.И.Писарева, считавшего будто "практическая польза" страниц со стихотворениями А.А.Фета может состоять только в пригодности их для заворачивания сыра и копченой колбасы, Ф.М.Достоевский понимал сугубо художественную ценность его поэзии. Как <u>критик</u> же он не мог ее положительно оценить в конкретных общественных обстоятельствах, в свете, действительно, эстетического идеала /критерия оценки/, определяющегося, однако, не сугубо имманентными, вневременными качествами литературы, но и <u>вне</u>эстетиче-

скими факторами: "Стало быть, виновато было не искусство, а поэт, злоупотребивший искусством в ту минуту, когда было не до него. Он пел и плясал у гроба мертвеца... Это, конечно, было очень нехорошо и чрезвычайно глупо с его стороны, но виноват опять-таки он, а не искусство"[I].

Из вышеизложенного вытекает, что регулирование литературного процесса осуществляется лишь при условии взаимопроникновения эстетических и внеэстетических, прагматических критериев оценки художественных произведений.

Этим вовсе не отрицается важность собственно эстетического идеала в литературно-критической оценке, но видеть его только "внутри этого рода практики", то есть художественной практики - значит игнорировать тот факт, что духовная деятельность в философском аспекте является вторичной по отношению к общественной практике. Потому исключительно в ней - вне материально-производственной и общественно-преобразующей деятельности - не может формироваться критерий оценки. Это как раз и вызывает то сопоставление произведения с "идеей", от которого предостерегал В.И.Ленин в работе "Что такое "друзья народа" и как они воюют против социал-демократов?"

Следует отметить, что такие теоретические "аберрации" нередко приводят к серьезным ошибкам в литературной критике. Имеем, в сущности, дело с "герметизацией" взаимосвязанного процесса художественного творчества и его оценки, с попыткой, пусть и невольной, замкнуть его на "надстройке". Конечно, духовная деятельность в известной степени также влияет на базис, по-своему проявляет активность по отношению к нему, имеет собственные ресурсы

I Русские писатели о литературном труде: Сб.: В 4-х т. - Л.: Сов.писатель, 1955, т.3, с.126.

саморазвития, но все-таки, по точному замечанию Ф.Энгельса, "тут взаимодействие на основе экономической необходимости, в конечном счете всегда прокладывающей себе путь"[1]. Игнорирование эстетического аспекта художественного творчества приводит к вульгаризаторским, прямолинейно-догматическим оценкам. Но точно так же ориентация на эстетический идеал, будто бы имманентно сущий в художественной практике, выступает причиной недостаточной социальной чуткости основанных на такого рода оценочных критериях литературно-критических суждений. Л.Арагон в статье "О теории и практике в литературе" безошибочно ставил диагноз подобному критику: "Он требует факт, подходящий к его гипотезе, вместо того, чтобы придерживаться этой гипотезы до тех пор, пока она способна оставаться в гармонии с фактами"[2].

Это давняя болезнь идеалистического прожектерства, и не только в области литературной критики. Рассматривая экономические концепции народников, В.И.Ленин подчеркивал: "Марксист исходит из того же идеала, но сличает его не с "современной наукой и современными нравственными идеями", а с существующими классовыми противоречиями, и формулирует его поэтому не как требование "науки", а как требование такого-то класса, порождаемое такими-то общественными отношениями /которые подлежат объективному исследованию/ и достижимое лишь так-то вследствие таких-то свойств этих отношений"[3].

Правильное понимание диалектики общественной практики и духовной деятельности крайне важно при определении гносеологичес-

---

[1] Энгельс Ф. Письмо В.Боргиусу, 25 января 1894 г. Маркс К., Энгельс Ф. Соч.- 2-е изд., т.39, с.175.

[2] Арагон Л. Про теорію і практику в літературі. - Літ.Україна, 1962, 9 жовт.

[3] Ленин В.И. Полн.собр.соч., т.I, с.436.

ких возможностей литературной критики.

Где же функционирует критика как социальный институт – в области практики или духовной деятельности? Вульгарно-материалистическое трактование практики суживает ее границы до физического участия индивида в материально-предметном производстве. Идеалистические же представления явно преувеличивают в практической деятельности духовный момент.

С точки зрения марксистско-ленинской философии, что уже отмечалось выше, категория практики охватывает как материально-производственную, так и различные виды социально-преобразующей деятельности. Будучи основой процесса познания, практика является общественно-исторической деятельностью людей, направленной на преобразование природы и общества. Определенное время, однако, под общественно-преобразующей деятельностью как практикой /в категориальном значении/ понимали только политическую деятельность, направленную на преобразование общества непосредственно. Деятельность же в областях иных идеологических отношений /религиозных, правовых, эстетических, нравственных и т.п./ антитетично исключалась из практики и, таким образом, признавалась сугубо духовной деятельностью. При этом игнорировалось то, что "политические отношения /и деятельность в области этих отношений/ в гносеологическом смысле принципиально не отличаются от других идеологических отношений"[I].

Точно так же, как и политическая, другие виды социально-преобразующей деятельности ведут к опосредованно выраженному материальному овладению миром и потому выходят за пределы лишь духовного освоения действительности. Последнее ведь происходит в

[I] Бухалов Ю.Ф. К вопросу о содержании понятия практики. – Вести.Харьк.ун-та. Сер.филос., 1965, вып.I, с.48.

сознании как идеальный процесс. Деятельность же в области идеологических отношений корректируется сознанием, но, выражаясь в социальных поступках и материальных действиях людей, есть внешней по отношению к нему. Такая деятельность выявляется в реальных отношениях, а не в их отражении сознанием. "Это не отношения между идеями, - отмечает Ю.Ф.Бухалов, - а отношения между людьми в соответствии с определенными идеями. Поскольку деятельность людей в области идеологических отношений изменяет, преобразует эти отношения /а не только представления о них/, постольку она выступает как форма практической деятельности"[I]. Идеологические отношения, непосредственно изменяя общественную жизнь, реальные взаимосвязи людей как представителей материального мира, таким образом приобретают материальный характер. Практическая деятельность как в материальном производстве, так и в области идеологических отношений представляет собой объективно обусловленный процесс. Если в материально-производственной деятельности объективность, независимость от человеческого сознания и воли вызвана внутренними факторами, то объективность деятельности в области идеологических отношений "в конечном счете" /по словам Ф.Энгельса/ основывается также на базисных, экономических отношениях. Но зависимость здесь выявляется непрямо, опосредствуясь политическими отношениями, а также более ощутимым и более значимым влиянием разных форм надстройки и общественного сознания.

Таким образом, под практикой мы понимаем деятельность в области материальных и идеологических отношений в противоположность отражению таких отношений /то есть реальной жизни людей/ в их сознании. Последнее выступает духовной деятельностью, в процессе

[I] Бухалов Ю.Ф. К вопросу о содержании понятия практики. - Вестн.Харьк.ун-та. Сер.филос., 1965, вып.I, с.50.

которой человек оперирует образами, понятиями и продуцирует мысли, идеи, теории. Причем она "включает в себя как духовно-практическую деятельность поэта, художника, учителя и т.п., так и духовно-теоретическую деятельность специалиста по эстетике, теоретика педагогики и т.д."[I].

Марксизм рассматривает практику не как подчиненный, низший момент в самом познании, а включает ее в теорию познания. Практика не является ни духовно-практической, ни духовно-теоретической деятельностью. Она качественно отличается от самого познания, выполняя свою определенную роль в движении мышления. И лишь поскольку она есть критерий истинности познания, постольку включается в само познание.

Конечно, такое отграничение имеет достаточно относительный характер, поскольку в жизни общества в целом, и в жизни отдельного индивида в частности, практическая и духовная деятельности неотделимы, они никогда не протекают в чистом, "снятом" виде.

Социально-преобразующая деятельность, будучи материальным /а не идеальным/ проявлением жизни и направляясь на изменение ее форм и институтов, является первичной по отношению к духовному производству. Конечно, при практическом достижении известной цели происходит корректирование, конкретизация знания и самой цели. Однако это не свидетельствует о переходе практики в духовную деятельность, а есть лишь результат тесной взаимообусловленности и единства этих двух видов деятельности.

Есть все основания считать литературно-художественную критику одним из видов социально-преобразующей деятельности. Своей целостностью она составляет вполне определенный институт в сис-

---

I Иванов Б.Н. Проблемы практики: /Историко-философский анализ/: Автореф.дис.докт. филос.наук. М., 1980, с.5.

теме художественной культуры. Выявление общественных отношений через этот институт получает активно-действенный характер, а не характер духовного освоения мира. Конечно, критика в общенаучном аспекте, как практика в некатегориальном значении, является творческим процессом и продуктом духовной деятельности. Однако рассмотрение ее в гносеологическом аспекте свидетельствует, что она выступает социально-преобразующей деятельностью, то есть практикой, соотносимой с познанием, осуществляемым искусством и наукой как деятельностями духовными.

В последнее время появились достаточно активные попытки[I] рассмотреть искусство едва ли не как сугубо прагматический ответ на актуальные запросы времени. Конечно, зависимости между определенной общественной потребностью и удовлетворением ее со стороны искусства существуют, но они не имеют жесткой связи. "Дело обстоит совсем не так, - отмечал Ф.Энгельс, - что только экономическое положение является причиной, что только оно является активным, а все остальное - лишь пассивное следствие"[2]. В отношении искусства можно сказать, что воздействие /факультативное, однако обусловленное объективностью законов конкретной общественно-экономической системы/ базисных факторов на эстетическую сферу надстройки осуществляется через институт критики. Она же, как социально-преобразующая деятельность, зависит уже более жестко от базисных и некоторых надстроечных /политических, правовых, философских и т.д./ факторов, тем самым "смягчая", опосредуя ре-

[I] Напр.: Лановенко О.П. Социальный статус искусства: представления, проблемы, решения... - Киев: Наукова думка, 1983. - 167 с.; Селиванов В.В. Социальная природа художественного мышления. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. - 143 с.

[2] Энгельс Ф. Письмо В.Боргиусу, 25 января 1894 г., с.175.

альное, объективно обусловленное влияние "экономической необходимости" /Ф.Энгельс/ на духовно-практическую и духовно-теоретическую деятельность художника и ученого.

Конечно, искусство создается для того, чтобы воздействовать на общественное сознание - то есть оно является не только продуктом сознания, но и фактором его развития. В актуальной идейно-эстетической направленности писателя состоит отличие литературы от других форм общественного сознания. Но каждая из них является ответом на "социальный заказ" - и в этой плоскости невозможно разграничить политическое и правовое сознание, мораль, религию, искусство, философию и науку.

Если все другие формы сознания /кроме религии/ основываются на уровне теоретико-научного мышления, то "искусство, и в наибольшей мере искусство словесное, художественная литература, развивается на основе мышления предметного, является специфическим видом мышления в обобщенных представлениях, которые обладают значительной эмоциональностью и, закрепляясь, приводят к созданию экспрессивных художественных, в частности словесных, образов"[1]. Это не значит, опять-таки, что искусство пользуется только доминантными элементами художественного мышления. Последние выступают в тесном взаимодействии с элементами и теоретико-научного, и практического мышления, подчиняя их себе.

Как область духовной деятельности искусство вызвано потребностями общественного бытия. И, соответственно, корректируется социальным институтом критики. По отношению же к науке последняя выступает одной из форм практики, в ее единстве с научным знанием, то есть как совокупность деятельных операций, адекват-

---

[1] Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. - М.: Изд-во МГУ, 1983, с.6-7.

ных сущности объекта, сущности, проявляющейся с помощью теории. Собственно, в критике происходит и проверка истинности теории, однако не просто использованием, приложением к конкретным художественным фактам литературоведческих понятий, идей, концепций, а посредством влияния на литературный процесс. Влияние же это тем эффективнее, чем более опирается на теорию.

Если еще раз обратиться к определению критики, принадлежащему А.С.Пушкину, которое Ю.И.Суровцев попытался применить при построении теории литературной критики в ранге "аксиоматического", то, по нашему мнению, есть уже достаточно аргументов для переноса ударения со слова "наука" на точно замеченную поэтом сущностную характеристику критики - "деятельное наблюдение".

Критика осуществляется в особом непосредственном контакте как с общественной практикой, так и с духовным производством, что выводит ее за пределы и конкретно-эмпирического восприятия и преобразования действительности, и абстрактно-идеального, спекулятивного преломления последней в сознании. Потому она функционирует в мире зависимостей, не поддающихся, с точки зрения гносеологии, определению через один из моментов процесса познания - чувственное отражение, логическое мышление, материально-преобразующая деятельность[I].

Литературная критика открывает и осмысляет литературные произведения как предмет непосредственного познания действительности и, одновременно, на основе эстетического восприятия их получает возможность вступать в теоретические контакты с миром.

Критика, несомненно, предстает в виде общения как деятель-

[I] См.: Бражников Ю.М. Практика как качество в гносеологическом отношении "практика - познание". - Научн.тр. /Тюмен.индустр. ин-т, 1972, вып.12, с.158.

ности, общения, понимаемого в качестве естественно-исторической взаимосвязи, которая возникает в общественной жизни людей и вызывается необходимостью обмена разного рода информацией. Это довольно точно подметил М.Н.Эпштейн: "Познание в критике осуществляется как общение, которое находит себе широкий путь между произвольностью ощущений и обязательностью понятий. Толкуя произведение, раскрывая его чувственную данность как разумный смысл, люди одновременно толкуют между собой, превращают свои личные впечатления в общезначимые суждения"[I].

Причем, такое общение не является стихийным, случайным, самодостаточным. Ведь представитель какой-либо общности людей, вступая в общение, осуществляет коммуникативную деятельность, которая преследует известные цели этой общности. Вне понимания качественного своеобразия целеполагания такого общения как деятельности не удается выявить и своеобразие его гносеологических характеристик.

Так, в интересной работе "О некоторых общих свойствах теоретико-литературного знания" Г.М.Сивоконь рассматривает соотношение литературной теории эпохи с теоретико-литературными знаниями вообще. Литературная теория - это актуализированные определенным образом теоретико-литературные знания. Но - каким образом? Объяснение исследователя звучит несколько тавтологично: "Очевидно, можно утверждать, что теоретико-литературные знания, как правило, актуализируются той или иной теорией", потому возникает потребность в оговорке: "хоть это не значит, что разные теории только "выбирают" себе знания из одного и того же объема

I Эпштейн М.Н. Литературное произведение и его критическое истолкование. - В кн.: Актуальные проблемы методологии литературной критики, с.317-318.

их"[1]. Но не происходит ли эта актуализация теоретико-литературных знаний в значительной степени под воздействием практики литературного процесса, предстающей в качестве общения как деятельности, которая преследует определенные социально-эстетические /по содержанию/ и коммуникативно-прагматические /по направлению/ цели? Далее в статье речь идет о теории стихосложения в украинских поэтиках XУП-XУШ веков, которая, сыграв в свое время заметно нормативную роль по отношению к литературе, ныне потеряла свою живую актуальность. Однако, оговоримся, украинские поэтики - вообще явление неоднородное. "Отбор" определенных теоретико-научных знаний и постулатов осуществлялся в них неодинаково, что вызывалось различными целями конкретного вида общения, в котором на то время синкретически сочетались и литературно-критическая, и литературно-теоретическая деятельности /к тому же, цели эти были далеко не всегда сугубо литературными/. Можно сослаться хотя бы на разнонаправленность теорий Ф.Прокоповича /тяготение к космополитическому классицизму/ и М.Довгалевского /защита национальных форм украинской поэзии/. Становится очевидным, что обусловливались эти теории ценностными ориентациями их авторов, требованиями идеологических и эстетических концепций, сторонниками которых они были. В конце концов, об этом далее идет речь в статье: "Новая теория, развивая или отрицая теории предыдущие, вызывается, как правило, необходимостью объяснить факты, заявившие о себе, но теоретического объяснения и обобщения еще не получившие"[1].

Кроме уже названных трудностей, связанных с уточнением спе-

---

[1] Сивокінь Г.М. Про деякі загальні властивості теоретико-літературного знання.- Рад.літературознавство, 1971, № 6, с.12.

[2] Там же, с.13.

цифики разных видов познания и оценки /эстетикой, литературоведением и критикой/ явлений художественной культуры, существует и другая сторона вопроса - категориальная, а значит, и содержательная неупорядоченность. В той же статье при рассмотрении взаимоотношений между теорией и практикой Г.М.Сивоконь саму практику трактует двояко, допуская смешение собственно художественного творчества и литературно-критического осмысления его. С одной стороны автор говорит о вечном движении, неустанном поиске "в творчестве, в художественной практике", а с другой - отождествляет это с волнообразным характером "некоторых литературных споров, когда одна из проблем оказывается в центре дискуссии, на некоторое время затеняет другие и определенным образом "переориентирует" писателей"[I]. По нашему мнению, во втором случае речь идет уже о практике литературного процесса, то есть о специальном социально значимом общении, определяющем динамику литературно-критического осмысления собственно художественной "практики" /как общенаучного понятия/.

"Деятельное наблюдение" над литературой осуществляется на уровне актуально выделенных научных знаний, постоянно корректируясь ими. Но именно в практике литературно-критических оценок и интерпретаций сочетаются конкретно-чувственное /продукт предметно-образного, художественного мышления/ и абстрактное /продукт теоретико-научного мышления/, что и определяет возможность построения научных теорий и регулирования процесса художественного производства. Познание в критике направлено на действенное проникновение в объект, выявление его динамических характеристик, соотносимых с актуальными социально-эстетическими запросами обще-

---

I Сивокінь Г.М. Про деякі загальні властивості теоретико-літературного знання.- Рад.літературознавство, 1971, № 6, с.14,15.

ства. В "Философских тетрадях" В.И.Ленин определял такого рода процесс как переход "от субъективного понятия и субъективной цели к объективной истине"[1].

По своим психологическим особенностям принадлежа к практическому /коммуникативно-прагматическому/ мышлению, литературно-художественная критика - в другом аспекте - выступает как специфическое звено в теории познания. Будучи одним из видов социально-преобразующей деятельности, она как бы трансформирует требования социального императива в требования, с одной стороны, отвечающие природе эстетической деятельности, и, с другой, отражающие социально-психологический уровень эстетического сознания общества. Именно таким образом критика осуществляет свои социальные функции.

Не должно сложиться впечатление, будто автор доказывает, что критика более "важна", нежели само художественное творчество[2]. Речь идет лишь о том, что именно через специфически-эстетическое опосредование социальным институтом критики общественных потребностей /"экономической необходимости"/ осуществляется регулирование как процесса производства, так и освоения художественных ценностей. К тому же, реальная неотделимость практической и духовной деятельностей - и в масштабе общества, и по отношению к отдельной личности - выявляет многогранную сложность связей науки, искусства и критики, взаимопереплетения и взаимодополнимости их функций.

Рассмотрение литературной критики в плоскостях психологии и гносеологии позволяет показать ее сущностные признаки как твор-

---

[1] Ленин В.И. Полн.собр.соч., т.29, с.173.

[2] А такие попытки в истории критики были. См., напр.: Критика, 1929, № 4, с.97.

ческой деятельности и место в сложной системе связи практической и духовной деятельностей. Подход же к нашему предмету изучения с точки зрения социологии дает представление о функциях критики, о закономерностях ее влияния на общественное мнение.

Но прежде всего следует оговориться, что пока не существует единого взгляда исследователей на понимание самого термина "функция в социологии". Не обращаясь к детальному рассмотрению многочисленных его интерпретаций, отметим, что в своей работе мы опираемся на определение, предложенное О.П.Лановенко в книге "Социальный статус искусства": функция объекта - это "его способность быть вовлеченным субъектом в целесообразное отношение, то есть отношение, через которое наиболее эффективно, для соответствующего этапа развития общественно-исторической практики, проявляются свойства объекта"[1].

При таком подходе, по нашему мнению, важно, что не только учитываются субъект-объектные отношения, в которых осуществляется функция, но также и конкретно-историческая детерминированность функциональных возможностей.

Считаем нужным лишь заметить, что порой функции определенного социального института отождествляются с его задачами и, таким образом, объективное влияние на общественную систему подменяется в значительной мере субъективно обусловленным фактором или, по крайней мере, не проводится важная дифференциация понятий. Так, например, Е.П.Никитин, определив внутреннюю функцию науки - эвристическую и внешнюю - практическую, детализирует свое утверждение: "функциями науки /в их конкретном выражении/ будем считать: описательную, измерительную, классификационную, унифицирующую, объяснительную, предсказательную, ретроспективную, нор-

[1] Лановенко О.П. Социальный статус искусства, с.88.

мативную и т.д."[1] Здесь характерно и это гипотетическое "будем считать", и неопределенное "и т.д.", что, в принципе, допускает бесконечный функциональный ряд. В действительности же, речь идет о частных задачах ученого, решение которых обеспечивает реализацию функций, но не подменяет их.

С этими, считаем, связаны и споры о моно- или полифункциональности различных социальных институтов. Едва ли не наиболее четко сущность обоих точек зрения проявляется в попытках определить функции искусства. Сторонники понимания его природы как полифункциональной вынуждены постоянно расширять круг функций - соответственно новооткрытым связям с общественной системой в целом. О.П.Лановенко, например, назвал семнадцать предложенных разными исследователями функций искусства и завершил это перечисление сакраментальным "и т.д.", предположительно утверждая, что их существует более пяти десятков[2].

Сторонники же монофункционального понимания искусства в разное время сосредоточивали внимание то на "социологической", то на "эстетической", то на "гносеологической" трактовке социального предназначения искусства /мы проследили это, в частности, на примере восприятия украинской советской критикой литературы в 20-е, 30-50-е и 60-е годы/.

На наш взгляд, эти крайности согласовываются, если говорить не о моно- или полифункциональности, а о динамической системе функций определенного объекта, доминанты и подчинения в которой зависят от конкретно-исторической социокультурной ситуации. Определение же пределов этой системы состоит в разграничении собст-

---

[1] Никитин Е.П. Объяснение - функция науки. - М.: Наука, 1970, с.12.

[2] Лановенко О.П. Социальный статус искусства, с.22.

венно функций, обусловливающих влияние субъект-объектных отношений, как имманентного продукта человеческой деятельности, на общество, и механизма реализации этих функций.

Системное исследование же функций литературно-критической деятельности началось лишь в 70-е годы, когда назрела необходимость в теоретическом осмыслении природы критики.

Следует отметить, что при этом, в частности - советским ученым, приходилось преодолевать распространенные в зарубежном литературоведении попытки выводить функции критики только из имманентных свойств самой литературы. К примеру, канадский исследователь Н.Фрай писал: "Функция критика состоит в интерпретации любого литературного произведения на фоне всей литературы, которую он знает, в стремлении понять, чем литература как таковая является... Литература является человеческим апокалипсисом, открытием человека человеком, потому критика - не институт оценки, а осознание этого открытия, окончательный приговор человечества"[I].

Такого рода содержательные переакцентации далеко не безобидны. Ведь непомерное выделение той же интерпретационной функции, за счет фактического умаления значимости иных, затушевывает реальное, социально направленное предназначение критики. Точно так же критика структуралистского толка, делая упор на изучение художественного произведения исключительно как внутренне-замкнутой системы, приуменьшает, а то и просто игнорирует более важные функции литературно-критической деятельности - в угоду возведения на наивысшую ступень анализа имманентной взаимосвязи отдельных элементов произведения.

Нередко встречаются и попытки обосновать эклектическую, по своей сущности, систему функций. Так, польский литературовед

I Frye N. The Educated Imagination.- Bloomington: Indiana Univ. press, 1964, p.105.

Я.Славиньский выделяет четыре функции литературной критики - познавательно-оценивающую / **poznawczo-oceniająca** /, нормативную / **postulatywna** /, общественно-направленную / **operacyjna** / и метакритическую / **metakrytyczna** /[1]. По нашему мнению, такая система не имеет объединяющего начала, поскольку названные функции осуществляются в разных плоскостях. Автор, например, сам называет метакритическую и общественно-направленную функции полярными. Первая реализуется в процессе самоосмысления критики, вторая - при определении связей литературы со всем объемом общественной жизни.

Однако в работе Я.Славиньского есть точное и весьма продуктивное наблюдение именно над спецификой системного характера осуществления литературно-критических функций: "Все эти функции выступают одновременно, но имеют неодинаковое значение. В разных типах критики могут быть разные доминанты и разнообразное подчинение им других функций"[2].

Чаще же всего при построении такого рода систем просто не различаются функции с механизмами их реализации. Так, Б.М.Бернштейн основной для литературной критики считает функцию социального контроля, осуществляемого одновременно с "выдвижением новых художественных идей, методов, возникновением новых направлений и т.д."[3]. Но здесь же, не учитывая реального качественного отличия, исследователь выделяет еще одну функцию, которая, в сущности, является, пусть даже самым важным и эффективным, однако только способом достижения критикой своих целей: "Объяснение, интер-

---

1 **Sławiński J. Dzieło. Język. Tradycja, s.175.**

2 **Ibid.**

3 Бернштейн Б.М. О месте художественной критики в системе художественной культуры, с.272.

претация, декодировка. Этим критика занимается по преимуществу и прежде всего, это и есть другая /после социального контроля/ ее функция"[I].

Однако функцию социального контроля критика как раз и выполняет посредством объяснения, декодировки, интерпретации и т.п., то есть здесь наличествует не сочинительная, а подчинительная связь.

В некоторых работах наблюдаются попытки если не полностью отождествить функции журналистики и критики, то, во всяком случае, подчинить последние реализации первых. Так, В.И.Баранов, А.Г.Бочаров, Ю.И.Суровцев считают, что критика принимает участие в выполнении трех функций - пропагандистской, агитационной и организаторской[2], тем самым просто дополняя журналистскую деятельность. Качество же, специфическое именно для критики, как деятельности, а не для форм ее выражения, они определяют как уровни понимания художественной правды: гносеологический, социально-психологический и эстетический[3]. По нашему мнению, обозначенные исследователями уровни значительно ближе к литературно-критическим функциям, нежели те, что вытекают из природы журналистики.

Если авторы монографии "Литературно-художественная критика" функциональную систему исследуемого объекта построили слишком широко и неспецифично, то Л.А.Зеленов и Г.И.Куликов, как мы считаем, сузили ее. Отмечая, что для правильного уяснения функционального механизма критики следует прежде всего выделить ее сущ-

---

I Бернштейн Б.М. О месте художественной критики в системе художественной культуры, с. 274.

2 Баранов В.И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика, с.181-182.

3 Там же, с.200.

ностную функцию, исследователи ее называют производство оценок художественных ценностей. На основе же сущностной они выводят содержательные функции - репрезентативную, аналитическую, нормативную и прогностическую[I]. Но эти "содержательные функции" все-таки выступают как механизм реализации сущностной функции. Несомненно, оценка играет большую роль в литературно-критическом суждении, но ее вряд ли можно считать сердцевиной целого вида деятельности.

Развитие искусства как формы общественного сознания вызвало потребность в определенном институте социально-эстетического корректирования /социального - поскольку оно осуществляется обществом; эстетического - поскольку наиболее оптимально реализуется в формах, обеспечивающих адекватное восприятие эстетического объекта/. Так возникла критика в изначальном, самом широком понимании /протокритика/. Постепенно, в процессе саморазвития, она превратилась в профессиональную деятельность со своей специфической функциональной системой.

Критика не образовалась в результате внешнего "толчка" в XУП веке. Она существовала издавна в разнообразных /часто - латентных/ формах как органический фактор функционирования и фольклора, и художественной литературы. Точно так же, скажем, элементы эстетики, еще не выделившейся в теоретическую дисциплину, по-являются уже в древнейших культурах на почве других видов духовной деятельности. "Отсутствие науки эстетики, - верно отметил по этому поводу С.С.Аверинцев, - предполагает, в качестве своей предпосылки и компенсации, сильнейшую эстетическую окрашенность всех прочих форм осмысления бытия /как, напротив, выделение эсте-

---

I См.: Зеленов Л.А., Кулешов Г.И. Методологические проблемы эстетики, с.I38-I39.

тики в особую дисциплину компенсировало ту деэстетизацию миропонимания, которой было оплачено рождение новоевропейской "научности" и "практичности"/"[I].

Нечто подобное наблюдаем и в эволюции критики. Неявность ее как профессии со своим статусом объясняет, почему настолько глубоко были проникнуты духом "критичности" собственно литературная, политическая, научная деятельности в античности и средневековьи.

Только в XУП столетии латентные способы выявления оценочно-регулятивных суждений о развитии искусства отходят /и то постепенно, не сразу/ на задний план. Критика утверждается в современном ее понимании, чем компенсируется уменьшение критической, используем выражение С.С.Аверинцева, "окрашенности всех прочих форм осмысления бытия".

Можно сказать, что именно с этого времени, как следствие концентрированного выявления критической мысли, формируется и отрицательное отношение к ней со стороны художников как к чему-то внешнему, чуждому самой природе творческого акта.

Если взглянуть на историю "отношения" критики к искусству, то окажется, что доминантой оценки его в разные периоды были именно те моменты, которые авторы книги "Литературно-художественная критика" называют уровнями понимания художественной правды - гносеологический, социально-психологический и эстетический. Но эти моменты как раз и обусловлены функциональными возможностями социального института литературно-художественной критики. А поскольку функция является выражением субъект-объектного отношения, она выводится не только из свойств объекта, но также из потреб-

---

I Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. - М.: Наука, 1977, с.33.

ностей и целей субъекта, определяющего степень важности одного /или нескольких/ свойств объекта в данный конкретно-исторический период. Таким образом, мы считаем, что функциональная система литературно-художественной критики состоит из социально-регулятивной /соответственно - социально-психологическому уровню понимания/, эвристической /соответственно - гносеологическому уровню/ и эстетико-аксиологической /соответственно - эстетическому уровню/ функций.

Социально-регулятивная функция состоит в направлении процессов художественного творчества и восприятия искусства публикой в свете актуальных социальных требований, определяемых соответствующими мировоззренческими и нравственными ценностями. Поскольку художественные произведения являются эффективным средством воздействия на общественное сознание, любое общество всегда активно корректирует литературно-художественный процесс и его восприятие - прежде всего через институт критики.

Эвристическая функция состоит в приращении нового знания, которое несет в себе определенное художественное произведение как акт специфического осмысления человеческого бытия. Эмоциональные и интеллектуальные процессы восприятия искусства через чувственную сферу психики трансформируются в осознание их /этих процессов/ результатов. Таким образом, обогащается и эстетическая мысль, и понимание жизненных реалий и отношений, лежащих в основе художественного произведения.

Эстетико-аксиологическая функция состоит в оценке художественных произведений по законам, внутренне присущим искусству. Этот аспект литературно-критического суждения позволяет учитывать специфичность отражения действительности искусством и отличать его от обычного, "зеркального" изображения.

Важным для правильного понимания функциональной системы литературно-критической деятельности является то, что ни одна из функций никогда не выступает обособленно, все они неразрывно связаны между собой. Даже сознательная попытка игнорировать какую-либо из них не может не отразиться на качестве целостного критического суждения, которым игнорированная функция все-таки осуществляется /пусть и со знаком "минус"/.

Социально-регулятивную функцию как ведущую в функциональной системе критики, что обусловлено природой этого вида творческой деятельности /"детальное наблюдение"/, нельзя рассматривать вне двух других функций. Все они действенны только в органическом сцеплении. Качество литературно-критического суждения определяется, как и в отношении видов мышления, функциональными доминантами. По нашему мнению, правы исследователи природы художественного творчества, которые не расширяют беспредельно круг функций искусства, а определяют его сущностное функциональное ядро, функциональную систему. И тогда вытекает вполне логичный вывод, что "вслед за определяющей, выступающей в качестве общей цели художественного творчества, эстетической функцией достаточно назвать познавательную и воспитательную"[1].

Как видим, А.А.Оганов фиксирует и в художественном творчестве его три конституирующих особенности - эстетическую, гносеологическую и социально-психологическую. По сравнению с критикой здесь меняется лишь доминантное значение функций.

Таким образом, именно целостностью своих функций литературно-художественная критика вводит внешний по отношению к природе искусства момент социальной регуляции его развития в процесс

---

[1] Оганов А.А. Теория отражения и искусство. - М.: Искусство, 1978, с.48.

эстетически значимой саморегуляции /разумеется - относительной саморегуляции/.

Механизмами же реализации функций литературно-художественной критики выступают интерпретация, объяснение, репрезентация, прогностическая направленность оценок, коммуникативные возможности суждений, редуцирование мыслительных процессов и т.п.

Таким образом, если говорить о конституирующей основе литературно-критической деятельности, ее следует рассматривать с двух точек зрения. В единичном проявлении, в качестве известного творческого процесса она предстает своей психической дальностью как результат коммуникативно-прагматического /практического/ вида мышления, протекающего в условиях эстетического восприятия и эстетического переживания.

С другой стороны, философско-социологический подход позволяет, отвлекаясь от личностного воплощения литературно-критического мышления как психического процесса, сосредоточить внимание на объективном гносеологическом содержании и социальных функциях литературно-критической деятельности, на ее своеобразной детерминированности материально-экономическими условиями. В этом смысле она предстает одним из видов социально-преобразующей деятельности и выполняет в социокультурной общественной подсистеме социально-регулятивную, эвристическую и эстетико-аксиологическую функции. Соотношение, взаимодействие этих функций весьма подвижно, однако в целом для него характерно доминирование социально-регулятивной функции. При этом важно то, что она никак и ни в коей мере не может вытеснить, подменить собою две остальные функции. Все они осуществляются в комплексе - выполнение каждой предполагает как обязательное условие выполнение и двух других.

Такое понимание конституирующей основы литературно-критической деятельности позволяет ставить вопрос о ее методологическом аппарате.

Глава III. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АППАРАТ КРИТИКИ

3.1. Метод

Вопрос о специфике метода правомерно рассматривать как основополагающий в теории и методологии литературно-художественной критики. Ведь, собственно говоря, все, во всяком случае - подавляющее большинство дискуссионных проблем, возникающих в этих разделах литературной науки, связаны именно с пониманием метода литературно-художественной критики, хотя во многочисленных работах последних лет о ее природе таковое понимание, даже наличествуя в системе доказательств исследователя, далеко не всегда более или менее четко формулируется.

Вероятно, это связано с недостаточной теоретической разработанностью проблемы метода вообще /имеется в виду литературоведческий аспект/, его структуры, уровней и т.п. - как творческого метода художника, так и научного метода литературоведа, не говоря уже о методе литературного критика или, скажем, публициста.

Известная и, в целом, верно концентрирующая общий смысл категории дефиниция - способ достижения определенных результатов в познании и практике - вовсе не снимает трудностей, не "срабатывает" автоматически, когда мы пытаемся конкретизировать понимание категории метода по отношению к какой-либо деятельности. Так, например, известно, что уже познанные закономерности любого явления составляют объективную сторону метода его познания, а опирающиеся на эту основу приемы и способы исследования и преобразования явления - субъективную сторону метода. Поскольку именно эти приемы

и способы исследования наиболее активно выражают себя в методе как некоей рациональной системе, то, отмечает П.В.Копнин, "на поверхности метод выступает как что-то субъективное, как противопоставление объекту"[I]. Субъект на основе известной системы знаний познает объект и преобразует его, преследуя свои определенные цели.

Субъективизм же, абсолютизируя именно эту сторону метода, представляя его чуждым самому объекту, не способен вести к научно обоснованному познанию. Последнее возможно только на основе истинной системы знаний, раскрывающей познанные закономерности объекта. Заблуждения "нормативистов", абсолютизирующих объективную сторону метода, заложенную в существующей системе знаний, имеют иной характер. Те стороны объекта, которые невозможно включить в систему уже имеющихся научных данных, при таком подходе объявляются несуществующими или неистинными.

При этом игнорируется диалектическое единство системы знаний и метода. Ни одна система не реализует себя полностью в методе, ибо она является более богатой по содержанию, чем метод. С другой стороны, последний всегда выходит за пределы порождающей его системы знаний. Все более глубокое проникновение в сущность исследуемых явлений посредством существующего метода вызывает приращение знаний и, далее, изменение самой системы, что, в свою очередь, корректирует и сам метод.

Как известно, философский метод возникает в результате обобщения всех частных, специальных методов. Не совпадая полностью ни с одним из них, он включает в себя все их содержательное богатство. Специальный же метод зиждется на методе философском. И в

I Копнин П.В. Диалектика как логика и теория познания. – М.: Наука, 1973, с.80.

целом это относится не только к творческому методу социалистического реализма или к научному методу советского литературоведения, но и к соответствующим специальным методам предыдущих эпох, и к современным методам буржуазной науки или литературы, непременно опирающимся на ту или иную философскую доктрину. Последняя всегда наличествует. Вопрос может стоять только об истинности или ложности ее.

Между философским и специальными методами существует диалектическая связь - всеобщее вбирает в себя особенное и единичное. Генетически философский метод вырабатывался в движении от специальных методов к новому качественному образованию. Поэтому он не суммирует методов специальных и не возникает на основе какого-либо одного из них. Путь к философскому методу познания лежал через преодоление претензий на абсолютность и всеобщность специальных методов, т.е. методов, ведущих только к постижению отдельных сторон объекта. Вместе с тем,и на этой основе, происходил неуклонный процесс формирования общих принципов развития научного познания для выработки и философского обоснования специальных методов /их границ, сфер применения, содержательного значения, конкретных методик и т.п./.

В марксистско-ленинском понимании философским методом, имеющим универсальный характер, то есть относящимся ко всем областям познания, является материалистическая диалектика. В системе принципов диалектического метода познания выделяются как наиболее важные /когда речь идет о гуманитарном познании/ следующие принципы: принцип развития, принцип взаимосвязей, принцип историзма, принцип всесторонности и принцип партийности.Естественно, в специальном методе эти принципы материалистической диалектики применяются не "впрямую", а трансформируясь соответственно конкретному содер-

жанию объекта познания. Система знаний частной науки, как объективная сторона специального метода, преобразуется на основе общефилософского подхода в конкретные для данной науки методологические принципы. Как уже отмечалось, при недиалектическом понимании природы и структуры метода возможны методологические "перекосы" объективистского и нормативистского толков /и подчас они встречаются в современных литературоведческих изысканиях/.

Однако, основные трудности в понимании метода и правильном применении его состоят, пожалуй, в ином. Для наглядного выявления их обратимся к проблеме истолкования наукой творческого метода художника как эстетической категории и собственно его структуры.

Исторически складывалось так, что правильное представление советского литературоведения и эстетики о понятии "творческий метод" осложнялось рядом существенных моментов. В 20 - 30-е годы при общей теоретической неразработанности вопроса нередко этот частный, конкретный метод отождествлялся с общефилософским, диалектико-материалистическим методом, что стало причиной вульгарно-социологических искажений понимания сущности искусства. "Нормативизм" определенной части литературоведов и критиков /а он ощущался вплоть до средины 50-х годов/ приводил к узкому трактованию метода социалистического реализма, к дурному гносеологизму. Однако в том и состоит динамичность метода, что по отношению к его объективной основе /системе знаний/ навыки и приемы познания /субъективная сторона метода/ более "революционны", направлены не только на количественное, но и на качественное изменение системы определенных знаний. Так и случилось в известной дискуссии о методе социалистического реализма как исторически открытой системе. Разработка теории метода советской литературы продолжается. Причем

всякая абсолютизация в науке о литературе одной из его сторон или даже частного приема коррелирует в первую очередь с определенными принципами собственно художественной практики. Скажем, формалистические или структуралистические претензии на общезначимость своих частных подходов к литературе "эмпирической базой" имеют представление о творческом методе как о способе создания такого художественного произведения, которое якобы имманентно замкнуто само в себе, состоит в дизъюнктивной связи с реальным миром, а подчас и с мировоззрением художника.

Еще более неоднозначны различные представления о структуре творческого метода. В советском литературоведении существовала точка зрения, согласно которой особенности творческого метода определялись в соответствии с пониманием его как "аналога" предмета искусства[I]. Однако такой подход не позволял объяснить, каким образом метод, построенный по аналогии с реальной действительностью /предмет изображения и осмысления искусством/, вел к созданию произведений, содержательно и структурно весьма отличающихся от, условно говоря, предмета-"прототипа". По верному замечанию М.С.Кагана, особенности творческого метода определяются тем, что "он является "аналогом" структуры самих художественных творений, - ведь призванный созидать эту структуру художественно-творческий метод должен быть приспособлен к решению такой задачи, то есть его строение должно быть аналогично строению творимого объекта"[2].

I См.: Борев Ю.Б. Основные эстетические категории. - М.: Высшая школа, 1960, с.374; Борев Ю.Б. Введение в эстетику. - М.: Сов.художник, 1965, с.195.

2 Каган М.С. Метод как эстетическая категория. - Вопр.лит. 1967, № 3, с.118.

Учитывая это замечание, Ю.Б.Борев в последующих изданиях своих работ определяет метод уже как "аналог содержания искусства, т.е. аналог предмета уже воспринятого, преломленного сквозь призму мировоззрения, художественно обработанного и освоенного"[I]. Хотя при таком подходе и снимается явно схематическое представление о связи творческого метода с отраженным предметом, однако выяснить конституирующие его особенности не представляется возможным, ибо, выходит, все зависит от содержательных характеристик, которые в разных произведениях различны. Поэтому более продуктивным, по нашему мнению, является подход к определению структуры метода, предложенный М.С.Каганом.

Метод является диалектически взаимосвязанной системой принципов, управляющих художественно-творческим процессом. М.С.Каган выделяет четыре принципа-установки, которые одновременно структурно соотносятся с содержательными составляющими функциональной системы художественного произведения: познавательная, оценочная, созидательная и семиотическая. Исследователь, правда, оговаривает неравнозначимость этих функций. Последняя из них рассматривается, по сравнению с первыми тремя, как второстепенная, поскольку она влияет известным образом только на формально-содержательную сторону произведения искусства, но не "участвует" непосредственно в его создании. Думается, что и эту, и порождающую ее коммуникативную, и ряд других функций "второго порядка" следует рассматривать как механизм реализации основных функций.

Таким образом, М.С.Каган рассматривает структуру творческого метода в соответствии с динамической функциональной структурой художественного произведения. Причем, очень важные акценты в этой концепции поставлены на "сложносочиненности", а не "сложноподчи-

---

I Борев Ю.Б. Эстетика. – М.: Политиздат, 1975, с.215.

ненности" структуры функций и метода. Разумеется, каждый исторический этап социального и художественного развития общества выдвигает в качестве доминанты одну из трех структурных "составляющих" /М.С.Каган справедливо подчеркивает невозможность рассмотрения семиотической установки в качестве доминантной/, тем самым изменяется динамическое соотношение в структуре функций и метода, но не сама эта структура. Здесь важно точно обозначить доминанту и учитывать конкретно-исторические изменения в ее связях с другими структурными составляющими. Тогда становится понятным, что явление вульгарного социологизма возникло не случайно и не по воле отдельных художников, критиков, литературоведов, а как реакция на определенную общественную потребность. В известных пределах выдвижение в качестве доминанты художественного метода оценочного отношения к действительности в этот период было плодотворным, поскольку имело объективный характер, обусловленный реальными потребностями, целями и стремлениями людей конкретного общества. Однако принцип доминирования постепенно уступил место абсолютизации одной из "составляющей" структуры функций и метода. Хотя и абсолютизация в данном случае означает не полное вытеснение " "контрсоставляющих", а обеднение их, сведение к минимальной значимости. Однако даже самый вульгарный подход не может полностью игнорировать целостность структуры метода. Функции реализуются все; иной вопрос - в какой степени? Диалектическое же единство объективной /определенная система актуализированных знаний/ и субъективной /система правил и приемов/ сторон метода позволяет постоянно изменять содержательное и операционное наполнение метода, развивать его, преодолевать односторонние концепции абсолютизации какой-либо одной из структурных составляющих нерасчленимого целого. Метод не бывает неправильным в тех пределах, в коих он

опирается на объективно-истинную систему знаний. Взаимосвязь категорий истинности и правильности отражает сложный процесс превращения объективной закономерности в правило действия субъекта. Истинность проявляется путем сравнения объекта с содержанием суждения, а правильность - путем сравнения определенного действия с выведенным на основе системы имеющихся знаний приемом действия. Правильность действия связана с объектом через истинность системы знаний. Социологический аспект рассмотрения художественного феномена превращался в вульгарно-социологическую догму из-за неправильного применения конкретных приемов анализа, выведенных из системы истинных знаний о природе художественного творчества.

Таким образом, творческий метод художника /причем, это верно не только по отношению к теории социалистического реализма/ представляет один из частных методов познания, направленность которого зависит, в первую очередь, от общефилософского метода и, далее, от динамического сочетания познавательной, оценочной и созидательной /М.С.Каган/ установок-функций.

Анализ структуры научного, литературоведческого метода также позволяет выделить три основные установки-функции, характерные для него: социальная, эвристическая и эстетическая. Правда, М.С.Кургинян называет и четвертую составляющую, гуманистическую - "выявление путей, обеспечивающих целеустремленность, с которой художественная концепция и поэтика писателя подчинены раскрытию истины о современном человеке, созданию образа современника"[I]. Обеспокоенность М.С.Кургиняна по поводу терминологической неупоря-

---

[I] Кургинян М.С. Метод и образ современника: /Взаимодействие художественных категорий как сфера интересов критики/. - В кн.: Современная литературная критика: Семидесятые годы. М.: Наука, 1985, с.107.

доченности в литературоведении вполне обоснована. Однако и в предложенной им структуре эстетический и гуманистический "аспекты" метода в определенной степени накладываются друг на друга и представляют собой собственно эстетико-аксиологический аспект, или эстетико-аксиологическую установку научного метода. При такой терминолого-содержательной поправке становится очевидной известная типологическая близость художественного и литературоведческого методов. Случайно ли это? Разумеется, нет. Ибо в системе психологии творческих процессов метод художника и литературоведа имеет типологическую общность, основанную на эстетическом восприятии как свойстве эстетической перцепции.

Это верно констатирует М.А.Сапаров. Однако, выступая против умаления аксиологического аспекта литературоведческого анализа, которое он усматривает в работах Б.М.Бернштейна и М.С.Кагана, исследователь вместе с водой выплескивает и ребенка. Нельзя, скажем, не согласиться с М.А.Сапаровым, когда он схематизирует точку зрения своих оппонентов: "Утопический идеал науки, якобы не только безучастной к реальной художественной ценности анализируемых ею явлений, но и совершенно не нуждающейся в самом суждении ценности, должен быть решительно отвергнут, точно так же как уродливый идеал художественной критики, нисколько не озабоченной достижением объективной истины и упивающейся оценочным волюнтаризмом"[I].

Действительно, такие представления следует отвергать. Однако у авторов критикуемых работ они совсем не столь прямолинейны. Но главное даже не в этом. М.А.Сапаров останавливается на следующем утверждении: и литературоведческий метод, и метод литературно-художественной критики имеют аксиологический аспект. Добавим,

---

I Сапаров М.А. О гносеологической общности литературно-художественной критики и науки о литературе, с.134-135.

что имеет его и творческий метод литературы. Но этот аспект, как уже отмечалось, не может рассматриваться изолированно от других "составляющих" любого из названных методов.

Полностью отвергая концепцию Б.М.Бернштейна, М.А.Сапаров упускает важную мысль о различной соподчиненности "составляющих" в структуре разных методов. Ведь Б.М.Бернштейн делает специальную оговорку о том, что предпринятое им условное противопоставление искусствознания /как по преимуществу познавательной деятельности/ и критики /как по преимуществу оценочной деятельности/ является лишь теоретической абстракцией. Как известно, подобные теоретические абстракции /вполне корректные в научных исследованиях/ позволяют более четко понять различия между классами явлений, представить именно доминантные составляющие в структуре их метода познания и преобразования объекта. Ведь в обоих случаях лишь преимущественный характер либо оценочной, либо познавательной деятельности вовсе не свидетельствует об альтернативности противопоставления "теоретических абстракций".

В этой связи определенный интерес /перед тем, как вплотную подойти к изложению наших представлений о структуре метода литературно-художественной критики/ представляет анализ концепций метода публицистической деятельности, довольно близкой в плане психологии мыслительных процессов к деятельности литературно-критической.

В последнее десятилетие появился ряд работ теоретиков и историков публицистики, в которых более или менее пристальное внимание уделяется проблеме метода этого вида творческой деятельности /монографии В.М.Горохова, В.И.Здоровеги, Е.П.Прохорова, М.И.Стюфляевой, В.В.Ученовой/. Наиболее плодотворной в освещении этой проблемы нам представляется точка зрения В.И.Здоровеги. Преодоле-

вая односторонность трактовки метода публицистики, своеобразие которого видится одним исследователям в превалировании документализма, другим - в сочетании подходов к действительности с точки зрения идеологии и социальной психологии, В.И.Здоровега делает обоснованный вывод: "Детальное изучение множества публицистических произведений позволяет говорить об определенном типе мышления в этом виде творчества. Но его нельзя отделить ни от мышления вообще, ни от тех его форм, которые доминируют в процессе практического, научного или художественного мышления"[1]. Именно эта особенность публицистики позволяет В.И.Здоровеге выделить "приемы" научно-теоретического, практически-духовного и конкретно-образного мышления как составляющие публицистического метода, его субъективной стороны[2].

Такая концепция логично вытекает из правильного определения системы функций публицистики. Предлагаемая некоторыми исследователями рядоположность как "равноправных" в ней информационной, просветительной, воспитательной, регулятивной, гедонистической и других функций вызывает убедительные контраргументы В.И.Здоровеги. Реальное бытие публицистики свидетельствует о сложном соподчинении функций и выделения среди них функциональной доминанты - регулятивной функции[3]. Пожалуй, в определяемой В.Г.Афанасьевым, точку зрения которого поддерживает В.И.Здоровега, системе функций публицистики /политико-воспитательная, пропагандистская и регулятивная/ недостаточно внимания уделено ее познавательным возможностям. Однако акцент, сделанный автором монографии "Слово тоже есть дело" на подчинительной, а не сосогательной связи функ-

---

[1] Здоровега В.И. Слово тоже есть дело: Некоторые вопросы теории публицистики. - М.: Мысль, 1979, с.47.

[2] Там же, с.46.

[3] Там же, с.21.

ций, весьма точен и позволяет правильно определить своеобразие метода публицистической деятельности.

Более того, этот подход неизбежно привел к восполнению "гносеологического пробела", к сопоставлению, сравнению методов науки и публицистики. В.И.Здоровега отмечает, что "функции того и другого вида творчества разные"[1], и объясняет, что в отличие от регулятивной функции, доминирующей в публицистике, в науке на первый план выдвигается иная задача - устанавливать законы и закономерности развития природы и общества. Причем, это вовсе не означает возведения между публицистикой и научным познанием китайской стены. Публицистика, справедливо подчеркивает В.И.Здоровега, "может быть научной, но сама не творит научных теорий, не выводит и не формулирует законов"[2]. Именно в этом смысле, точно так же, как и критика, публицистика отличается от науки. Как атрибутивное свойство научность присуща и публицистике, и критике, но она не выступает в качестве конституирующего основания, определяющего структурную особенность какого-либо вида деятельности. Таковой она является именно для науки.

Типологическая общность между публицистикой и критикой, выведенная исследователем, позволила ему коснуться вопроса о методе и литературно-критической деятельности. Весьма близкие по многим "параметрам", публицистика и литературная критика все же не тождественны - такова точка зрения В.И.Здоровеги, доказательно полемизирующего с исследователями, в частности с В.М.Гороховым, растворяющими критику в публицистике. Публицистичность, как атрибутивное свойство, присуще не только критике, но и художественной

I Здоровега В.И. Слово тоже есть дело: Некоторые вопросы теории публицистики. - М.: Мысль, 1979, с.87.

2 Там же, с.88.

литературе, а в определенной, пусть и небольшой, степени - даже научному гуманитарному познанию.

Итак, все определяется динамическим соподчинением функций и составляющих метода. Принципиальной стороной именно такого подхода является то, что четкое определение доминирующей функции какого-либо вида творческой деятельности не позволяет своевольно переакцентировать ее основные задачи. Скажем, в буржуазных теориях публицистики нередко во главу угла ставятся информационная и гедонистическая функции средств массовой коммуникации, действительно сущие, реальные, но являющиеся второстепенными в системе функций публицистики. Специальное же "ударение" именно на этих неосновных функциях позволяет затушевывать истинное предназначение публицистики. Интересно все же, что мы имеем дело не с игнорированием доминирующей, социально-регулятивной функцией, а со скрытым ее осуществлением, состоящем в отвлечении внимания определенной части общества от социально значимых проблем.

То же самое в области литературно-художественной критики. Интерпретации структуралистского толка - небесполезны как частный аналистический прием. Но в претензии на доминирующее положение осуществляемой таким способом второстепенной функции, по сути, искажая задачи литературно-критической деятельности, сторонники структурализма в критике выполняют и ее основную функцию, социально-регулятивную - путем сознательного игнорирования связи литературы с реальной действительностью.

В некоторой степени это относится и к пангносеологическим тенденциям в области определения природы, функций и метода литературно-художественной критики. Полное отождествление метода критики с научным, растворение первого во втором преследует, казалось бы, требующую всемерной поддержки цель - искоренение субъективист-

ского подхода к литературному произведению и к литературному процессу в целом, использование научно обоснованных критериев оценки и приемов познания. Конечно, против такого взгляда никто не возражает - да сторонники концепции о сугубо научной природе критического метода вряд ли могут привести даже отдельные примеры, которые свидетельствовали бы о полном отрицании кем-либо из исследователей необходимости придерживаться в литературно-критических анализах определенных научных принципов. И критика всегда, во всех случаях осуществляет свою эвристическую функцию, другое дело - что не всегда она ее успешно выполняет. Это зависит от ряда объективных и субъективных факторов. Впрочем, и наукой требование научности приемов анализа и выводов не всегда выполняется. Она /естественно, в значительно меньшей степени, чем критика/ подвержена объективному воздействию социальных императивов времени. В частности, И.А.Тертерян удачно показала на примере современной испанской историко-литературной науки, как "фокус внимания ученых перемещался, повинуясь требованиям времени"[I]. Что уж тогда говорить о литературной критике, которая буквально непрерывно подвергается динамично изменяющемуся воздействию социальных доминант. Требование превратить критику в сугубо научную деятельность, в отличие от справедливого требования научности критических рефлексий и оценок, затушевывает основную функцию литературно-критической деятельности, а именно - социально-регулятивную. Научная бесстрастность, якобы возможная в критике, должна способствовать, согласно этой точке зрения, приращению нового знания. Но ведь это само по себе предполагает соблюдение, по крайней мере, двух условий - системность анализа /а следует учи-

[I] Тертерян И. Социологическая критика: Некоторые методологические вопросы.- В кн.: Контекст 79. М.: Наука, 1980, с.162.

тывать, что текущий литературный процесс, т.е. объект критики - явление постоянно изменяющееся, незавершенное/ и скрупулезное изучение, сопоставление фактов, что требует довольно длительных штудий /критика на это не имеет достаточно времени, ибо оперативность лежит в ее природе - никто не ждет "критических приговоров" по происшествию, скажем, нескольких лет/. Эти условия очень важны, и только соблюдение их обеспечивает психический процесс научного познания; реальные же условия, в которых действует критика /они отделены скобками в предыдущем предложении/, сопутствуют течению психического процесса практического /коммуникативно-прагматического/ мышления. Конечно, суждения критика могут и должны иметь научный характер - поскольку научность является атрибутивным свойством этого вида продуктивной деятельности, они могут в исторической перспективе совпадать с мнениями и выводами ученых-литературоведов, но основное их значение состоит в социально-регулирующем воздействии на процесс эстетического производства и восприятия.

Литературно-критическая оценка и познание направлены не только на литературное произведение или литературный процесс в целом. С одной стороны, их достижение /оценки и познания/ постоянно коррелируется с необходимостью утверждать определенные идеологические ценности /выработка последних сама является достаточно сложным, противоречивым процессом/, а с другой стороны, постоянно существует и активно воздействует на критику зависимость от уровня социально-психологического и даже обыденного сознания общества.

Таким образом, метод литературно-художественной критики, динамическая функциональная система которой состоит из социально-регулятивной, эвристической и эстетико-аксиологической функций как функций основных, имеет своим аналогом именно саму эту систему. То есть метод должен обеспечивать возможность достижения

искомых целей, строение его должно отвечать природе создаваемого им продукта. Соответственно в структуре литературно-критического метода мы выделяем три установки - социально-регулятивную, эвристическую и эстетико-аксиологическую.

Первая из них - <u>социально-регулятивная</u> - является ведущей в методе. Однако поскольку содержательное соотношение составляющих в его структуре весьма подвижно в различных исторических условиях, то, во-первых, в определенные периоды значение социально-регулятивной функции литературно-критической деятельности, при объективно-присущей ей доминантной роли, может уменьшаться, а роль эвристической или эстетико-аксиологической функций повышаться до известных пределов; во-вторых, даже преднамеренное игнорирование критиком указанной основной установки в пользу других составляющих критического метода, не подменяет осуществление соответствующей функции литературно-критической деятельности, ибо игнорирование этой установки уже само по себе содержательно, так как просто прикрывает вполне определенные социально значимые цели литературно-критического выступления; наконец, чрезмерный акцент только на социально-регулятивной установке в критическом методе, вызывающий вульгарно-социологические искажения, все-таки не устраняет осуществление двух других основных функций - независимо от воли критика они выполняются, будь то даже с противоположным предполагаемому знаком оценки.

Социально-регулятивная установка критического метода реализуется во внимании, которое критика[1] уделяет ключевым понятиям

[1] Речь, естественно, идет не о каком-либо одном критике, а о критической деятельности вообще, поскольку метод - не сумма определенных знаний, правил и операционных приемов, а вычленяемое теоретически единое целое, связанное с методами разнообразных критических направлений или отдельных критиков как всеобщее с единичным.

литературного процесса. Выделение таких понятий обусловливается как идеологическими факторами, так и умонастроениями общества на социально-психологическом уровне. Достаточно проследить динамику раскрытия понятия "положительный герой", одного из ключевых в послевоенном литературном процессе: типический образ, герой нашего времени, идеальный герой, обыкновенный человек, герой как объект эстетического отражения, новый человек, деловой человек, образ современника и т.п. Не являясь синонимами, эти понятия охватываются представлением о положительном герое художественного произведения, а их актуализация в определенные периоды с точки зрения литературной критики вовсе не случайна.

Весьма показательны в этом плане, в частности в украинском литературном процессе, 50-е годы. Литературная критика этого периода внесла очень небольшой вклад в собственно литературную науку. Но в критике действуют и иные закономерности влияния на литературу и общественное мнение. Ее значение, как очень динамической, подвижной системы, измеряется и тем, как она корректировала движение литературного процесса, на что направляла внимание художника. И хотя связь здесь не непосредственная, однако писатели так или иначе, в большей или в меньшей мере ориентируются на предполагаемую ими реакцию критики - собственно, на социально-эстетическую реакцию ее как определенного своего адресата. В критике 50-х годов было немало ошибочного, далекого от жизни /здесь, правда, следует оговориться, что и сама литература не в меньшей степени влияет на состояние критики/, но через все это неуклонно пробивались ростки понимания литературы как целостного идейно-эстетического явления. Именно такой критический подход был реализован в широком обсуждении романа М.Стельмаха "Правда и кривда", состоявшемся в украинской литературной периодике в самом начале

60-х годов. Но такой подход ее возник сразу и просто после появления романа М.Стельмаха. Уже критика 50-х годов, переходя от одного из названных выше "ключевого понятия" к другому на практике преодолевала сначала мертвизну "теории" бесконфликтности, затем - схематизм догматического представления о типизации, абстрактность понимания "героя нашего времени" как идеального героя, односторонность абсолютизации "обыкновенного человека", и наконец - внеэстетическое отношение к объекту литературы.

Да и сегодня было бы наивным с точки зрения сугубо литературной науки трактовать такие социально-психологические и литературно-критические понятия, как "новый человек", или "деловой человек", или даже "образ современника"; "расщепление" понятия "положительный герой" вызвано социально-эстетическими запросами времени. Этот процесс в специфической форме отражает объективные закономерности развития литературы - через субъективное восприятие и выражение их критикой во "внелитературоведческих" понятиях.

Рассматривая сегодня как ключевое понятие "образ современника", литературная критика удовлетворяет актуальные социально-эстетические запросы нашего времени и, с другой стороны, этому "внелитературоведческому" понятию, как точно замечает М.С.Кургинян, "придается принципиальное, методообразующее значение и вместе с тем он /"образ современника". - В.Б./ рассматривается при анализе конкретных произведений именно как положительный герой этих последних"[1].

Вполне естественно, что одновременно критика оперирует несколькими такими актуальными ключевыми понятиями. Не внося в них сугубо литературоведческого смысла, она, тем не менее, дает богатый материал для дальнейших историко-теоретических разработок.

---

1 Кургинян М.С. Метод и образ современника, с.99.

Именно многослойность понятий типа "образ современника" /слои: идеологический, социально-психологический, литературно-критический, и даже слой из сферы обыденного сознания/ позволяют сохранить диалектическое единство объективной и субъективной сторон критического метода. Внелитературоведческое содержание литературно-критическим анализом трансформируется - через это единство - в новое, историко-теоретическое знание. Следует отметить, что не всегда подобная зависимость литературно-критического суждения от понятий, заимствованных из внелитературоведческой сферы, благоприятствует точности интерпретаций и оценок. Но и в таких случаях даже ошибочные литературно-критические выступления не являются абсолютно субъективистским произволом по отношению к художественному произведению.

Пожалуй, для иллюстрации этого положения вряд ли можно отыскать более яркий пример, чем оценка Д.И.Писаревым творчества А.С.Пушкина в двух статьях под общим названием "Пушкин и Белинский". Современное литературоведение, конечно, легко доказывает, что Д.И.Писарев нарушил законы адекватности рассмотрения художественного произведения, привнес в свой анализ подчеркнуто внеэстетические аспекты. Все было бы довольно просто и ясно, если бы статьи Д.И.Писарева не имели широкого резонанса в свое время. Почему же не просто ошибался один выдающийся критик, но вел за собой целое поколение мыслящей российской молодежи? Более того. Исходные позиции Д.И.Писарева, последователя критики В.Г.Белинского, Н.Г.Чернышевского, Н.А.Добролюбова /объективная сторона его метода/, были ведь весьма четки и прогрессивны. А его тонкие литературно-критические суждения о произведениях Л.Н.Толстого, И.С.Тургенева, Г.Гейне свидетельствуют о великолепном художественном вкусе. И все-таки.

Весь пафос статей Д.И.Писарева направлен на доказательство полной ветхости "того кумира, пред которым, по старой привычке и по обязанности службы, преклоняется до сих пор все наше пишущее филистерство"[1]. И можно ли объяснить популярность такой точки зрения среди значительной части читательской публики пореформенной России ссылками на то, что, будучи ошибочной, его "критика остроумна, тем более, что Писарев прекрасно владеет искусством перевода стихов в прозу"?[2] Вероятно, дело значительно сложнее. Критическое отношение к некоторым аспектам мировоззрения А.С.Пушкина намечались уже в последних статьях о нем В.Г.Белинского, в литературно-критических выступлениях Н.Г.Чернышевского и Н.А.Добролюбова. Строя свою "теорию реализма" /одно из ключевых понятий литературного процесса того времени/, Д.И.Писарев исходил из актуальной необходимости бороться со взглядами критики либерально-охранительного направления, которая на своих знаменах начертала имя А.С.Пушкина. Конечно, это вовсе не "оправдывает" критика, не понявшего поэта, исказившего общечеловеческий смысл его лирики и "Евгения Онегина", но в известной степени объясняет неизбежность, во всяком случае - объективные причины такого взгляда на творчество поэта. Если ключевым понятием для либерально-охранительной критики была "отрешенность от "злобы дня", то для Д.И.Писарева и его последователей на острие выдвигался вопрос об "общеполезном деле". Конечно, субъективистские оценки выдающегося критика несправедливы, но они объективны по своей направленности. Ведь противостоящие ему критики /Анненков, Дружинин, Дудышкин, Катков, Эдельсон/ тоже были весьма далеки от

---

[1] Писарев Д.И. Пушкин и Белинский. - Писарев Д.И. Полн.собр. соч.: В 6-ти т. СПб., 1904, т.5, с.126.

[2] Лукьянов В.Г. Методологические проблемы художественной критики, с.292.

адекватных интерпретаций поэтического наследия А.С.Пушкина, противопоставляли его "чистое искусство" прозе Н.В.Гоголя и натуральному направлению в русской литературе.

Будучи неправым с научной точки зрения, Д.И.Писарев имел "критическое право" на утверждение важного общественного идеала. Во имя прагматических целей критик /и на это как-то меньше обращается внимания/ даже выступил ведь не против Каткова и К°, а против самого Белинского, своего непосредственного идейного предшественника. Можно сетовать, что объектом своей филиппики Д.И.Писарев выбрал Пушкина, но иначе вряд ли он мог поступить в той конкретно-исторической ситуации. "Воспитывать молодых людей на Пушкине, - писал критик, - значит готовить из них трутней или тех стариков, которые, по словам Гоголя, пресытившись грубыми и тяжелыми яствами, услаждаются жареными птичками величиной с напёрсток"[I].

Нет нужды доказывать, что это были не просто представления литературного критика Д.И.Писарева. Это было убеждение широких кругов нигилистически настроенной разночинной молодежи - вспомним лишь, как Базаров в "Отцах и детях" называл поэзию Пушкина "ерундой". Понимая исторически-объективную ограниченность этих убеждений, мы все же считаем их прогрессивными на то время. Критика Д.И.Писарева шла в этом прогрессивном русле и, даже будучи явно вульгаризаторской с точки зрения эстетико-аксиологической, вносила свой вклад в развитие и общественной, и литературной мысли. Впрочем, к рассмотрению этого вопроса мы еще вернемся, когда речь пойдет о второй, эстетико-аксиологической установке в критическом методе, а сейчас обратимся к еще одному весьма показательному литературно-критическому спору.

I Писарев Д.И. Пушкин и Белинский, с.88.

В 1895 году в Черновцах вышел рассказ, а точнее даже небольшая повесть молодого украинского писателя Т.Галипа "Первые звезды". Вскоре в журнале "Житє і слово" с резко отрицательной рецензией на это произведение выступил И.Я.Франко. Претензий к автору он высказал много, и в большинстве своем они, несомненно, справедливы. Однако, коснемся здесь лишь одного момента, очень важного, по нашему мнению, для понимания причин неприятия И.Я.Франко произведения Т.Галипа. Речь идет об образе галицийского радикала Тухольского, который, согласно сюжету, приехал в Черновцы из Львова распространять какие-то нелегальные издания радикального содержания. Однако, возражает И.Я.Франко, Тухольский "привозит какие-то книги и целых две недели только о том и хлопочет, кому бы их передать, чтобы он их продал, а сам за все время не продает ни одной"[1]. Критик укоряет автора повести в том, что тот мало знает галицийских радикалов /к которым, как известно, принадлежал и И.Я.Франко/ и поэтому заставляет своего героя говорить несуразности и делать глупости, только бы он не был похож на нормальных людей. Вывод критика весьма категоричен: "Как видим, по намерению Т.Галипа, Тухольский не столько радикал, сколько обыкновенный претенциозный дурак"[2]. Такое изображение члена радикальной партии не могло импонировать И.Я.Франко, более того - даже когда Т.Галип рисует пластические картинки быта своих героев, быта, хорошо им знаемого и точно переданного, критик не видит никаких достоинств, ибо в представлении автора "Первых звезд" и семья Матушинских, и Циль Белецкий, и Кирилл Самсонюк и другие черновицкие мещане, герои повести, ничем не хуже львовского радикала.

---

1 Франко І.Я. Зібрання творів: В 50-ти т., К., 1981, т.30, с.221.

2 Там же, с.238.

И.Я.Франко не просто отрицательно отнесся к произведению, но и вообще отверг жизненную достоверность образа Тухольского /"его болтовня и его поступки ничем не напоминают нам известных типов галицийских радикалов"/[1], что, собственно, и послужило причиной критической оценки. И это при том, что И.Я.Франко не мог не заметить определенных достоинств писательского дарования Т.Галипа - "автор, вне сомнения, хороший обсерватор и умеет легко рассказывать о том, что видел и слышал"[2].

С ответной рецензией на повесть Т.Галипа выступил в журнале "Зоря" А.Е.Крымский, который, даже пребывая за границей /под рецензией помечено "Бейрут /в Сирии/, 5/I 1897"/, счел нужным вступить в полемику с И.Я.Франко. Как и следовало ожидать, она разгорелась именно по поводу образа Тухольского. Конечно, писал А.Е.Крымский, "Франко, Павлык и все умные радикалы либо открестятся от такого товарища, либо /что еще вероятнее/ презрительно пожалеют его, да и всего только. А как смотрит на него г.Галип? Галип думает, что все радикалы таковы: он настолько наивен, что верит Тухольскому, будто тот является действительным шефом радикализма"[3]. Но, доказывает А.Е.Крымский, это не извращенное восприятие писателя. Такие типы действительно существуют, рецензент отмечает, что сам их видел и знает, и поэтому он никак не может согласиться с И.Я.Франко в том, что нет нужды выводить их в художественных произведениях, "чтобы порой не опорочить все радикальное движение"[4]. Другое дело, что их следует подавать в несколько

---

1 Франко І.Я. Зібрання творів: В 50-ти т., К., 1981, т.30, с.238.

2 Там же, с.224.

3 Кримський А.Ю. Твори: В 5-ти т. - К.: Наукова думка, 1972, т.2, с.484.

4 Там же.

ином освещении.

Для понимания социально-регулятивной установки критического метода обоих рецензентов повести Т.Галипа важны не только их рассуждения об образе Тухольского, но и представления о конкретном адресате этих литературно-критических выступлений. И.Я.Франко, резюмируя свой весьма развернутый анализ, где рассматривалось множество деталей и нюансов, прямо называет предполагаемого "собеседника": "Надеюсь, что публика за это на меня не прогневается, а может, и сама привыкнет таким образом всматриваться глубже в беллетристические произведения, и в саму жизнь. А прислушается ли к каким-либо из моих замечаний автор, или, может /как это у нас бывает/, отбросит их с возмущением как личное оскорбление, это мне безразлично"[I].

Совсем иной вывод делает А.Е.Крымский: "Защитив г.Галипа от д-ра Франко, коротко скажем о повести "Первые звезды" следующее:

I/ Она указывает на несомненный беллетристический талант автора.

2/ Автор должен для славы украинской словесности заботиться о дальнейшем развитии своего таланта.

3/ Он должен не писать о том, чего не знает, в противном случае его типы выходят или вовсе искаженные /как Горченков/, или искаженно освещенные /Тухольский/.

4/ А более всего он должен заботиться о своем собственном образовании и о том, чтобы его собственные идеалы не были несколько темны и неясны"[2].

По-своему оба критика были правы, они даже, несмотря на внешне отличающиеся оценки, не отошли далеко друг от друга в интерпре-

---

I Франко І.Я. Зібрання творів, т.30, с.239.

2 Крымський А.Ю. Твори, т.2, с.488-489.

тации произведения. Однако качественные отличия в социально-регулятивной установке критического метода отразились и на оценке, и на аналитических операциях, и на выборе самого основного адресата критических рефлексий.

Для И.Я.Франко основная задача состояла в том, чтобы направить течение читательских представлений по руслу, не совпадающему с тем, которое прокладывало в их сознании произведение Т.Галипа. Корень зла критик усматривал не в литературных слабостях произведения /хотя именно это акцентировал в своем анализе/, а в его непрогрессивной общественной направленности, в частности - при освещении образа радикала Тухольского.

А.Е.Крымский ставил перед собой иную цель, хотя она являлась оборотной стороной литературно-критической цели его оппонента,- раскрыть частичное заблуждение писателя относительно природы радикального движения в Галиции и указать на возможные пути преодоления такого заблуждения /естественно, на основе уточнения самих принципов художественного осмысления и изображения действительности/.

Оба критика, если говорить об эстетическом восприятии произведения Т.Галипа, видели в нем одни и те же недостатки, однако различная степень социальной причастности к радикальному движению /И.Я.Франко был его активным участником, А.Е.Крымский - сочувствовал и поддерживал "издалека"/ не могла не отразиться на литературно-критических оценках даже людей, стоящих на весьма близких идейно-эстетических платформах, что свидетельствует о конституирующей важности социально-регулятивной установки в структуре критического метода.

Второй важнейшей в структуре критического метода является эстетико-аксиологическая установка.

Сторонники отождествления критики с литературной наукой абсолютизируют совпадение этой установки в структурах методов обоих видов деятельности. Представление о внеоценочности литературоведения как науки довольно аргументированно при этом опровергается. М.А.Сапаров вполне прав, когда замечает: "Исследуя природу художественного восприятия и вырастающего из него критического суждения об искусстве, невозможно вычленить познание и оценку, как якобы два самостоятельных способа освоения искусства"[I]. Действительно, и познание, и оценка сосуществуют, взаимодополняют друг друга в обоих деятельностях - и ученого-литературоведа, и литературного критика. Вся суть, опять-таки, в соподчиненности основных установок в структуре конкретного метода. И для науки, и для критики эстетико-аксиологическая установка является не конституирующей, а только атрибутивной. Да, "если признать познавательную деятельность чем-то несущественным и не определяющим для художественной критики, то это фактически означает ее ликвидацию как самостоятельной профессиональной деятельности, поскольку оценочное суждение, к тому же релятивистски истолкованное, не может служить достаточным объективным основанием профессионализма критики"[2]. Но это в том случае, если во главу угла деятельности критика ставится именно оценка, оценка как таковая, а не социально-регулятивная направленность оценки. Здесь уместно напомнить замечание Н.Г.Чернышевского о том, что критику следует употреблять разный тон, говоря о произведениях одинаковой идейно-художественной ценности - все зависит от реальной влиятельности того или иного художника на общество. Можно, вовсе не стремясь

I Сапаров М.А. О гносеологической общности литературно-художественной критики и науки о литературе, с.145.

2 Там же, с.137.

к парадоксу, констатировать, что во внешнем проявлении наука о литературе более аксиологично-избирательна, по сравнению с критикой. Теория литературы вообще почти абстрагируется /т.е. вполне однозначно оценивает/ от художественно слабых произведений. Суждения историка литературы, быть может, не столь альтернативны /ибо история выдающихся художественных ценностей каждой эпохи должна вписываться в широкий общественно-литературный контекст/, но не менее оценочны. В критике же произведение далеко не выдающееся, даже весьма слабое может привлечь пристальное внимание, если оно дает повод для существенных рассуждений о важных идейно-эстетических проблемах /акцент то ли на идейно-, то ли на -эстетических здесь очень подвижен/. Примером и могут служить две рецензии на третьестепенной важности для истории литературы повесть Т.Галина. Опять-таки во внешнем проявлении оценка как таковая не столь уж важна для критики. Все зависит от направленности этой оценки.

Аксиологоцентристское отождествление критики и литературоведения не учитывает, что, в принципе выступая на одном уровне в структурах методов и науки, и критики, эстетико-аксиологическая установка, как атрибутивная, подчиняется различным конституирующим установкам. В первом случае - познавательной, во втором - социально-регулятивной. Отсюда несовпадение направленности оценки в литературоведении и критике. Если, вслед за М.А.Сапаровым, следует признать справедливым отрицание возможности механического разъединения критики и литературоведения на основании якобы имеющегося противопоставления оценки и познания, то точно так же не существует оснований отождествлять эти два вида творческой деятельности, ссылаясь на наличие в обоих аксиологической установки. Ни в одной из них она не является конституирующей и пребывает в

различном соподчинении с другими установками в структуре соответствующего метода. Сторонники понимания критики как деятельности, в которой преобладает /по сравнению с наукой о литературе/ оценочный характер суждений, все же справедливо называют ее не оценочной деятельностью, а ценностно-ориентационной, ибо оценка играет в критике роль, подчиненную задаче социально-регулятивного направления литературного процесса и его восприятия. "Какой бы квалифицированный ни был критик, он не достигнет цели, если не будет воздействовать на массового читателя. Без такого адресата его выступление превращается в разговор между профессионалами, а значит перестает формировать вкусы и убеждения людей"[I]. В целом соглашаясь с этой мыслью В.И.Здоровеги, считаем необходимым лишь предостеречь от излишней категоричности в отношении социально-регулятивных возможностей науки /"разговор между профессионалами"/. Конечно, это не является ее прямой задачей, однако несомненно то, что наука может весьма существенно "формировать вкусы и убеждения людей". Иное дело, круг непосредственного ее воздействия достаточно узок /но ведь и "профессионалы" тоже аудитория/, ее влияние на массовую аудиторию проявляется более опосредованно, не по каналу "прямой связи", как это наблюдаем у критики.

Вернемся еще раз к размышлениям "нигилистов" о творчестве А.С.Пушкина. То, что эстетико-аксиологическая установка в статьях В.А.Зайцева и Д.И.Писарева была низведена к нулю, полностью растворена в социально-регулятивной установке, нельзя рассматривать как полное ее отсутствие. Она, несомненно, наличествует в этих литературно-критических выступлениях, но с сознательно поставленных знаком "минус". С точки зрения литературной науки такие суждения уже поэтому не имеют ценности и несодержательны. С позиции

I Здоровега В.И. Слово тоже есть дело, с.60.

же литературной критики - они оказали огромное влияние на развитие русского литературного процесса 60-х годов XIX столетия, поскольку в основании их лежало, пусть и прагматически истолкованное, прогрессивное представление о путях развития русского искусства слова. Следует ведь учитывать и то, что "нигилисты" с их неистовой приверженностью идее "общеполезного дела" противостояли традиции "деятелей безделия", которая сформировалась в период "мрачного семилетия" 1848-1855 гг. А.В.Дружинин, один из наиболее талантливых представителей этого направления, так раскрывал понимание им роли критики в обществе: "Литератор, умеющий держаться вдали от лицемерного ратоборства, довольно обеспеченный для того, чтобы не зависеть от того или другого издания, довольно ленивый для того, чтобы не терять хладнокровия вследствие книжного спора, поневоле, от избытка самодовольствия, чувствует желание поддразнивать людей с задорным самолюбием и завистливым настроением духа. Ему так и хочется поддутить над одним спорщиком, выслушать доводы другого и зевнуть при их окончании, объявив третьему, что он не понимает его поступков и, затронув каждого, укрыться в свою неприступную позицию"[I]. Именно против такого понимания роли критики резко выступали представители революционной демократии, подчас сознательно заостряя свои оценки. "Эстетическая глухота" гневной филиппики Д.И.Писарева против "пищущего филистерства" не была ли вызвана, в известной степени, противостоянием точке зрения А.В.Дружинина, высказанной им в опубликованной в том же, что и "Пушкин и Белинский", 1865 году статье: "Около имени Пушкина давно уже смолкли все литературные несогласия - и воцарилось величайшее спокойствие, посреди которого загробная речь поэта начинает раздаваться так ясно и так торжественно"; "На этом широком и

I Дружинин А.В. Собр.соч.: В 8-ми т. СПб., 1865, т.6, с.410.

незыблимом фундамента будущие поколения могут строить все, что им будет угодно, во славу певца Петра Великого и карателя клеветников России"[I].

Отсутствовала ли эстетико-аксиологическая установка в критическом методе Д.И.Писарева? Вовсе нет. Но, сопрягаясь с социально-регулятивной установкой и подчиняясь ей, она функционировала с сознательно поставленным знаком "минус". Это плохо, но не случайно. Это претит научно-исследовательскому подходу, но сплошь и рядом проявляется в литературной критике. Ибо "злоба дня" требовала от революционно-демократической критики прежде всего борьбы с расслабляющим эстетизмом либерально-охранительных ревнителей. "Если в наше время смешны ограниченные поклонники чистого искусства, то не потому, чтобы искусство вовсе не стоило внимания, а потому, что теперь занятие им обратилось в филистерство. Покуда искусство рассматривают как средство, до тех пор занятие им разумно... - писал соратник Д.И.Писарева по литературной борьбе В.А.Зайцев. - Но в том-то и дело, что современные поклонники искусства превращают и его и самих себя в мумии, проповедывая искусство для искусства и делая его не средством, а целью"[2].

Борясь против "эстетики" в таком понимании, журнал "Русское слово", печатная трибуна Д.И.Писарева и В.А.Зайцева, в средине 60-х годов XIX столетия, конечно, порой неаутентично воспринимал и оценивал искусство, но последовательно утверждал жесткую необходимость воспитания "мыслящих реалистов", которые способны пробудить целый народ от духовной летаргии. Частично в пылу полеми-

---

I Дружинин А.В. Литературная критика. - М.: Сов.Россия,1983, с.33.

2 Зайцев В.А. Белинский и Добролюбов. - Зайцев В.А. Избр.соч.: В 2-х т., М., 1934, т.I, с.172.

ки, порой сознательно искажая специфическую для критики эстетико-аксиологическую установку, они тем не менее не выносили ее за пределы своего критического метода.

Конечно, пример, взятый нами, - крайний. Но, как всякое исключение в пределах правила, он наиболее явственно подтверждает это правило. Отождествлять научный и критический метод на основании того, что их характеризует органическое единство познания и оценки, не представляется корректным, так как оценка в обоих случаях соотносится с различными доминирующими составляющими метода.

На первый взгляд, более доказательны исследователи, которые не видят различий или видят лишь несущественные различия между методами критики и публицистики. Действительно, соподчинение методообразующих установок в этих видах деятельности структурно однотипно. Социально-регулятивный момент в обоих случаях доминирует и тем самым во многом определяет качественную соотнесенность во взаимосвязи установок в структуре обоих методов. Во многом, но не во всем, и самое главное - не в основном. Существенное отличие в данном случае состоит в том, что оценка в критике всегда имеет эстетический характер /даже если эстетическая природа художественного произведения сознательно или невольно вульгаризируется/, а в публицистике - социально-утилитарный характер. Давно известно, что произведение, не выдерживающее критики эстетической, эстетического анализа, не заслуживает и социологического рассмотрения. Если же иное произведение, ничтожное по своему художественному значению, становится предметом пристального внимания критики, то, снова-таки, эстетико-аксиологический момент здесь не исключается - такое произведение, скажем, может иметь большой успех у читательской публики, т.е. свидетельствовать об эстетичес-

ких вкусах некоей части общества... Произведение рассматривается критикой не как текст, существующий самоцельно, а как текст, воспринимающийся на известном уровне эстетического сознания определенного класса или социальной прослойки.

Естественно, все это относится к разряду подтверждающих закономерность исключений. Идеальная же "модель" критики необходимо предполагает развитое эстетическое чутье, базирующееся на глубокой эстетической грамотности. Критики, в положительном смысле, не существует вне эстетического наполнения ее суждений и оценок. Подчинение же эстетико-аксиологической установки социально-регулятивной составляющей структуры критического метода вовсе не умаляет ее важность, а еще раз свидетельствует о зависимости эстетического восприятия от "социального динамизма эпохи". Критик перестает быть собственно литературным критиком, когда рассматривает художественное произведение либо как зеркальное отражение реальности, либо как вещь, несоотносимую с ее конкретным эстетическим восприятием со стороны общества. Но и при этом эстетико-аксиологическая установка не изымается из критического метода, а подвергается предельной субъективистской вульгаризации - тогда, в лучшем случае, она минимально воздействует на литературный процесс, в худшем - воздействует отрицательно, тормозит его развитие.

Третьей основной составляющей в структуре критического метода является эвристическая установка.

Насколько существенно "приращение" к научному пониманию мира знаний, добываемых литературно-художественной критикой? Интуитивистская критика вообще отрицает возможность научного познания художественного феномена или считает это познание возможным только путем художественного постижения объекта /т.е. путем своеобразного художественного творчества во второй степени/. Критика

же тенденциозно структуралистского толка в своем крайнем выражении под "приращением" литературно-критического знания понимает, по сути, микроаналитическое описание художественных приемов и средств - вне их идейно-эстетического значения.

Между этими двумя, пожалуй, крайними точками возможных литературно-критических интерпретаций располагается широкий спектр различных частных способов анализа, которые и по приемам, и по уровню проникновения в художественное произведение порой значительно отличаются друг от друга. Сюда относятся частные подходы, используемые и литературоведением, и критикой: конкретно-исторический, социологический, психологический, эстетический, типологический, сравнительно-исторический, текстологический, историко-культурный, биографический, творческо-генетический и др.

Именно в фокусе эвристической установки максимально сближаются критика и наука о литературе, что и является для определенной части исследователей теории и методологии критики аргументом в пользу полного совпадения их методов.

Конечно, критика добывает новое знание, но его добывает даже и сама литература, а не только наука. Важно, очевидно, разобраться в качественном своеобразии этого знания, в том значении, которое имеет оно для действенности литературно-критического суждения. И, если существует хотя бы некоторое различие, следует сравнить его с действенностью научно-литературоведческого суждения.

Как уже отмечалось выше, действенность литературно-критической оценки прежде всего состоит в силе и прогрессивной направленности выполнения ею своей социально-регулятивной функции в тесном взаимодействии с эстетико-аксиологической и эвристической функциями. Причем выполнение последней достигается именно в процессе воздействия на вкусы и систему взглядов общества. Кажется, что нали-

чие познавательного момента возможно только в безошибочном литературно-критическом суждении. Однако, как показывает литературно-критическая борьба вокруг "Медного всадника" А.С.Пушкина, даже критика не во всем справедливая неожиданно вносит существенные уточнения в систему имеющихся знаний, тем самым выполняя свою эвристическую функцию.

Этим не отрицается возможность и желательность максимально точного знания, добываемого критикой /равно как и литературоведением/, - речь идет лишь о специфической особенности этого знания /потому и отличного от сугубо литературоведческого/. В науке о литературе важно прежде всего не само стремление утвердить факт, а раскрытие его содержания. Наличие диалектической связи между этими задачами /а они обе стоят и перед литературной критикой, и перед литературоведением/, не снимает, однако, вопроса о преимущественном внимании к одной из них в каждом случае.

Научная оснащенность критика - непременное условие и залог успешного выполнения им своих задач. И в этом смысле эвристическая установка совпадает и в критическом, и в научно-литературоведческом методах. Действенность же, коммуникативно-прагматический характер литературно-критической деятельности, в отличие от теоретико-научной доминанты литературоведения, определяет специфику эвристической функции литературно-критического суждения, ее подчиненность социально-регулятивной функции. Качественное наполнение и даже соотношение между собой названных функций зависит, прежде всего, от объективной стороны метода, т.е. от знаний накопленных как данной дисциплиной в целом, так и конкретным критиком в частности.

Следует сказать, что эвристическая установка в структуре и критического, и литературоведческого методов наиболее сложна,

многоаспектна, т.к. в принципе, представители даже одного социально-эстетического направления могут пользоваться различными подходами, приемами анализа и поэтому приходить в результате к более или менее отличающимся выводам.

В то же время критики, стоящие на разных идейно-эстетических платформах, могут "эксплуатировать" одни и те же подходы, хотя, опять-таки, получать различные результаты.

В последние годы некоторые ученые /Ю.Б.Борев, В.В.Лесик, Б.Г.Лукьянов/ весьма глубоко осветили в своих работах эвристическую составляющую структуры критического и литературоведческого методов. Здесь мы абстрагируемся от более или менее полного отождествления исследователями этих двух методов - отождествления на основе именно общности эвристической установки, т.е. без учета ее динамических связей с другими установками метода. По нашему мнению, в данном случае одна составляющая структуры уподобилась всему методу. При таком подходе не удается ясно показать, скажем, существенное различие между вульгарным социологизмом советского литературоведения и критики 30-х годов и современным буржуазным социологизмом Л.Гольдмана, Г.Фюгена и др. А это отличие существует именно на уровне социально-регулятивной установки. Если же эвристическую установку отождествлять с методом, то эти два вида социально детерминированного, в различных обществах, социологизма мало чем отличаются. Ибо то, что Ю.Б.Борев называет несостоятельностью буржуазного социологизма, вполне характеризует, с формальной стороны, вульгарно-социологический подход к явлениям искусства в нашей критике указанного периода: "I/ абсолютизирует социоэкономический взгляд на искусство, 2/ утверждает "диктат действительности" художнику и принижает его субъективно-творческое начало, 3/ в структуре произведения видит калыку эко-

номической структуры общества, 4/ отрицает необходимость изучения других сторон общей природы произведения именно как социально обусловленных сторон"[I].

Как видим, отождествление критики и литературоведения на основе наличия эвристической установки в методе не позволяет выявить более существенные их различия. Обе эти деятельности имеют неодинаковую степень общественной направленности, что и обусловливает внимание к разрешению весьма отличающихся одна от другой задач, к достижению несовпадающих целей. Поскольку же цель деятельности определяется соотнесенностью с определенными средствами, и никак иначе, постольку познавательная установка критического метода нетождественна познавательной установке ученого-литературоведа. Целью литературно-критического суждения является непосредственное влияние на литературный процесс /во всех его взаимосвязанных элементах/, целью же науки о литературе - объяснение, истолкование, выявление сложных причинных связей и закономерностей.

Современная эстетика особое внимание уделяет преодолению взгляда на художественный метод как единственно на способ <u>познания</u> действительности, справедливо указывая, что трактовка его как общегносеологической категории означает отождествление художественного метода с общими мировоззренческими принципами деятельности художника. Поэтому именно категория эстетического является конституирующей для данного вида творческой деятельности. В свою очередь, весьма плодотворны и обоснованы современные акценты на

I Бореев Ю.Б. Природа и структура метода литературоведения: /Интерпретация и оценка произведения/. - В кн.: Методология современного литературоведения: /Проблемы историзма/. М., 1978, с.51-52.

специфике искусства как своего рода общественной практике, т.е. на его социально-регулятивной функции[I].

Иными словами, в отношении искусства /в нашем конкретном случае - литературы/ речь тоже идет о динамических связях между основными функциями и соответственно - основными установками метода. Искусство и наука отличаются не тем, что первое познает при помощи образов, а вторая - при помощи понятий. Их функции более сложны, и переакцентация, происходящая в целостной структуре гносеологических, эстетических и практически-преобразующих составляющих - весьма существенна для выяснения особенностей и художественного, и научного методов.

То же самое относится к определению природы метода литературно-художественной критики. Однако ряд исследователей выстраивает только лишь довольно стройную, иерархически соподчиненную структуру научного метода, практически полностью отождествляя с ним метод критический.

Так, Ю.Б.Борев выделяет четыре уровня литературоведческого и литературно-критического метода:

I/ Мировоззренческий, вбирающий в себя весь предшествующий опыт изучения объектов данного типа и определяющий соответствующую трактовку литературного произведения на основе накопленного опыта и с определенной социальной позиции.

2/ Контактный, на котором располагаются различные интерпретационные подходы /социологический, гносеологический, историко-культурный, сравнительный, биографический, творчески-генетический, онтологический и др./, позволяющие "войти в контакт" с объектом анализа.

I См.: Гольдентрихт С.С. О природе эстетического творчества. - М.: Изд-во МГУ, 1977, с.147-152.

3/ Операционный, который обеспечивает исследователя средствами проникновения в глубь объекта и представляет необходимую для этого сумму приемов и процедур.

4/ Аксиологически-концептуальный, на котором располагаются средства целостного видения объекта, т.е. на котором возникает собственно литературоведческая и литературно-критическая оценка[I].

В.В.Лесик также в своем понимании литературоведческого и литературно-критического метода предполагает четыре подобных уровня:

I/ Общие методологические принципы /принцип развития, принцип взаимосвязи, принцип историзма, принцип всесторонности, принцип партийности/.

2/ Принципы анализа содержания и формы.

3/ Виды и способы конкретного литературоведческого анализа.

4/ Синтез в литературоведческом исследовании[2].

Нечто подобное предлагает в качестве системы критики /взаимопереходов в ней различных по содержанию и направленности категорий анализа/ и Б.Г.Лукьянов[3].

Весьма интересной представляется также попытка В.И.Коновалова выделить систему литературно-критического метода, состоящую из двух взаимосвязанных структурных элементов - общетеоретического и результативного. При этом общетеоретический элемент системы критического метода в свою очередь рассматривается в качестве сложной подсистемы, для которой характерны несколько уровней:

I Боев Ю.Б. Природа и структура метода литературоведения, с.42-55.

2 Лесик В.В. Введение в марксистско-ленинскую методологию литературоведения.- Львов: Вища школа, 1984, с.66-184.

3 Лукьянов Б.Г. Методологические проблемы художественной критики, с.45-77.

философский, социологический, эстетический, теоретико-литературный. Результативный же элемент критического метода как подсистема включает в себя установки, приемы и конкретные методы анализа, формы анализа, совокупность выводов и оценок[I].

При известном отличии этих четырех методологических систем, им присуща общая черта - фактическое выделение лишь познавательной установки в структуре литературоведческого и литературно-критического методов и фактическое отождествление последних на этой основе.

Такой вывод напрашивается даже несмотря на порой подчеркиваемое субъективное стремление исследователей провести более или менее четкую разграничительную линию такого рода: "Предмет, задачи и функции литературоведения иные, чем у критики, поэтому научность и точность литературоведческого исследования включаются в структуру критического метода"[2].

Однако сложноструктурный характер метода, различная /в каждом конкретном случае/ практическая "нагрузка" на его составляющие, или установки, требует не просто констатации наличия эвристической установки и в литературоведческом, и в критическом методах или включения "научности" в критический метод, но и различения эвристической установки как конституирующей /в литературоведческой деятельности/, и как атрибутивной /в литературно-критической деятельности.

Конечно, посредством критического, как, впрочем, и художественного метода, осуществляется познание объекта, но только в диалектическом единстве познавательной деятельности с социально-

---

I См.: Коновалов В.Н. Метод литературной критики. - В кн.: Проблемы теории литературной критики. М., 1980, с.133-139.

2 Там же, с.138.

регулятивной и с эстетической. Точно так и эвристическая установка, конституирующая в структуре научного метода, не осуществляется вне диалектической связи с атрибутивными установками: социально-регулятивной /ведь существует опосредованное и, в определенной степени, прямое воздействие науки на развитие общества и состояние естественной среды/ и эстетической /вряд ли кто возьмется оспаривать то, что выражение "эстетика научной мысли" носит далеко не просто метафорически-фигуральное содержание/.

Таким образом, определяя структуру метода литературно-критической деятельности, мы можем выделить три основные составляющие, три его установки: социально-регулятивную, эстетико-аксиологическую и эвристическую. Между ними существует сложное соподчинение, конституирующую роль в котором играет социально-регулятивная установка. Действенность же ее выявляется только в соотнесенности с двумя другими установками в структуре метода, а также с рядом дополнительных составляющих, которые отражаются на структуре метода по мере выполнения критикой своих частных функций - интерпретационной, объяснительной, репрезентативной, прогностической, коммуникативной и т.д.

Это свидетельствует о специфичности критического метода, что позволяет сделать вывод как о несовпадении его ни с художественним, ни с научным методами, так и о диалектической взаимосвязи с ними.

Литературно-критический метод, как и любой частный метод познания и преобразования действительности, опирается на всеобщий философский метод. В советской критике в этой роли выступает историко- и диалектико-материалистическая теория. Это предполагает исследование искусства в его связи с реальной действительностью соответственно принципу историзма. Основополагающее теоретическое

значение для понимания важности этого принципа имеет известная мысль В.И.Ленина о том, что "весь дух марксизма, вся его система требует, чтобы каждое положение рассматривать лишь а/ исторически; β / лишь в связи с другими; γ / лишь в связи с конкретным опытом истории"[1].

Именно отрицание принципа историзма лежит в теоретической и методологической основе разнообразных антимарксистских течений в литературной критике. Не имея возможности по-научному объяснить процессы исторического развития общественных явлений, представители немарксистской философии объявляют несуществующим принцип историзма и говорят о релятивности литературно-критических суждений и оценок.

Важным для понимания того, как в принципе историзма преломляются требования всесторонности литературно-критического анализа, необходимость учета многогранных взаимосвязей произведения с реальной действительностью и с миром художественной культуры, является противопоставление В.И.Лениным формальной логики, действенной в известных пределах, логике диалектического познания: "Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и "опосредствования". Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и от омертвения"[2].

Методологические принципы изучения и оценки художественного произведения представляют собой сложную /нерасчленимую - в практическом применении/ систему, единый комплекс гносеологических требований, вытекающих из историко- и диалектико-материалистической теории. Доминирующим же среди этих принципов, пронизывающим

---

1 Ленин В.И. Полн.собр.соч., т.49, с.329.

2 Ленин В.И. Полн.собр.соч., т.42, с.290.

литературно-критический анализ на всех уровнях, является принцип партийности. Основополагающая важность его проявляется и в художественном творчестве, и в науке о литературе, и в литературной критике. Однако, учитывая специфичность доминантной функции литературно-критической деятельности, социально-регулятивной, которая непосредственно связана с эстетико-аксиологической функцией /несоизмеримо теснее, чем социально-регулятивная функция связана с соответствующей составляющей в динамической функциональной структуре публицистики/, необходимо ставить вопрос об особенностях выявления всеобщего принципа партийности в литературно-критической деятельности.

3.2. Партийность как основополагающий принцип литературной критики

Литературно-критическое суждение осуществляется в соотнесении эстетического идеала как критерия оценки с идейно-художественной концепцией произведения, в действенном корректировании самого эстетического идеала. На основе определения места критики в системе социальных институтов, а также психической данности ее вида мышления следует подходить и к анализу специфичности выражения коммунистической партийности как методологического принципа и функционального свойства литературной критики. Важность проблемы очевидна. Однако решение ее связано с определенными теоретическими и практическими трудностями, которые возникают уже в связи с разным трактованием сущности самого принципа партийности.

Существует несколько концепций понимания партийности художественной литературы. Ряд исследователей /И.Ф.Волков, Г.Н.Поспелов, Л.И.Тимофеев и др./ считают партийность общественно-исторической, социально-классовой тенденцией художественного произведе-

ния, в которой, осознанно или неосознанно, проявляется идеологическая направленность творчества писателя. Из этого вытекает, что само художественное творчество объективно определяет позицию писателя в общественной борьбе. Концепция эта, однако, отражая определенные стороны партийности, недостаточно учитывает специфику именно коммунистической партийности, характеризующуюся осознанной и открыто выраженной позицией художника или критика.

Иное понимание принципа партийности, в данном случае коммунистической партийности, состоит в том, что социальная тенденция, объективно вытекая из художественного произведения, тождественна классово осознанной позиции автора. А это приводит к вульгаризаторскому выводу: любая тенденция, вытекающая из художественного произведения, отстаивается автором осознанно. Под таким углом зрения каждая ошибка, неточность акцентов, нечеткость позиции художника характеризуется едва ли не как "злонамеренная акция", сознательно враждебная классовым интересам пролетариата. Такое понимание партийности литературы и искусства присуще было практической деятельности некоторых критиков из Пролеткульта, РАППа, ВУСППа.

Наконец, еще одна концепция принципа партийности распространилась с конца 40-х годов /Б.И.Бурсов, В.И.Иванов, М.С.Каган, А.В.Караганов, М.А.Лифшиц, Б.С.Мейлах и др./; согласно ей, партийность не отождествляется с классовостью, но представляет сознательное выражение художником известных классовых интересов. Сторонники этой концепции считают, что в отношении литературы прошлых эпох можно говорить об объективной классовости, а не об осознанной партийности, то есть признают только один ее вид - пролетарскую партийность. А тем временем еще Ф.Энгельс в известном споре с Ф.Лассалем по поводу трагедии последнего "Франц фон

Энкиниген" обращался к понятию партийности /праща, самого термина не употребляя/ и называл эту категорию <u>большой идейной глубиной, интересами самой партии</u>[1]. Основоположники марксизма уже тогда различали партийность прогрессивную и партийность реакционную. Таким образом, можно говорить о зарождении пролетарской партийности у отдельных писателей еще в эпоху возникновения марксизма как теории, но господствовала в тогдашнем искусстве в основном партийность буржуазная.

Сторонники концепции, согласно которой партийность как осознанная классовость возможна только в эпоху пролетарского революционного движения, выводили понятие партийности из работ В.И.Ленина 1905 года /"Партийная организация и партийная литература", "Социалистическая партия и беспартийная революционность"/[2].

Но при этом не учитывалось, что идея партийности литературы и искусства в названных статьях В.И.Ленина развивалась на основе его предыдущих работ.

Игнорировалась и дифференциация В.И.Лениным двух значений термина "партийность", точно подмеченная Г.И.Куницыным: "<u>В организационном</u>, когда речь у него идет о партийности как о той или иной /тоже, конечно, классово осознанной/ форме организации того или иного конкретного дела той или иной партии /У Ленина - партии коммунистической, большевистской/, и в <u>идейно-эстетическом</u>, когда речь идет о партийности как о качестве того или иного конкретного классового сознания писателя, вообще художника"[3].

---

1 См.: Энгельс Ф. Письмо Ф.Лассалю, 18 мая 1859 г.- Маркс К., Энгельс Ф. Соч. - 2-е изд., т.29, с.492, 495.

2 См.: Куницын Г.И. Еще раз о партийности художественной литературы: Трактат в лицах. - М.: Худож.лит., 1979, с.90-119.

3 Там же, с.119.

В первом значении партийность имеет отношение к искусству постольку, поскольку от ее характера зависят условия самой деятельности художника. В статье "Партийная организация и партийная литература" В.И.Ленин прямо указал, что "свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная /или лицемерно маскируемая/ зависимостью от денежного мешка, от подкупа, от содержания"[1]. Тем временем пролетариат и его авангард - партия - могут создать условия для развития действительно свободной, открыто связанной с идеалами рабочего класса, литературы.

В.И.Ленин продолжает далее: "И мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески, - не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство /это будет возможно лишь в социалистическом /внеклассовом обществе/, а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно-свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу"[2].

В другом значении В.И.Ленин употребляет термин "партийность", понимая под ним особое качество самого художественного творчества, то есть непременное слияние идейной направленности с художественной полнокровностью. Партийность в этом значении возможна только при условии понимания ее как эстетической сущности. Ведь искусство в силу своей специфики определяет и специфическое качество методологического аппарата, который его "порождает" и на котором оно зиждется. Сам метод, принципы партийности, народности, историзма выступают в художественном творчестве не как отвлеченно-идеологические понятия, а именно как эстетические сущности.

Такое понимание партийности было заложено К.Марксом и Ф.Эн-

---

1 Ленин В.И. Полн.собр.соч., т.12, с.104.

2 Там же.

гельсом, развито В.И.Лениным и критиками-марксистами, в первую очередь А.В.Луначарским. На уровне художественном оно впервые подтверждено романом "Мать" М.Горького - писателя, сознательно выступившего именно с позиции пролетарской партийности.

Понимание партийности как идейно-эстетической категории дает возможность увидеть полезное для пролетариата /в наши дни - для всего социалистического общества/ у тех художников, чья мировоззренческая позиция объективно не совпадает с пролетарской, коммунистической. Именно с такой позиции Ф.Энгельс в свое время сделал известные выводы о творчестве Бальзака, В.И.Ленин проанализировал художественный мир Л.Н.Толстого. Ныне же в нашей стране издаются книги писателей, которые пусть и непоследовательно - вследствие ограниченности своей мировоззренческой позиции, - но полнокровно и художественно убедительно раскрывают тенденции жизни современного буржуазного общества.

Наибольшие возможности для реализации объективно-правдивого изображения прогрессивного движения человечества в социальном развитии получает художник на позициях коммунистической партийности, поскольку при этом он исходит из "неумолимо объективного анализа действительности и складывающихся на почве той действительности отношений между различными классами"[1] /еще раз подчеркнем, что речь идет при этом не об отвлеченно-идеологических понятиях, а об эстетической сущности их/. В.И.Ленин доказал, что, постигнув такого рода взаимоотношения, человек не может сознательно не становиться на сторону близкого себе класса, не может сознательно не защищать его интересы.

Достаточно активно разрабатывается в последние годы и важный

---

[1] Ленин В.И. От какого наследия мы отказываемся? - Полн.собр. соч., т.2, с.547.

вопрос о специфике принципа партийности в литературной критике. В работах ряда исследователей /Ю.С.Бурлая, И.А.Дзеверина, М.Г.Зельцовича, В.И.Иванова, Б.А.Кислова, А.Б.Когана, Ю.Б.Кузьменко, Г.И.Куницына, В.И.Мартуся, Д.Тота, А.В.Семеновского и др./ ставился вопрос о партийности как методологическом принципе литературной критики, а также /правда, в меньшей степени/ - ее специфическом выражении в идейно-эстетической концепции критика. Однако своеобразность проявления принципа партийности в литературной критике почти не изучалась, а если и рассматривалась, то на самом общем теоретическом уровне. Это давало возможность определить идеологический аспект применения критерия партийности при оценке литературного явления. В подобном подходе заключена, так сказать, изначальность определения методологической основы эстетической концепции критики.

Однако идеологический аспект принципа партийности - только исходный пункт /хотя его выверенность крайне важна/ и при оценке действий реального человека, и при рассмотрении критиком художественного произведения. Далее предстоит решать еще более сложную задачу - насколько незыблим принцип партийности в конкретных поступках человека, т.е. в аспекте социальной психологии, и насколько естественно выявляется он в качественной характеристике художественного изображения, т.е. в эстетическом аспекте. Ведь именно это придает ему искомую эстетическую сущность.

Необходимость органичного сочетания проявлений принципа партийности на идеологическом и социально-психологическом уровнях убедительно проиллюстрировал Г.И.Куницын, анализируя эпизод из повести Ч.Айтматова "Прощай, Гульсары!". Бюро райкома исключает из партии честного труженика - Танабая Бакасова. Главный обвинитель - член бюро, прокурор района Сегизбаев: он оскорбил Танабая, обозвав его врагом народа, за что чабан бросился на про-

курора с вилами. Секретарь райкома Каштакаев в глубине души чувствует правоту Танабая, понимает лживость обвинений Сегизбаева, который, маскируясь демагогическим фразерством, пытается доказать, что Танабай Бакасов - "опасный элемент с вражескими настроениями". Каштакаев не хочет осложнений; стараясь сохранить прежде всего собственное положение, он убеждает себя, будто тактика уклонения от конфликтов отвечает интересам партии. А чтобы заглушить едва слышный голос совести, секретарь райкома предлагает только исключить из партии Танабая, но не отдавать его под суд, как того требует прокурор.

Психологически убедительно выписанная Ч.Айтматовым сцена и является образцом по-партийному принципиального подхода к изображению коллизии. А что же члены райкома? "В чисто идеологическом отношении, - делает резонный вывод Г.И.Куницын, - это люди, верящие в историческую необходимость коммунизма. А их психология - по крайней мере, у некоторых - далека от того, чтобы они оставались коммунистами в любых обстоятельствах"[I]. В этом и состоит сложность, тонко подмеченная писателем.

А вот еще один пример - из романа К.Гордиенко "Девушка под яблоней". Конфликт между честными колхозниками, с одной стороны, и председателем колхоза и его сторонниками, которых поддерживает заведующий районным земельным управлением Урущак, с другой, правда, психологически менее завершен и убедителен. Но интересно, как выявляется единство идеологического и психологического содержания партийности в сознании и поступках секретаря райкома Нагорного, который отбросил предвзятые оценки, не испугался демагогических фраз Урущака:

[I] Куницын Г.И. Еще раз о партийности художественной литературы, с.66-67.

"Всем ясно: обвинять председателя - значит, клеветать на руководство! Это же прямой вызов руководителям! Всем запали в память слова Урущака: "А мы где были?" Что после этого скажешь?

- А мы прозевали! - ответил на слова заведующего райзу ни кто другой, а сам Нагорный. Это была неожиданность для Урущака. От кого угодно он ждал возражения, только не от секретаря райкома!"

Единство принципа партийности на идеологическом и социально-психологическом уровнях и является первым условием решения проблемы определения его как методологического принципа литературной критики.

Но возникает вопрос: при каких обстоятельствах идеологическая верность принципу партийности обеспечивается психологическим наполнением? Этот аспект тесно связан, как убедительно показал венгерский исследователь Д.Тот, с выявлением диалектического единства двух моментов взаимосвязи литературы и политики: а/ соотношение на стратегическом уровне, то есть преданность коммунистическим идеалам; б/ единство незыблемой преданности коммунистическим идеалам с их исторически обусловленным конкретно-изменяющимся содержанием[I].

Второй момент обязательно предполагает первый, но когда первый не подкрепляется вторым, это нередко приводит к демагогии, к догматизации принципа партийности, а тем самым делается попытка скрыть ущербность понимания его и применения на практике.

Уже приводилась мысль В.И.Ленина о том, что социалисты, раскрывая лживость принципа буржуазной свободы, делали это не во имя того, чтобы иметь неклассовые литературу и искусство, а с целью

I Тот Д. О партийности литературной критики. - В кн.: О партийности литературы и искусства. М., 1978, с.289-290.

противопоставления замаскированной буржуазной партийности открытой партийности пролетарской. В этой мысли В.И.Ленина есть весьма существенный момент. Речь идет о самой возможности неклассовой, то есть общечеловеческой /как известно, общечеловеческое и является именно коммунистическим/ литературы и искусства, которые станут реальностью в социалистическом бесклассовом обществе. В этом - ключ к качественному определению второго момента связи политики и литературы: понимание движения от пролетарской партийности к литературе внеклассового общества, понимание конкретного наполнения каждого этапа этого движения.

Например, в Венгрии в конце 50-х - в начале 60-х годов, как отмечает Д.Тот, чрезвычайно остро стояла проблема взаимоотношений между людьми и классами по поводу власти и собственности, то есть важный политический вопрос, что и обусловливало конкретно-историческое содержание категории партийности в тот период. Если писатель, декларируя верность интересам пролетариата, не выявлял в своем произведении четкой позиции по отношению к кардинальному политическому вопросу, вполне правомерно было упрекать его в игнорировании партийного подхода к художественному осмыслению жизни.

На нынешнем этапе развития народной Венгрии, когда решена эта кардинальная, жизненно актуальная в 50-60-е годы проблема, эволюционирует и конкретно-изменяющееся содержание категории партийности. Теперь далеко не достаточно художнику просто ответить на вопрос о своем понимании /естественно, через систему художественных образов/ проблемы взаимоотношений между людьми и классами по поводу власти и собственности. Задача в значительной степени усложнилась: необходимо видеть и художественно осмысливать сложности дальнейшего социального движения общества вперед, отражать,

выявлять движущие силы и замечать препятствия, объективно и субъективно обусловленные. Встает задача исследовать новые качества общественной жизни, новые проблемы, ставящиеся на повестку дня современным моментом, новые конфликты, неизбежно сопровождающие всякое социальное развитие, новые динамические изменения в структуре общества и те последствия, к которым они приводят. Иначе ведь "актуальное содержание партийности не может быть осознано художниками, критерии партийности не могут быть достоверно применены к литературе и искусству, а стратегическая связь между литературой и политикой становится неопределенной, не имеет четких границ"[1].

Подобный путь проделывает искусство каждой социалистической страны, отражая специфику, обусловленную особенностями построения нового общественного строя. Скажем, в Советском Союзе такой путь был более долгим и сложным, ибо до войны наша страна пребывала в сплошном капиталистическом окружении. В годы становления искусства социалистического реализма партийность понималась как открыто провозглашенная преданность социальным интересам рабочих, идеалам самого прогрессивного класса. Затем, когда в борьбе за социалистическое общество достигается нравственно-политическое единство всего народа, партийность приобретает "не просто пролетарски классовый, но и до конца общечеловеческий, то есть собственно коммунистический, характер борьбы за бесклассовость /художественными средствами/"[2].

Определив природу сложной, диалектической взаимосвязи идео-

---

[1] Тот Д. О партийности литературной критики. – В кн.: О партийности литературы и искусства. М., 1978, с.293-294.

[2] Куницын Г.И. Еще раз о партийности художественной литературы, с.310.

логического и социально-психологического уровней выявления категории /внутри ее/, взаимозависимости между "стратегическим" и "конкретно-изменяющимся" моментами /также во внутренней структуре самой категории/, правомерно поставить вопрос о собственной специфике принципа партийности в области литературной критики. Почему одно и то же явление искусства может вызывать разные толкования и оценки - даже тогда, когда каждый из критиков-оппонентов оперирует критерием партийности? Почему нередко произведения, которые не были надлежащим образом оценены современниками сразу же после их появления, позже признаются неординарным достижением культуры? Почему случается, что один и тот же критик по прошествию некоего периода времени может изменить свою оценку какого-то произведения?

Конечно, здесь действует множество факторов, но едва ли не основными все-таки выступают качественные характеристики применения принципа партийности литературы и искусства. "Принцип коммунистической партийности, - справедливо подчеркивает И.А.Дзеверин, - является самым главным методологическим принципом нашей критики, от глубины усвоения этого принципа непосредственно зависят все ее успехи в исследовании художественного движения современности"[I].

Вполне закономерно, что в последние годы исследователи предпринимают активные попытки определить специфику выявления принципа партийности в идейно-эстетической концепции критика - по сравнению с художественной концепцией писателя. Но нередко подобного рода определения носят слишком отвлеченно-общий характер, не раскрывают особенностей проблемы и потому тяготеют к декларативнос-

---

[I] Дзеверін І. Про партійність як методологічний принцип літературної критики.- Рад.літературознавство, 1975, № 10, с.11.

ти, не объясняя сущность вопроса.

"Партийность критики - это прежде всего ее активность в утверждении высоких общественных идеалов, ее наступательность в отношении неверных взглядов и тенденций, ее стремление воздействовать в нужном направлении и на писателя, и на читателя"[I].

"Партийность литературно-художественной критики - это прежде всего ни что иное, как последовательное и неуклонное утверждение высоких общественных идеалов; это активность, боевая наступательность против всех ошибочных тенденций и враждебных постулатов; это постоянное ощущение и выполнение гражданского долга критики, состоящего в неуклонном осуществлении партийного воздействия и на писателей, и на читателей. Речь идет о выполнении критикой задач по организации в нужном направлении и общественной художественной мысли, и всего литературного процесса"[2].

"Коммунистическая партийность как методологический принцип литературно-художественной критики предполагает анализ и оценку художественных ценностей с позиций активной, осознанной борьбы за интересы пролетариата и всех трудящихся. А это означает, что коммунистическая партийность критики органически связана с принципом истинности критики. Ибо только с точки зрения самого передового класса общества, класса, которому принадлежит будущее и который глубоко заинтересован в истинном отражении действительности с целью наибыстрейшего приближения будущего, является подлинным, а потому и возможным истинный анализ и оценка достижений

I Кузьменко Ю. О партийности критики. - В кн.: О партийности литературы и искусства. М., 1978, с.271.

2 Бурлай Ю.С. Основи літературно-художньої критики. - К.: Вища школа, 1985, с.93.

художественной культуры"[1].

Все как бы и правильно в такого рода определениях, однако много в них громкой фразы, нет научной новизны, взгляда вглубь проблемы. Это как раз и является той склонностью "к схоластическому теоретизированию", когда исследователи "предпочитают доказывать доказанное, вместо того, чтобы осмысливать новые явления жизни"[2], рассматривать актуальные аспекты научных проблем. На недопустимости этого в области общественных наук со всей серьезностью указывалось на XXУI и XXУП съездах КПСС.

Еще в одной статье, посвященной рассматриваемому вопросу, читаем: "Если литература у нас - часть общепартийного дела, то к литературно-художественной критике эта формула применима еще в большей степени"[3]. На первый взгляд, известный резон в этом утверждении есть. Ведь критик призван прямо /без опосредования общей системой/ выявлять партийность своего подхода к литературным и жизненным проблемам. Однако такое решение, при внешней достоверности неточно. Ведь выходит в таком случае, что критика "более" партийна, нежели сама литература. А между тем здесь речь должна идти о разных средствах выражения, а не о количественных признаках. Коммунистическая партийность писателя справедливо рассматривается как сознательное служение интересам советского общества путем высокохудожественного осмысления жизни в литературе с точки зрения коммунистического мировоззрения. В отношении кри-

---

[1] Мартусь В.І. В.І.Ленін і питання літературно-художньої критики. - Львів: Вища школа, 1982, с.152.

[2] Материалы XXУI съезда КПСС. - М.: Политиздат, 1981, с.78.

[3] Черноуцан И.С. Завещано Лениным: /Ленинские принципы партийного руководства искусством и методология художественной критики/. - Вопр.лит., 1975, № I, с.3.

тика также до́лжно говорить не просто об отражении принципа партийности на положительности или отрицательности оценочного суждения, но и об адекватном, полнокровном переживании эстетического явления. Процессы создания и восприятия художественного произведения считаются изоморфными, хоть и разнонаправленными. Несколько упрощая, схематизируя, можно сказать: писатель от общей идеи, от понимания или ощущения того, что он хочет высказать произведением, "опускается" к образной конкретике, наполняет живым содержанием эту идею /она может иметь разную меру первоначальной ясности для самого автора - в зависимости от специфики его индивидуальных художественных способностей/. Воспринимающий произведение, напротив, от художественных образов "восходит" к общей художественной идее, встающей из всей целостности произведения. Это - движение восприятия художественного явления обычным читателем, литературным критиком и литературоведом. Как видим, оно отличается от мышления писателя по направлению, но в основе каждой этой творческой деятельности /восприятие литературного произведения, как уже отмечалось, - также активная творческая деятельность/ лежат литературно-перцептивные способности. То есть без развитой способности к эстетическому восприятию не бывает и самого художественного творчества, не говоря уж о невозможности в таком случае творческой деятельности критика или литературоведа.

В этой плоскости, очевидно, и следует искать какие-то специфические признаки выражения партийности в литературно-художественной критике, поскольку на уровне идеологии есть основания говорить только о коммунистической партийности; и какая бы то ни была градация - в "большей" или в "меньшей" степени - по отношению к этому понятию неприемлима.

Как известно, оценка художественного произведения возможна на двух уровнях: "как оценка вкуса и как логически сформулированное суждение. Второй уровень оценки предполагает первый, хотя первый далеко не всегда перерастает во второй. Когда происходит такой переход, воспринимающий произведение становится критиком"[1]. Это наблюдение Р.Т.Громяка, по нашему мнению, справедливо только в отношении самого восприятия произведения. Критику ведь необходимо не только логически сформулировать оценку, но и высказать ее через определенные коммуникативные каналы. Другое дело, что критическое суждение действительно происходит на основе эстетической перцепции. Некоторые психологи связывают способность воспринимать художественные произведения с наличием у каждого человека литературно-художественных способностей. Но возможно ли само творчество, скажем - литературное, без способности эстетически воспринимать мир, окружающую действительность? Очевидно, невозможно. Перцептивные способности имеют точку соприкосновения и с литературно-художественными, и с литературно-критическими. Однако в обоих случаях они уже не являются обычной составной частью последних, а, вступая в структурные связи с рядом соответствующих элементарных способностей, качественно изменяются. Игнорирование или даже приуменьшение значимости этого момента нивелирует такие качественные различия. Это, в частности, резко выявляется в концепции природы литературной критики, которую отстаивает М.А.Сапаров. Суть ее видится в том, что на основе отождествления способностей к эстетическому восприятию и эстетическому творчеству делается такой вывод: "По-видимому, можно говорить о двух видах художественной деятельности: один из них предполагает непосредственное создание художественных ценностей, дру-

---

[1] Гром"як Р.Т. Естетика і критика, с.71.

гой находит свое выражение в их актуализации и анализе"[1].

В обсуждении идей М.А.Сапарова порой даже высказывается недоумение по поводу того, что он, объявляя критику "специфической формой художественного творчества", одновременно подчеркивает гносеологическую общность критики и всего искусствознания[2]. Однако парадокс здесь чисто внешний, ибо в системе доказательств М.А.Сапарова исходным пунктом является представление о способности к литературно-эстетической перцепции как неизменного качества, определяющего и процесс художественного созидания, и литературно-критической оценки и даже сугубо научного анализа. Фактическое отождествление этих видов деятельности и проходит именно в плоскости эстетической перцепции. Тем временем способность к полнокровному восприятию художественного произведения возможна у человека без литературно-художественных или литературно-критических способностей, иное дело, что вне ее невозможно развитие этих способностей.

Когда мы говорим о специфике выражения принципа партийности в художественном творчестве и в литературно-критической деятельности, то понимаем, что в первом случае он проявляется опосредованно /через систему образных форм/, а во втором - относительно непосредственно: через оценочное литературно-критическое суждение. Но и творческая деятельность писателя, и творческая деятельность критика опираются на литературную перцепцию /шире - эстетическую перцепцию/, всегда являющуюся решающей именно для творческой деятельности. Потому хоть как бы глубоко осознавал пи-

---

[1] Сапаров М.А. О гносеологической общности литературно-художественной критики и науки о литературе, с.131.

[2] Каган М.С. Художественная критика и научное объяснение искусства, с.320.

сатель взаимоотношения классов, хоть как бы сознательно ставал на сторону прогрессивного движения, хоть какие горячие проблемы видел бы в жизни, - вне развитой способности к эстетическому восприятию действительности и образного отражения этой действительности его позицию нельзя назвать по-настоящему партийной, поскольку она в таком случае лежит вне сферы образного поиска истины. Партийность же критика выявляется не только в точности и четкости социальной оценки, но и в эстетической полноте восприятия художественного произведения. В конце концов, и читатель, чтобы на основе передового мировоззрения, правильно оценить художественное произведение, непременно должен владеть развитыми литературно-перцептивными способностями.

Сегодня, когда в нашей стране в социальном плане обеспечено все условия для свободы творчества, - "в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма... в смысле свободы от буржуазно-анархического индивидуализма"[I], читатель с развитым эстетическим вкусом не может просто принимать заверения писателя в верности и преданности идеалам нашего общества, высказанные примитивными, художественно неполноценными средствами.

Эстетически развитого читателя не может удовлетворить благополучная литературная "серость". Какие при этом происходят потери не только в области эстетического, но и социального, патриотического воспитания, - нет нужды доказывать. Учтем и то, что даже на людей очень высокой эстетической культуры известное впечатление могут сначала производить и произведения с художественной точки зрения посредственные. Так, Ф.Энгельс в уже цитировавшемся письме к Ф.Лассалю по поводу драмы "Франц фон Зиккинген"

I Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература.- Полн.собр.соч., т.I2, с.I02.

писал: "Первое и второе чтение Вашей во всех отношениях - и по теме, и по трактовке - национально-германской драмы 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"[I]. И это говорил Ф.Энгельс!..

Все такого рода вопросы тесно связаны с ролью критики в литературном процессе, со спецификой выражения в ней принципа партийности. Критика для выполнения своей миссии должна придерживаться той точки зрения, что художественный брак является и идейным браком.

Однако коммунистическая партийность критики не исчерпывается, так сказать, "защитными" функциями - определением и осуждением ошибочного идейно-эстетического отражения действительности. Задача критики - всегда поддерживать талант. Иное дело, что поддерживать можно как положительными, так и отрицательными оценками. Важной является направленность этих оценок и доверие к поискам художника.

В 1944 году Л.П.Новиченко опубликовал статью "Правда нашего времени", в которой детально проанализировал и высоко оценил новую поэму П.Г.Тычины "Похороны друга", одновременно весьма критически отозвавшись о нескольких предыдущих его неудачных стихотворениях. "И хотя история всегда интереснее предыстории, - писал Л.П.Новиченко, - нам необходимо знать эту последнюю по крайней мере для того, чтобы увидеть величие того взлета, который делает великий поэт, по-настоящему постигая трудную истину своего вре-

---

I Маркс К., Энгельс Ф.Соч. - 2-е изд., т.29, с.491.

мени"[1]. Критиком здесь явно руководило не просто желание показать предысторию появления поэмы "Похороны друга", но и попытка в тактичной форме предостеречь автора от досадных ошибок в будущем. Так, через отрицательный акцент, реализуется стремление критика бороться за писателя.

"Талант - редкость. Надо его систематически и осторожно поддерживать"[2], - писал В.И.Ленин в письме, адресованном редакции газеты "Правда", в мае 1913 г.

Как следовало относиться большевикам к творчеству Льва Толстого, писателя, не понявшего и не принявшего первую русскую революцию? Причем, в период, когда вопрос "за или против?" стоял чрезвычайно остро, во многом определяя разделение общества на революционный и реакционный лагери. В области идейной борьбы здесь все выглядело достаточно ясным, но с точки зрения идейно-эстетического познания и преобразования действительности категоричность оказывалась нецелесообразной, несоответствующей природе литературы. В связи с восьмидесятилетием писателя кадетская и либеральная пресса России проводила широкую юбилейную кампанию. В этом плане интересен рассказ П.И.Лебедева Полянского об истории создания В.И.Лениным статьи "Лев Толстой как зеркало русской революции". В дни юбилея В.И.Ленин предложил ему, как одному из самых опытных литераторов-партийцев, написать статью-ответ на либеральные, меньшевистские и кадетские воздыхания вокруг Толстого.

"Через несколько дней, - вспоминал П.И.Лебедев-Полянский, - я принес Ленину статью, в которой со всей суровостью и резкостью, с этакой молодой лихостью разоблачал Толстого как идеолога сред-

---

[1] Новиченко Л. Правда нашого часу. - Літ.і мистецтво, 1944, 16 черв.

[2] Ленин В.И. Полн.собр.соч., т.48, с.182.

него и крупнопоместного дворянства, непримиримого врага пролетарского революционного движения. Ленин прочитал статью, задумался, иронически улыбнулся и сказал: "Да, сурово вы его, ничего не скажешь. Но ведь он, батенька, не просто публицист и теоретик, как мы грешные, а еще и художник, и такой художник, у которого не грех поучиться и нам - партийным литераторам. Не надо бы нам учинять над ним суд и расправу, а посерьезнее разобраться в сложных противоречиях созданных им произведений. Ну, уж раз вы настроены так непримиримо и воинственно, - после небольшой паузы сказал Ильич, - попробую я сам написать, а потом посоветуемся". Вскоре Ленин показал мне статью "Лев Толстой как зеркало русской революции", и, откровенно говоря, - закончил Лебедев-Полянский, - пришел я в крайнее удивление и недоумение, обвинил Ленина в уступках злонамеренному либерализму и во многих других грехах. К счастью, как видите, не согласился со мной Владимир Ильич и опубликовал статью, не убоявшись упреков в либеральном уступничестве и попустительстве"[I].

В.И.Ленин продемонстрировал блестящий пример марксистского, по-партийному принципиального идейно-эстетического анализа содержания творчества выдающегося писателя. Казалось бы, художник, не принявший революцию, стоящий вне революционного движения, вполне заслуженно прославлялся реакционной прессой, и обстоятельства момента требовали от большевиков противоположной оценки. Но по-настоящему художественное произведение, даже если писатель выступает не с позиций пролетарской партийности, дает возможность критику-марксисту увидеть в идейно-художественных противоречиях объективное отражение одних сторон общественной жизни и искажение других. Реакционная критика затушевывала идейную нечеткость

[I] Цит.по: Черноуцан И.С. Завещано Лениным, с.22.

Л.Толстого, выступая будто с бесстрастным анализом его творчества. В.И.Ленин бескомпромиссно сорвал личину такой псевдообъективности: "Легальная русская пресса, переполненная статьями, письмами и заметками по поводу юбилея 80-летия Толстого, всего меньше интересуется анализом его произведений с точки зрения характера русской революции и движущих сил ее. Вся эта пресса до тошноты переполнена лицемерием, лицемерием двоякого рода: казенным и либеральным"[1].

Рассматривая другую статью В.И.Ленина, посвященную оценке творчества великого писателя в целом, - "Л.Н.Толстой", Б.Г.Лукьянов справедливо акцентировал: "Если выделить те основные понятия, которыми В.И.Ленин начинает свою статью, то это - "теория отражения", во-первых, и идейное содержание /"великие вопросы"/, во-вторых, то есть те самые категории, которые явственно просматриваются во всем наследии В.И.Ленина как ведущие, основные в анализе всякого духовного явления, в том числе, как видим, эстетического.

Но перед В.И.Лениным лежали не политические программы и не философские трактаты Толстого. И специфика художественного творчества отражена уже на первой же странице ленинской статьи"[2].

Чрезвычайно важное ленинское требование принципа партийности в литературной критике - непримиримое отношение к идейным противникам - действенно лишь в сочетании с умением распознавать талант, бороться за него, принципиально и благожелательно поддерживать настоящего художника, полнокровно воспринимая и на этой основе раскрывая положительное содержание, вкладываемое им в произ-

---

[1] Ленин В.И. Лев Толстой как зеркало русской революции.- Полн.собр.соч., т.17, с.206.

[2] Лукьянов Б.Г. В.И.Ленин и художественная критика. М.: Современник, 1982, с.190.

ведения.

В поисках нового неизбежны заблуждения, ошибки, потери. Но если любую нечеткость образного выражения и трактования художественной правды /а тем более идейную зыбкость позиции какого-либо литературного персонажа механически переносить на оценку мировоззрения автора, то, кроме вреда для общества в целом, а не только даже для самого писателя, такая критика ничего не даст.

Существенны ли "убытки" для украинской литературы /даже, если угодно, для всей атмосферы общественной жизни/ от того, что некоторые из произведений Ю.И.Яновского конца сороковых годов лишены художественных открытий, соотносимых с уровнем таланта этого крупного прозаика? Конечно, существенны. В истории украинской советской литературы уже доказано, что разносная критика романов "Четыре сабли" и "Живая вода" являлась грубой и вульгарно-тенденциозной. Художественный поиск автора квалифицировался лишь как ошибочное, искаженное восприятие действительности. Вульгарная критика усматривала, а то и попросту выискивала в произведениях писателя только выявление "биологизма" и "хвылевизма", к тому же понимаемых отвлеченно-абстрактно. В результате такой несправедливой, неадекватной природе художественного творчества критики в произведениях Ю.И.Яновского начинает преобладать упрощенное, облагченное изображение жизненных коллизий /особенно в некоторых из "Киевских рассказов"/, а то и "парадно-приукрашательный" способ осмысления действительности[1].

---

[1] См.: Матвійчук М.В. В ім"я істини. - Літ.Україна, 1964, 7 серп.; Фащенко В.В. Новела і новелісти. - К.: Рад.письменник, 1968, с.103; Волинський К. Про задавнену, але не кращу з традицій. - Вітчизна, 1932, № 1, с.148-156; Панченко В. Дві редакції роману Ю.Яновського: "Жива вода"-"Мир". - Укр.мова і літ. в школі, 1985, № 12, с.3-10.

Показательным в этом случае является и то, что перед нами выразительное свидетельство реальной действенности литературно-критических оценок, даже оценок эстетически "неправомочных" - сдвиг в художественном сознании писателя происходит порой вопреки его субъективным саморефлексиям. В одном из писем к М.М.Могилянскому Ю.И.Яновский писал: "Не думаю, чтобы критики руганью или хвалой заставили меня иначе смотреть на свою особу и иначе подходить к своей работе, чем я делал это и делаю"[1]. В то же время остается несомненным факт отрицательного опосредованного воздействия на его творчество критики, камуфлировавшей неспособность воспринимать художественные ценности во всем их идейно-эстетическом богатстве догматическим представлением о партийности /в действительности же такой подход являлся элементарным пренебрежением принципа коммунистической партийности/. При этом потери литературы, в конце концов - всего общества, неминуемы. Ленинская партийность никогда не отличалась прямолинейной непримиримостью к идейным противникам. Ее важной чертой всегда было внимательное отношение к одаренному художнику, поиск положительного в его идейно-эстетических концепциях, распознание потенциальных единомышленников и даже - объективно значимого содержания в художественных произведениях идейных оппонентов. Это предполагает развитую эстетическую чуткость и проницательность. Гражданский темперамент, гражданское мужество также являются органической составной частью коммунистической партийности. Идейное и психологическое наполнение принципа партийности в мировоззрении литературного критика предполагает не просто осознание интересов советского общества, а активное выявление его в действии, в борьбе специфи-

---

[1] Яновський Ю.І. Твори: В 5-ти т. - К.: Дніпро, 1983, т.5, с.288-289.

ческими средствами за коммунистические идеалы.

Неслучайно возникла необходимость уточнить утверждение Р.Т.Громяка о том, будто просто логическое формулирование оценки уже обусловливает переход из разряда обычных читателей в разряд критиков. Критика функционирует, только выполняя роль коммуникативной оценки-информации. А для этого нередко требуется именно действенное выявление гражданского темперамента. Возвратимся еще раз к статье В.И.Ленина "Лев Толстой как зеркало русской революции". Публикация ее хронологически привязана к празднованию юбилея писателя, но появление статьи прежде всего было вызвано необходимостью удовлетворить актуальные общественно-политические требования - через литературно-критическую оценку эстетического отражения действительности, оценку с точки зрения революционного пролетариата. Для В.И.Ленина понимание творчества Л.Н.Толстого не могло оставаться истинным само ради себя. Обстоятельства текущего момента настоятельно предрасполагали к обнародованию этой истины, к трансформации ее в факт общественно-политической и литературной жизни. И для этого требовалось и гражданское мужество; ведь, как видно из воспоминаний П.И.Лебедева-Полянского, В.И.Ленин в данном случае шел и против распространенных среди марксистов взглядов на писателя. Даже такой опытный и эрудированный критик, как Г.В.Плеханов, в статьях о Л.Н.Толстом не смог подняться до полноценного применения принципа партийности при анализе творчества выдающегося художника слова. Несколько прямолинейно разделяя в личности Л.Н.Толстого художника и мыслителя /в действительности же обе эти ипостаси сочетаются в известное синкретичное качество/, критик в статье "Заметки публициста отсюда и досюда" /1910/ по существу отрицает то, что как художник Толстой мог стать на точку зрения эксплуатировано-

го крестьянства и выразить ее - в реальных противоречиях и сложностях. "Мысль о народном счастье и о народной доле не имела над ним силы; ее отгонял равнодушный вопрос: "а мне что за дело?" Вот почему он был и остался в стороне от нашего освободительного движения", - писал Г.В.Плеханов. И вывод из этого делал односторонний, без различения нюансов: "Толстой был и до конца жизни остался большим барином"[1]. В свете подобных оценок еще ярче выделяется актуальная необходимость вмешательства, руководившая В.И.Лениным, заставившая его взяться за перо литературного критика.

В начале того же 1908 года, когда была написана статья "Лев Толстой как зеркало русской революции", В.И.Ленин, обращаясь к А.М.Горькому с предложением взять на себя организацию отдела критики в партийной газете, отмечал: "Ох, несть добра в особых, длинных литературно-критических статьях, рассыпающихся по разным полупартийным и внепартийным журналам! Лучше бы нам попробовать сделать шаг дальше от этой интеллигентской старой, барской замашки, сиречь связать и литературную критику теснее с партийной работой, с руководством партией"[2].

Это активное, действенное выражение общественно-эстетических идей - потребность литературной критики, удовлетворение которой невозможно вне выявления гражданского мужества. Более того - настоящему критику эта потребность органически присуща.

Традицию неотделимости литературной критики от практических действий по преобразованию /понятно, специфическими средствами/

---

[1] Плеханов Г.В. Литература и эстетика: В 2-х т. М.: ГИХЛ, 1958, т.2, с.376.

[2] Ленин В.И. Письмо М.Горькому от 7 февраля 1908 г. - Полн. собр.соч., т.47, с.134.

жизни наиболее плодотворно развивали выдающиеся критики-марксисты. А.В.Луначарский, размышляя над основой критики как деятельности, неоднократно отмечал следующую ее важную особенность: "Критик-марксист - не литературный астроном, поясняющий неизбежные законы движения литературных светил от крупных до самых мельчайших. Он еще и боец, он еще и строитель"[1].

Кстати, прежде всего незавуалированная партийная направленность выступлений А.В.Луначарского и вызывала раздраженную реакцию представителей буржуазной эстетики. Так, один из самых активных представителей украинского модернизма М.Евшан, полемизируя с А.В.Лупачарским по поводу брошюры "Большой народный поэт /Тарас Шевченко/", изданной во Львове в 1912 году, и ратуя будто бы за чистоту "научного", "беспристрастного" анализа, не основную ли методологическую ошибку автора брошюры видел в том, что он "не только критик, но и партийный муж и воин"[2]. Действительно, А.В.Луначарский выступал как боец, воин на литературном фронте, и это в значительной степени определило весомость его вклада и в развитие теории социалистического реализма, и в социальную коррекцию текущего литературно-художественного процесса. Точно так же можно охарактеризовать и особенности деятельности других критиков-марксистов. "Его статьи, - отмечает исследователь критического наследия В.В.Воровского, - писались не в академическом спокойствии и уединении, не из любви к "чистой" науке и "чистому" художеству. Они были рождены потребностями дня, насущными интересами партийной борьбы, продиктованы задачами про-

---

[1] Луначарский А.В. Тезисы о задачах марксистской критики. - Собр.соч.: В 8-ми т. М., 1967, т.8, с.11.

[2] См.: А.В.Луначарский-критик. - К.: Рад.письменник, 1975, с.147-148.

буждения и развития революционного сознания народа, формирования партии нового типа"[1].

Таким образом, когда мы говорим о специфике принципа партийности в эстетической концепции критика, должно учитывать и то, что он прежде всего выявляется в активно-действенной направленности литературно-критического выступления, а не в теоретическом наслаждении "истиной, красотой и моральным идеалом".

Принцип партийности в отечественной и мировой марксистской литературе достаточно интенсивно осмысляется теоретически, и на сегодня эту проблему можно считать в должной степени разработанной для осознанного применения, в частности в литературно-критической деятельности. Однако на практике органическое осуществление этого важного требования к идейно-эстетическому анализу встречаем далеко не всегда. Объяснение следует искать в сложности явления принципа партийности как собственно эстетического качества - долгое время он неправомерно трактовался в основном как понятие социологическое[2].

Естественно, понимание и применение принципа партийности в плоскости социологии является обязательным и для литературного критика. Но в критическом суждении не просто осуществляется переход от социологического к эстетическому анализу или наоборот, - суть в том, что оба эти подхода неотделимы друг от друга.

Удачно показал это, в частности, В.В.Ващенко в статье "Новелла из полуфабрикатов". Анализируя поток новеллистической "продукции" украинских журналов за 1970 год, критик обратил вни-

---

[1] Черноуцан И.С. Эстетика и литературная критика Воровского. - М.: Худож.лит., 1981, с.27

[2] См.: Дзоверін І.О. Естетика ленінізму і питання літератури. - 2-е вид. - К.: Дніпро, 1975, с.192-213.

мание на социальную индифферентность героев большинства произведений, неопределенность и невыразительность не только их действий, но и самого, так сказать, жизненного статуса. Появился замысел провести специфическое "анкетирование" литературных персонажей, что В.В.Фащенко осуществил с необходимой в таком случае тактичностью. И результаты "чистой социологии" стали аргументом для эстетического суждения: "Анкеты и цифры нужны мне не для упрощения творческих замыслов, а для характеристики целого новеллистического потока. С помощью цифр наглядно показана тенденция журнальной новеллистики к "малости", к асоциальности... Статистические данные показали, что в украинской журнальной новеллистике преобладают примитивные абстрактные схемы, убогие ситуации, взятые вне "контекста" нашей сложной эпохи. На большее цифры и не претендовали. Они убедительно показали не отдельные факты, а тенденцию"[1].

Недостаточно же последовательное применение - применение именно в нерасторжимом единстве - социологических и эстетических критериев анализа приводит к игнорированию важных моментов эстетического отражения действительности. Интересно проследить, как глубоко понимали это критики-марксисты даже в очень сложных условиях открытой политической борьбы. Так, характерно повышение внимания к проблеме партийности художественного творчества со стороны авторов журнала "Вікна" /1927-1932 гг./. Прогрессивная западноукраинская литература этого периода развивалась в условиях буржуазной Польши, и вопросы тенденциозности, партийности стояли в прямой, непосредственной связи с классовой борьбой. Убедительные образцы правильного, последовательного применения основополо-

[1] Фащенко В. Повела з напівфабрикатів. - В кн.: Література і сучасність. К., 1972, вип.5, с.127.

гающего принципа пролетарского искусства находим в статьях С.И.Тудора "В защиту тенденциозности", "Идеологическое", "Еще о "партийном" в левой литературе". Автор доказывает органичность тенденциозности, идеологичности, партийности для свободы творчества писателей - представителей пролетарской литературы: "Вырастая в горниле борьбы двух миров, она чувствовала крайнюю необходимость идеологического в произведении как существенного признака правдивости и точности, как условия своего художественного совершенства".

Писатель рассматривал принцип партийности литературы и искусства не только в социологическом плане, но и как эстетическую сущность:

"а/ осуждаем произведения будто тенденциозные; это тогда, когда тенденция прицеплена к произведению в виде бумажного цветка, когда она не вытекает просто и естественно из классового мировоззрения писателя, как твердое, сильное, и постоянное тяготение, присущее его классу, то есть когда она по сути не тенденция, а будто-тенденция, тенденция-ложь.

б/ осуждаем произведения будто-художественные, даже когда их тенденция правильно пролетарская"[1].

Так что, как видим, теоретическое осознание проблемы уже давно получило доказательные подтверждения в выходах на литературную практику. Но и сегодня все-таки основная сложность вопроса состоит в том, что даже правильное и полное теоретическое понимание принципа партийности литературы и искусства автоматически еще не обеспечивает органичного применения этого принципа в практике литературно-критической деятельности. Однако, и критик,

---

[1] Тудор С.И. Твори: В 2-х т. - К.: Вид-во АН УРСР, 1962, т.2, с.311, 284-285.

даже имеющий высокую эстетическую культуру, но не ощущающий живо-трепетных социальных проблем времени, без социальной зоркости, точно так же "обречен на поражение", ибо его эстетический анализ лишен социальной сущности. Утаивание /сознательное или неосознанное/ партийности своей позиции, в сущности, также служит /сознательно или неосознанно/ защите известных классовых интересов. Чаще всего так случается при несогласованности понимания соотношения литературы и политики на "стратегическом" и "конкретно-изменяющемся" уровнях.

Весьма поучительным в этом плане выглядит творческое наследие М.К.Зерова как критика и воздействие, оказанное им на литературный процесс 20-х годов. Блестящий полемист, эрудит, знаток классической литературы разных народов, М.К.Зеров, несомненно, выступал за развитие нового украинского советского искусства слова. Он четко видел перспективы развития, понимал, что и создавать новую культуру должны талантливые люди, обогатившие себя знанием всего лучшего из духовного наследия человечества.

Но - как конкретно достичь желаемого? Ведь дореволюционная действительность оставила украинскому народу темноту и неграмотность, а сформированных художников на время победы Великого Октября было не так уж и много. Учтем и то, что пролеткультовские и рапповско-вусповские представления о путях художественного развития были достаточно распространенными и, в эпоху бурных революционных потрясений, даже привлекательными для неопытной молодежи, стоявшей у истоков советской культуры. Вот как, к примеру, оценивалась литературная ситуация Пролеткультом: "И очень странно бывает, когда "старшие братья" в литературе советуют писателям из народа: учитесь, учитесь писать. И предлагают готовые трафареты: Чехова, Лескова, Короленко... Нет, "старшие братья",

рабочий писатель должен не учиться, а творить. То есть выявлять себя, свою оригинальность и свою классовую сущность"[1]. Перед нами попытка ультрареволюционной фразой оправдать слабость, беспомощность произведений, наполненных передовых идеологическим пафосом /и даже пафосом подкупающе искренним/, но лишенных, так сказать, эстетической плоти.

Конечно, в литературу шли еще вчера неграмотные, вчера угнетаемые социально и национально массы. Большинство тогдашнего литературного молодняка четко осознавало свои классовые, социальные и национальные интересы и с огромным энтузиазмом принялось за создание новой, социалистической культуры. Но им не хватало образованности, знаний, широкого эстетического кругозора. Ситуация требовала, в частности и от литературной критики, бороться не против молодых, неопытных литераторов, а прежде всего за них. В этом проявлялся тот "конкретно-изменяющийся" момент принципа партийности литературной критики на тогдашнем этапе развития искусства слова.

А объективно складывалось так, что М.К.Зеров как критик порой не выявлял достаточной проницательности, необходимой для того, чтобы отличить живые ростки, конечно, в целом наивных, а то и просто не весьма грамотных литературных попытках значительной части молодых. Он подходил к вновь создаваемому искусству с наивысшими оценочными критериями, то есть учитывал только "стратегический" момент соотношения литературы и политики, игнорируя диалектическую связь его с моментом "конкретно-изменяющимся". А последний предполагал максимально интенсивное участие искусства в политической борьбе, что существенно и отражалось на крайностях

---

[1] Цит.по: Иванов В.И. Литература - эстетика - критика. - Знамя, 1972, № 1, с.222.

большинства оценочных суждений.

"У нас очень еще много самолюбия и очень мало настоящего желания учиться, мало знаний, образования, – писал М.К.Зеров в одной из статей. – Трактуя вещи с чужого голоса, не сталкиваясь с теориями, которых придерживаемся, с глазу на глаз, незнакомые с источниками, мы часто создаем себе фантастические представления, живем среди них, не замечая их уродливой неправдоподобности... Перед широким читателем молодежи не следует выступать по крайней мере до тех пор, пока она не ликвидирует своей неграмотности в той области, в которой хочет работать, пока не изучит основы своей профессии"[1].

Все здесь правильно. Но что фактически означало предложение молодежи не выступать, пока она не достигнет соответствующего профессионального уровня? Реально ли это было вообще? Конечно, нет. Сегодня может показаться, что такие истины не столь уж и сложны; и удивительным кажется, что их не понимал тот или иной критик. Рассмотрим же позицию М.К.Зерова в контексте литературной ситуации. Он недооценивал "конкретно-изменяющийся" момент соотношения литературы и политики, абсолютизируя момент "стратегический". Но не являлось ли это, в определенной степени, реакцией на позицию и аргументы его оппонентов? Ведь немало из них, абсолютизируя, напротив, "конкретно-изменяющееся", работая только на потребу "злобы дня", пренебрежительно относились к самой необходимости повышать свой культурный уровень. И сам призыв к этому нередко воспринимался как неверный лозунг, с которым прежде всего следует бороться, а не прислушиваться к тому актуально-рациональному, что в нем содержалось. Критики и литературоведы младшего поколения,

---

[1] Зеров М. Европа – Просвіта – Ліхнеп. – Життя й революція, 1925, № 6–7, с.71.

как справедливо отмечал А.С.Бушмин, достаточно часто "не опровергали, а огульно отвергали старое, не обобщали факты, а оперировали обобщениями, поспешно вырванными из работ классиков марксизма"[1].

"Это трагедия всего "Молодняка", - говорил, к примеру, в 1928 году И.Момот, - который пришел в литературу из гущи рабоче-крестьянской молодежи с очень ограниченным культурным багажем. Вступать ему в борьбу /подчеркнуто нами. - В.Б./ с критическими силами, вышедшими из кругов интеллигенции, как Зеров, Майфет и другие, имеющими полную возможность работать не так, как мы, - чрезвычайно трудно"[2].

Таким образом, история свидетельствует, что игнорирование или недооценка любого из моментов соотношения литературы и политики приводит к творческим поражениям. Недаром и через двенадцать лет после того, как высказал вышеприведенную мысль М.К.Зеров, с подобными замечаниями в адрес украинской советской литературы выступал первый секретарь ЦК КП/б/У С.В.Косиор. Он, в частности, говорил: "Наши писатели, за небольшим исключением, пишут, так сказать, скорописью... Надо нашим писателям научиться упрямо работать над произведением. Во всех областях нашей жизни, хозяйства мы боремся за качество, за повышение продуктивности. Надо чтобы и наши писатели как следует подумали о качестве своих произведений, чтобы не делали их с легкостью необыкновенной, а серьезно, основательно над ними работали. Многие из наших писателей, людей талантливых, конечно, могли бы дать значительно лучшие

---

1 Бушмин А.С. Наука о литературе, с.15.

2 Про марксистську критику і роботу журналу "Критика", с.97.

произведения, чем они дают их до сих пор"[1].

Как видим, С.В.Косиор также ратует за настоящее развитие литературы, но призывает молодых писателей не молчать до поры возмужания, а от произведения к произведению повышать свой профессиональный уровень[2].

В целом, это обусловливалось как объективными общественными потребностями, так и субъективными намерениями молодых писателей, хотя осознание несоизмеримости этих объективно-субъективных потребностей-намерений пришло значительно позже. "Драматизм нашего положения, - вспоминал, в частности, К.А.Гордиенко, - состоял в том, что, не имея знания, только малый опыт, мы неудержимо пытались сказать свое слово, слово небудничное, нечто совершить, высказать свои, важные по меньшей мере для всего мира

---

[1] Цит.по: Погребенський М.Б. За літературу соціалістичного наступу: /Виступи С.В.Косіора з питань літератури/. - Рад.літературознавство, 1970, № 7, с.15.

[2] Присмотримся, насколько злободневно требование М.К.Зерова к писателям и сегодня. "Много произведений журнальной новеллистики имеют нулевую общественную ценность, - говорил В.В.Фащенко в уже упоминавшейся статье "Новелла из полуфабрикатов" /с.123/. - Повторив какую-нибудь банальную истину, они умирают. Но не пропадают бесследно: прививают читателю недоверие к возможностям "малой" прозы. Ни журналы, ни авторы не имеют права на снижение идейно-художественных критериев. Да, писатель должен писать каждый день, но это не значит, что все написанное необходимо печатать! Незрелые творения должны оставаться в столе новеллиста. Если возникнет необходимость, литературоведы когда-нибудь их отыщут. На суд читателя стоит выносить лишь что-то значительное и весомое". Но ведь изменилась и сама социальная структура нашего общества, и требование не печатать произведение, автор которого пусть и искренне, но художественно несодержательно, старается служить своему народу, является уже требованием по-партийному принципиального отношения к литературе.

чувства... одновременно гнетясь своей беспомощностью, малой силой..."[1]

Позиция М.К.Зерова, с точки зрения "стратегического" момента искренне боровшегося за развитие советской литературы, переживавшего за нее, не оказалась в данной исторической ситуации оправданной, поскольку критик не обращал должного внимания на реальные противоречия и сложности эпохи, рассматривал литературное развитие в, так сказать, рафинированном виде. А мы ведь знаем, как в те годы и обычная агитка порой выглядела весьма весомой. Что значило - перестать выходить к читателю, искавшему понятное ему слово? Это значило игнорировать потребность встречного движения к такому читателю, представлять, будто литературный процесс развивается в социальном и эстетическом вакууме. И в данном вопросе важными для нас остаются мысли В.И.Ленина. А.В.Луначарский вспоминал о своей беседе с В.И.Лениным по поводу атак пролеткультовцев на Александринский театр, нигилистически рассматриваемый "неистовыми ревнителями" как "гнездо реакционного искусства". Владимир Ильич внимательно выслушал суть дела и целиком разделил мнение А.В.Луначарского о том, что необходимо перенять все лучшее из достигнутого классическим театром, заметив при этом, что следует активно "поддержать и то новое, что родится под влиянием революции. Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет притеснять конкуренция молодых явлений"[2]. Культуру надо было созда-

---

1 Гордієнко К.О. Літа молодії. - Гордієнко К.О. Твори: В 2-х т., К., 1979, т.2, с.518.

2 В.И.Ленин о литературе и искусстве. - 3-е изд., доп. - М.: Худож.лит., 1967, с.680.

вать в тяжкой классовой борьбе. И роль критики в этом переоценить трудно.

На наш взгляд, самые большие трудности перед критиком и сегодня возникают в сфере определения "конкретно-изменяющегося" момента во взаимосвязи литературы и политики. Возвратимся еще раз к уже рассматривавшемуся эпизоду исключения из партии Танабая Бакасова. Как должен поступить при его оценке литературный критик? На первый взгляд, может показаться резонным "требование" от писателя развязки, такого рода, к которой пришел К.Гордиенко в романе "Девушка под яблоней". И кое-кто из критиков избрал этот путь. "Обсуждение дела Танабая Бакасова, - писала В.П.Станиславлева, - на бюро райкома стало кульминацией повести. Именно здесь решается писателем конфликт между Танабаем, Керимбековым, их отношением к жизни - и позицией алдановых, каштакаевых, сегизбаевых. И здесь писатель нарушил логику развития характера Танабая, передоверив своему любимому герою слишком многое из того, о чем думал сам. Здесь диалектичность в показе характера Танабая уступила место заданности выводов самого писателя, для которого важнее становятся его собственные субъективные оценки и представления о явлениях, нежели правда характеров и обстоятельств. Прервалось художественное исследование жизни. И потому все последующее оказывается не показанным, а рассказанным Ч.Айтматовым и, значит, лишенным художественной убедительности"[1]. Такого же рода замечания о произведении высказал и В.В.Дементьев. Правда, он уже выводил не зависимость мыслей Танабая от авторских, а наоборот, авторских - от мыслей Танабая: "К сожалению, и автору иногда передается этот взгляд Танабая - этот взгляд определяет его

---

[1] Станиславлева В. Думы горькие и светлые. - Молодая гвардия, 1966, № 9, с.310.

отношение к отрицательным персонажам повести - чиновникам из района, колхозному председателю, его приближенным. Все они выписаны с той густотой черных красок, когда люди "оказываются только в одном измерении, только внешне, когда исчезает диалектика характера, так отлично художественно схваченная Ч.Айтматовым при воссоздании образов того же Танабая или его друга парторга Чоро, человека сложного и противоречивого.

Так заданность и предрешенность врываются на страницы повести"[I].

...Достаточно однозначные приговоры по поводу ключевой сцены произведения. Критики легко перебрасывают мостик между отношением к этому событию Танабая Бакасова и самого автора. Конечно, последний был волен показать бунт Танабая, его победу над своими идейными противниками. Но в таком случае, как справедливо отмечали оппоненты В.Н.Станиславлевой и В.В.Дементьева, образ Танабая потерял бы всю силу истинного художественного открытия. "Возможен вопрос, - писал К.Асаналиев, - почему автор не изображает активное противостояние Танабая всяким Сегизбаевым, если, конечно, подразумевать под активными действиями обязательное разоблачительное выступление героя. Дело в том, что такое решение сделало бы Танабая самым ординарным образом, действующим по уже известной в литературе сюжетной схеме. Сдержанность Танабая отнюдь не означает отступничество от своей линии, от своей идеи. В этой человеческой сдержанности заключена неодолимая сила правды Танабая. Это молчание выражает его необузданный крик души, всю трагическую остроту его внутренних потрясений"[2].

[I] Дементьев В. Здравствуй, Танабай! - Лит.газета, 1966, 7 июня.

[2] Асаналиев К. Новая повесть Чингиза Айтматова. - Сов.Киргизия, 1966, 27 апр.

Критик, выступающий с партийных позиций, не может призывать к поверхностному решению конфликта, - он должен увидеть глубинное его решение, предложенное писателем. Вспомним, что парторг Чоро именно Танабаю /которого он, в сущности, предал на заседании бюро райкома/, позднее, уже умирая, поручают отвезти в город свой партийный билет. Логика художественных образов и развития событий доказывает то, что победил именно Танабай Бакасов. Убедить в этом читателя образным ладом произведения - задача художника. Выявить логичность, закономерность художественной целесообразности, мотивированность такой развязки конфликта - это и является по-партийному принципиальным подходом критика.

"Нечего греха таить, - писал С.А.Крутилин, - истории, подобные той, что случилась с Танабаем, были до недавнего времени не редкостью в наших деревнях. Люди типа Сегизбаева из года в год искореняли в мужике мужика. Искореняли как могли. Одних, вроде залыгинского Степана Чаузова, выкорчевывали под корень, объявляя кулаком, других - "волевым" законодательством превращали в "неправдошних мужиков".

Повторяю: история Танабая - не исключительна по фактам, сообщаемым в ней; она исключительна своей художественной значительностью"[I].

Да, писатель воздействует на читателя именно тогда, когда его произведение убеждает художественной значительностью. Нехудожественному не дано быть правдивым, а только - правдоподобным. А идейно-ошибочное никогда не станет художественно убедительным - может только облачаться в тогу псевдохудожественности, нередко прикрываясь, по словам С.И.Тудора, "бумажным цветком" тенденции.

I Крутилин С. Обида Танабая. - Дружба народов, 1965, № 10, с.278.

Партийность критика проявляется не только в том, чтобы определить жизненные проблемы, поставленные писателем в произведении. Критик должен вскрыть тот нерасчленимый идейно-художественный потенциал, где собственно художественные средства не существуют вне обязательного требования партийности.

Если критик видит идейную наполненность произведения и извинительно замечает, что здесь "не хватает" художественности, это значит, что анализ осуществлен не на том уровне, "когда проблема партийности явилась бы необходимым и обязательным звеном такого анализа"[I]. В связи с этим неточной кажется такая оценка романа В.Козаченко "Отчий дом": "Идейные акценты писателя не вызывают никаких возражений. Но только идейные. Психологическая, а с ней и общежизненная их мотивировка, на мой взгляд, в "Отчем доме" недостаточны"[2].

Органичность принципа партийности в эстетической концепции критика проявляется, в частности, в постоянном учете "конкретно-изменяющегося" момента в понятии партийности /ясное дело, что "стратегический" момент является непременной, обязательной предпосылкой коммунистической партийности как эстетического качества/. Скажем, в 20-е годы вопрос стоял так: надо видеть в каждом литературно-художественном явлении ростки нового, революционного мировосприятия и, не забывая о важном критерии художественности, все-таки прежде всего поддерживать их. Конечно, порой это приводило к известным потерям, но было обязательным в деле идейно-эстетического воспитания масс. Сегодня подобным подходом удов-

---

[I] Мясников А. Ленинские принципы партийности и народности в искусстве.- В кн.: Часть общего дела. М., 1970, с.32.

[2] Штонь Г. Роман-полеміка чи роман сповідь? - Літ.Україна, 1980, I квіт.

летвориться никак нельзя. "Идейное" в малохудожественном выражении "не работает" на коммунизм.

Возьмем такой пример. Роман украинского прозаика М.Олийныка "Зерна" посвящен важным проблемам современности: взаимоотношения поколений, осмысление духовного мира советского человека и т.д. Жизнь персонажей и до и после Великой Отечественной войны описана без каких-либо художественных открытий, но в ней более или менее верно отражены реалии тех лет, правда, уже не однажды описанные в литературе. /Другой вопрос, насколько может взволновать, обогатить современного читателя такая "констатирующая" проза, - но это уже тема иного обсуждения/. Узел же современных проблем, проблем животрепещущих, "необкатанных", разрешить и даже поставить на уровне художественного осмысления автору вообще не удается.

Важным в романе является такой эпизод. Главный герой произведения селекционер Максим Крыщук видит, как в киевском кафе уборщица сметает в поднос вместе с окурками и кусочки хлеба, батона. "Максим Никонович остолбенел от неожиданности, ему на какой-то миг будто отобрало речь, - он, пересиливая возмущение, сказал:

- Послушайте, что вы делаете?

- А чего? - сердито отпарировала та.

- Как вы относитесь к хлебу?

Женщина вытерла тряпкой столик, подозрительно взглянула на Крыщука.

- Вы когда выпиваете, так к людям не цепляйтесь. У нас телефон вон там, 02 - и милиция здесь сразу, извинения просить будете. - Она привычно подхватила поднос. - К хлебу как отношусь! Хлебодар нашелся! Его дело!

Крыщук оцепенел.

- Тише, маманя, старик прав, - откликнулись юнцы. - Хлеб - народное богатство, а вы...

- А я!? Да я этими вот руками двух таких лбов выкормила.

- Это уже оскорбление. Ваше счастье, что вы старше.

Видя, что выходит не по ее, уборщица проскользнула за шир му.

- Вы правы, батя, - то ли сочувствовали, то ли успокаивали Максима Никоновича соседи, - но какой с нее спрос?

- Извините, я, наверное, погорячился, - бормотал Крыщук.

- Ничего, бывает, - сказали ребята.

А Крыщук, так и не допив кефир, спотыкаясь, побрел к выходу".

"Идейно" правильно ли выписана эта сценка? Слишком уж с подспудно-снисходительной насмешкой /вероятно, автор этого не слышит/ звучат слова этих юнцов - застольных единомышленников Крыщука. А психологически? Неужели главный герой "Зерен" впервые столкнулся с этой проблемой? Неужели он живет в изолированном мире, не видя того, что давно беспокоит каждого порядочного человека? Неужели он, в конце концов, не читал письмо А.Гиталова о том же самом отношении к хлебу? Не похоже, чтобы знал, не похоже, чтобы читал... Какого героя на протяжении всего произведения показывал автор? Решительного, волевого человека, настойчивого и неуступчивого, когда речь шла о защите главного дела своей жизни - хлеба. Он умеет воевать за хлеб - это показано во всей книге, и в концовке произведения М.Олийнык еще раз рекомендует Крыщука как "опытного, сильного и решительного во всех других вопросах, кроме этого, своего, личного" /речь идет о семейной жизни героя/. Почему же, вопреки логике намеченного характе-

ра, Крыщук, по воле автора, отступает во время "стычки" в кафе? Далее в романе автор к этой проблеме так и не возвращается... Почему же, как только речь заходит о реальном конфликте, жизненные сложности подменяются жизнеподобностью, надуманностью - как в приведенной выше сценке? Ведь это не художественное отражение проблемы, а "мертвый" ее слепок.

Позволим себе еще раз взглянуть на животрепещущую проблему отношения к хлебу, осмысливаемую в другом произведении - повести Е.Гуцало "Двое на празднике любви". Мать главного героя размышляет:

" - ...Увижу, что кто-то кусок хлеба не доел, оставил - душа болит и плачет. Ох, не знают теперь, что такое кусок хлеба! Кое-кто не знает, а кое-кто забыл и не хочет вспоминать.

- Это и хорошо, - отозвался отец. - Нечего печалиться о былых временах.

- Я не печалюсь, - возразила мать, и по ее лицу пробежала тень неудовлетворения. - Но вот не такие теперь люди, как когда-то... Да мы, если хочешь знать, на этот хлеб молились когда-то, он был для нас не просто хлебом, а святой иконой, мы склонялись перед ним. А теперича как? Все есть - наелся, набил живот, а от хлеба и носом крутит". Отец соглашается: "Да уж крутят, крутят... Уже не свят он, не уважают, как мы когда-то уважали, это правда".

Приведенный диалог отражает не только сущность проблемы /это есть и у М.Олийныка/, но и склоняет к поиску ее корней. Вероятно, следует задуматься, почему порой дети вырастают такими далекими от психологии, мировосприятия своих родителей... Главный герой повести Иван Поляруш - бездеятельный, рефлектирующий - не живет, а томится в скуке, разбивая почти каждую свою положительную эмоцию о собственную же непреодолимую аппатию и о нечто

вроде психической усталости /не совсем, правда, выразительно показанной автором/. Его брат Владимир, директор киевского ресторана, - рационально-энергичный, деятельно-прагматический /в общем, достаточно опасный в социальном плане человек/.

Е.Гуцало не погрешил против жизненной правды, показав таких персонажей. Они есть в нашей жизни, мы их нередко встречаем. Однако для художественной достоверности изображенного писатель недостаточно проник в диалектику развития характеров. Что испортило сыновей таких прекрасных родителей? Город? Возможно... Но в этом же произведении автор очерчивает /хотя и бегло, пунктирно/ образы Лены и Зины, которых город вовсе не испортил. Скорее - напротив. Так что же? На это автор ответа не нашел, и потому не смог действительно полнокровно-художественно "раскрыть" сложную социальную проблему. Из-за этого повесть в некоторых, очевидно важных моментах, осталась "незавершенной".

Несколько типов современного человека, однако, Е.Гуцало удалось "схватить". Интересно, в плане сравнения, сопоставить их жизненные кредо.

Мать о детях:

" - Пусть они растут, живут, пусть несут твое лучшее с собой и передают в наследство своим детям. Ибо, может, это единственное, что останется после нас навсегда, а больше и ничего..."

Иван Поляруш выражает своей подруге Ирине, твердящей, что после человека не остается даже костей:

" - От человека остается куда большая ценность - его разум, его талант, его героизм".

Владимир Поляруш поучает брата:

" - А ты, Иван, зря усложняешь свое существование, зря цепляешься к себе и к другим. Нравственные догмы - для больных и

слабодушных, для тех, кто не способен к саморазвитию, к анализу. А мы с тобой способны.

Поляруш не ответил..."

Три перекрещивающихся, взаимодействующих взгляда на жизнь, во многом определяющих логику большинства событий в повести. И все же в произведении наличествует только фиксация ряда характеров.

Иван Поляруш постоянно будто бы замирает в ситуациях, требующих определенного действия, поступка. Когда Танабай Баласов оценил в остроконфликтной ситуации на заседании бюро, то его состояние вполне мотивировано Ч.Айтматовым - как на уровне психологическом, так и на уровне идейном: справедливость все равно побеждает, но это дается нелегко...

Е.Гуцало же не удалось подтвердить выхваченные им из гущи жизни характеры динамической мотивировкой поведения. Автор едва ли не специально подводит Ивана Поляруша к состоянию бездеятельности /четыре месяца отпуска для работы над дипломным проектом/, тем самым еще более углубляя статику, рефлекторность характера тридцатипятилетнего киевлянина... Киевлянина, так сказать, в первом поколении. Вчерашнего деревенского парня, для которого поездка к родному дому является, действительно, своеобразной "психологической терапией". Это хорошо показал Е.Гуцало. Но вот почему героя снова тянет в город, где он чувствует себя так неуютно? Почему это тяготение сильнее того неуемного чувства радости при встрече с родным селом? На это в повести ответ мы также не найдем.

Многонациональная советская литература последних лет уделяет пристальное внимание этой проблеме. Что же касается украинской литературы, то вполне следует присоединиться к тревожному во-

просу, поставленному И.Г.Жулинским: "Будем откровенны: задумывалась ли всерьез наша литература над этими гигантскими миграционными процессами, не слишком ли идеально, без драматических потрясений изображалось психологическое состояние человека, кардинально меняющего свой социальный статус?"[1].

Как-то Е.Г.Адельгейм вполне резонно заметил, что если бы не прямолинейность критики в оценке ряда произведений Е.Гуцало конца 60-х - начала 70-х годов /в том числе и повести "Двое на празднике любви"/, то мы бы имели хороший повод уже полтора десятилетия тому начать основательный разговор о проблеме, так остро обсуждаемой сегодня.

Повесть Е.Гуцало не стала несомненным художественным успехом автора, но она очень интересна достаточно отчетливым художественным исследованием некоторых жизненных явлений. И это давало основания критике принципиально оценить не только неудачи писателя. Однако некоторые критики, и в частности Л.Санов, в статье "Жизнь своя и чужая...", стремление писателя разобраться в сложных коллизиях современной жизни квалифицировали как попытку "оправдать социально инертного, духовно убогого, ущербного человека, в своем роде "интеллектуального" мещанина", что свидетельствовало, по мнению таких критиков, "о существенных изъянах в мировоззрении автора, в его идейно-эстетической позиции"[2].

В другом варианте этой статьи Л.Санов, рассматривая как раз разговор родителей Ивана об отношении к хлебу, демагогически заявлял: "Нетрудно заметить, что и здесь столкновение понятий "когда-то" и "теперь", противопоставление прошлого современному, лю-

---

[1] Жулинський М. Хто ж осідлає кентавра? - Літ.Україна, 1980, 13 трав.

[2] Санов Л. Життя своє і чуже... - Літ.Україна, 1973, 7 серп.

дей бывших "нынешним" искажает в своей основе правильные и уместные слова о том, что хлеб следует уважать и беречь, что он является великим народным благом. И в былые, и в новые времена были и есть люди, не уважавшие святость хлеба, "крутившие носом". Поэтому распространять без каких-либо ограничений эту резко отрицательную характеристику на людей "нынешних", современных вообще, как это делают родители Ивана Поляруша, нет никаких оснований"[1].

Таким образом реальный конфликт, на который указал писатель, грубо искажен. Действительно, "и в былые, и в новые времена были и есть люди, не уважавшие святость хлеба". Но если бы автор статьи вспомнил о критерии классовости, партийности, он вынужден был бы признать: "в былые времена" эта проблема не стояла перед литературой, ибо пренебрежительное отношение к святости хлеба могло быть лишь у эксплуататорских классов, но не у трудящегося человека. В повести "Двое на празднике любви" не противопоставляется "когда-то" и "теперь", а выявляется новый конфликт в современной жизни. Если же следовать за Л.Сановым, то противопоставление былого современному можно увидеть и во всенародно известном письме А.Гиталова о хлебе...

Подобные рецидивы упрощенного восприятия литературы не имеют ничего общего с применением принципа партийности в идейно-эстетическом анализе художественного произведения. Б.А.Кислов, рассматривая различные литературно-критические трактовки конкретных художественных произведений, убедительно показал, что эстетические "искажения" в оценках обусловливаются прежде всего неумением диалектически взаимодополнять "стратегический" и "конкретно-изменяющийся" моменты в соотношении политики и литературы. Особенно

---

[1] Сапов Л. Чим вимірюється людина. – К.: Рад.письменник, 1976, с.81.

трудно улавливать новое, еще не освоенное идейно-эстетическим опытом критики. В таких случаях критик современной литературы порой догматически отталкивается в своих анализах от эстетического идеала, который "имеет вид заранее "запрограммированной" модели"[I]. В литературе же постоянно происходит диалектическое отрицание как развитие, и потому известные эстетические нормы не могут всякий раз выполнять роль незыблемых канонов, а в литературной теории - приобретать вид закона. В литературной критике они, скорее, выступают, как отметил Л.Арагон, "гипотезами". Такие "гипотезы" положительно работают до тех пор, пока художественный материал не начинает "выламываться" из их рамок, "требовать" их уточнения - соответственно новой ступени социального и идейно-эстетического развития общества. Затушевывать реальные коллизии нашей жизни, ратовать за лобовое их решение - значит поступать вовсе не по-партийному, а вопреки этому важнейшему методологическому принципу литературной критики, четко выведенному из специфики искусства классиками марксизма-ленинизма. Принципиальные уроки В.И.Ленина забывать нельзя. Он учил не только непримиримости к идейным противникам, но и пониманию того положительного содержания, которое наличествует в произведениях настоящего художника, даже если им и не найдено социальных корней поставленной в произведении проблемы. Новое не так часто и не так легко открывается. А вот принципиальный и доброжелательный к таланту аналитизм является непременной основой партийности эстетической концепции критика.

Это еще раз убедительно подтвердила бурная критическая полемика по поводу романа Б.Окуджавы "Путешествие дилетантов". Край-

---

[I] Кислов Б.А. О принципе партийности художественной критики, с.248.

ние позиции в ней заняли критики В.С.Бушин и В.Д.Оскоцкий. Мы и остановимся на их выступлениях, чтобы показать, как по-разному реализуется будто бы единое понимание специфики коммунистической партийности в концепции критика и как упрощенный подход, предна-меренный концептуальный схематизм - без желания понять художни-ка - приводит к необъективности и "навешиванию ярлыков" вместо идейно-эстетического анализа.

В романе Б.Окуджавы "живут" люди и "совершаются" события середины XIX века, когда царь Николай I все еще не мог оправить-ся от страха, охватившего династию Романовых после восстания де-кабристов. Полицейский террор, слежка, перлюстрация, шпионаж бы-ли делом обычным, практически - узаконенным. Б.Окуджава в центр своего повествования ставит проблему сохранения личности в усло-виях деспотизма и духовного порабощения. Можно согласиться, что роман имеет определенные просчеты и даже явные фактографические, синтаксические и семантические ошибки. Но отступлением от по-пар-тийному принципиальной литературно-критической оценки оказалась статья В.С.Бушина "Кушайте, друзья мои. Все ваше" /Москва, 1979, № 7/, в которой наличествуют элементы печально известного квасно-го ура-патриотизма. Именно это и не дало возможности критику с классовых позиций оценить события, описанные в романе. В интер-претации В.С.Бушина царское самодержавие со своим III Отделением, крепостничеством, самодурством и рвачеством чиновников и т.п. заботилось даже о благе всех народов, которые присоединялись к Российской империи. И горе Б.Окуджаве, который, напротив, показал ту удушливую атмосферу духовного угнетения, плебейской покорнос-ти, коленопреклонения перед монаршим престолом, всеми силами под-держиваемую самодержавием с помощью антинародной полицейской ма-шины. Не забываем - в Сибирь сосланы декабристы, в солдатах - Шев-

ченко, в изгнании - Герцен... В.С.Бушин же обвиняет Б.Окуджаву в том, что он недостаточно яркими красками показал тогдашнюю русскую жизнь. "Что сказать в ответ на все это? - резонно спрашивает В.Д.Оскоцкий в статье "Памфлет или пасквиль?" - Разве что, не боясь трюизмов, сослаться на то, что ведомо школьникам. Не царское самодержавие, а Великий Октябрь обеспечил "историческое будущее" окраинным народам Российской империи, спас многие из них, особенно на Крайнем Севере и на Дальнем Востоке, от физического вымирания. Не царская администрация заботилась о сохранении их самобытной культуры, а русская революционно-демократическая и просветительская интеллигенция, в меру своих сил противодействовавшая насильственной русификации"[I].

Естественно, внеисторический, внеклассовый подход к прошлому и его отражение в художественной литературе и критике /а это и продемонстрировал Б.С.Бушин/ несовместим с принципом партийности. Идейно-эстетическая концепция В.С.Бушина состоит в защите каких-то неизменных черт национальной культуры - к тому же за счет принижения других культур, восхваления многого из того в нашей истории, что требует четкого классово дифференцированной оценки с позиций коммунистической партийности.

Эти примеры свидетельствуют, что органичное применение принципа партийности в процессе идейно-эстетического анализа литературного произведения дается непросто. Для этого необходимы как четкость идейных убеждений, так и психологически адекватное наполнение их, что в сфере литературно-критической деятельности предстает как понимание истинно эстетической подосновы социальных идей, отстаиваемых критиком.

[I] Оскоцкий В. Памфлет или пасквиль? - Лит.Грузия, 1980, № I, с.165-166.

Принцип коммунистической партийности в литературной критике реализуется сознательной борьбой за эстетические ценности социалистической культуры, которые, будучи истинно эстетическими, отражают в себе закономерные процессы нашей жизни, позволяют понимать законы общественного и человеческого развития, приносят эстетическое наслаждение.

Идеологичность оценок является нервом литературно-критической деятельности, но если в художественном творчестве сознательная и открытая защита художником идеалов своего общества проявляется обязательно через посредство художественного открытия /ибо иначе она социально и эстетически недейственна/, то в критике эта защита выражается непосредственно, но только при условии адекватного эстетического восприятия, вне которого социологическая направленность оценок вульгаризируется, теряет заряд социальности. И здесь недостаточно "чистой" научности. "Чтобы стать фактором критического суждения, научные выводы должны быть осмыслены и акцентированы как ценные, желаемые, иными словами - стать элементом идеологической системы. Отразившаяся в критике наука таким образом оказывается прежде всего опосредована идеологией. Наиболее полно этот момент осуществляется в марксистско-ленинской художественной критике, которая опирается на научную идеологию. Критика не теряет ничего из своей ценностной природы, поскольку выводы научной теории являются одновременно целями и идеалами, то есть высшими ценностями"[I].

Принцип партийности литературы и искусства, глубоко разработанный В.И.Лениным в ряде работ, в частности в статье "Партийная организация и партийная литература", в литературной критике

[I] Бернштейн Б.М. История искусств и художественная критика.- В кн.: Советское искусствоведение, 73. М., 1974, с.268.

предполагает наряду с непримиримостью к любым идейным отклонениям, чуткое внимание к таланту, умение распознавать ремесленническую подделку, порой закамуфлированную набором правильных, прописных истин. Не отступать ни от одного из этих требований - гражданский долг критика.

Попытки же исказить сущность ленинского принципа партийности в области художественной культуры, предпринимаемые представителями буржуазного литературоведения, свидетельствуют лишь о скрытой, скрываемой партийности их собственных суждений. "Литература, стоящая над партиями, - утверждал еще в 1878 году, отвечая "эстетствующим писателям", И.Я.Франко, - это только ваш сон, это ваша фантазия, но в действительности такой литературы не было никогда"[1]. Все это в равной степени относится и к специфике выражения принципа партийности в литературно-критической деятельности.

---

[1] Франко І.Я. Література, її завдання і найважніші ціхи. - Франко І.Я. Зібр.творів: В 50-ти т. К., 1980, т.26, с.13.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На современном этапе развития художественной культуры социалистического общества особо важным является вопрос о гражданской активности и профессиональной компетентности литературно-критической деятельности. Застойные явления в общественной жизни, причины возникновения которых были вскрыты на XXVII съезде КПСС, ощутимо давали о себе знать также и в области литературы и искусства. В немалой степени ответственность за это ложится на литературно-художественную критику, которая нередко, как справедливо отмечалось на партийном форуме, лишь обслуживала авторские амбиции, не в силах преодолеть синдром чинопочитания, и тем самым наносила значительный ущерб нормальному развитию процесса создания действительно литературно-художественных ценностей.

Если внимательно вглядеться в "картину" современной критики, то можно отметить, что уровень ее, несомненно, повысился - даже по сравнению с 60-70-ми годами, не говоря уже о послевоенных десятилетиях. Однако общая литературоведческая грамотность, с одной стороны, и едва ли не грациозное умение в художественно-эссеистическом ключе излагать свои субъективные впечатления от литературного произведения, с другой, порой затмевали нечто более важное, что общество вправе требовать от социального института литературно-художественной критики.

В определенной степени снизилась гражданская напряженность литературно-критического слова, и посему за внешне профессиональными "разборами" и за энергичными словесными фейерверками критических комплиментов часто стояли внелитературные цели, к достижению которых тяготела некоторая часть литературной критики. Есте-

ственно, это отрицательно сказывалось на состоянии современной художественной жизни, в известной мере способствовало успешности конъюнктурных устремлений отдельных писателей, приводило к поощрению плоскостной поверхностности отражения действительности, а то и сознательного ее искажения.

Конечно, подобные явления обусловливались целым рядом факторов как более широкого - общественного, так и внутрилитературного, а также литературоведческого характера. Важным среди них представляется теоретическая неопределенность самой сущности литературно-художественной критики и отсутствие четкости в понимании ее метода и функций.

Разрешение этих непростых вопросов имеет большое значение не только для теории литературы, но и для практики критического осмысления литературного процесса. Ведь при правильном, научно обоснованном представлении о природе литературно-критической деятельности, о механизмах ее влияния на литературу и общественную жизнь возникает куда меньше возможностей для процветания субъективизма и профессиональной некомпетентности.

Современное состояние разработки указанных теоретических проблем позволяет сделать вывод о том, что основные существенные черты литературной критики поотдельности зафиксированы более или менее определенно. Однако концептуально ее природа рассматривается чаще всего односторонне.

Так, научная основа критических суждений, несомненная связь критики с литературоведческими дисциплинами, объективно сущие критерии оценки и т.п. склоняют многих исследователей к пониманию критики как научной деятельности. Но при этом порой не учитывается, что литературоведение и критика /действительно, будучи деятельностями сходными по характеру аналитических операций/ преследуют

далеко не во всем совпадающие цели. Если первое прежде всего направлено на объяснение, истолкование литературного феномена, классификацию ряда явлений и обнаружение их истоков, то вторая, в первую очередь, определяет уровень современного, порой даже актуально-злободневного звучания художественного произведения или какой-либо тенденции в литературном процессе, утверждает важность или отрицает значимость самого анализируемого явления для общественной жизни и развития литературы.

С другой стороны, неотделимость критической оценки от самого литературного произведения /вернее, впрочем, сказать, - от эстетического восприятия последнего/, порой наблюдающееся взаимопроникновение критического и собственно художнического суждений приводят в результате к убеждению, которого придерживаются некоторые исследователи, а также критики-практики и писатели, о совпадении, в большей или меньшей степени, художественной и критической деятельностей. Однако при таком подходе просто отождествляются конкретные приемы и метод. Критик может успешно пользоваться приемами художественного отражения, но и сама искомая цель, и путь достижения ее у него иные, чем у писателя. Реально существующее генетическое родство литературно-художественной критики с искусством вовсе не предстает достаточным аргументом в пользу представления о критике как о разновидности литературно-художественного творчества. Связи здесь есть, но они проявляются только на уровне эстетического восприятия.

В последние годы предпринимаются активные попытки обосновать утверждение о принадлежности литературно-художественной критики к системе публицистики. При этом наблюдения над активно-действенным характером критики, над включенностью ее в социально-преобразующую деятельность весьма интересны и продуктивны. Преувеличение

же значимости этих моментов, абсолютизация общего и нивелирование сущностного отличия двух видов деятельности, опирающихся на различные установки /критика - на эстетическую, публицистика - на практически-утилитарную/, приводит к весьма спорным выводам о тождественности критики и публицистики или, по крайней мере, о критике как об одном из жанровых ответвлений публицистики. Близким к подобному пониманию является также представление о литературно-художественной критике как об одном из частных проявлений критичности человека к социо-культурной среде. И здесь точно так же игнорируется эстетическая направленность литературно-художественной критики, существеннейшим образом определяющая саму природу этого вида деятельности.

Все названные подходы по-своему продуктивно раскрывают, объясняют ту или иную черту литературно-критической деятельности, однако при этом весьма затруднительной представляется попытка интеграции этих черт в целостное единство. Поэтому определения критики как некоего "синтеза" или "сплава" различных видов деятельности /к примеру - "полунаука-полуискусство", "полунаука-полупублицистика" и т.п./ носят эклектический характер, что опять-таки не позволяет представить ее как некий социальный институт.

Между тем критика, именно как социальный институт, зарождалась еще во времена интенсивного формирования фольклора, в древних культурах. Это подтверждает и экскурс в историю литературной критики, предпринятый диссертантом. При рассмотрении ряда этапных моментов развития критики как социального института оказалось, что она, в разные периоды отличаясь и по способам выражения, и по условиям, в которых функционировала, и по оценочным и познавательным акцентам, вполне соотносится с критикой нового времени в главном - в задачах и целях. Естественно, вплоть до XVII века, т.е. до

появления периодических печатных изданий, критика в основном функционировала в весьма специфических, можно сказать, внешне скрытых формах, во многих случаях - вообще латентно. Это отнюдь не ставит под сомнение наличие самого социального института критики, ибо любой социальный институт представляет собой своеобразную "ненаполненную структуру", по-своему заполняемую в каждую эпоху. На протяжении всего развития критика сохраняет внутреннюю, присущую именно ей целостность, несмотря на порой, казалось бы, взаимоисключающие средства, используемые для достижения искомых целей. И материалы истории, и современное состояние литературно-критической мысли позволяет сделать вывод о том, что она все-таки прежде всего является способом социально-эстетической регуляции развития литературы и освоения литературы обществом. Критика берет на вооружение приемы и научного рассмотрения литературного факта, и публицистической его оценки, и художественно-эссеистического отражения. Но любой из этих приемов "неправомочен" решающим образом определять саму природу литературно-критической деятельности, поскольку она имеет свою, особую цель.

Именно поэтому ни одна из четырех основных концепций специфической сущности литературной критики - I/ наука, 2/ искусство слова, 3/ публицистика, 4/ синтез нескольких видов деятельности - не в состоянии доказательно и всесторонне объяснить природу данного социально-эстетического феномена.

Такого рода принципиальная неразрешимость проблем при традиционном подходе естественно побуждала к поиску монистической основы, на которой бы появилась возможность рассмотреть критику в качестве целостного явления, а не только посредством сравнения ее с другими видами деятельности. По мнению диссертанта, для этого литературную критику следовало рассмотреть а/ с точки зрения пси-

хических процессов критического мышления; б/ с точки зрения познавательных возможностей литературно-критического суждения; в/ с социологической точки зрения, позволяющей выделить систему функций, выполняемых критикой в обществе.

Весьма важным моментом при этом, считал диссертант, является то, что сама критика имеет двустороннюю направленность. Во-первых, она представляет интересы искусства в обществе, во-вторых - требования общества к искусству. И именно в этой двуаспектной роли выступает как важный фактор социально обусловленного развития литературно-художественного процесса.

При рассмотрении психологической основы литературно-критических суждений диссертант исходил из того, что человеческой психике /в зависимости от динамической функциональной структуры способностей/ присущи три вида мышления - теоретико-научное, художественное и практическое. Это определяется законами контекстуального взаимодействия, взаимосвязи единиц психического. Целостность человеческой психики предполагает единство основных механизмов мышления, неразделимую целостность трех компонентов психического - чувства, интеллекта и воли. Превалирование одного из этих компонентов и определяет специфику конкретного вида мышления. Именно так, в пределах целостности психического, дифференцируются различные виды мышления.

Как продукт человеческой психики литературно-критическое суждение является частным проявлением одного из них - практического /коммуникативно-прагматического/, в котором, согласно принципу взаимосвязи процессов человеческой психики, специфические для него функциональные, коммуникативные и другие мыслительные единицы, доминируя, в то же время тесно переплетаются с элементами и теоретико-научного и художественного мышления.

Это и позволяет на монистической основе объяснить многоаспектность и разнонаправленность литературно-критических суждений, проникновение их и в науку о литературе, и в саму литературу, и в публицистику. В критическом суждении как проявлении коммуникативно-прагматического мышления, доминирует определенная функциональная единица - действие, т.е. стремление к социально и эстетически значимому изменению литературного процесса. При этом понятие и образ, как функциональные единицы теоретико-научного и художественного мышления, тесно взаимосвязаны с действием, но вне доминанты последнего критика просто не осуществляется. В диссертации подчеркивается, что здесь встает очень сложный вопрос об эстетической адекватности восприятия художественных произведений. Только это позволяет критике оставаться именно литературной критикой. Иные подходы чреваты различного рода вульгаризацией, хотя и в таких случаях критика как целостное социально-эстетическое явление воздействует на литературный процесс, но воздействует чаще отрицательно.

Поэтому крайне важна методологическая оснащенность критика. Элементы коммуникативно-прагматического мышления доминируют в литературно-критическом суждении, но вовсе не исключают элементов теоретико-научного мышления. Более того, вне опоры на последние критика не может эффективно и в должной степени влиятельно осуществляться. С другой стороны, образность, литературность мышления критика означает не переход его на позицию писателя, а выполнение важной коммуникативной задачи - приемлемость для самого широкого читателя литературно-критического суждения или литературно-критической оценки, которые могут проявляться и в форме образного обобщения. Имея свою специфику, критика не отгорожена китайской стеной ни от литературоведения, ни от литературы; точно так же и те

по необходимости вбирают в себя элементы критического мышления.

Познавательный потенциал литературно-художественной критики весьма своеобразно выявляется в результате осмысления и корректирования литературного процесса. Поскольку критика есть одним из видов социально-преобразующей деятельности, она специфическим образом - путем активного воздействия на литературный процесс - приходит к познанию особенностей и закономерностей развития литературы.

Литературно-художественная критика в своей целостности представляет собой определенный социальный институт, продукт которого имеет преимущественно активно-действенный характер, а не только лишь характер духовного освоения мира. По мнению диссертанта, она является одним из видов социально-преобразующей деятельности, в отличие от духовной деятельности, осуществляемой посредством литературы и литературоведения. Литературно-критическое познание направлено на действенное проникновение в объект, на выявление его динамических характеристик, важных с точки зрения актуальных социально-эстетических запросов общества. Через специфическое опосредование критикой общественных потребностей происходит регуляция и процесса создания, и восприятия литературно-художественных ценностей. Многогранная же сложность взаимосвязей науки, искусства и критики является следствием реальной неотделимости практической и духовной деятельности в человеческом обществе.

Как всякий социальный институт литературно-художественная критика выполняет в обществе определенные функции. Реальное бытие литературно-художественной критики позволяет установить систему ее функций, в которой доминирует социально-регулятивная, осуществляющаяся, однако, только во взаимосцеплении, во взаимодополнении с эвристической и эстетико-аксиологической функциями. Функции же

второго порядка - интерпретационная, объяснительная, репрезентативная, коммуникативная и т.д. - составляют механизм реализации функциональной системы литературно-художественной критики.

Поскольку в критике аккумулируются более или менее четко сформулированные требования общества к художнику, постольку она более непосредственно /в сравнении с искусством слова и наукой/ выражает идеологические императивы конкретной эпохи. В критике такие императивы получают характер, с одной стороны, отвечающий природе эстетической деятельности и, с другой, отражающий социально-психологический уровень эстетического сознания общества. По мнению диссертанта, рассматривающего функцию как выражение субъект-субъектного отношения, функциональную систему литературно-художественной критики составляют социально-регулятивная /соответствующая социально-психологическому уровню анализа и предполагающая коррекцию литературного процесса в свете актуальных общественных требований/, эвристическая /соответствующая гносеологическому уровню анализа и предполагающая приращение нового знания, содержащегося в литературном произведении/ и эстетико-аксиологическая /соответствующая эстетическому уровню анализа и предполагающая оценку художественного феномена с точки зрения законов искусства/ функции.

Правильным пониманием такой сложной системы, с точки зрения диссертанта, является таковое, при котором учитывается, что ни одна из функций не выступает обособленно, все они неразрывно связаны между собой. Социально-регулятивная функция, как ведущая в системе функций критики, не осуществляется вне одновременного осуществления двух других. Все они действенны только в органичном единстве.

Поэтому мы легко замечаем динамическое изменение акцентов

при реализации критикой - в разные периоды - своих функций. Такие изменения, как следствие приуменьшения значения какой-либо из составляющих функциональной системы критики, и вызывают отождествление ее то с публицистикой /недостаточное внимание уделяется эстетико-аксиологической и, в известной степени, эвристической функциям/, то с литературной наукой /приуменьшается роль социально-регулятивной и эстетико-аксиологической функций/, то с самим искусством слова /недостаточно учитывается значимость социально-регулятивной и эвристической функций/. Однако природу критики не удается понять, лишь фиксируя такого рода "колебания", вызванные динамикой социально-культурной жизни общества. Функциональная доминанта литературно-художественной критики определяется необходимостью осуществлять известное, социально и эстетически детерминированное воздействие на искусство как сферу общественного сознания. В целостности своей функциональной системы критика трансформирует внешний /если судить сугубо с точки зрения специфики искусства/ момент социальной регуляции в момент, внутренне значимый для художественного отражения действительности.

В трех неотделимых друг от друга параметрах - психологическом, гносеологическом и социологическом - литературно-художественная критика предстает как целостный социальный институт. Это позволяет на монистической основе определить и структуру метода критики. Присущие литературно-критической деятельности функции трансформируются в методологические установки. В структуре метода литературно-художественной критики своеобразно отражается структура динамической системы функций данного вида творческой деятельности. Это и дает возможность осуществлять ее в соответствии с требованиями, предъявляемыми к исторически сформировавшемуся институту критики. При таком понимании литературно-критического ме-

тода становится очевидным, что, не совпадая ни с художественным, ни с научным методами, он одновременно диалектически связан с ними, не отделим от них альтернативно.

На каждом историческом этапе, в соответствии с конкретными требованиями времени, изменяется динамическое соотношение и в структуре функций критики, и в структуре метода. Но сами эти структуры в своей целостности довольно устойчивы.

Таким образом в структуре литературно-критического метода наличествуют три установки: социально-регулятивная, эвристическая и эстетико-аксиологическая. Зависимости между ними в целом и главном отражают зависимости, существующие между основными функциями литературно-критической деятельности. Важным при таком понимании метода является то, что даже намеренное игнорирование критиком какой-либо из составляющих его не препятствует осуществлению соответствующей для данной составляющей метода функции. Подобное игнорирование уже само по себе /в силу объективных или субъективных причин/ значимо.

Система диалектико-материалистического метода, как метода общефилософского, на котором основывается и специальный, литературно-критический метод, включает в себя основные методологические принципы - развития, взаимосвязей, историзма, всесторонности и партийности. В специальном методе эти принципы трансформируются сообразно с конкретным содержанием объекта познания.

Диссертант особо акцентирует, в связи с доминирующей ролью в литературно-критическом методе социально-регулятивной установки, принцип партийности, который пронизывает буквально все уровни анализа и оценки. Специфичность его именно для литературно-критической деятельности состоит в том, что, в отличие от принципа партийности в других видах идеологической деятельности, он необходимо

предполагает эстетическое восприятие анализируемого явления - как обязательное условие полноценного применения данного принципа. С другой стороны, в отличие от художественного творчества, где принцип партийности выявляется преимущественно опосредованно /через образную систему произведения/, в критике он выражается непосредственно /через оценочное литературно-критическое суждение/. Но и в этой плоскости опора на эстетическую перцепцию является решающе-необходимым моментом. Только в таком случае принцип партийности оказывается адекватным по своей природе той деятельности, в которой он применяется.

Построенная в данной работе теоретическая "модель" критики отражает, по убеждению диссертанта, комплекс основных внутренних законов и внешних связей, присущих этому виду творческой деятельности. Сама эта "модель" дает представление именно о специфике и структуре социального института литературной критики, однако не предопределяет качественные характеристики литературно-критических суждений в каждом конкретном случае. Это зависит от множества факторов, влияющих на функционирование критики в обществе, на ее социальную действенность, эстетическую направленность и научную значимость. Такого рода актуальные методологические задачи остро стоят на современном этапе и продуктивное решение их возможно только при целостном аутентичном понимании природы, функций и метода литературно-художественной критики. Определение этого и было главной целью работы. Посему некоторые чрезвычайно важные вопросы именно методологического характера остались вне поля научных изысканий, выбранного автором для данной диссертации. По его мнению, предложенная теоретическая концепция критики и может стать плодотворной основой для более точного решения многих методологических задач.