АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. Т. Г. ШЕВЧЕНКО

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КОММУНИСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ АПКВ

ДЕЙСТВЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

(О воспитательном потенциале литературы)

Личный примірник
Брюховецького В.С.

КИЕВ НАУКОВА ДУМКА 1989

Наукова бібліотека
Університету „Києво-
Могилянська академія"

ББК 83
Д27

АВТОРЫ
В. С. БРЮХОВЕЦКИЙ, Р. Т. ГРОМЯК, В. А. МЕЛЬНИК, Е. В. ШПИЛЕВАЯ

В чем состоит особенность воздействия художественной литературы на духовный мир человека, обращаясь к каким специфическим средствам, художественное творчество способствует обогащению сущностных сил человека, формированию общественно активной личности, каковы пути проникновения художественных идей в общественное сознание — эти и другие вопросы освещаются в предлагаемой читателю монографии. Рассматриваются идейно-эстетическая функция положительного героя в произведении, историзм художественного мышления, действенность воплощенного в произведении эстетического идеала. Уделено внимание и читателю как участнику литературного процесса.

Для литературоведов, обществоведов, преподавателей, лекторов, пропагандистов, студентов.

Ответственный редактор *Е. В. Шпилевая*

Утверждено к печати ученым советом
Института литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР

Редакция литературоведения и искусствоведения

Редактор *О. Н. Тобилевич*

Д $\frac{4603010000\text{-}545}{M221(04)\text{-}89}$ 515-89

ISBN 5-12-000709-0

© В. С. Брюховецкий, Р. Т. Громяк, В. А. Мельник, Е. В. Шпилевая, 1989

ВВЕДЕНИЕ

Проблемы социального функционирования литературы и искусства, специфики их воздействия на общественное сознание и сознание индивида относятся к фундаментальным проблемам общественно-гуманитарных наук, прежде всего искусствознания и литературоведения, они закономерно находятся в центре внимания исследователей. Однако в определенные исторические периоды интерес к такого рода проблемам резко возрастает.

Именно это характерно для нынешней ситуации. Отображая жизнь в ее реальных процессах, вскрывая их противоречия, концентрируя внимание на «болевых точках» действительности, лучшие произведения литературы и искусства последних лет готовили сознание людей к перестройке, убеждали в ее исторической необходимости. Преодолевая последствия «теории бесконфликтности», ощутимо замедлившей развитие художественной мысли, решительно отказываясь от сложившегося стереотипа идеального героя, якобы призванного олицетворять типический образ современника, писатели, драматурги, кинорежиссеры, художники искали новые пути, ведущие к углубленному пониманию нашего прошлого и настоящего. Такие произведения, как «Пожар» В. Распутина, «Печальный детектив» В. Астафьева, «Плаха» Ч. Айтматова и другие стали не только литературным, но общественным явлением, фактом духовной жизни народа. Надо полагать, этому способствовало вторжение в художественную ткань произведения публицистического начала, «голоса» автора или, может быть, их обращенность к вечным нравственно-этическим категориям, народной этике, мифологизму. Но так или иначе эффект их воздействия на читателей оказался весьма значительным.

Вместе с тем начавшийся процесс перестройки, обновления всех сфер жизни советского общества поставил перед искусством еще более трудоемкую задачу: всемерно помогать начатому делу, активнее вторгаться в действительность и, наращивая творческий потенциал, повышать свою долю участия в формировании социально активной личности, нестандартно мыслящей и действующей, в воспитании

«людей честных, сильных духом, способных взять на себя ношу нашего времени»[1]. Разрушение стереотипов мышления и поведения, догматической ограниченности, узости представлений; обогащение социальных чувств человека; постоянная нацеленность на интенсификацию исторического творчества масс.— таковы только некоторые ориентиры, намеченные для искусства нашим революционным временем.

Учитывает ли эти ориентиры современное искусство? В основном лишь как перспективу — оно нащупывает узловые проблемы действительности через очерки и публицистические статьи. И наша периодика сегодня еще занята главным образом восстановлением исторической справедливости по отношению к произведениям, задержанным публикацией, восстановлением исторической правды, касающейся целых периодов в жизни нашей страны и судеб многих тысяч людей. Это процесс естественный и необходимый, он тоже нацелен на формирование личности, востребованной нашим временем, личности, обогащенной всей полнотой социального опыта советского народа. Собственно, движение искусства к художественному обобщению современных событий, сегодняшней действительности только начинается, и это тоже закономерно, если искусство хочет на деле соответствовать своему высокому призванию, а не просто служить «злобе дня».

Задача науки сегодня — вернуться к фундаментальным проблемам социального бытия искусства, чтобы проанализировать опыт далекого и недавнего прошлого с точки зрения дня сегодняшнего, осмыслить те возможности, которые открывает перед художественным творчеством его специфика, и те цели, которые оно может и должно ставить перед собой как явление самостоятельное, как особый вид духовно-практической деятельности. Ведь только в этом случае диалог искусства с современником будет плодотворен и эффективен. Догматический, обобщенно-поверхностный подход к решению этих проблем, нередко имевший место в прошлом, не способствовал действенности искусства: оно фактически сводилось к иным формам идеологии, утрачивая свою собственную родовую сущность.

С этим и связана ныне актуализация проблем социального функционирования искусства в их теоретическом и практическом аспекте. В предлагаемой вниманию читателя книге речь идет о специфике реализации воспитательной

[1] Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза, М.— 1986.— С. 10.

функции литературы и искусства, месте их среди других форм идеологии, о воздействии искусства на формирование мировоззренческих установок, о художественном характере как средстве обогащения личности читателя, об эстетическом идеале и его роли в социальном функционировании художественных явлений.

В написании монографии принимали участие В. С. Брюховецкий («Социальная действенность эстетического идеала»), Р. Т. Громяк («Общественное назначение литературно-художественной критики»), В. А. Мельник («Общественная ситуация и литературный герой»), Е. В. Шпилевая («Введение», «О специфике воспитательного воздействия искусства»).

О СПЕЦИФИКЕ ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА

Проблема социальной значимости искусства, его места в системе идеологии, специфических особенностей воздействия на человека издавна привлекала пристальное внимание ученых и художников. Эту проблему вполне можно отнести к традиционным для науки — в том смысле, что на каждом этапе общественного развития она как бы заново актуализировалась и решалась в соответствии с движением научной мысли, приращением знания о предмете, с противоборством в ней идеалистических и материалистических тенденций, сменой концепций. Решение ее зависело и от общего прогресса искусства, и от конкретно-исторической ситуации, которая активизировала те или иные его социальные функции, отвечающие общественной потребности.

Так, поистине кардинальный поворот в истории человечества, начало которому положила Великая Октябрьская социалистическая революция в России и за которым последовало построение принципиально нового общества, ощутимо корректировал взгляд на проблему социального функционирования искусства: критерием действенности стала мера его участия в формировании нового сознания, нового типа личности, нового — активного, творческого — отношения человека к миру.

Известно, разумеется, что главный фактор формирования общественного сознания, определенного типа личности — общественное бытие, общественная практика, форма жизнедеятельности индивида и общества в целом. Но известно и то, что здесь существует взаимодействие, при котором сознание, идеология (искусство в том числе) оказывают влияние на действительность, на ход социально-исторических процессов. Искусство при этом обращено к человеку как субъекту истории, чьим трудом, творчеством, многообразной деятельностью и совершается общественный прогресс.

Духовно-созидающее, духовно-обогащающее воздействие на человека, имманентное самой сущности художественного творчества, в советском искусстве обрело особую, осознанную целенаправленность: активизировать процесс

становления личности, соответствующей великой исторической задаче построения коммунизма. Понятийным языком науки художественная деятельность такой ориентации определена как воспитательная (идейно-воспитательная) функция искусства. Правомерность такого определения обусловлена тем, что оно отвечает социальному статусу искусства, отражает сам факт включенности художественного творчества в целостную систему идеологических средств, призванных формировать общественное сознание, учитывает тесную связь искусства с другими воспитующими факторами воздействия на человека.

Вместе с тем, нельзя не признать, что это определение таит в себе и некоторую опасность: впрямую толкуемое, оно рождает представление о тождественности искусства другим идейно-воспитующим факторам, ослабляет внимание к его эстетической сущности, специфичности его роли в формировании личности. Это особенно убедительно проявилось в искусствоведческих (литературоведческих) работах 20—30-х годов, прежде всего социологического (вульгарно-социологического) характера, жестко утверждавших примат содержания над формой в художественном произведении. Отголоски такого подхода к воспитательной роли искусства еще и сегодня ощутимы в нашей науке, особенно критике, нередко оценивающей достоинство произведения, исходя из пресловутой «тематики», актуальности затронутой автором проблемы. При этом представляется само собой разумеющимся, что актуальная проблема, высокая общественная (нравственная, политическая, философская и т. д.) идея, так или иначе «звучащая» в произведении, и есть главное средство воспитующего его воздействия,— художественная же форма служит лишь своеобразным катализатором процесса усвоения идеи.

Но есть тут, видимо, и еще один момент, ослабляющий внимание к эстетической сущности искусства и специфике его воздействия на человека: само слово *воспитательный,* несущее основную смысловую нагрузку в дефиниции, содержит в себе оттенок однонаправленности действия, одномерности целеполагания, дидактичности (не случайно даже в современном, 1975 г. издания «Словаре синонимов русского языка» после слова воспитатель первым в синонимическом ряду стоит слово ментор). Воспитание — деятельность изначально «рациональная», не предусматривающая особого эмоционального резонанса, и эта его «родовая» особенность, пусть даже неосознанно, переносится на понимание воспитательной функции искусства.

Примечательно в этом смысле одно замечание А. В. Луначарского, относящееся к началу 30-х годов; истинный ценитель и блестящий знаток искусства, возлагавший большие надежды на активное его участие в формировании духовного мира нового человека, Луначарский писал: искусство «интересует нас как совокупность приемов огромной мощности, которые могут влиять совершенно определенным образом на человеческое поведение, как, выражаясь более тривиальным термином, агитационная или воспитательная сила» [1]. Не отвергая термина «воспитательный», не возражая решительно против его употребления, Луначарский все же отметил некую его «тривиальность», т. е. расхожесть, привычность; но за такой привычностью часто кроется приблизительность, неточность, а неточно найденное слово, введенное в научный обиход, как раз и ведет к упрощенному пониманию обозначенного им явления. Примеров тому в нашей науке было немало.

Однако термин утвердился, видимо, как сугубо конкретный и общепонятный, и сегодня дело за тем, чтобы в него вкладывался адекватный явлению смысл. Это тем более необходимо, поскольку уже созданы серьезные исследования, глубоко и всесторонне раскрывающие своеобразие феномена искусства, его специфику, особенности функционирования, механизмы воздействия на человека. Упрощенное толкование воспитательной функции искусства, схематическая заданность, поверхностность суждений о ней сегодня особенно разительно не соответствуют уровню знаний, достигнутому нашей наукой в целом. Впрочем, можно заметить, что такая поверхность, схематичность суждений нередко происходит и оттого, что вопрос представляется предельно ясным, не требующим дополнительных разысканий.

Обратимся к солидному изданию, утвержденному в качестве пособия для студентов,— «Марксистско-ленинская эстетика» (1983). Читаем следующее: «Воспитательная функция искусства состоит в идейном и нравственном воспитании человека». Авторы тут же уточняют: «В осуществлении этой функции искусство взаимодействует с политикой, моралью, правом, философией» [2]. Верно, взаимодействует. Но, как каждое социальное явление, искусство должно обладать и своей собственной сущностью и реализовать ее как свою сущность. В чем же сущностный смысл воспитательной функции искусства?

---

[1] *Луначарский А. В.* Искусство как вид человеческого поведения.— М. ; Л.— 1931.— С. 8.

[2] Марксистско-ленинская эстетика.— М., 1983.— с. 315.

Далее сказано, что функция эта — исторична. Поэтому, пишут авторы, если «в первобытном обществе искусство помогало внедрять...», то во всех последующих классово-антагонистических обществах «искусство стало орудием классовой борьбы»...». Разумеется, в классово-антагонистическом обществе, искусство, как любой вид идеологии, детерминировано классовым сознанием. Но в чем же его отличие от других видов идеологической деятельности? Какова его роль в историческом развитии человечества? «В социалистическом обществе искусство служит могучим средством воспитания борцов за победу социализма, строителей коммунистического общества» [3]. На этом объяснение цели воспитательной функции искусства завершается.

Теперь о механизмах ее реализации, о сложнейшем процессе воздействия искусства на человеческое сознание, о специфике воспитания искусством. «Произведения искусства,— читаем в упомянутом труде,— воспринимаются всегда субъективно, вызывают личностное отношение. И именно в этом заключается сила искусства, его огромные воспитательные возможности. Причем специфика воспитательного влияния настоящего искусства заключается в том, что оно действует незаметно. Так же естественно, как, например, человек учится ходить, говорить, он учится и воспринимать красоту, воспитывает в себе любовь к добру, правде. Эта удивительная способность подлинно художественных творений ненавязчиво учить и воспитывать делает искусство могучим средством формирования высокой нравственности, подлинного гуманизма» [4].

Просим у читателя прощения за столь длинную выписку, но подобные суждения, да еще в такой цельной и завершенной форме, сегодня встречаются уже редко; ибо их расхождение не только с данными исследований в области психологии восприятия, но и с обыденными, житейскими наблюдениями — очевидны. Однако они весьма характерны как один из примеров упрощенного представления о роли и действенности искусства.

Таким образом, речь не о данном конкретном труде, речь о самом понимании исторической миссии искусства, его возможностей и смысла функционирования, его собственных задач, решение которых возложено на него прогрессом человечества.

В последнее время в работах, в которых искусство рассматривается в функциональном аспекте, нередко прояв

---

[3] Там же.
[4] Там же.— С. 315—316.

ляется этакий «искусствоцентризм»: искусство представляется едва ли не основным воспитующим средством, подменяющим собой все иные существующие формы и способы воздействия на личность, включая общественную практику. Вот, скажем, как трактуется роль искусства в воспитании советского человека в книге А. Зися «Искусство и эстетика»: «Наше советское искусство... воспитывает в человеке бодрость духа, веру в правоту нашего дела, уверенность в неизбежности окончательного торжества наших идей, беззаветную верность народу, принципы новой, коммунистической морали, мужество, волю. Советское искусство активно вторгается в жизнь народа, оказывает глубокое воздействие на формирование духовного облика советского человека» [5]. Разумеется, в других главах книги, по другому поводу, справедливо указывается на то, что мировоззрение человека, его идейные убеждения, нравственные критерии, ценностные ориентации, миропонимание формируют, главным образом, иные, призванные к этому виды и формы идеологии и идеологической деятельности, не говоря уже о социальной практике, психологии социальной среды, трудового коллектива и т. д. Обращаясь же к искусству, авторы (работа А. Зися — только один из примеров) привычно пользуются такими обобщающе-оптимистическими формулировками, не опирающимися на объективный анализ существа дела.

Конечно, художественная деятельность, как и любая другая практически-духовная деятельность, оказывает влияние на ход социальных и духозных процессоз; однако это влияние проявляется весьма опосредованно, и эффективность его зависит от многих фактороз, а результат отнюдь не всегда конкретно «осязаем» или даже вполне доказуем. А между тем в иных работах такой результат демонстрируется как прямое следствие вызвавшей его причины.

Так, Ю. Б. Борев, обосновывая тезис об общественно-преобразующей роли (функции) искусства, иллюстрирует его двумя примерами. Первый: «Романы Л. Н. Толстого породили толстовцев» [6] (мысль эта автором не развивается). Но даже с фактической стороны это неверно; романы великого писателя «Война и мир», «Анна Каренина» были написаны до совершившегося с ним идейного перелома, да и «Воскресенье» с его резкой критикой российской действительности не дает оснований для таких утверждений.

---

[5] *Зись А.* Искусство и эстетика.— М., 1975.— С. 97.
[6] *Борев Ю.* Эстетика / 3 изд.— М.— 1981.— С. 132.

Толстовцев «породило» нравственно-религиозное учение Толстого, соответствовавшее состоянию сознания некоторых слоев общества. Однако важно другое: художественное произведение отражает то или иное жизненное (или только зарождающееся в жизни) явление, способствует его осознанию, формирует к нему отношение. Оно может активизировать (через осознание) его развитие, но оно не создает, не порождает социальное явление.

Второй пример, приведенный Ю. Б. Боревым в обоснование тезиса о преобразующей функции искусства: «Порабощенный исландский народ в безгероический период своей истории создал саги, в которых жили и действовали вольнолюбивые, мужественные, цельные герои-богатыри. В сагах народ духовно осуществлял свои чаяния, формируя некий художественный мир, непохожий на окружающую реальность. Но удивительнее всего, что этот вымышленный мир в известном смысле стал действительностью. Саги сформировали духовный облик народа, и без них ныне невозможно понять внутреннюю жизнь и национальный характер современного исландца»[7].

Здесь, опять-таки, упрощена фактическая сторона дела. Вспомним, что сюжетную основу подавляющего большинства саг составили родовые распри, междоусобицы и их кровавое разрешение; герои их обладали не только мужеством, вольнолюбием, но и жестокостью и коварством (что вполне согласовывалось с моральными воззрениями того времени). Эти саги отражали сознание и верования эпохи родового строя в период его распада и зарождения феодализма. Правомерно ли, учитывая все это, утверждать, что тот вымышленный мир, пусть даже в «известной степени», стал действительностью? Что саги, а не вся последующая почти тысячелетняя история народа с ее крутыми поворотами, долгим господством чужеземцев, сменой формаций, религии, разнообразными экономическими, идейно-политическими и другими воздействиями на сознание,— именно саги «сформировали духовный облик» современного исландца? Саги могли служить отправной точкой исторического движения сознания, его развития, но не определяющим фактором его формирования.

Нет сомнения в том, что тезис об общественно-преобразующей функции искусства, выдвинутый Ю. Б. Боревым, абсолютно правилен. Однако доказательства этого верного тезиса, представленные им, приводят исследователя к такому преувеличению общественного значения художествен-

[7] Там же.

ных явлений, которое разрушает фундамент выстроенной им концепции.

Нужно отметить, что такого рода обобщения вообще присущи большинству суждений о воспитательном (преобразующем) воздействии искусства. Даже в тех случаях, когда его трактовка приобретает иной поворот, и искусство оказывается как бы «подсобной» силой, своими специфическими средствами дублирующей «работу» других отраслей духовного производства. Подобные подходы к осмыслению сущности функционирования искусства основаны на внешнем впечатлении, на кажущейся взаимозаменяемости различных видов практически-духовной деятельности; искусство же, художественно отображая целостную картину мира, многообразие жизненного процесса, тем более предрасполагает не жаждущую глубины мысль довольствоваться обобщенным тезисом о «взаимодействии искусства с другими формами общественного сознания». Есть ли нужда проникать к истокам, искать действительные причины необходимости искусства для развития человека и человечества, если и без того известно, что оно служит «могучим орудием», «могучим средством» воспитания?

Именно такие легковесные результаты многих разработок в области общественных наук (и в частности эстетики, искусствоведения, литературоведения) вызвали справедливые претензии к деятельности обществоведов. Верно ставит вопрос А. Н. Яковлев: «Вместо изучения сложнейшего процесса формирования, воспитания социалистической личности — схоластические рассуждения о почти идеальном советском человеке. Спрашивается, откуда же застойные явления, недостойные люди, перерожденцы, зараженные потребительством, вещизмом, духовно пустые, откуда карьеризм, бюрократизм, равнодушие?» [8]

На этот вопрос обстоятельно ответил XXVII съезд КПСС, ответили партийные документы последних лет. Нас же интересует в данном случае нечто конкретное: почему не срабатывает в полную меру искусство, коль скоро оно обладает такой могучей силой идейного и нравственного воздействия,— искусство, в значительной своей части — высокой идейно-эстетической пробы? Ведь сегодня трудно найти человека в нашей стране, не общающегося, так или иначе, с художественными ценностями — то ли это литературные произведения, то ли кинофильмы, театральные постановки (хотя бы по ТВ или радио), памятники

---

[8] *Яковлев А. Н.* Достижение качественно нового уровня состояния советского общества и общественные науки // Коммунист.— 1987.— № 8.

архитектуры, произведения музыкальные и т. д. Конечно же, тут сразу встает вопрос об уровне, «качестве» восприятия этих ценностей, о культурно-эмоциональной подготовленности реципиента к полноценному усвоению художественных произведений (речь идет о подлинном искусстве). Это, несомненно, важная предпосылка оптимального функционирования искусства; к сожалению, проблема восприятия искусства исследуется наукой эпизодически, к тому же больше в социологическом (статистическом) аспекте, что не дает реального и объемного представления о процессе вхождения художественной идеи, художественного образа в индивидуальное сознание, о глубине и длительности психологических, эмоциональных и прочих реакций на них, о получаемых внутренних импульсах, которые определяют (или не определяют) изменение поведенческих ориентаций личности.

Почти полное отсутствие таких исследований привело к тому, что в науке утвердилось механистическое представление об отношениях между художественным произведением и читателем (зрителем, слушателем) как о «непосредственной форме реализации... строго направленной причинно-следственной зависимости» [9], при которой активной стороной всегда выступает произведение, а пассивной — сторона воспринимающая. Во всяком случае, в большинстве работ, посвященных воспитательной функции искусства, такое представление принимается как данность и сомнению не подвергается; а как раз здесь и находятся истоки упрощенного толкования воспитательной функции искусства — в самом подходе к процессу восприятия художественного произведения. «Если, скажем,— не без иронии пишет О. П. Лановенко,— произведение искусства рассматривается в виде носителя некоего социально значимого содержания, которое, по известному выражению, как вода из сосуда в сосуд, переливается в сознание реципиента, то заслуживает ли данный процесс чего-либо большего, чем упоминания в качестве несомненной, широкоизвестной и, значит, тривиальной истины?» [10]

Определенный импульс к объективному изучению этого процесса дали вышедшие в 60-е годы работы Б. С. Мейлаха, П. М. Якобсона, в которых конкретно поставлены проблемы восприятия художественного творчества, а также сборник статей «Содружество наук и тайны творчества»

---

[9] *Лановенко О. Л.* Художественное восприятие. / Опыт построения общетеоретической модели.— К., 1987.— С. 17.

[10] Там же.— С. 18.

(1968). Внимание к этой проблеме, несомненно, привлечет и упомянутая монография О. П. Ланозенко. Но пока данные этих исследований не сломали бытующий стереотип представления о воспитательной роли искусства.

Однако подойдем к проблеме воспитательного значения искусства с другой стороны: к чему — в социально-историческом аспекте — призвано искусство, каковы механизмы его воздействия на человеческое сознание?

Ответы на эти вопросы существенны не только для дальнейшего развития теории искусства, уточнения положений, связанных с функциональными аспектами художественного творчества. На современном этапе коренной перестройки всех сфер общественной жизни советского народа, требующей всемерной активизации человеческого фактора, они имеют важнейшее значение и для художественной практики, интенсификации социальной действенности произведений искусства.

Показательно, что такой — одновременно теоретический и практический — подход к решению этих вопросов наметился сегодня в нашем литературоведении. «Сегодня даже привычные понятия требуют пересмотра,— верно отмечает Г. Сивоконь в статье «Обретение специфики (литература в условиях новой реальности)»,— а острые вопросы социального функционирования литературы — более четких, реалистических ответов. Причем, быть может, в первую очередь это относится к пониманию воспитательной (или точнее даже — воспитующей) роли художественного творчества, так как в определенные периоды нашей литературной и общественной истории эта роль истолковывалась слишком прямолинейно. Если мы полагаем, что сегодня все это в прошлом,— то ошибаемся» [1]. Автор прав и в том, что и сегодня в обобщающих научных трудах как примеры воспитательной значимости литературы фигурируют «прямолинейно-воспитательные произведения», в то время как об авторах и книгах «сложных», своеобразных, нетипичных, что ли» (45) (здесь напрашивается определение — подлинно талантливых!),— почти не упоминается. И это понятно: «сложные» художественные произведения не подтверждают расхожие представления о воспитательном воздействии литературы как о почти автоматическом внедрении в читательское сознание определенных общественных идей и моральных установок, тем более, что в таких произведениях и сами эти идеи и установки не лежат на поверхности.

[1] Вопросы литературы.— 1987.— № 8.— С. 45, 46 (далее страницы указаны в тексте).

Но далее Г. Сивоконь рассуждает так: «Теоретически мы уже пришли к убеждению о полифункциональности литературы (в отличие, скажем, от приписывания ей лишь познавательной или воспитательной роли), следовательно, фактически признано и существование разных — по преимуществу — целей, которые может ставить перед собой литература в целом и каждый писатель в отдельности. Вопрос лишь в том, каждый ли писатель отдает себе отчет: что именно в творчестве для него главное, какую сознательно-преимущественную цель он перед собой ставит — познавать, воспитывать или развлекать» (66). В этой связи исследователь предлагает, хотя бы в виде теоретически-прогностического эксперимента, делить литературу на серьезную, функциональную и развлекательную: «Пусть писатель, взвесив намерения и возможности своей «музы», самоопределится в этих разделах творчества» (66).

И вот здесь возникает сомнение: ставя перед собой «сознательно-преимущественную» цель,— в одном случае познавательную, в другом — воспитательную, в третьем — развлекательную,— не пойдет ли наша литература по пути «дурной» функционализации? Не возрастет ли количество произведений, отмеченных открытой заданностью,— дидактических, прямолинейно-публицистических или, наоборот, лишь увеселяющих публику?

Истинно художественные произведения (и прошлого и настоящего времени) сложно распределить по рубрикам. К какой рубрике отнести эпопею «Война и мир»? эпопею «Тихий Дон»? роман «Четыре сабли»? «Плаху»? Или, скажем, «Двенадцать стульев»: какую цель преследовали И. Ильф и Е. Петров — воспитать? познать? или только развлечь?

Думается, подобным размежеванием функций не решить проблему — ни в теоретическом, ни в творческом плане. Ведь искусство реализует свои потенции целостно, и функционирует оно как явление целостное. Поэтому, исследуя особенности и характер его действенности, более плодотворным и обоснованным представляется применение не дифференцирующего, а интегрирующего подхода к искусству как единой сложнодинамической системе. Только обобщение, синтез помогут вскрыть сущность явления, общественно-историческую необходимость его возникновения и смысл функционирования. Значит, необходимо выявить в функционировании искусства то *общее*, что свойственно всем его видам (литературе, живописи, зодчеству, театральному искусству, киноискусству и т. д.), в широком спектре их родов и жанров; ибо не только виды, но и внут-

ривидовые образования, обладая «вторичными» специфическими свойствами, заметно различаются и способами и возможностями воздействия на человека. Ориентируясь же избирательно на тот или иной вид или жанр и не учитывая остальных, нельзя прийти к объективным, научно обоснованным выводам. Ведь специфичной, имманентной явлению может быть лишь функция, присущая, во-первых, только ему, а, во-вторых, всем без исключения его составляющим как единой системы.

Между тем воспитательная функция, трактуемая как идейное и нравственное воспитание, может быть соотнесена лишь с определенными видами и жанрами искусства. Говоря об осуществлении искусством этой функции, мы ориентируемся на произведения соответствующей, четко проявленной в них содержательной направленности, оставляя в стороне значительный массив художественных ценностей, такой направленности не демонстрирующих. И это понятно: может ли дать прямые и убедительные доказательства «внедрение» в сознание человека политических идей или нравственных поступков, скажем, непрограммная музыка? натюрморт? несюжетная фреска? скульптура, если она не образ-символ? Поэтому, раскрывая понятие «воспитательная функция искусства», мы в большинстве случаев опираемся на те его виды и жанры, где главную или хотя бы существенную роль играет слово, язык, т. е. наиболее прямой и непосредственный способ выражения мысли, через который реализуют себя и все остальные виды идеологической деятельности. Скажем, в литературных произведениях, театральных постановках, кинофильмах, произизведениях оперного (вокального) искусства легко обнаружить общественно-значимые идеи (политические, философские, нравственные). Эти идеи также способны открыто нести и некоторые «несловесные» его виды и жанры,— например, тематическая живопись («Смерть комиссара» К. Петрова-Водкина, «Оборона Петрограда» А. Дейнеки, «Даешь тяжелую индустрию!» Ю. Пименова), монументальная скульптура («Рабочий и колхозница» В. Мухиной, «Воин-освободитель», «Перекуем мечи на орала» Е. Вучетича), программная музыка («Героическая симфония» Л. Бетховена, повествующая о борьбе человека с темными силами зла и его победе над ними; Седьмая симфония Д. Шостаковича, написанная в 1942 г. в блокадном Ленинграде и утверждавшая мысль о торжестве жизни над смертью) и т. д. Однако наличие в художественных произведениях общественно-значимых идей свидетельствует лишь о том, что искусство принадлежит сфере идеологии и

тесно связано с другими видами идеологической деятельности, с духовной жизнью общества. Включенность искусства в духовную жизнь общества — источник его постоянного развития. Это показал А. С. Бушмин на примере литературы. «Художественная литература,— отмечал он,—... живет, питается не одними «эстетическими», а всеми идеями своего времени, ее владения, ее «автономия» простирается на действительность во всем ее пространственном и историческом движении» [12]. О том же читаем у А. З. Лежнева: «Эстетика вырастает из неэстетики, прекрасное из непрекрасного. Нарушение — норма. Жизнь литературы и заключается в нарушении собственных границ, в постоянном выходе за свои пределы — в действительность, в вводе всего разнообразия жизненных интересов» [13]. Верно это в отношении искусства в целом.

Но, принадлежа сфере идеологии, активно взаимодействуя с другими ее формами, искусство остается явлением, обладающим относительной самостоятельностью; именно потому, вызванное к жизни общественно-исторической необходимостью, оно не было поглощено ими, а наоборот, в течение тысячелетий развивалось, разветвлялось, наращивало свой творческий потенциал и выполняло свою собственную роль в духовном прогрессе человечества, в формировании человеческого индивида. Не учитывая этого, не выяснив существа его собственной задачи, нельзя понять и смысла функционирования искусства, и своеобразия реализации им его идеологических функций, в частности, функции воспитательной. Ибо в таком случае окажется, что искусство решает только «чужие» задачи (политики, морали, философии и т. д.), но иными («своими») средствами.

А такой вывод — неправомерен. Во-первых, потому, что он ставит под сомнение саму необходимость в искусстве, поскольку отводит ему лишь вспомогательную роль при других видах идеологической деятельности; а между тем его необходимость, его *незаменимость* в духовном развитии человечества доказана историей. Во-вторых, потому что, разъединяя средства и цели, мы разрушаем представление о явлении как о целостности, как о феномене. В-третьих, потому что собственно идеологические цели не охватывают всех родов и жанров искусства; а между тем любое художественное произведение, вне зависимости от принадлеж-

---

[12] *Бушмин А. С.* Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры.— М.— 1980.— С. 69.

[13] *Лежнев А.* О литературе / Статьи. М.— 1937.— С. 332.

ности к тому или иному роду и жанру, оказывает на человека совершенно определенное — эмоциональное — воздействие, которое способно оказать только произведение искусства (иначе это уже не искусство или не вполне искусство и должно быть отнесено к другим видам идеологии). Характер этого воздействия и служит объединяющей цели и средства основой искусства, изначально призванного пробуждать, обогащать, формировать чувства человека как *человеческие* чувства.

Известно, что «чувства общественного человека суть иные чувства, чем чувства необщественного человека» [14],— в общественном человеке они трансформируются, обретают иные свойства, социализуются. В процессе исторической практики и под воздействием искусства «развивается, а часто впервые порождается, богатство субъективной человеческой чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз,— короче говоря, такие чувства, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как человеческие сущностные силы» [15]. В том, чтобы «с одной стороны, очеловечить чувства человека, а с другой стороны, создать человеческое чувство, соответствующее всему богатству человеческой и природной сущности» [16], состоит специфическая задача искусства, на которую оно ориентировано при осуществлении всех своих (в том числе идеологических) функций. Эта задача — огромной общественно-исторической значимости, поскольку «не только в мышлении, но и всеми чувствами человек утверждает себя в предметном мире» [17].

Нет сомнения в том, что искусство своим, специфическим способом отражает реальную действительность во всем богатстве и разнообразии ее проявлений. Поскольку же отражение непременно включает в себя познание, это свойство искусства было определено как его познавательная функция. В самом деле, художественное произведение несет нам новые знания о мире, человеке, человеческом бытии, расширяет наш социальный опыт, наши представления. И в этом смысле, оно, разумеется, действует параллельно с наукой (преимущественно с общественно-гуманитарными ее отраслями), с другими видами идеологической деятельности, с общественной практикой. Но если такое

[14] *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений.— М., 1956.— С. 393.
[15] Там же.
[16] Там же.— С. 594.
[17] Там же.— С. 593.

воздействие искусства на человека признать «собственно-сущностным», имманентным явлению, тогда нужно согласиться с тем пониманием его функционирования, согласно которому оно выступает как вспомогательная, художественно-«адаптирующая» научные знания сила. Однако не эта роль делает его незаменимым фактором духовного прогресса человечества.

Особая цель художественного отображения действительности — ее *освоение* человеком, «присвоение» ее как *человеческой* действительности. На освоение действительности нацелен и этот вид практически-духовной деятельности, и процесс восприятия художественного произведения. Искусство потому и отражает действительность в конкретно-чувственной форме, чтобы приблизить ее к человеку, чтобы пробудить, сформировать у него чувственно-эмоциональное отношение к ней как к *своей* действительности. «Вот почему,— отмечал Луначарский,— искусство имеет такое огромное значение — оно вызывает, растит, организует симпатии личности к окружающему; оно заставляет понимать, любить, ненавидеть, живо реагировать на существование других людей, животных, предметов, на прошлое и будущее» [18]. Это тем более важно, что искусство охватывает действительность всю целиком — не только в ее материальной бытийности, но и в идеальных отражениях — идеях и идеалах своего времени, вызывая субъективно-личностное к ним отношение.

Значение искусства велико не только в онтогенетическом, но и в филогенетическом плане: оно содействует и развитию индивида и историческому прогрессу человечества. «Специфика» искусства заключается в том,— пишет Э. Ильенков,— что оно формирует и организует сферу чувственного (то есть «эстетического») восприятия человеком окружающего мира. Огромная роль искусства в совокупном развитии человеческой культуры связана как раз с тем обстоятельством, что специфически человеческая «чувственность» (в том широком значении этого слова, в котором оно фигурирует в философии) есть культурно-исторический продукт, а вовсе не просто дар матушки-природы» [19].

Формируя сферу чувственности, искусство всемерно способствует обострению восприимчивости человека к

---

[18] *Луначарский А. В.* О воспитании и образовании.— М.— 1976.— С. 291.

[19] *Ильенков Э.* Искусство и коммунистический идеал.— М.— 1984.— С. 214—215.

явлениям жизни, пробуждению в нем энергетических импульсов активности, развитию его всеобщей универсальной способности, проявляющейся во всех областях жизнедеятельности. Луначарский писал, имея в виду непрограммную музыку: «Самодовлеющая художественность, не служа ничему конкретному, служит зато росту человечества в его целом» [20].

Важно, однако, и другое. В большой степени благодаря искусству в человеке возникает и со временем все более упрочается предрасположенность к общению с другими людьми, тяга к другим. «Эта тяга к другим,— пишет нейрофизиолог академик П. В. Симонов,— порождает естественное стремление проникнуть во внутренний мир другого. Не только познать свое сходство, свою общность с другими, но и понять, каким именно видит, чувствует, воспринимает мир другой человек. Есть только один путь, одна возможность увидеть мир глазами другого. Эту уникальную возможность дает искусство и в этом один из секретов его незаменимости, его «дополнительности» по отношению к иным формам отражения и познания действительности, в частности к науке» [21]. Конечно же, искусство дополняет наше представление о мире, но оно, вместе с тем (что прочитывается и в суждении П. Симонова) учит со-чувствию, со-переживанию с другим, т. е. передает эмоциональный опыт «другого», накопленный искусством.

С другой стороны (и это тоже один из секретов незаменимости искусства), справедливо говорить не только о его «дополнительности», но о его «предварительности» по отношению к любым другим формам познания и деятельности, ибо оно стимулирует в человеке способность к ассоциативному мышлению, к сопоставлению «далековатых» явлений и фактов, выявлению связей между ними, оно активизирует воображение,— этот, по выражению Маркса, «великий дар, так много содействующий развитию человечества» [22], обостряет интуицию и т. д.,— иными словами, оно выступает фактором постоянного обогащения деятельностного потенциала индивида, создавая основу для духовного роста и самовыявления личности. Воспитательная роль искусства обусловливается различными причинами, но прежде всего тем, что оно, как отмечает болгарский философ А. Лилов, «воздействует... на целостный духовный

---

[20] *Луначарский А. В.* В мире музыки.— С. 819.

[21] *Симонов П. В.* О познавательной функции сопереживания // Вопросы философии.— 1979.— № 9.— С. 141.

[22] *Маркс К.* Конспект книги Льюиса Г. Моргана «Древнее общество» // Архив Маркса и Энгельса.— Т. 9.— С. 45.

мир и духовные силы человека, приводя в действие зрение и слух, мышление и чувства, сознательные порывы и интуицию, затрагивая целостную личность того, кто общается с ним»[23]. Искусство культивирует в человеке ту эмоциональную чуткость, благодаря которой восприятие им мира как раз и обретает особый, субъективно-личностный характер, рождая чувство сопричастности всей окружающей действительности.

Таким образом, воспитательная роль искусства состоит не в том, что оно вносит, «внедряет» в сознание человека те или иные идеи — политические, социальные, моральные, философские (они приходят к нему иным путем — как знание), но прежде всего в том, что оно, соответственно формируя, приводя в движение, обогащая его чувственно-эмоциональную сферу, делает человека способным «освоить» эти идеи, принять их как некую живую конкретность, претворить в органическое достояние собственного внутреннего мира.

П. Симонов (в статье — «Эмоции и воспитание») замечает: «...Знание норм поведения само по себе не гарантирует соблюдения этих норм. Человек ведет себя асоциально отнюдь не потому, что он не ведает, что творит»[24]. Точно так же накопление знаний совсем не обязательно способствует духовному росту личности, ее качественному изменению, созершенствованию ее «структуры».

Структуру личности наиболее полно и научно обоснованно характеризуют потребности человека — биологические, социальные, идеальные (духовные), их состав, ценностная иерархия, преобладание тех или иных. Их общественно-историческое значение всегда определяет мотив: «для себя» и «для других». И прогресс человечества, и развитие человеческой личности соизмеряется с увеличением потребностей «для других». Вот как раз к их возникновению, росту, осознанию непосредственное отношение имеет искусство, стимулируя способность человека к сопереживанию, его тягу к другим, деятельность для других, в конечном счете — для сообщества людей, для общества. Ведь даже стремление к самосовершенствованию возникает у человека из осознанной потребности «для других» (вспомним слова Маркса: то, что я делаю из себя, я делаю для общества). Несколько упрощая, можно сказать, что в процессе переакцентации потребностей человека (от «для се-

---

[23] *Лилов А.* Към природата на художественото творчество.— София.— 1979.— С. 358.

[24] Вопросы философии.— 1981.— № 5.— С. 45.

бя» к «для других») совершается его переход от мира индивидуального в мир социальный, в мир общественных интересов. И к такому переходу деятельно причастно искусство. Именно в этом смысле сами художники понимают искусство как «крупнейший фактор духовного прогресса и орудие социального развития масс»[25].

И здесь уместно отметить следующее. На протяжении веков и тысячелетий искусство претерпевало различные трансформации, менялись его подходы к отображению действительности, возникали и устаревали художественные системы, рождались новые жанры и даже виды, проявляли себя новые, востребованные иными общественными ситуациями функции. И хотя, как свидетельствует история (и на что указывал Маркс), общественное и художественное развитие отнюдь не всегда шло параллельно, в строгой зависимости друг от друга, однако в конечном счете искусство отражало движение жизни, движение идей, движение общественного сознания в целом. С этим связано, в частности, и обогащение форм художественного мышления, расширение объема действительности, воспроизводимой искусством, его гуманизация, т. е. усиление субъективного (авторского) начала, усложнение образности. А это, в свою очередь, постоянно усложняло восприятие художественных произведений, требовало от зрителя, слушателя, читателя все больших усилий для их усвоения и осмысления. Сошлемся на два примера, которые приводит А. Л. Казин в статье «Художественный образ как явление культуры».

В первом речь идет о живописи. В живописи, вплоть до второй половины XIX века, преобладал рисунок, контур. И, естественно, зрительский глаз при восприятии картины опирался на контурное очертание изображенного на ней, что давало возможность охватить предмет как целостность, как некую данность. «Однако импрессионисты,— отмечает автор,— а вслед за ними Сезанн, Ван-Гог, Врубель, Пикассо и другие показали, что контур отдельного предмета есть продукт взаимодействия множества светоцветовых пятен, представляющих, каждый сам по себе, самые различные предметы. Отвлеченный предмет стал лишь одним из многих на фоне других вещей, людей и событий, а зрительскому глазу теперь отводилась ответственнейшая роль их осознания, распределения, переработки».[26] (Кстати, подобное усложнение восприятия живописи происходило и несколькими веками ранее, когда живопись открыла для се-

---

[25] *Эйзенштейн С.* Избр. произв.: В 6 т.— М., 1970.— Т. 5.— С. 185.
[26] Вопросы философии.— 1932.— № 3.— С. 101.

бя перспективу, и зрительскому глазу пришлось проделывать не менее творческую работу по сведению к единому целому размеров изображенных предметов и пространственное их расположение).

Второй, приводимый А. Л. Казиным, пример — из области музыкального искусства. «Объективные, канонические определенные ладовые построения Баха, Генделя, Вивальди,— пишет он,— каждый мелодический ход которых был изначально на своем месте, в XX веке столкнулись с центробежными звуковыми полями, что подвергло немалому испытанию глубинную интонационную основу музыки. Во всяком случае, здесь на долю слушателя пришлось упорядочивание, смысловое воссоздание образа, гораздо более избирательное (и трудное), чем в предшествующие исторические эпохи» [27].

Подобные примеры можно привести из других областей искусства. Скажем, серьезный сдвиг в восприятии повествовательных (эпических) жанров литературы произошли в ту пору, когда ощутимую роль в ее образной системе стал играть субъект творчества; возникла необходимость, помимо голосов персонажей, слышать и «голос» автора, специфическими средствами искусства выражающего свое отношение к происходящему.

Такие принципиальные изменения в самом строе художественного мышления, не одновременно и по-разному проявляющиеся в различных видах искусства и перманентно усложняющие его восприятие, активно способствовали духовному развитию человечества, обогащению сущностных сил человека. И не только такие поистине кардинальные изменения; каждое выдающееся произведение искусства всегда несет нечто новое, непривычное (то ли в идейно-содержательном, то ли в образно-формальном плане) и тем самым вынуждает читателя (слушателя, зрителя) к развертыванию своих «внутренних ресурсов», чтобы домыслить, достроить образ, выявить еще неясную связь частей, соединить их в целое, в идею и воспринять ее «всей целостию своего существа» (Белинский).

На таком «сотворчестве», собственно, основано восприятие любого художественного образа. Ведь образ, воссоздающий то или иное жизненное явление, никогда не воплощает в себе все присущие этому явлению признаки. «Структура художественного образа иная,— пишет М. В. Нечкина.— Он отражает, несет в себе, как правило, не только не все признаки, а даже просто немногие черты

[27] Там же.

описываемого явления. Но волшебство их отбора состоит в том, что они, эти скупые, отображенные истинным художником признаки, вызывают в читателе представление о конечном, полножизненном богатстве явления»[28]. Принцип творения художественного образа «состоит в воссоздании богатейшей жизненной множественности через наименование малого числа ее признаков»[29].

И если при этом учесть, что каждый художественный образ — уникален, что восприятие, освоение каждого, в сущности, есть восстановление, открытие заключенного в нем полножизненного богатства явления, то становится очевидной «вся подлинная огромность работы», приходящейся на долю читателя, зрителя, слушателя при общении с искусством; в процессе этой «работы» раскрываются творческие возможности человека, умножаются духовные потенции, реализуемые им в своей жизнедеятельности. В этом тоже — исторический смысл социального функционирования искусства.

* * *

Каковы же механизмы воздействия искусства на человеческое сознание и прежде всего на его чувственно-эмоциональную сферу?

Длительное время весьма популярной была (да и сейчас еще остается) теория «заражения» реципиента чувствами, вложенными автором в произведение. Ее истинность как бы удостоверял авторитет Л. Толстого, которому принадлежит известное суждение: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»[30]. Это суждение верно в том смысле, что произведение, действительно, воплощает в себе чувства, а точнее — эмоциональное отношение автора к изображаемой им художественной реальности (героям, конфликтам, ситуациям) и нацелено на формирование у читателя подобного отношения к этой художественной реальности (при идеальном условии, что реципиент способен адекватно воспринять авторские чувства). Но только «заражение» не вызвало бы активной работы мышления,

---

[28] *Нечкина М. В.* Функция художественного образа в историческом прогрессе.— М., 1982.— С. 10.

[29] Там же — С. 13.

[30] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.— В 90 т.— М.— 1935.— Т. 15.— С. 87.

продуктивного воображения человека, не переключало бы пробужденных у него чувств на реальную действительность, поскольку «заражение» — реакция пассивная и потому кратковременная и поверхностная.

Восприятие художественного произведения — сложный духовный процесс, в результате которого должно произойти, как это удачно определил Луначарский, заражение «жизнью вообще». Достигается такой результат далеко не всегда. Огромную роль здесь играет талант художника, его уникальная способность находить именно те необходимые изобразительные и выразительные средства, которые могут возбудить у реципиента эмоциональный отклик, заставить его по нескольким, избранным художником, признакам явления воспринять это явление во всей его чувственной конкретности; но не меньшее значение имеет и сила воображения воспринимающего, подготовленность его к психологическому преодолению специфической условности искусства, развитость ассоциативного мышления, наконец, его социальный (жизненный) опыт как исходная точка в восприятии смысловой наполненности произведения.

Кстати сказать, это последнее условие некоторые исследователи склонны толковать как главную предпосылку достижения оптимального результата рецепционной деятельности. Разумеется, произведение интенсивно воздействует на реципиента, когда его личный жизненный опыт создает плодотворную почву для восприятия той или иной художественной идеи, когда его интересам близка изображаемая в произведении сфера жизни. Эти факторы облегчают восприятие искусства, но в то время могут и ослаблять напряжение творческой работы, необходимой для духовного роста личности. Что происходит при соотнесенности читательского опыта с авторским? Некое «упрочение» его, но не существенное расширение, не обретение нового (пусть идеального, в воображении). «Понимаемое таким образом воздействие искусства на человека, на его духовный мир, чувство, разум ограничивается простым «удвоением» эмоций; воздействие искусства не выходит за пределы уже сложившегося духовного мира человека»[31],— справедливо замечает Е. В. Шевцов. Но суть воздействия искусства в том, что оно способно преодолевать узость индивидуального опыта, пробуждать интересы, ранее у этого человека отсутствовавшие. Иначе что могли бы мы сказать о положи-

---

[31] *Шевцов Е. В.* Основные средства и формы эстетического воспитания // Наследие А. В. Луначарского.— М.— 1985.— С. 158.

тельном значении для формирования личности нашего современника произведений классики,— скажем, поэмы «Энеида» И. Котляревского? Или для украинца — романа «Железный театр» О. Чиладзе? Или, тем более, романа «Осень патриарха» Г. Гарсиа Маркеса? А между тем — страшные, безобразные, невероятные с точки зрения обыденной логики картины, созданные фантазией колумбийского писателя, стремившегося средствами искусства раскрыть сущность тоталитарного режима, мощно воздействуют на чувственную сферу читателя, пробуждают его воображение, ассоциативное мышление, и в конце концов это социальное явление обретает для него ту конкретность, которая способствует чувственному освоению понятия, формированию соответственного отношения к нему именно этого человека. Психологи это называют открытием в объективно-безличностном значении явления (предмета) его личностного смысла.

Творческий контакт реципиента с художественным произведением возникает как раз тогда, когда реципиент, преодолевая барьер художественной условности, как бы входит «внутрь» произведения, начинает ощущать свою причастность к происходящему. В этом коренится причина активизации его чувственно-эмоциональной сферы, возникновения субъективно-личностного отношения к героям и событиям. Но важно то, что сопричастность, сопереживание при восприятии художественного произведения — чувства не бытового уровня, они эстетически претворены и поэтому осознанны: определенная дистанция между реципиентом и героем, событиями сохраняется. Она не позволяет реципиенту отмежеваться от реальной действительности, от своего Я, идентифицировать себя полностью с героем, даже при психологической, духовной их близости. Существование такой дистанции и создает возможность критической оценки, критического осмысления воспринятого, сопоставления его с уже известными жизненными фактами и явлениями, соотнесения с собственным опытом. Поэтому активность контакта с произведением не снижается даже тогда, когда герой духовно не близок реципиенту или является его антагонистом.

Главное, что между реципиентом и произведением, героем всегда создается то эмоциональное напряжение, в поле которого не только рождаются чувства различного заряда — и положительного (притяжение, сочувствие, симпатия, восхищение) и отрицательного (отталкивание, неприятие, отвращение, презрение, ненависть), но нередко происходит и их столкновение, противоборство, преодоление

одних и утверждение других, и в этом изменчивом, разнонаправленном процессе формируется новый чувственно-эмоциональный опыт. Процесс усложняется и тем, что на эмоциональную реакцию тут же накладывается реакция критически-оценочная, иногда даже провоцирующая как бы мысленный спор с автором о предложенной им концепции действительности и человека. Так происходит акт осмысления [32]. Этот акт — не одномоментный, он может длиться долгое время уже после непосредственного контакта с произведением, совершается он работой целостного сознания, и совсем не обязательно одноплано (а именно нюанс однотипности нередко ощущается в наших трактовках воспитательного воздействия искусства).

Вспомним картину И. Репина «Иван Грозный и его сын Иван» (в обиходе более известную под названием «Иван Грозный убивает своего сына»). Допустим, нам неведома ситуация, побудительные причины убийства. Но лицо человека, на котором отразилась целая гамма чувств,— ужас перед содеянным, страдание, раскаяние, словно бы неверие в очевидное,— это некрасивое, злое лицо, нарисованное рукой художника, заставляет нас пережить увиденное на картине с большой эмоциональной силой, при том даже, что наши нравственные понятия, наша обретенная в жизненной практике человечность должны тут противостоять сочувствию; но ведь перед нами — страдающий человек. Возникающее, нарастающее в нас неприятие п о с т у п к а, осуждение царя-убийцы — это уже следствие вступившей в действие критической оценки, результат работы мысли, включения исторического знания. Однако и первоначальное чувство — сожаление об утратившем человечность человеке — не уходит совсем, оно тоже — приобретенный в процессе контакта с произведением чувственно-эмоциональный опыт.

Удивительный случай рассказывает М. В. Нечкина. В Третьяковской галерее молодой человек (оказалось, шахтер из Донбасса) хочет посмотреть эту знаменитую карти-

---

[32] Болгарский ученый Пантелей Зарев (см. его статью «Восприятие (рецепция) художественной литературы». Литературна мисъл.— 1981, № 7) считает, что существует два вида рецепции: преимущественно эмоциональная (у более непосредственного читателя) и рассудочно-аналитическая (у более искушенного, обладающего высокой культурой). С таким разделением можно согласиться, если понимать такое разделение как преобладание в одном случае эмоциональной, в другом — рассудочно-аналитической реакции. Отсутствие эмоциональной реакции или даже ее ослабленность свидетельствуют о неполноценном восприятии, возможном то ли при художественной несостоятельности произведения, то ли при эмоциональной неразвитости читателя.

ну Репина. Цитирую автора: «Он входит, застывает перед огромным полотном... Его толкают другие желающие... Он опоминается, медленно отходит от картины, останавливается и срывающимся голосом — горло сжато! — произносит, ни к кому не обращаясь:

— Неправильное какое название у картины...

— Почему неправильное? А какое же правильное?...

— Да разве он убивает? Он не убивает — он *уже убил*! Разница? Убил. И только что понял это... Он бы теперь все отдал, только бы сын жил... Да нет, обратно, поздно!.. *Ведь в этом-то все дело*... А вы — «убивает»...

Тут больше ничего не надо говорить. Он прав, этот парень. И он глубоко понимает искусство» [33].

Восприятие художественного произведения, в частности — формирование субъективно-личностного отношения к герою — процесс не только многоступенчатый, но и, так сказать, интимный. Ведь термин «реципиент», по-сути, лишь указывает на «ролевую функцию» человека, в данном случае воспринимающего произведение искусства. К сожалению, иные искусствоведы в своих трудах превращают его в нечто всепонимающее и адекватно чувствующее, в «абстрактное идеальное образование», по выражению М. М. Бахтина. Но при таком «суммарном» представлении о реципиенте он, реципиент, «не может внести ничего своего, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально понятый замысел автора... Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия» [34].

На самом деле за этим понятием открывается огромное разнообразие человеческих индивидуальностей с различными человеческими свойствами и чертами характера, различной шкалой потребностей и интересов, разными моральными установками и стремлениями. И естественно, эмоциональная реакция на героя, на произведение в целом, обусловливается качеством личности самого реципиента, его духовным горизонтом, многими факторами, определяющими его отношение и к жизни, и к явлениям искусства.

Следует отметить, что этот важный момент зачастую не учитывается не только при изучении процессов функционирования искусства, воздействия его на человека. Это —

---

[33] *Нечкина М. В.* Функция художественного образа в историческом процессе.— С. 17—18.

[34] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества.— М., 1979.— С. 367—368.

одно из проявлений довольно широко распространившегося схематизма, присущего многим трудам, в которых разрабатываются проблемы формирования общественного и индивидуального сознания. Философ Л. П. Буева пишет: «До сих пор еще в научных исследованиях процесс объективной детерминации сознания и поведения человека описывается со значительным «налетом» механицизма. Специфика субъективного, активного творческого начала в человеке недооценивается.. При таком примитивно-уравнительном подходе к различным социально-психологическим качествам индивидов человеческая личность, ее сознание, духовный мир, в сущности, рассматриваются как пассивный объект внешних воздействий» [35].

А между тем именно субъективное, активное, творческое начало проявляет себя очень интенсивно при восприятии искусства, поскольку искусство, обращенное своей спецификой к чувственной сфере, в процессе восприятия непременно опосредуется целостным внутренним миром человека (именно этого человека!), его мировоззрением, мироотношением, его потребностями. Верно отметил М. Н. Пархоменко: «Сопереживание тем сильнее, чем богаче духовный мир воспринимающего и выше уровень его развития, эстетической культуры» [36].

Исследовать процесс восприятия в его закономерностях и частностях — задача психологии. Но для убедительности напомним, как порой разнятся между собой впечатления от произведения литературных критиков. Конечно, этот пример можно счесть некорректным: критики это профессионалы, их восприятие несколько специфично. Но, с другой стороны, они — тоже читатели, слушатели, зрители, к тому же в данном случае само понятие профессиональности должно включать в себя соответствующий уровень культурно-эмоциональной подготовленности. Г. А. Гуковский справедливо отмечал: «Совершенно неправильна мысль, будто бы привычка к анализу, ориентировка в технических вопросах искусства мешают получать сильные впечатления от него, испытывать непосредственные эмоции при его восприятии. Эта мысль — лишь лукавое самооправдание людей, утерявших способность воспринимать искусство или никогда не имевших такой способности» [37].

---

[35] *Буева Л.* Развитие способностей человека и проблема его прогнозирования // Вопросы философии.— 1980.— № 7.— С. 106—107.

[36] Литература, искусство и формирование личности в социалистическом обществе / Сборник статей.— М., 1974.— С. 6.

[37] *Гуковский Г. А.* Изучение литературного произведения в школе / Методологические очерки о методике.— М.; Л., 1966.— С. 86.

Итак, обратимся к обсуждению «Плахи»,— не к страстным спорам вокруг концепции этого произведения и его героя, а к восприятию единственного, хотя и существенного эпизода, открывающего роман,— картины избиения сайгаков. Почему к этому эпизоду? Потому что в нем со всей мощью проявилось *художественное* дарование автора, в нем в полную меру реализовалась специфика искусства, и восприятие этого эпизода позволит нам выявить своеобразие психологических реакций на художественное произведение, характер рождаемых им в сознании отдельного индивида ассоциаций, направленность работы мысли. Для краткости сошлемся лишь на материалы обсуждения, опубликованные журналом «Вопросы литературы» в 1987 г. Но, поскольку в этом деле важны нюансы восприятия, которые, в конечном счете, и создают картину объемную и тем любопытную, постараемся воспроизвести речи ораторов с необходимой в нашем случае полнотой.

В. Оскоцкий: «Вовсе не легко и не просто припомнить с ходу аналогичные в современной прозе картины варварского надругательства, кощунственного глумления над природой, которые потрясали бы так же мощно, оставляли такое же до озноба неизгладимое впечатление. А словцо «мясосдача», для пополнения которой «в конце последнего квартала определяющего года» и осуществлено чудовищное насилие, кровавое побоище, прокатившееся по Моюнкумской саванне как «сплошная черная река дикого ужаса»! (...) В нем (словце) вся сущность потребительского сознания, вся жизненная философия, логика поведения, мораль временщиков областного и выше уровня», тех «вполне цивилизованных калифов на час, чья козырная ставка на одномоментную пользу, сиюминутную выгоду выдает деляческий цинизм и мертвую хватку хищников. Что им вечность, если миг позволяет урвать больше? И что душа, когда не о ней печаль, а о престижной карьере?» (Далее в этой связи автор упоминает о многих «суровых реалиях созременного мира» — о погибающем Арале, о загрязненном Байкале, о Ладоге, о едва не повернутых вспять северных реках,— «надо ли продолжать?»[38]).

Д. Урнов: «Символизм, развернутый на первых страницах «Плахи», мне кажется и не новым, и недостаточным, чересчур суммарным... Когда наш писатель, незаурядный писатель предлагает мне как читателю людей, оскверняющих или ограждающих природу, я чувствую читательское право обратиться к автору с просьбой конкретизировать и

[38] Вопросы литературы.— 1987.— № 3.— С. 57.

разобраться, где, в ком, в самом деле, он видит опасность, которая угрожает миру и природе? Чтобы каждый из нас мог определить меру своей собственной вины в этой ужасной ситуации и нести ответственность за уничтожение сайгаков, нам желательно — через роман — понять свое место в процессе, который начался, скажем, передвижением наших дедов из деревни в город, а на сегодня, в числе многих результатов, привел и к тому, что пришлось ради снабжения забивать редкостных антилоп. Но чтобы осознание нашей причастности к погоне за сайгаками стало глубже позерского покровительства животным, для этого требуется тщательный, конкретный, тем более художественно-конкретный анализ диалектики процесса, т. е. «реальных отношений» внутри него. Ведь и появление такого писателя, как автор «Плахи», есть результат того же самого наступления цивилизации на патриархальность, в числе издержек которого оказывается ужасная погоня. Вот бы и не доводить до издержек!» И далее: «Что же заставляет автора подняться в небесные выси, вместо того, чтобы все-таки поискать здесь, на земле, инстанцию для здразой оценки, как говорится в романе, «безжалостного оборота судьбы»? Или инстанции такого рода не существует более?» [39].

В. Верин: (отталкиваясь от сцен мучительства, истязания лошади в стихотворении Некрасова «До сумерек»): «Эти сцены стали в русской литературе символом жестокости и бездуховности, полного опустошения человека. Но эти же сцены оживают и в романе «Плаха», приобретая лишь немыслимый и невероятный масштаб. Избивается и уничтожается уже не лошадь, а все живое в Моюнкумской степи... При этом главный виновник оказывается невыясненным, анонимным». И далее: «Зло оказывается нравственно разоблачено, однако юридически не наказано... Такой исход столкновения героев с преступниками абсолютно непривычен для нашего сегодняшнего читательского восприятия. Изображая сходные ситуации, литература давно уже приучила нас к эстетике детективного финала... Такую литературную традицию Айтматов ломает решительно и смело, внедряя в читательское сознание серьезное, ответственное и общественно активное отношение к жизни, а не легкомысленную веру в то, что борьба с преступностью — это обреченное на успех дело правоохранительных органов» [40].

---

[39] Там же.— С. 24.
[40] Там же.— С. 48, 49—50.

Конечно же, это — выступления профессионалов, критиков, но это и реакция читателей, разных читателей, на эпизод, который, казалось бы, может восприниматься лишь однозначно — столько боли, любзи, яростного гнева, отчаяния вложил автор в эти страницы, надеясь на адекватное читательское восприятие, на *деятельное* сопереживание, на включение социального — пусть в чем-то иного! — опыта *современников*. А реакция оказалась различной даже только у троих «опрошенных»: от действительно деятельного сопереживания, возникновения широких ассоциаций, восстановления в памяти иных, типологически близких, явлений, до отстраненно спокойного взвешивания своей причастности, своей личной вины (к тому же не доказанной писателем) в конкретном происшествии в далеких Моюнкумах, до ссылок на издержки цивилизации, проявляющиеся, в частности, и в необходимости («пришлось»!) «ради снабжения забивать редкостных антилоп». А если проанализирозать реакции собственно читательские, да еще и в широчайших масштабах?

«Созетская культура» опубликовала материал, имеющий отношение к данному вопросу. Молодой преподаватель музыкальной школы, представившийся в письме газете как «бывший рокер», с большим сожалением писал об утрате у значительной части молодежи интереса к подлинному искусству, об увлечении массовым псевдоискусством, о снижении эстетических вкусов. Корреспондент газеты встретился с автором письма, и у них произошел весьма примечательный разговор, касающийся проблемы действенности искусства:

«— Судя по вашему письму, беда в том, что слушают «железный рок», а не Чайковского?

— Вы меня неточно поняли. Я встречал людей, которые слушают Чайковского, читают Пушкина и при этом очень нехорошие люди... Бывает противоречие между потребителем и искусством, между нравственным зарядом искусства и нравственным зарядом человека. Можно читать «Войну и мир», словно подглядывая в чужую жизнь, а можно, заглядывая в самого себя» [41].

Молодой музыкант уловил главное: эффективность воздействия искусства в огромной мере зависит от воспринимающей личности, «наполнения» ее внутреннего мира, ее потребностей и интересов. В самом деле (если обратиться к тому же примеру),— ведь в эпопее Л. Толстого одного читателя сильнее всего волнуют батальные сцены, другой,

[41] Советская культура.— 1987.— 16 июля.

скажем, следует за движением мысли Пьера Безухова, сопереживая его поискам смысла жизни, некую читательницу особо трогают любовные перипетии, иной же человек и вообще не станет читателем этой книги, в какой-то начальный момент чтения почувствовав скуку... Не случайно информационная теория эмоций, разработанная П. В. Симоновым и ставящая во главу угла потребности личности, так убедительно подтверждается исследованиями в области восприятия искусства. Но ее, этой теории, общественная значимость состоит еще и в том, что она раскрывает действующий механизм зависимости эмоционального (т. е. подлинного, эффективного, соответствующего специфике явления) восприятия искусства от объема, разнообразия потребностей человека, прежде всего идеальных (духовных, культурных). Нельзя изменить восприятие человеком искусства (как и самого человека как личность), только изменяя его эмоции,— необходимо изменять потребности; в частности, усиливать, наращивать потребность в искусстве. А для этого важно, чтобы человек осознанно «учился» восприятию искусства, пониманию его языка, его специфики,— лишь тогда общение с искусством станет для него наслаждением (т. е. удовлетворяемой потребностью), в свою очередь усиливающим эту потребность. Только хорошо понятый язык искусства, освоенный во всем его разнообразии, движении — реальная предпосылка полноценного восприятия художественного явления и его духовно-обогащающего воздействия на личность.

А. Лежнев в своих заметках об искусстве очень достоверно и с некоторой долей юмора изображает тот путь, который приходится одолевать каждому последующему поколению к наследию прошлого, к великой художественной классике. «Каждый из нас помнит, вероятно,— пишет критик,— те унылые часы, когда он с тоской проходил вдоль бесконечных зал Эрмитажа, глядя на равнодушные (в его глазах), пестро раскрашенные полотна Ватто, Рубенсов и Тинторетто, и ныли ноги (они так ноют только в музеях), и сверкание паркета, золото рам, торжественно-безобразные лица женщин на картинах (неужели в прошлом все женщины были некрасивы?) сливались в одно блестящее и утомительное ощущение пустоты и скуки. Или когда он слушал похожие на упражнения монотонные, исполненные какой-то покорной, кислой грусти мотивы фуг Баха, Рамо или Генделя, и они разносились по притихшему залу, такие же чужие и ненужные, как вечно безмолвствовавшие симметричные трубы концертного органа. Или когда он с недоумением читал старинный роман, растянутый, обстоя-

тельный и тяжеловесный». Похоже, именно такое впечатление возникает, когда слушаешь речь иностранца, смысл которой непонятен, а звуки и даже интонационные звучания фраз — странны и чужды. «Но проходило время,— продолжает Лежнев,— мы «привыкали», и то, что нам представлялось непонятным уродством и будило торжественную скуку, неожиданно приобретало жизнь, интерес, закономерность. Искусство, замкнутое в равнодушную пестроту, чуждое и застывшее, раскрывалось как увлекательное и полное смысла движение» [42]. Автор не случайно берет в кавычки слово *привыкли*, ибо не о бытийном понимании привычности идет речь, а о постижении нами «жизненного принципа» искусства, без чего невозможен действенный контакт с ним.

Конечно же, в обучении языку искусства огромную роль призвана играть критика, открывающая нам его «жизненные принципы», специфику, помогающая войти в художественный мир, в особую художественную реальность, освоиться в ней, почувствовать ее живую конкретность. Интерпретационная функция критики (понимаемая не как разъяснение и без того ясного «содержания» произведения или как прямолинейное сопоставление его с реальной действительностью, а как прояснение, высвечивание художественной идеи, существующей в системе образов) как раз и нацелена на повышение интенсивности восприятия искусства, на формирозание потребности в нем.

Пример, может быть, наиболее известный, но и наиболее показательный,— интерпретация произведений Бетховена Роменом Ролланом. Кстати, само чтение написанного Ролланом о великом композиторе,— увлекательный процесс, побуждающий к общению с его музыкой. Но не только. Анализируя образный строй произведений Бетховена, открывая смысл в кажущихся поначалу случайными сочетаниях звуков, в их гармонии и драматических диссонансах, выявляя скрытые «сюжетные» сцепления, прослеживая динамику интонационных переходов, исследователь помогает «услышать» в этой музыке движение жизни, сопровождаемое извечной борьбой добра и зла, тьмы и света, движение человеческой мысли, жаждущей истины, движение человеческой души, стремящейся к счастью. Ибо только «услышав» это, мы будем способны к сопереживанию.

В сопряженности содержания и формы, в их активной взаимосоотносимости — одна из важнейших предпосылок действенности искусства. Поскольку особая его за-

[42] *Лежнев А.* О литературе.— С. 385.

дача состоит не в том только, чтобы развить в реципиенте способность к наслаждению гармонией звуков, необычным сочетанием красок, неожиданностью метафоры или рифмы; и не только в том, чтобы научить его вычленять из образной системы произведения содержащуюся в нем идею. Его задача — заставить реципиента «почувствовать» идею, пережить ее, проникнуться ею как исполненным смысла, осознанным чувством.

В своем выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников кинематографии в 1935 г. С. Эйзенштейн, в частности, коснулся вопроса о специфике воздействия искусства на человека; психологический механизм «вхождения» искусства он представлял так: «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения. Вне его нет подлинных произведений». И далее: «В неразрывном единстве этих элементов чувственного мышления с идейно-сознательной устремленностью и взлетностью — искусство единственно и неподражаемо» [43].

Художественная практика С. Эйзенштейна — свидетельство все более углубленного освоения им этой диалектики взаимодействия формы и содержания. Создавая фильмы «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь», он последовательно обращался к таким выразительным средствам, которые как раз и усиливали напряженность между формой и содержанием. Наиболее широко он использовал монтаж,— по его мнению, органическое свойство всякого искусства. Автор обстоятельной статьи об Эйзенштейне Е. Басин, анализируя научно-критическое наследие выдающегося кинорежиссера, так излагает сущность монтажа в понимании Эйзенштейна: «Суть монтажа состоит в таком новом, творческом сопоставлении деталей (данных и придуманных), которое вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое — обобщенный, динамический образ, который переживается как динамически возни-

---

[43] *Эйзенштейн С.* Избр. произв.: В 6 т.— М., 1964.— Т. 2.— С. 120—121.

кающая эмоция»[44]. Для того, чтобы зритель «вчуствовался» в идею, Эйзенштейн строит фильмы по закону эмоционального вживания в детали, которые, сменяясь, сталкиваясь, вызывают в сознании зрителя представления, активизирующие особый «чувственно-мыслительный» процесс.

Важно отметить, что эмоциональному вживанию в детали во многом помогает их узнаваемость как бытийной реальности, живой конкретности. Но их неожиданное сведение, сталкивание, их не обязательно поддающаяся обыденно-логическому объяснению, но всегда оживляющая чувство, воображение, интуицию последовательность в произведении и способствуют восхождению к «высшим идейным ступеням сознания»,— к творческому акту постижения общего смысла произведения, его художественной идеи. И даже такие высокие абстракции как идея единства интересов пролетариата (фильм «Стачка»), идея исторической обусловленности революционизации сознания масс («Броненосец «Потемкин»), идея социалистической революции как общественно-исторической необходимости («Октябрь»), художественно трансформированные, воспринимаются в их конкретно-чувственной реальности.

Соответствие формы содержанию, художественных средств выражаемой ими идее — залог эффективности воздействия произведения. Эта мысль, естественно, не нова, она давно стала общим местом в работах об искусстве. И она действительно справедлива, поскольку каждое поистине значительное художественное произведение потому и значительно, что оно есть результат точно найденной взаимосоотносимости содержательной и формальной стороны,— найденной именно этим художником именно для этого произведения; любая попытка повторения, вторичного использования ее рождает лишь эпигонские поделки.

Крайне важную роль в этом играет личность художника, он — демиург художественной вселенной, которая оказывается совершенной в том случае, если все в ней сопряжено в единую систему, где каждая деталь, каждый образ находятся в прочном сцеплении друг с другом, своей органичной целостностью «образуя» идею. Художник волен избрать любые средства, чтобы воплотить свой замысел, чтобы наиболее полно выразить свою мысль, свое отношение к отображаемому жизненному явлению.

И вместе с тем в творческом процессе отображаемое жизненное явление — отнюдь не пассивный объект изобра-

---

[44] Художники социалистической культуры: Эстетические концепции / Сборник статей.— М.— 1981.— С. 177.

жения. Оно противится своеволию художника, во многом предопределяя поэтику, стилистику, жанр произведения, требуя соответствующих художественных средств, адекватных подходов. Скажем, смерть или гибель героя не могут быть изображены комедийными средствами; замкнутая на быт коллизия отторгнет от себя присущую высокой трагедии образность. Но особенно ощутимо это тогда, когда отображаемое явление действительности, при всех частных различиях (национальном своеобразии, исторической конкретности проявлений и т. д.), обладает обязательными (типологическими) сущностными признаками, имеет четко обозначенные социально-ценностные координаты, оказывает совершенно определенное воздействие на ход событий и сознание людей.

Мировое искусство неоднократно обращалось к художественному осмыслению социального явления, которое на разных этапах общественного развития, в различных исторически-конкретных модификациях возникало во многих государствах и получало различные наименования — империя, абсолютизм, авторитарный режим, единоличная диктатура, культ личности и т. д. Стремясь понять истоки этого явления, вскрыть его сущность, типологически присущие ему черты и проявления, показать механику его воздействия на сознание масс и, конечно же, выразить свое к нему отношение, художники использовали весь арсенал изобразительно-выразительных средств, накопленных искусством. Однако художественно-адекватными, наиболее полно отвечающими самой трагической абсурдности неограниченной власти одного человека над остальными людьми, оказались формы вторичной условности — гротеск, фантасмагория, гипербола, приемы остранения. Ибо реальная конкретика этого явления не укладывается в нормальные человеческие представления, оно античеловечно по своей сути, оно так или иначе деформирует психику людей — и самого диктатора, и тех, кто его поддерживает, и тех, кто находится под властью диктатуры — остальные погибают.

Только на протяжении последнего полустолетия появился ряд произведений, созданных различными по характеру дарования художниками, чьи общественные взгляды, эстетические предпочтения, миропонимание складывались в совершенно разнородных социально-исторических и культурно-национальных условиях. Назовем лишь некоторые из этих произведений: пьеса Бертольда Брехта «Карьера Артура Уи, которой могло бы не быть» (1941), пьеса Евгения Шварца «Дракон» (1944), роман Курта Воннегута «Колыбель для кошки» (1963), роман Габриэля Гарсиа

Маркеса «Осень патриарха» (1975), фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние» (1986).

При всем различии подходов, аспектов наибольшего «высвечивания», точек наблюдения и т. д., эти произведения обращены к одной проблеме — проблеме авторитарной власти, и построены на приемах остранения, на той сатирической условности, которая дает возможность сблизить трагическое и комическое, точную, легко узнаваемую деталь и фантасмагорию, сказочные и обыденные ситуации, и через такое, казалось бы, логически неоправданное, сближение разнородных элементов заставить ощутить, пережить невероятную реальность происходящего.

Как невероятная реальность воспринимается, например, вполне реалистически написанная Маркесом («Осень патриарха») сцена торжественного ужина во дворце диктатора, когда на пиршественный стол водружают огромное блюдо, в котором лежит приготозленный к съедению министр, обложенный овощами и приправами. Как невероятная реальность в фильме Т. Абуладзе «Покаяние» показана погрузка в фургон всех граждан страны, имевших одну фамилию, и отправка их всех — в небытие.

Говоря о своей работе над фильмом, о трудных поисках выразительно-изобразительных средств, единого стиля будущего произведения, Абуладзе упомянул о том, что первым его побуждением было перенести на экран со всей жизненной достоверностью историю женщины, много лет пробывшей в ссылке,— рассказ ее давал достаточно материала для осмысления и обобщения. «И сразу испугался — нет! Вся фантасмагория этого безумия, лжи и зла пропадет, исчезнет, если я скопирую реалистическую историю и не смогу передать ее масштаб всеми доступными художнику средствами — гротеск, аллегория, сюр, буффонада, трагедия, фарс — все тут вместе, все смешалось, переплелось...» [45]. В том-то и дело: как раз смешение этих разнородных художественных средств и давало возможность воссоздать мозаичную панораму возникавших ситуаций, судеб людей, вовлекаемых в мощный поток крупномасштабных событий, и самих событий, отразившихся на судьбе народа.

Кристаллизации сквозной, определяющей идеи — развенчанию антигуманной, безнравственной сущности авторитарной власти,— прояснению и действенности этой идеи подчинен каждый элемент художественной системы, каждый эпизод фильма. Абуладзе объясняет: «Первым мы ся-

[45] Юность.— 1987.— № 5.— С. 83.

ли митинг, когда Варлам приходит к власти, и обалдевшая от фанатизма толпа в потоках беззвучного словоблудия приветствует его «восхождение на престол». А ведь были написаны тексты, но мы поняли, что лучше забить их победным маршем, музыкой передать безграничность гражданских восторгов. В эти минуты всеобщего экстаза их не остановить никаким силам, даже потокам воды, которые обрушиваются на толпу из водопроводного люка». И далее: «Уже в этом эпизоде, как мне кажется, мы нашли ту меру смешного и страшного, которую старались не переступать на протяжении фильма» [46].

Этот эпизод примечателен еще и тем, что он дает ключ к пониманию самой «механики» формирования художественной идеи через систему образных средств. Камера снимает человека, темпераментно произносящего речь с балкона углового дома; бурно проявляющую восторг толпу; окно дома напротив, откуда эту картину наблюдает художник; люк, из которого под могучим напором фонтанирует струя воды и т. д. Но отдельные кадры соединены в такой последовательности, чтобы наталкивать зрителя на определенные ассоциации, чтобы задавать его мысли соответствующее направление движения.

Например: напористо, безостановочно кричащий с балкона новоявленный вождь — и неукротимо бьющая из люка вода; в грохоте музыки слов не слышно, однако неистощимый фонтан воды явно намекает на бессодержательную динамику, напыщенность речи, рассчитанной на бездумное ее восприятие. Сцена явления вождя народу раскрывается как фарс, как комедийное действо.

Еще пример. Слепо-восторженные, бездумные лица толпы — и спокойное презрение на лице художника; он медленно закрывает свое окно, как бы отделяя, отъединяя себя от происходящего и тем самым предрешая свою судьбу. Здесь смешное и страшное не просто сосуществуют рядом, здесь смешное оборачивается страшным, продлевает себя в страшном, становится предвестием дальнейшей трагедии.

Каждый из эпизодов фильма несет в себе определенную смысловую нагрузку и воздействует на зрителя конкретностью узнаваемых деталей и неожиданностью их сцепления. Но лишь все вместе, развернутые в точно найденной последовательности, они до конца проясняют художественную идею произведения, способствуют ее активному восприятию.

---

[46] Там же.

Разумеется, художественное осмысление феномена авторитарной власти возможно и средствами сугубо реалистическими. Об этом свидетельствует ряд произведений советской литературы, опубликованных в последние годы,— «Дети Арбата», «Тридцать пятый и другие годы» А. Рыбакова, «Новое назначение» А. Бека, «Суд памяти» А. Твардовского, «Реквием» А. Ахматовой, «Два названия» В. Киселева и др. Их воздействие на читателя — несомненно, их общественное значение трудно переоценить; они призваны углубить и обобщить социальный опыт нашего народа. Конечно же, и в них отражены типические черты самого явления.

Однако, предельно конкретизируя время и место действия, реалистически воссоздавая общественную ситуацию, сложившуюся именно в нашей стране на определенном этапе ее истории, эти произведения наибольший эмоциональный резонанс могут вызвать у советского читателя: слишком живо в его душе, в памяти пережитое, узнаваемы реалии быта, действительные события, известны судьбы реальных людей, вводимых в повествование. Произведения же «повышенной условности» способны к обобщениям более широкого плана, к интеграции смысла явления, к показу его как бы в снятом виде.

«Покаяние» — не только о грузинском тиране и не только о тридцать седьмом годе» — замечает Абуладзе в интервью журналу «Юность» [47]. В беседе с корреспондентом «Литературной газеты» он останавливается на этом вопросе специально: «Мы старались уйти от конкретности. Любой тиран, любой диктатор — от Нерона до «черных полковников» — проявлял себя одинаково. Именно поэтому мы хотели стереть и время и место действия, заставили работать на нас историю и культуру разных времен, включили в фильм многочисленные «цитаты», расширяющие смысл» [48].

Так возникает перекличка отдельных кадров с картинами Иеронима Босха, так в фильме появляются средневековые рыцари — исполнители насилия и т. д. И поэтому народ, находившийся в прошлом или находящийся сегодня под властью авторитарного режима, может увидеть и «узнать» здесь приметы и своей истории или сегодняшней жизни. И хотя в фильме Т. Абуладзе немало прямых примет и бытовых реалий наших 30-х годов (стоящая в скорбном молчании очередь у тюремного окошка; женщина, с

[47] Там же.— С. 85.
[48] Литературная газета.— 1987.— 25 февраля.

отчаянной надеждой перебирающая штабеля бревен, привезенных с северных лесоповалов,— в поиске весточки, поданной еще живой рукой и т. д.),— его смысл предельно расширителен.

Здесь нужно сказать о следующем. Произведения «повышенной условности» (включающие в себя гиперболу, фантасмагорию, другие художественные средства, так или иначе деформирующие картины реальности), обращенные к реальным проблемам действительности, отнюдь не исключаются из реалистического искусства. Им свойственна та же реалистическая типизация, но иного, символизирующего уровня. Верно замечает П. А. Николаев: «В реалистической правдивости, то есть в реализме, границы условности определяются ее соответствием художественной истине, законам подлинного искусства. Внимательная интерпретация художественного целого в единстве его содержания и формы всегда позволит увидеть естественность условности, ее эстетическую целесообразность» [49].

В данном случае эстетическая целесообразность условности сомнения не вызывает. И все же *восприятие* произведений такого типа связано с очевидной трудностью, они требуют от реципиента не только определенного общекультурного багажа, но и психологической готовности к преодолению привычных представлений, усиленной работы воображения, сопоставляющей мысли; но ведь именно это и способствует более интенсивному развитию личности, обогащению сущностных сил индивида, его творческих способностей. Здесь плодотворно само производимое усилие, которое необходимо для того, чтобы овладеть непривычной образностью, «войти внутрь» этого странного, несхожего с реальным художественного мира.

Процесс вживания в такие произведения несколько замедлен, обычно он значительно выходит за временные рамки непосредственного контакта с произведением. Однако — замечено — его активность нередко даже возрастает с приобретением нового жизненного (социального и эмоционального) опыта, с наслоением новых впечатлений, требующих осмысления и освоения. Но в том-то и состоит общественная значимость искусства, что оно помогает человеку осваивать не только ценности художественно-эстетические, но через них — и ценности социальные, ценности самой реальной действительности. Этой цели подчинено искусство, и достижение ее в значительной мере обуслов-

---

[49] *Николаев П.* Доверие к теории // Вопросы литературы.— 1985.— № 9.— С. 21.

лено его тесной связью с действительностью — обращенностью к актуальным проблемам современности, к жизненно реальным конфликтам, к ярким человеческим характерам, выражающим свое время.

Однако действенность произведения предопределяет не столько сама по себе жизненная актуальность проблемы, в нем поставленной (немало спекулятивных поделок выходило в свет, лишь девальвируя общественно прогрессивные идеи), не столько даже острота выстроенного автором конфликта, сколько его художественное решение, обычно воплощаемое в поступке героя, в сделанном им выборе.

Известно, что художественное решение конфликта не равнозначно его действительному решению — оно не исчерпывает вопрос и не предлагает «схему» человеческого поступка в подобной ситуации. Наоборот, автор вполне может к финалу произведения заострить проблему, усилить конфликт, оставить его неразрешенным, чтобы сильнее воздействовать на читателя, давая импульс движению его мысли и чувства, предоставляя ему возможность самому искать выход из заданной ситуации.

Разумеется, такое построение произведения — не канон, а лишь один из приемов, к которому обращается автор в соответствии с замыслом. Однако А. П. Чехов дал и принципиальное обоснование такому подходу художника к возникающим в реальной действительности проблемам. В письме Б. Суворину он писал: «требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника» [50].

И это верно. Ведь именно правильная постановка вопроса свидетельствует о гражданской позиции художника, о его понимании процессов, происходящих в действительности, о глубине проникновения в те или иные (социальные, философские и т. д.) проблемы, требующие осмысления. Художественное же решение вопроса всегда соотносится с замыслом, с идеей, нацеленностью произведения. Точно найденное соотношение и есть залог активности произведения.

Весьма примечательны в этом смысле рассуждения Леонида Леонова о «взаимотношении» художника и гражданина в самом процессе творчества. Опираясь на опыт мировой классики, он как бы приглашает поразмыслить над

---

[50] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. // Письма.— Т. 3.— С. 46.

дилеммой — каким надлежит быть Гамлету, чтобы воздействие его образа обрело наибольшую силу: «Остаться прежним несчастным и печальным мудрецом, умирающим скорее от горя, чем от раны, или, напротив, пусть он свергнет ненавистного Клавдия, расказнит наглое обступившее его злодейство, после чего приступит к расчистке средневековых нравов с последующим переходом к аграрно-правовым реформам для феодального крестьянина. Однако,— продолжает Леонов,— так и не выяснено до сих пор, который же из этих двух столь непохожих, даже противоречивых замыслов способен проделать большую работу в гуманитарном преобразовании человеческой души, без чего бессмысленны и даже чреваты опустошительными следствиями самые чудесные машины века» [51].

Ироничность, пронизывающая этот пассаж, обманчива,— писатель размышляет о сокровенном, о том, какими средствами искусство (прежде всего великое классическое искусство) достигает влияния на человеческую душу, какие его приемы обладают наибольшей действенностью. Конечно же, Леонов лукавит, говоря о «невыясненности» вопроса о «двух замыслах» — во всяком случае его собственная позиция проявлена здесь однозначно, к тому же она подкреплена фактом трехвековой активной жизни шекспировского «Гамлета». Но речь тут не о «Гамлете» как таковом,— речь об упомянутой эстетической целесообразности тех или иных художественных решений, которые, с одной стороны, диктуются замыслом, с другой — должны быть ориентированы на психологию восприятия, на свойства чувственно-эмоциональной сферы человека.

Каждый вид искусства обладает своими секретами воздействия на чувственность человека. Скажем, великие творения зодчества пробуждают наши чувства особой пластикой формы, совершенством линий, наглядной соразмерностью частей и целого, цветом; здесь действен даже фон, т. е. точно найденная привязка к месту, природному пейзажу, архитектурному ансамблю. Музыка оказывает эмоциональное влияние с помощью особым образом организованных звуковых комплексов, интонационного лада, темпа, ритма. Можно также определить своеобразие живописи, скульптуры и т. д. Но, пожалуй, наиболее мощно и наглядно реализует свои возможности в этом отношении театр — одно из древнейших зрелищно-массовых действ. Не случайно возникновение еще в античной эстетике термина «катарсис» было прежде всего связано с необходимо-

[51] *Леонов Л.* Литература и время.— М., 1983.— С. 312.

стью определить характер эмоционального воздействия на зрителя древнегреческих трагедий. И хотя в течение прошедших тысячелетий смысл термина менялся, уточнялся, обогащался, как менялся и сам театр, и его выразительные средства,— драматическое искусство всегда оставалось искусством высокой концентрации эмоциональной энергетики.

Эту особенность театра весьма убедительно объясняет Юрий Бондарев; его точка зрения интересна тем, что он как бы сопоставляет возможности драматического действа и литературы. «Наверное, сила воздействия театра,— пишет он,— чрезвычайно велика потому, что единым дыханием объединяет людей вокруг сцены, делая их участниками и свидетелями, адвокатами и судьями жизни. Слово и поступок героя, если создано определенное настроение, воспринимаются зрительным залом с увеличенным вниманием, соучастие и переживание становятся особо яркими, обостренными, страстными. В хорошем спектакле актер и зритель слиты воедино — пульсирующие токи идут со сцены в зал, из зала на сцену. Зрителя завораживает не только мысль, выраженная в слове, но жест, походка, костюм, грим, свет, декорация, музыка. И в идеале возникает как бы сверхчувство, новое душевное качество, в той или иной степени изменяющее отношение свидетеля и соучастника к действительности. Мысль автора порой с более неотразимой силой доходит до человека, сидящего в зале, чем та же мысль, прочитанная в книге (все, разумеется, зависит от актера, который на сцене становится и пророком, и толкователем, и судьей). Соединение чувства и близости непосредственной реальности живых поступков — вот что ценно в театре» [52].

Ю. Бондарев, как видим, говорит в основном о «родовой» особенности театра, которая уже сама по себе предопределяет близость, причастность зрителя к происходящему на сцене: он находится «тут же», он лично присутствует «при этом», он отделен от актеров (которые уже как бы и не актеры, а живые действующие лица) лишь рампой, условной чертой между зрительным залом и сценой. Но различия в характере постановок (иногда даже одних и тех же пьес) показывают, что театр обладает и значительным потенциалом творческих возможностей.

Скажем, для Вс. Мейерхольда главной задачей было целенаправленное вовлечение зрителя в действо, он так ставил свои спектакли, чтобы воображение

---

[52] Советская культура.— 1986.— 18 июля.

зрителя интенсивно работало, отталкиваясь от заданных опорных ситуаций. Этому способствовало и необычайное оформление сцены, где важную роль играли резко прочерченные комбинации линий, сочетания красок. Деятельное участие в спектаклях принимала музыка, как бы продлевающая себя в созвучии слов, в интонационном настрое речи.

О теоретических концепциях и сценической практике Вс. Мейерхольда написано много,—его опыт поучителен и в трансформированном виде с успехом использовался впоследствии некоторыми театрами — Театром сатиры им. В. В. Маяковского, Театром на Таганке и др. Но важно отметить одну особенность восприятия мейерхольдовских спектаклей: если классический театр, по выражению Бондарева, «единым дыханием объединяет зрителей вокруг сцены», «зритель и актер слиты воедино», то условный театр Мейерхольда отнюдь не стремился объединить зрителей в едином чувстве, в едином сочувствии герою,— он был «согласен на их разъединение, на резкое столкновение их мнений и оценок»[53]. И такое разъединение оказывалось не менее плодотворным — оно развязывало инициативу зрительской мысли, в иных случаях жестко направляемой по предначертанному режиссером руслу. Мейерхольду было важно, чтобы содержание, идея произведения дошли до зрителя, но он предоставлял им «свободу продвижения» в зрительный зал.

Театр Вс. Мейерхольда родило время — бурное время революции, колоссальных социальных сдвигов, формирования нового сознания, поисков новых средств художественной выразительности. В нем отразилось умонастроение, характерное для этого исторического периода в жизни нашего народа. Умонастроение, состояние сознания вообще играют величайшую роль и в направленности движения художественной мысли, и в восприятии произведений искусства. Духовно-психологическая атмосфера, доминирующая в обществе, во многом определяет и подход художника к изображаемой действительности, и потребность реципиента именно в таком к ней подходе, в таком ее освещении, такой «тональности» изображения.

Еще памятен так называемый лирический «бум» — высокий взлет поэзии в начале 60-х годов, когда лирика оказалась наиболее адекватной умонастроению, сумела вопло-

---

[53] *Блок Вл.* Вс. Мейерхольд. Мировоззрение художника и «технология» творчества // Художники социалистической культуры / Эстетические концепции.— М.— 1981.— С. 123.

тить в себе процесс психологического раскрепощения человека, переоценки им жизненных ценностей, становления нового самоощущения. Именно тогда произошло проникновение субъективного, лирического начала в другие роды и жанры литературы — в эпическую прозу, поэму, даже драматургию. Затем наступило время документализма, ибо неизмеримо выросла потребность людей в осмыслении реальных событий, в знании правды, не только не приукрашенной, но даже не пересозданной в системе художественных образов — правды как она есть.

Примеров такой зависимости развития литературного процесса от умонастроения можно привести немало, обращаясь не только к советской, но ко всей мировой литературе. Эта зависимость не прямолинейна и не однонаправлена. Ведь изменение умонастроения в обществе может происходить быстро, взрывоподобно, а может накапливаться сначала в определенных социальных слоях, постепенно овладевая широкими народными массами. И литература, уловив эту еще возникающую потребность в переменах, предвосхитив их, сама становится «ферментом» процесса перестройки сознания.

Убедительный пример тому дают произведения о Великой Отечественной войне.

В годы войны наиболее интенсивно развивалась политическая публицистика, она же имела наибольший резонанс в широких массах народа — и на фронте и в тылу. Журнал «Вопросы литературы», отмечая сорокалетие со дня Победы, обратился к писателям — бывшим фронтовикам — с просьбой ответить на некоторые вопросы, касающиеся социальной значимости литературы о войне. Первый вопрос был сформулирован так: «Что из написанного в годы войны и тогда же прочитанного Вами запомнилось Вам больше всего?» Как свидетельствуют ответы, самое сильное впечатление производили тогда публицистические выступления и очерки А. Толстого, М. Шолохова, И. Эренбурга, В. Гроссмана, Б. Полевого и др. Активно «работала» поэзия — публиковавшиеся в газетах главы «Василия Теркина» А. Твардовского (К. Ваншенкин: «В меня буквально вошли несколько глав «Василия Теркина»., потрясли удивительной жизненной правдой, растворились в крови, остались навсегда» [54]), лирика К. Симонова, Н. Тихонова, О. Берггольц, А. Суркова, П. Антокольского. Из художественной прозы упоминаются главы шолоховского

[54] Вопросы литературы.— 1985.— № 5.— С. 35.

романа «Они сражались за родину», особенно часто — «Волоколамское шоссе» А. Бека (В. Быков: «По существу очерк, списанный с действующих лиц на поле боя, с конкретной обстановки»[55]) и «С фронтовым приветом» В. Овечкина. Драматургия представлена пьесой А. Корнейчука «Фронт» (как заметил В. Кондратьев, желалось понять причины неудач).

Как видим, воздействие произведений измерялось их соответствием общему психологическому настрою людей, их собственному опыту,— иными словами, соответствием жизненной правде. И вместе с тем нельзя не упомянуть, что огромной популярностью пользовались тогда и фильмы «Два бойца», «В шесть часов вечера после войны», лирические комедии, в которых военный быт и жизнь тыла явно приукрашивались, суровые будни тех лет представали в светлом, даже праздничном освещении. «Психологически это легко объяснимо,— пишет критик Е. Стишова,— срабатывал закон самосохранения, общество остро нуждалось в компенсации потраченного душевного здоровья»[56].

Собственно художественное осмысление событий (а здесь на главное место вышла проза) началось еще до окончания войны; но произведения эти уже несли в себе предощущение победы и стали фактом послевоенного периода истории советской литературы. И в конце войны, и особенно в первые годы после войны, когда многомиллионные массы людей испытали огромное психологическое и даже физическое облегчение, выстояв и победив в жесточайшей схватке с врагом,— жизненно правдивое (со всеми смертями, кровью, страданиями, порой неоправданными потерями) изображение войны оказалось невозможным, слишком низок был болевой порог у человека: он жаждал героики, он хотел видеть войну уже «сквозь» победу, он ждал от литературы увековечения своего великого подвига. И эта его потребность в чувствах возвышенных, в воспоминаниях о моментах, когда на войне он раскрывал лучшие стороны своей души, проявлял готовность к подвигу, к смерти за Отчизну, о моментах высокого взлета духа,— эта потребность была естественна и закономерна.

В первые послевоенные годы было создано немало произведений, удовлетворявших эту потребность,— произведений разного художественного достоинства. Одним из лучших среди них по праву считается роман Олеся Гончара «Знаменосцы». Выступая в 1985 г. в Минске на конферен-

---

[55] Там же.— С. 33.
[56] Литературное обозрение.— 1985.— № 5.— С. 14.

ции («круглом столе»), посвященной современной советской литературе о войне, В. Яворивский нашел удивительно точные слова, чтобы охарактеризовать психологический настрой, отразившийся в «Знаменосцах»: «Этот роман был написан на учащенном, еще не остывшем после победной атаки дыхании: «Живы! Мы все-таки живы! Вопреки всему — живы!» Он написан с голоса разгоряченной, слишком близкой к событиям памяти человека, вышедшего из войны. Этот роман был чрезвычайно нужен, когда мы только считали потери и очень хотели ощутить, что не озлобились за эти годы, что у нас есть будущее» [57].

В 50—60-е годы началось «второе прочтение» войны, художественная литература подошла к исследованию событий 1941—1945 гг., к реалистическому воссозданию различных ситуаций и характеров, к показу не только героического, но и буднично трудного, не только высоких, но и иных, нередко низменных, проявлений человека на войне. Вышли в свет произведения В. Быкова, Ю. Бондарева, В. Кондратьева, Г. Бакланова, А. Ананьева и других, обозначенные критикой как «окопная», т. е., по мысли критикующих, локальная правда. Эти произведения не были отражением уже изменившегося умонастроения, они свидетельствовали лишь о начавшемся процессе его изменения, они определили его результат. Именно потому их восприятие оказалось двойственным.

С одной стороны, к ним резко отрицательно отнеслась значительная часть критики (что, кстати, на десятилетия задержало переиздание некоторых из них; тогда же не были выпущены на экран фильмы А. Германа «Проверка на дорогах» и «Двадцать дней без войны»), да и многие читатели, приученные нашей же литературой, нашим же кино, к обязательной героизации событий войны, усмотрели в этих произведениях искажение правды. С другой стороны, они привлекли к себе внимание широчайших читательских кругов, вызывали споры, полемику в прессе, будоражили память, будили мысль и тем самым активно содействовали росту сознания, перестройке чувственной сферы современников. Не случайно тогда же возник острый интерес к документалистике, к мемуарам, к безыскусному слову участников войны. Рассказы-воспоминания солдат, офицеров, политработников, собранные С. Смирновым, К. Симоновым и другими, стали одновременно и документом истории и фактом литературы.

---

[57] Там же.— С. 14.

А десятилетием позднее наступило время «третьего прочтения» войны: прозаики, кинорежиссеры, драматурги, преодолевая «болевой порог памяти», подошли вплотную к самым страшным страницам ее истории (массовые расстрелы мирных жителей, в том числе и детей, сожженные вместе с жителями деревни, гибель от голода сотен тысяч ленинградских блокадников), к самым трудным, казалось бы, неожиданно высвеченным войной и оккупацией, проблемам (психологии предательства, палачества, садизма по отношению к своим согражданам). Снова самым действенным и убедительным оказалось живое слово свидетелей и документально-точное воссоздание фактов («Я из огненной деревни...» А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесникова, «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, «Хатынская повесть», «Каратели» А. Адамозича, «Вечные Кортелисы» В. Яворивского, «У войны — не женское лицо», «Последние свидетели» С. Алексиевич, «Записки блокадного человека» Л. Гинзбург, фильм «Факт» сценариста В. Жалакявичуса и режиссера А. Грикявичуса — о сожжении литовской деревни Пирчюпяй и др.).

Появление значительного количества произведений единого тематически-стилевого направления не могло быть простым совпадением или подражанием удачно найденному однажды приему и объекту изображения, поскольку все они вызывали заметный общественный резонанс и, следовательно, отвечали определенной общественной потребности. Это — прежде всего потребность в восстановлении полной картины войны, полной правды о войне, когда, действительно, никто не забыт и ничто не забыто, когда не забыто и нравственное обязательство живых перед памятью о погибших. Однако эти произведения (и многие другие, созданные по законам художественного творчества, но проникнутые столь же мощно трагедийным пафосом, как, например, фильм «Иди и смотри» А. Адамовича и Э. Климова) отразили и современное состояние мира, оказавшегося перед угрозой новой, еще более жестокой, термоядерной войны, которая, если допустить, чтобы она была развязана, уничтожит уже не миллионы, а миллиарды людей, все живое на планете.

Эта мысль еще не овладела сознанием современников в полной мере, она еще представляется некоей абстракцией, далекой от реальных жизненных интересов, забот и помыслов людей. Именно потому искусство, литература, обращаясь к военной проблематике, в своей антивоенной нацеленности постоянно ищут наиболее интенсивные, ударные средства воздействия на человека. Это — документ, исполь-

зуемый художниками для достижения непосредственного, конкретно-чувственного восприятия реальности происходившего. Это — публицистический прием, играющий важную роль в структуре художественного произведения,— как метафорически выразился А. Адамович, «это — публицистическое, прямое, громкое слово, бросаемое в разгоряченное или, наоборот, спящее — но которое надо срочно разбудить — сознание» [58].

Необходимо подчеркнуть, что сегодня искусство, выступая однонаправленно с другими идеологическими средствами противодействия ядерной угрозе, обращается впрямую к антиутопиям, сюжетам «провидческим», пытаясь представить последствия возможной войны. Удачной попыткой в этом смысле стал фильм режиссера К. Лопушанского «Письма мертвого человека». Доходчивость его художественной идеи обеспечена образными средствами: автором найдено то оптимальное соотношение в произведении ирреального и достоверного, узнаваемого, которое и определяет эмоциональное воздействие на зрителя. В этом смысле фильм сделан убедительнее, чем представленный нашим телевидением американский телефильм «На следующий день» (там эта мера не всегда соблюдена). Впрочем, многое в таких случаях зависит от зрительского жизненного опыта: по всей видимости, японскому зрителю даже непредставимое для нас покажется натурной съемкой...

И все же узнаваемая опорная деталь и в таких ситуациях чрезвычайно впечатляет. Белорусский писатель Виктор Козько приводит в пример японский фильм о жертвах Хиросимы и Нагасаки: «Есть в этом фильме такая сцена. Нам показывают камни, морские камни, которые рассыпаются в прах от одного лишь прикосновения к ним, хотя внешне эти камни кажутся вполне обычными. Но в том-то и дело, что они уже не обычны. Они тоже жертвы войны, атомного взрыва» [59]. Создатели фильма именно такими художественными находками сумели сделать показанное на экране не только логически убедительным, но и эмоционально действенным. Однако (и это важно) японский фильм опирается на реальный опыт, он — о действительно случившемся. Когда же художник обращается к «провидческому» конструированию возможной катастрофы, появляется опасность сотворения некоей абстрактности, мало затрагивающей эмоциональную сферу реципиента, воспринимаемой лишь логической мыслью.

---

[58] Вопросы литературы.— 1987.— № 6 — С. 24.
[59] Там же.— 1985.— № 1.— С. 51—52.

В какой-то мере такая абстрактность присуща повести А. Адамовича «Последняя пастораль»,— надо думать, художественное слово менее, чем зрительный образ, приспособлено к эмоциональному воздействию, когда оно опирается только на авторскую фантазию: не возникает эффекта присутствия, сопричастности происходящему.

Об этом доказательно написал В. Кубилюс в статье «На пороге третьего тысячелетия»: «Литературу питает человеческий опыт настоящего и прошлого. Лишь пережитые мгновения наполняют художественный образ жизненной энергией, пластической силой и эстетической достоверностью. Будущее — бестелесная проекция, лишенная экзистенционального опыта, который заполняет клетки художественной ткани. Будущее можно лишь вообразить...» [60]. И далее, отдавая должное деятельности А. Адамовича, его последовательности и страстности в борьбе против угрозы новой мировой войны, критик замечает: «Едва ли верны его рассуждения о «сверхлитературе»,— ведь если постоянно бить в набат, ...никто уже не будет слышать тревожного звона. Литература, как и прежде, должна оставаться открытой всему спектру человеческого бытия» [61].

Это верно, но обращение художников к подобным приемам остранения, деформации реальности с целью поразить воображение реципиента возникающими за гранью глобальной катастрофы «инфернальными» видениями следует воспринимать скорее как эксперимент, как изыскание возможностей «пробудить спящее сознание», а не как ведущее тематически-стилевое направление и тем более не как магистральный путь нашего искусства. Это поиск изобразительно-выразительных средств для решения одной из задач, выдвинутых перед искусством нашим сложным, тревожным временем. Ибо перед ним стоят и другие задачи, важнейшей из них всегда остается развитие, обогащение человеческой личности, формирование человека, способного не только сохранить мир, но, постоянно наращивая свой творческий потенциал, совершенствовать жизнь, строить будущее.

И все же, как свидетельствуют факты, не только глобальная проблема войны и мира, но и сложившаяся в последнее десятилетие — как результат общественного застоя — психологическая ситуация в нашей стране потребовала от искусства «громкого голоса», открытого обращения к человеку. Если вспомнить значительные, обладавшие

---

[60] Там же.— 1987.— № 10.— С. 8.
[61] Там же.— С. 19.

реальной действенностью произведения, скажем, прозы последних лет, то нельзя не заметить, что в их структуре превалировало публицистическое начало,— в них явственно ощущалось присутствие автора, как бы суфлировавшего своему герою, подсказывающего ему свои слова.

Так, читая «Пожар» В. Распутина, трудно отделаться от впечатления, что герой его, шофер Иван Петрозич,— особо доверенное лицо автора, выражающее его собственные раздумья, тревоги, мысли, сомнения. То же впечатление возникает при чтении «Печального детектива» В. Астафьева. Даже в романе Ч. Айтматова «И дольше века длится день» моментами голос Едигея и «голос» автора (хорошо известный по выступлениям в прессе, на писательских и других форумах, по телевидению и радио) звучат так в унисон, что не всегда разделимы. Такое сближение авторской личности и личности героя (при их социальном различии) не может не отразиться на глубине и достоверности создаваемого художественного характера, ему присуща некоторая условность, ослаблена связь с формировавшими его жизненными обстоятельствами, не слишком ярко проступают индивидуальные черты, однако это возмещается динамикой, движением мысли, не обходящей, но, наоборот, изначально нацеленной на болевые точки действительности. Подобная установка резко увеличивала действенность таких произведений; возможно, эффект художественно-эмоционального воздействия их окажется не столь уж долговременным, но в общественной ситуации, вызвавшей их к жизни, они сыграли и продолжают играть серьезную роль в изменении умонастроения масс, нравственно-психологического климата в стране.

Создание произведений, которые акцентировали внимание на усиливающихся противоречиях общественного развития, высвечивали обостряющиеся конфликты социального бытия, было высшим велением времени, единственно возможной для советского искусства реакцией на застойные явления. И не только вторжение публицистического начала в строй собственно художественной образности, но нередко и разрушение ставших уже привычными при обращении к нашей современной жизни «натурально»-реалистической изобразительности или романтической стилевой приподнятости плодотворно сказалось на искусстве, повысив меру его участия в активизации сознания людей, в подготовке сознания общества к перестройке. Необычайно расширяя свой арсенал, используя все, что повышает эмоциональную энергию произведения,— иронию, гротеск, параболу, аллюзию и т. д., искусство стремится сломать сте-

реотипы восприятия не только художественного творчества, но и самой жизни, чтобы заставить нас видеть не освоенное мыслью должное, но на самом деле сущее. Это — необходимость, продиктованная сложившейся ситуацией, и искусство верно поняло ее и ответило на нее. Прав Н. А. Афанасьев, связавший сдвиги в искусстве с движением общества; он пишет: «На языке кинематографа, литературы, театра осуществляется жестокая самокритика общества и народа, оказавшегося на историческом перепутье, столкнувшегося с необходимостью доказывать то, что раньше вроде казалось аксиомой: социально-нравственные преимущества социализма. Измеряя себя такими масштабами, искусство стремится все договаривать до конца, без прикрас и недомолвок» [62].

В сложившейся ситуации остро встал вопрос о герое художественного произведения как о факторе воздействия искусства на массы. Дело в том, что в нашей науке, литературно-художественной критике уже давно — пожалуй, с 20-х годов — возобладало мнение, что воспитательное значение имеет главным образом положительный герой — как образец для подражания, как важнейшее средство влияния на сознание реципиента. На такой точке зрения критика твердо стояла и все последние годы. А между тем художественная практика последнего десятилетия проявляла явно иную направленность,— вопреки призывам и укоризнам критики искусство все выразительнее демонстрировало свой интерес к героям отрицательного свойства, к процессам нравственного, социального перерождения человека, к обстоятельствам, их вызывающим. И самое примечательное: произведения, в которых ярко, выпукло, достоверно (то ли средствами собственно реалистическими, то ли сатирическими) обрисовывался «антигерой», действовали персонажи, совершенно непричислимые к положительным — карьеристы, властолюбцы, демагоги, потребители, перерожденцы, взяточники, люди нечестные, жестокие, социально-пассивные, эгоисты и т. д.,— эти произведения получали огромный резонанс в обществе, вызывали споры, дискуссии, обсуждались даже на бытовом уровне.

Лишь некоторые примеры. В области киноискусства: «Плюмбум» и «Парад планет» А. Миндадзе и В. Абдрашитова, «Гараж» и «Забытая мелодия для флейты» Э. Рязанова, «Полеты во сне и наяву» В. Мережко и Р. Балаяна, «Голубые горы» Э. Шенгелая, «Тема» Г. Панфилова, «Частная жизнь» Ю. Райзмана и многие другие, в том числе

[62] Там же.— 1987. № 5.— С. 58.

фильмы о детях — «Чучело» Р. Быкова, «Игры для детей школьного возраста» Л. Лайуас и А. Ихо. В драматургии: «Утиная охота» и другие пьесы А. Вампилова, «Гнездо глухаря» и последние пьесы В. Розова, «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской, «Смотрите, кто пришел!» В. Арро, «Серебряная свадьба» А. Мишарина и т. д. В художественной прозе: «Одинокий волк», «Баллада про Сластьона», «Спектакль» В. Дрозда, «Имитатор» С. Есина, «Человек убегающий» и другие произведения В. Маканина, «И не было лучше брата» Ч. Гусейнова; персонажи из «Львиного сердца», «Изгнания из рая» П. Загребельного, из «Собора» и «Черного яра» О. Гончара и т. д.

Но показательно и то, что даже в тех случаях, когда писатель замышлял создать образ в целом положительного (пусть неоднозначно раскрывающегося, мучительно ищущего свой путь в жизни) человека, современника, и при этом следовал жизненной правде в ее проявлениях, образ этот зачастую утрачивал привычные «абрисы положительности» — прежде всего в восприятии читателей. Так случилось с «Игрой» Ю. Бондарева, где правдивость показа обстоятельств определенным образом подсвечивала героя, и в самом деле не совпадающего с объективными представлениями о человеке кристально честном и бескомпромиссном. Так случилось с повестью Г. Бакланова «Меньший среди братьев»,— автору пришлось в одном из интервью корректировать мнение читателей о замысле произведения и его герое.

Это, конечно же, было и реакцией на героев идеализированных, заданно-сконструированных, мертворожденных, которых сотнями продуцировали все виды искусства, выдавая за «образец для подражания», и которые значительно утратили силу воздействия на читателей. Но более глубокие причины крутого поворота искусства к герою отрицательному следует искать в сфере социальной, в самом состоянии общества, в необходимости преодоления создавшегося положения, оказывающего негативное влияние на психологию, на сознание человека, некоторых социальных слоев и групп населения страны. Отражая действительность, исходя из общественной потребности, искусство (в значительной, лучшей, наиболее чуткой к социальным проблемам своей части) нашло возможность противостоять застою, способствовать его разрушению в сознании людей.

Следует сказать, что далеко не всеми критиками был понят и поддержан этот несомненно плодотворный сдвиг в искусстве. Более того, последовательно нацеливая искусство на создание образа положительного (идеального)

героя, иные критики к тому же проявляли удивительно неглубокое для нашего времени представление о механизмах воздействия положительного (идеального) героя на сознание реципиента.

В 1986 г., в журнале «Вопросы литературы», была опубликована статья А. Нуйкина «Еще раз об идеальном герое»; в ней идеальный герой трактуется, в основном, как определенная разновидность героя положительного, хотя и с некоторыми отличительными особенностями. Так, идеальным героям, утверждает автор, не обязательны ни сверхлимитное количество добродетелей, ни бесстрашие и железная воля, ни само по себе наличие у них возвышенных идеалов. «Но,— продолжает он,— у всех у них должно быть одно обязательное качество: они должны давать ответ на вопрос «что делать?». Не вообще «что делать?», а что делать для решения (с позиций высоких идеалов) ключевых, жизненно важных для общества вопросов, поставленных данным временем. Ответ конкретный, который можно практически реализовать в своей жизни...» [63]. Профессия и социальный статус тут безразличны, по выбору писателя, но, уточняет А. Нуйкин, «удача в деле создания образа идеального героя сопутствовала тем из них, кто выбирал в герои именно не генерала, не вождя, а человека рядового по своему социальному положению» (111). Это — принципиальный тезис автора. Ибо важна именно **«форма приобщения»** к общему делу, которую может взять за образец любой. «В Великую Отечественную маршал Жуков для победы сделал больше Сергея Тюленина, но многие ли могли бы занять пост маршала, чтобы делать «то же», что Жуков?» (113). Тут даже солдаты, «чье поведение уже в какой-то мере предопределено их положением, «готовой» формой их включенности в борьбу», не могут претендовать на звание идеальных героев, поскольку не могут давать пример любому. Но это должен быть персонаж героический. «Уже потому можно сразу Венеру Милосскую вывести за пределы обсуждаемой проблемы» (с. 113).

И последнее, основное в пределах обсуждаемой проблемы. Повторив снова, что выбор писателя должен пасть не на идеального человека (гармоническую личность, человека будущего, выдающуюся личность, вождя, носителя идеалов и т. д.), а на героя, но тоже не всякого, автор разъясняет: «При всем нашем восхищении Тарасом Буль-

---

[63] Вопросы литературы.— 1986.— № 1.— С. 109 (далее страницы указаны в тексте).

бой, Степаном Разиным, челюскинцами, Мересьевым, при всем нашем желании им подражать в конкретных формах социального поведения, реализовать это желание на практике весьма затруднительно. Для этого ведь нам надо или менять эпоху, или — на худой конец — сидеть и дожидаться тех же исключительных обстоятельств, в которых (в полном соответствии с обстоятельствами) совершали свои подвиги наши любимцы» (114—115).

Если следовать этой логике, то выходит, что нам для того и нужен идеальный герой современности, чтобы подсказать каждому из нас «форму приобщения» к общему делу — одну на всех! Похоже, А. Нуйкин представляет себе художественное произведение чем-то вроде детской книжечки с картинками «Сделай сам», где подробно объяснено, как достичь требуемого, «должного». Автор, правда, для обоснования своей концепции обращается главным образом к литературе особых периодов в жизни народа, когда действенность ее соотносится с единой задачей. Но, если вдуматься, не несет ли возведенная в общий принцип и утвердившаяся в критике формулировка — герой как образец для подражания — зародыш облегченного толкования воспитательной функции литературы, пусть даже облекается эта мысль в более округлые и приятные глазу словесные конструкции? И не отражает ли она наше весьма примитивное, «суммарное» представление о современном читателе?

Да, бывают в истории народов ситуации, как правило, переломные, кризисные, героические (народно-освободительные войны, революции), когда герой литературы, выполняя определенную, обусловленную историческими обстоятельствами функцию, становится властителем дум, вдохновителем и выразителем чаяний и надежд широких масс, определенным примером стойкости и оптимизма (таким, например, стал Василий Теркин в Великую Отечественную). Бывают периоды в жизни человека (преимущественно, в детстве, ранней юности), когда у него нет собственного жизненного опыта, определенного мироотношения, а есть естественная склонность к подражанию,— тогда положительный пример оказывается плодотворным, поскольку способствует трансформации первых наблюдений в отношение, в нравственные понятия. Но в иных случаях процесс воспитания, формирования духовного мира человека через восприятие художественного произведения протекает иначе. И сама литература в иные, жестко не подчиняющие ее единой, прежде всего агитационно-политической задаче, заметно усложняется, свободнее и разнообразнее

выявляет свою природную сущность, свои художественные потенции.

«Движение от должного к данному — так можно определить важнейшую особенность нашей нынешней литературы по сравнению с литературой предшествующих, военных и послевоенных, лет,— пишет Д. Урнов.—...Хлынул в литературу непосредственный жизненный материал, и если раньше мы брались за книгу, даже не ожидая увидеть в ней совершающееся с каждым из нас повседневно, то теперь сочинение, в котором нет «жизни, как она есть», и читать не станут» [64]. Жизнь же, «как она есть», многолика и динамична; многообразен и динамичен в своих интересах, потребностях, запросах, связях с жизнью и человек, он не столь легко внушаем, как это представляется многим пишущим о воспитательной роли литературы, не столь восприимчив к прямолинейному поучительству, к «примеру». Да и сама действительность не создает абсолютно однотипных ситуаций. А значит, только используя все накопленное богатство приемов и способов воздействия на человека, постоянно обогащая их арсенал, искусство способно функционировать с реальной эффективностью. Верно отмечает Ю. Борев: «Воздействие искусства ничего общего не имеет с дидактическим нравоучительством. Потому-то и несостоятельна концепция идеального героя, который призван якобы послужить наглядным примером для публики. Нет, искусство воздействует на личность через эстетический идеал, который проявляется и в положительных, и в отрицательных образах» [65].

Именно с этой точки зрения (и исходя из художественного опыта последних лет) в арсенале средств воздействия советского искусства должен рассматриваться, в частности, и герой отрицательный, «антигерой». Ведь еще до недавнего времени его появление в произведении на самостоятельных ролях критика обычно рассматривала как попытку очернительства нашей действительности, поскольку типизирующая функция отводилась непременно герою положительному, считавшемуся законным выразителем положительной сущности нашего общества. Отрицательный герой вводился в образную систему только как антипод положительного, служил опорой конфликта, успешно преодолеваемого к финалу, и в финале оказывался лишь доказательством «побежденного зла». Не случайно произведения, где зло в финале не наказывалось со всей очевид-

---

[64] Вопросы литературы.— 1987.— № 3.— С. 19.
[65] *Борев Ю.* Эстетика.— С. 144.

ностью, где оно представало в тот момент в своей яростной силе,— такие произведения вызывали протест не только критики, но и читателей, приученных к счастливым оптимистическим концовкам (вспомним жаркие дискуссии вокруг айтматовского «Белого парохода»).

А между тем воздействие отрицательного героя на реципиента может быть нисколько не слабее, чем героя положительного — это доказала мировая художественная классика; образы «антигероев», созданные много веков назад, не утратили своей действенности, если они типизировали явление, которое — пусть в трансформированном виде — досуществовало до наших дней. М. В. Нечкина пишет: «В понятие функции художественного образа входит ... круг возбуждаемых ими общественных и этических понятий, вопросов, проблем, воспитательная роль воздействия образа на человека.

Яго, Ричард III и Шейлок могущественно содействовали созданию общественного идеала — высокого образа честного, справедливого, щедрого, подлинно гуманного человека! Читателю ясно, что я говорю не о прямом конкретном смысле трех редких злодеев, и не о прототипах Яго и Шейлока, и не о людях, в реальности похожих на них. Нет, я говорю о функции художественного образа в историческом процессе. Никто в сознании читателя так не боролся с клеветником, как образ Яго; никто так не разоблачал палача-властолюбца и прогнившего лицемера, как образ Ричарда III, никто так не сокрушал низкого стяжателя и златолюбца, как образ Шейлока!» [66]

Но разумеется, создание отрицательного героя, развенчание его — не единственный и тем более не магистральный путь советского искусства к цели. Его путь — изображение человека во всей его реальной многогранности и сложности, величии и противоречивости,— человека, пребывающего в постоянном движении становления и совершенствования. Человека, пробуждающего интерес в других людях, а значит и в читателях, зрителях.

Справедливо суждение В. Оскоцкого: «Думаю, привычные понятия положительного и отрицательного героя не охватывают сложного и противоречивого многообразия жизни перед лицом ее глобальных проблем, современная проза, как и литература, искусство в целом, более всего нуждаются не в эталонных воплощениях и оценочных нормативах того или другого типа, а раньше и прежде

---

[66] *Нечкина М. В.* Функция художественного образа в историческом процессе.— С. 27.

всего в герое, сильно и глубоко чувствующем, остро и крупно мыслящем. Или на ответной волне духовного сопричастия, нравственного сопереживания обостряющем в читателе неистребимую потребность чувствовать сильнее и глубже, мыслить острее и масштабнее» [67].

Верно: духовное сопричастие, нравственное сопереживание, но не подражание герою, не стремление делать, мыслить, действовать в точности «так же», как он, поскольку подражание во всех его проявлениях не только не активизирует, а наоборот, ослабляет, приостанавливает работу души, формирует пассивность натуры, оборачивается догматизмом мышления [68].

Действительно плодотворным контакт с героем может быть лишь тогда, когда он интенсифицирует эмоциональную сферу, движение сознания читателя; это, как уже говорилось, диалектически противоречивое «освоение» внутреннего мира героя, такое притяжение-отталкивание, в результате которого только и могут произойти стойкие качественные изменения в системе свойств индивида. И чем крупнее, значительнее, масштабнее личность героя,— героя, сопричастного прогрессивным идейным борениям своего времени, нравственным исканиям, общественной деятельности,— тем глубже и мощнее сопереживание ему и тем интенсивнее — критическая оценка его, ибо его мысли, чувства, поступки — всегда неординарны. В этом творческом взаимодействии с ним читатель творит себя как иную, самобытную личность, не повторяющую кого-либо, а неповторимую. И в этом последнем — очень важный результат контакта реципиента с искусством.

В самом деле, и теоретическая мысль, вырабатывающая определенное (классовое) мировоззрение, и мораль, и философия, и право, и наука, и религия, все виды идеологической деятельности, кроме искусства, изначально нормативны, они в целом формируют ту или иную систему взглядов, убеждений, понятий, которую и воспринимает общественный человек. Даже если человек сознательно приходит к определенным взглядам, идейным и нравственным убеждениям, научным представлениям, религиозным верованиям,— у него тысячи или миллионы *единомышленников.*

---

[67] Вопросы литературы.— 1987.— № 5.— С. 15.

[68] Показательно, что, осмысливая сегодня истоки застойных явлений в духовной жизни нашего общества, в частности социальной индифферентности, политической инфантильности, пассивности, философы справедливо подвергают критике и те недавно еще широко распространенные социологические концепции, авторы которых исходили из того, что человек — лишь объект управления, духовных воздействий, а не их суверенный соучастник.— См.: Вопросы философии.— 1987.— № 9.— С. 76.

И только реальная действительность своим необозримым разнообразием, богатством проявлений, постоянной изменчивостью, противоречивостью, своей жизненной конкретностью, и искусство, отражающее эту жизнь, человеческое бытие в конкретно-чувственных, всегда неповторимых образах, способствуют формированию индивидуальностей — самобытных, несхожих между собой в своей человеческой сущности.

Разумеется, специфически воссоздавая человеческое бытие во всей доступной ему полноте, искусство отражает идеи времени, общественные идеалы, взгляды и убеждения — политические, философские, нравственные, поскольку ими руководствуется человек, они определяют его ориентации в мире, в конечном счете — его судьбу. Более того, искусство не просто отражает эти идеи и идеалы, исходя из своей специфики, оно эстетически оценивает и утверждает их. Через искусство человек «присваивает» их, воспринимая их не только разумом, но и целостным сознанием, открывает их личностный смысл. И потому так важно, чтобы искусство утверждало самые прогрессивные идеи и идеалы, отвечающие историческому прогрессу человечества.

Советское искусство, создаваемое идейными единомышленниками, утверждает идеи и идеалы нашего социалистического общества, идеи и идеалы коммунизма. Под воздействием искусства они воспринимаются как свои, становятся фактором, в значительной степени определяющим духовно-психологические доминанты его личности. При этом искусство активно взаимодействует с политикой, философией, моралью и т. д. Однако и здесь искусство реализует свою собственную сущность. Ведь цель исторического прогресса, цель коммунизма — развитие индивида без какого-либо заранее установленного масштаба, постоянное обогащение его сущностных сил и свойств; именно в этом смысле Маркс ставил знак равенства между коммунизмом и гуманизмом. Но и само построение коммунистического общества, возможное лишь сознательной деятельностью, требует от его строителей (что убедительно продемонстрировало наше время перестройки) не только идейной убежденности — это главная предпосылка, но и творческого, нестандартного мышления, духовной развитости личности, ибо путь к новому обществу тоже не установлен заранее — он будет найден ищущей человеческой мыслью, вооруженной знанием закономерностей исторического прогресса, и пройден самостоятельным творчеством каждого человека, включая творение им себя самого как человека коммунистического мира.

Поэтому забота о формировании духовно-богатой, творческой, социально-активной личности — сегодня особенно актуальна. И здесь многое может сделать искусство. В частности, оно способно противоборствовать тем унификаторским тенденциям, которые порождаются углублением и ускорением научно-технического прогресса, расширением средств массовой информации и которые ведут к стандартизации личности.

Чуткий к трудным проблемам и тревогам времени, Чингиз Айтматов увидел в этом влиянии НТП на человека серьезную опасность. «Поэтому,— писал он, обращаясь к деятелям литературы и искусства,— я и призываю восстановить культурный суверенитет личности, которая, я чувствую это, испытывает сегодня стихийное, а порой и сознательное давление со стороны массовых форм мышления и поведения. Как восстановить? Готовых рецептов не имею, но твердо убежден в том, что очень важно сохранить традиции прошлого, подлинные ценности человеческого духа, включая национальные особенности и самобытность культур как заслон на пути всеобщей унификации» [69]. Необходимо, продолжает он, «создать такой климат, такое искусство, такую литературу, которые способствовали бы качественному совершенствованию человеческой личности» (с. 10).

Именно искусство своим специфическим воздействием на человека может и должно пробуждать и усиливать в нем чувство сопричастности делам и самым прогрессивным идеям нашего времени, наращивать в нем энергетические импульсы, формируя активное личностное отношение к тем или иным (соответственно позитивным и негативным) явлениям и фактам действительности. А для этого искусство должно быть правдивым, отражать жизнь и в ее прогрессивно-определяющих тенденциях, и в ее противоречиях, во всей остроте нерешенных конфликтов и драматических ситуаций. Это важнейшая предпосылка его действенности.

Искусство обладает мощным потенциалом воздействия на личность. Реализация этого потенциала особенно эффективна, когда оно, не стремясь к решению задач внеэстетических, к подмене собой других видов идеологии, но действуя с ними **однонаправленно**, способствует утверждению человеческого в человеке и прежде всего развитию сущностно-человеческой способности воспринимать мир как свой собственный мир, нуждающийся в совершенствовании.

---

[69] Вопросы литературы.— 1986.— № 3.— С. 9.

СОЦИАЛЬНАЯ ДЕЙСТВЕННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА

И создание произведений искусства, и их восприятие невозможны вне опоры на социально и национально обусловленный эстетический идеал. Ни литература, ни живопись, ни музыка, ни кино не могут выполнять присущей им роли в жизни общества, не «ориентируясь» на определенные представления о прекрасном как должном. Несмотря на очевидность этих зависимостей, рассмотрение эстетического идеала, его природы, специфических особенностей, социальной, воспитательной действенности представляется задачей довольно сложной. И прежде всего потому, что понятие «эстетический идеал» (хотя оно и попало в поле зрения исследователей в области философии, эстетики, искусствоведения достаточно давно) еще и сегодня не имеет четкой, общепринятой дефиниции. Речь идет не о частных разногласиях, а о самом ядре понятия.

Конечно, существуют объективные сложности определения как сущности эстетического идеала, так и его зависимости от идеала общественного, его специфической самостоятельности, самодовлеющей ценности, которые связаны с недостаточной научной — философской и эстетической — разработанностью проблем природы идеального и соотношения идеального и реального. Если же несколько схематизировать существующие точки зрения на природу эстетического идеала, их можно свести к трем наиболее характерным.

Согласно первой — эстетический идеал представляет собой высшую цель эстетического отношения к действительности. Согласно второй — это совершенный образец художественного образа человека, создаваемый художником. Согласно третьей — это совершенный образ человека в действительности. За каждым из представлений — достаточно длительный процесс изучения категории и акцентация какой-то одной из присущих ей черт.

Неясность, неопределенность категории «эстетический идеал» обусловливается и тем, что она, применяемая по отношению к различным видам творческой деятельности, наполняется специфическим содержанием, а это не всегда

учитывается исследователями. Так, разве роль, значимость, функциональные особенности, сфера воздействия эстетического идеала не зависят от того, на что конкретно экстраполировано данное понятие в данном случае? То ли речь идет о самом художнике и его творческой работе, то ли о восприятии и оценке произведения профессиональным критиком, то ли о чтении книги, просмотре кинофильма и т. д. читателем, кинозрителем... Конечно, и структура эстетического идеала, и его направленность и социальная отдача будут (при всей известной общности) различны, по-своему нюансированны. И это нельзя игнорировать.

Причиной дефинитивной зыбкости рассматриваемой категории является также недиалектичное представление о связи единичного, особенного и всеобщего — по отношению к эстетическому идеалу. Весьма существенный недостаток наиболее распространенного еще и сегодня определения эстетического идеала как конкретно-чувственного образа, созданного художником, связан именно с игнорированием диалектики связи единичного, особенного и всеобщего. Конкретный художественный образ может представлять собой либо единичное, либо особенное, но уж никак — не всеобщее. А как раз последнее характеризует всякий, в том числе и эстетический идеал. Расхождения исследователей в этом плане реально ощутимы и действенны — если иметь в виду социальную эффективность эстетической или литературоведческой теории, воздействие ее как на процесс созидания и профессиональной оценки художественного произведения, так и на процесс восприятия и усвоения художественных идей обществом.

Для выявления корней современных разногласий относительно категории «эстетический идеал» представляется необходимым исторический экскурс, позволяющий проследить, пусть в самых общих чертах, зарождение и развитие различных представлений о его природе. Ведь основы современных концепций были заложены еще в античные времена.

Как известно, Платон довольно четко разделял существующий мир на идеальный и реальный. Подражательные искусства (литература, живопись, скульптура) не могут, по мысли философа, выражать нравственные идеалы, ибо между внутренним миром художника и миром идеальным (миром высоких идей) лежит несовершенная действительность (мир несовершенных вещей). Поэтому высшая красота может существовать только в «чистой», то есть идеальной форме. Представления об эстетическом идеале (естественно, учитываем, что сама эта категория еще не

существовала, но явление, которое она обозначает, было присуще и античной культуре) у Платона имеют определенную идеалистическую окраску, но им свойственно тонкое ощущение диалектики единичного, особенного и всеобщего.

Следует иметь в виду и то, что на жизнь античного общества огромное воздействие оказывали мифология и космологическое миросозерцание. Это и определяло наиболее характерные черты эстетического идеала Древней Греции: целостность, конкретность выражения и самодовлеющая завершенность. В данном случае нас интересует конкретность выражения идеала — она выступала, как правило, в телесных формах, и отличалась предельной пластичностью. Такая особенность античного искусства определяла диалектический характер связи между единичным и всеобщим в конкретном образе, поскольку в основе своей имела мифологическое отождествление природы и духа.

Платон уловил зерно зарождающегося противоречия — сложности отражения идеального в конкретно-чувственном. Конечно, и для него, и для Аристотеля эстетический идеал еще существует как нечто присущее самой жизни, не противостоящее ей, а органично входящее в нее. И, посему, сама категория не является еще предметом рефлексии — ни художественной, ни философской.

В отличие от Платона, Аристотель всецело соотносит эстетический идеал с конкретным его отражением в драме, особенно в трагедиях Эсхила и Софокла. «На упрек, что [поэт подражает] не так, как есть, можно возразить, что [он подражает тому], как должно быть: так, Софокл говорил, что сочиняет людей такими, как они должны быть, а Еврипид — как они есть» [1],— писал ученый, отдавая предпочтение и симпатии Софоклу.

Все это вполне объяснимо в рамках античных представлений о назначении искусства, о его роли в общественной жизни, о целостности человеческого мировосприятия. В дальнейшем, как известно, представления и о самом искусстве, и о природе, сущности эстетического идеала эволюционируют, но в конечном счете, так или иначе, по существу сводятся к тем же двум точкам зрения: эстетический идеал 1) как образец для подражания, должное и 2) как высшая цель эстетического отношения.

В эпоху средневековья эстетический идеал уже не включает в себя идеи целостности и гармоничности личности; отрицается самодовлеющая завершенность и эстетического

---

[1] *Аристотель.* Поэтика // Соч.: В 4 т.— М., 1983.— Т. 4.— С. 676—677.

идеала, и художественного произведения в целом. Идеалы средневековья в основном сфокусированы на изображение «божественного в человеке». Дух довлеет над плотью, но не в понимании Платона (христианский дух не тождествен идеальному в понимании античных мыслителей), а, с необходимыми в данном случае оговорками, ближе к представлениям Аристотеля.

Раннехристианская концепция эстетического идеала неоднократно уточнялась — в плане «реабилитации» человека, человеческого в искусстве и жизни. Уже протестанты в своих воззрениях на искусство стараются органически сочетать человеческое и духовное. Наиболее же ярко стремление к изображению гармонически развитого человека проявилось (если говорить о послеантичной эпохе) у художников Возрождения. Гуманисты Ренессанса исходили прежде всего из философского постулата активности человеческой личности, продвигаясь далее в эстетическом развитии общества по сравнению с искусством античности. Эта активность трактовалась как красота и совершенство человеческой **индивидуальности**, являющейся реальной силой общественного развития. Разумеется, в представлениях мыслителей и художников эпохи Возрождения красота человеческой индивидуальности трактуется несколько иначе, нежели сегодня. Она по-своему идеализирована, возведена в ранг совершенства, представляет собой своего рода обобщенную, типизированную норму.

Весьма своеобразно проблема эстетического идеала отразилась в философии и художественном творчестве выдающегося украинского мыслителя Г. Сковороды. Для него характерен синкретизм этического и эстетического. Причем, если в 60-х годах XVIII ст. он считал, что прекрасное может быть достигнуто человеком только в результате значительных усилий, то уже в начале 70-х годов его взгляды коренным образом изменяются. Прекрасное — это то, что дается легко, просто, в результате «сродной» деятельности. Однако Г. Сковорода не отождествлял прямолинейно красоту и добро. Его учение о двух натурах, внешней и внутренней, позволяло познавать истинную красоту. Внешняя красота, по мнению философа, является лишь знаком внутренней истины, к познанию которой должен стремиться человек. В одной из своих «бесед» Г. Сковорода подробно объясняет сущность проявления внутреннего во внешнем:

«Что ж ты, друг мой, думаешь? Ты все, как слѣпой содомлянин, одно осязаешь. Всяка тлѣнь есть то одно. Очувствуйся. Мертв еси. Привязался ты к своему трупу, ни о

чем сверх его не помышляя. Одно, а не двое, в себѣ видиш и, к сему прилѣпляясь, исполняеш пословицу: «Глуп, кто двое насчитать не знает». Глядиш зеркало, не думая о себе. Взираешь на тѣнь, не помня яблони самой, смотришь на слѣд, а не вздумаеш про льва, куда сей слѣд ведет? Зѣваеш на радугу, а не памятуеш о солнце, образуемом красками ея. Сіе значит: одно пустое в себѣ видѣть, а посему не разумѣть, не знать себе, самаго себе. // Разумѣть же — значит: сверх виднаго предмета провидѣть умом нѣчтось не видное, обѣтованное видным: «Восклонитеся и видете...» Сіе-то есть хранить, наблюдать, примѣчать, сирѣчь при извѣстном понять безвѣстное, а с предстоящего, будто с высокой горы, умный луч, как праволучную стрѣлу в мѣть, метать в отдаленную тайность... Отсюда родилось слово **символ**» [2].

Такие представления характерны для поэтики барокко, а философичность мышления Г. Сковороды позволяет сделать вывод о глубоком понимании им связи этического и эстетического идеалов не как тождественных, а как взаимораскрывающихся только в своей внутренней сущности.

Характерная трансформация эстетического идеала произошла в классицистических представлениях об искусстве и его роли в общественной жизни. В концепциях классицизма эстетический идеал полностью отождествлялся с этическим, даже растворялся в нем, и поэтому укладывался в довольно жесткую схему, определяющую совершенные черты идеального человека. Если Аристотель лишь отдавал предпочтение изображению должного над изображением сущего, то Н. Буало и его единомышленники категорически и концептуально противопоставляли должное сущему. Если Г. Сковорода усматривал сущность во внутренней натуре, то классицисты внешнее как бы экстраполировали на внутреннее.

Вопреки разнообразным ограничениям, наложенным на художника классицистическими условностями, в эстетическом идеале романтизма во главе угла стоит художественное изображение свободной, раскрепощенной от регламентированных условностей человеческой личности. Романтический эстетический идеал по своему содержанию, как правило, представляет образ исключительный,— преимущественно личности бунтующей, которая хотя и несет в своем характере черты конкретной эпохи, но по своей значимости вырывается за ее пределы.

---

[2] *Сковорода Г.* Бесѣда 1-я, нареченная Observatorium (СІОН) // Повн. зібр. творів: В 2 т.— К., 1973.— Т. 1.— С. 295.

Особый вклад в изучение природы исследуемого нами явления принадлежит И. Канту. Он также еще не пользуется категорией «эстетический идеал», однако теоретической разработкой вопроса приближает и по сути делает необходимым ее появление (впервые категорию «эстетический идеал» употребил, как известно, Ф. Шиллер в своей незаконченной работе «О критерии прекрасного и об эстетическом идеале»). Предваряя романтический «бунт», с особой силой проявившийся в конце XVIII ст. в форме резкого противопоставления умственного и физического труда, Кант представлял эстетический идеал как нерасторжимое единство этического и эстетического, добра и красоты, и существовал он для него только в сфере духа, идеального. Идеал, по Канту, должен заключать в себе идею разума, ставящую цель, которая и определяет внутренние возможности субъекта. Философ «изымает» эстетический идеал из сферы чистого разума и относит его к сфере воображения. Это первое важное достижение кенигсбергского мыслителя в области изучения идеала, и эстетического идеала в частности. Не менее важным является уяснение отличительных особенностей именно **эстетического** идеала как категории, извлечение ее из более широкого понятия. «В учении И. Канта,— отмечает В. Крутоус,— категория «идеал» присутствует сразу в трех своих разновидностях: гносеологический идеал (идея разума), нравственный идеал (категорический императив) и эстетический идеал (эстетическое выражение нравственного совершенства в образцах искусства). У Канта эти разновидности уже достаточно обособились» [3]. Категорический императив как понятие разума философ рассматривал в качестве более или менее определенного регулятивного принципа поведения. Однако он резко выступал против возможности осуществления идеала-понятия в художественном произведении. Любые попытки наглядно-конкретного изображения идеала, считал И. Кант, «напрасны, более того, они в известной степени нелепы и малоназидательны» [4]. Это происходит от того, что сопротивление материала (мира несовершенных вещей, по Платону) искажает идеал, делает невозможным его адекватное отражение.

Вместе с тем высшим идеалом И. Кант считает именно человека, подлинно человеческое: «Только то,— утверждал он,— что имеет цель своего существования в себе самом

---

[3] *Крутоус В. П.* Категория прекрасного и эстетический идеал.— М., 1985.— С. 103—104.

[4] *Кант И.* Критика чистого разума // Собр. соч.: В 6 т.— М., 1964.— Т. 3.— С. 502.

[а именно] **человек**, который разумом может сам определять себя свои цели или, где он должен заимствовать их из внешнего восприятия, все же в состоянии соединять их с существенными и всеобщими целями и затем также и эстетически судить о согласии с ними,— только **человек**, следовательно, может быть идеалом **красоты**, так же как среди всех предметов в мире (только) человечество в его лице как мыслящее существо (Intelligeng) может быть идеалом **совершенства**»[5]. Весьма важным моментом для понимания концепции эстетического идеала Канта является неоднократно подчеркиваемый им характер целеполагания при осуществлении эстетического идеала. Оторвав эстетический идеал от реальной действительности, он тем не менее отчетливо видел его существенные черты: «Еще более, чем идея, далеко от объективной реальности то, что я называю идеалом», и уточнял — «и под чем я разумею идею не только in concreto, но и in individuo, т. е. как единичную вещь, определимую или даже определенную только идеей»[6]. Но в то же время Кант проницательно замечал, что эстетический идеал заключает в себе идею разума, которая ставит перед собой некую высшую цель, сочетающую в себе добро и красоту.

Далее теорию эстетического идеала разрабатывал Гегель, хотя для него несомненная трудность состояла в невозможности представить идеал будущего развития литературы и искусства. Апологетизируя древнегреческую демократию и считая буржуазный строй незыблемым и «конечным пунктом» развития человечества, он придерживался известной точки зрения о смерти искусства. Исследуя, однако, художественные явления минувших эпох, Гегель пришел к ряду ценнейших теоретических выводов, опирающихся на опыт мировой цивилизации. Первый из них состоит в том, что эстетический идеал следует рассматривать как достояние самой реальной действительности, правда, только по отношению к категории сознания. Гегель стремится выявить в эстетическом идеале, называемом им «идеал прекрасного», единство субъективных целей и объективных обстоятельств. Анализируя под таким углом зрения сокровища мирового искусства, он показывает, что эстетический идеал является не абстракцией, не отвлеченным понятием, а конкретизированным образом совершенства, живой индивидуальностью. Это стремление к чувственно отраженному образцу совершенства, доказывает Гегель, имманентно присуще искусству.

[5] *Кант И.* Критика способности суждения // Там же.— Т. 5.— С. 237.
[6] Там же.— С. 501.

Второй важнейший вывод, касающийся природы идеала (и эстетического идеала в частности), состоит в том, что идеал выражается в свободном развитии физических и духовных сил индивидуума в процессе общественной жизни, т. е.— в единстве личности и общества.

В «Феноменологии духа» философ последовательно утверждает представление об идеале как о самом движении мысли. Общие закономерности всегда, упорядочившись, выявляются в, казалось бы, беспорядочном нагромождении случайностей. Идеал же выступает как постоянное обновление внутреннего мира человека, вбирающего в себя все истинные достижения человеческой мысли предыдущих эпох.

Отдавая прерогативу философско-теоретическому мышлению и не видя альтернатив буржуазному развитию общества, а, следовательно, предполагая в будущем смерть искусства, Гегель считал вероятным слияние эстетического идеала со спекулятивно-философским, а точнее — растворение первого во втором, т. е. исчезновение эстетического идеала — как совершенного образца для подражания в искусстве.

В противоположность пессимизму Гегеля романтики выступили со своеобразной эстетической антитезой лицемерию и утилитаризму буржуазной идеологии. Они настойчиво утверждали мысль, что именно искусство способно гармонизировать, очеловечить человека, развить все его природные способности. Эстетическому идеалу отводилась роль своеобразного гальванизатора целостности самого человека. Если Фихте, отталкиваясь от представления Канта о единстве этического и эстетического, нравственности и красоты, пришел к полному растворению эстетического идеала в этическом, то Шиллер, уже введший в научный обиход категорию «эстетического идеала», напротив, рассматривает его с предельным вниманием к чувственному началу человека. Исходя из той же концепции Канта, он обращается к эстетическому идеалу древних греков с характерным для него приматом эстетического над этическим, красоты над добром, поскольку в «прекрасной нравственности» как эстетическом идеале добро невозможно вне красоты.

Решительный поворот в сторону соотнесения эстетического идеала с реальной действительностью, с социально обусловленными процессами развития общества сделали революционные демократы. Они рассматривали эстетический идеал в единстве с нравственным и общественно-политическим. Целостный общественный идеал охватывает

все сферы жизнедеятельности человека, что определяет тесную связь эстетического сознания с мировоззрением. Эстетический идеал революционных демократов предстает как «действительность в возможности» (В. Белинский) и имеет ярко выраженную социально-прогностическую направленность. Он вырастает прежде всего на основе реальной жизни общества, именно ею и формируясь. «У нас единственный кодекс эстетический,— заявлял И. Франко,— жизнь. Что она свяжет, то и будет развязано» [7].

Подлинно научную характеристику понятия идеального дали классики марксизма-ленинизма. Они доказали обусловленность идеалов объективными тенденциями развития общества. Идеалы, в том числе и эстетические, выполняют в жизни общества преобразующую роль, в то же время сами изменяясь и конкретизируясь под воздействием реальной действительности.

В работах К. Маркса и Ф. Энгельса был обоснован коммунистический эстетический идеал как образ целостного и всесторонне развитого человека. Единственным путем к его достижению является создание условий для развития индивидуальности, в процессе которого каждый человек раскрывался бы как универсальная личность. Коммунистический эстетический идеал был теоретически заложен в основу пролетарского искусства. Однако осуществление его на практике встречало известные объективные и субъективные трудности. После победы Великой Октябрьской социалистической революции появились реальные возможности для воплощения в искусстве коммунистического эстетического идеала, для его беспрепятственного и эффективного воздействия на общественную жизнь. Эти возможности достаточно продуктивно реализовывались на протяжении 20-х — в начале 30-х годов. Было создано немало талантливых художественных произведений, воплотивших подлинные эстетические идеалы нового общества. Однако условия периода культа личности Сталина, а затем и застойные явления 70-х — первой половины 80-х годов препятствовали как художественному воплощению подлинного (а не схематически-вульгарного) коммунистического эстетического идеала в литературной практике, так и всесторонней его теоретической разработке. В литературе и искусстве длительное время была стойкой тенденция к созданию некоего «идеального героя», якобы открывающего перспективу развития общества, а на самом деле оказы-

[7] *Франко І.* Література, її завдання і найважніші ціхи // Зібр. творів: В 50 т.— К., 1980.— Т. 26.— С. 13.

вающегося либо крайне упрощенной схемой общественного коммунистического идеала, либо вообще конъюнктурной поделкой. При этом общественно значимое отрывалось от нравственного содержания. Урон в области эстетических отношений общества оказался значительным — и в огромной мере именно из-за неправильного понимания природы идеала. Большой ущерб в связи с этим был нанесен авторитету и престижности литературы и искусства как социального феномена. В частности, воспитательная функция их рассматривалась схематично-прямолинейно, без должного учета эстетической специфики.

Все это в той или иной степени сказывалось и на уровне изучения советской эстетикой, и, еще больше, литературоведением и искусствоведением, самой проблемы социальной действенности эстетического идеала. Значительное время эта проблематика вообще выпадала из поля зрения ученых, что само по себе тоже не остается безболезненным ни для развития литературы, ни для воспитания читательской публики. Однако и активизация интереса к проблеме идеала, наблюдающаяся с начала 60-х годов в советской эстетической науке, не всегда приносила весомые результаты. Во многих работах коммунистический эстетический идеал рассматривался в основном в его общесоциологических характеристиках, что на практике не так уж и редко приводило к подмене эстетического идеала общественно-политическим.

Повышение исследовательского интереса к проблеме совпадает с общим стремлением советской науки осмыслить природу эстетического, которое, по сути, игнорировалось на протяжении 30—50-х годов. Современные толкования особенностей этой категории весьма разнообразны, поэтому представляется возможным рассмотреть лишь наиболее показательные точки зрения.

В исследовании В. Днепрова начала 60-х годов эстетический идеал рассматривался как желаемое (в то время весьма распространенная точка зрения). Сторонники подобного толкования эстетического идеала исходили из того, что существует противоречие сущего и желаемого, действительности и идеала, и полагали, что именно в этом состоит «специфическое жизненное противоречие, которое **управляет** областью эстетических явлений и определяет **эстетические законы**» [8]. Однако представления об идеале как о чем-то «желаемом» слишком расплывчато и лишено непосредственной связи с реальной действительностью, вер-

[8] *Днепров В.* Проблемы реализма.— Л., 1961.— С. 62.

нее — вольно или невольно противопоставлено ей. Не случайно В. Днепров при переиздании своей статьи «О формах художественного обобщения», где постулировалось противоречие между сущим и желаемым, действительностью и идеалом, фактически отказался от такого рода представлений [9].

Попытку преодолеть «отрыв» идеала от действительности осуществил Е. Громов; по его мнению, эстетический идеал выступает в качестве определенного синтезированного образа совершенства. Синтезированного — ибо включает в себя и представления о том, что мешает осуществлению идеала, противостоит совершенству; именно в эстетическом идеале, считает ученый, преломляются политические, нравственные, философские и эстетические взгляды художника [10]. Однако интегративную сущность эстетического идеала он отстаивал довольно непоследовательно. «Общественный идеал,— указывал он,— один; политический, нравственный, эстетический идеалы составляют его различные, тесно связанные стороны» [11].

Пытаясь преодолеть «отрыв от действительности», Е. Громов в немалой степени схематизирует проблему. Для «снятия» противоречия между сущим и желаемым, ученый — (как многие другие в те годы) обращался к категории «идеального героя», и тогда проблема решалась довольно просто: «Идеальный герой — носитель коммунистического идеала советской эпохи — это не собрание всех мыслимых достоинств, а передовой советский человек, как он есть в жизни» [12]. Понятийный эквивалент этого обыденного представления предлагался в следующем виде: «Эстетический идеал, который желает выразить художник в своем произведении,— это, строго говоря,— **не понятие** о совершенстве, а **образ** этого совершенства, воплощенный в индивидуально-неповторимых характерах, событиях, отношениях, реальной жизни; в этом же индивидуальном, частном должно «просвечивать» общее, типичное» [13].

Но такое толкование эстетического идеала не дает ответа на ряд закономерно возникающих вопросов. Если это индивидуально-неповторимый, конкретно-чувственный об-

---

[9] *Днепров В.* Идеи времени и формы времени.— Л., 1980.— С. 56—57.
[10] *Громов Е.* Проблема эстетического идеала (К вопросу о становлении категории эстетического идеала): Автореф. дис. ... канд. философ. наук.— М., 1961.— С. 12.
[11] Там же.— С. 11.
[12] Там же.— С. 9.
[13] Там же.— С. 16.

раз, созданный писателем, кинорежиссером, актером, живописцем и т. д., то сколько же может оказываться эстетических идеалов даже в творчестве одного художника? Если эмоционально окрашенный «образ совершенства» представляет собой одну из категорий в системе идеалов — наряду с политическими, нравственными, философскими и т. д.,— то как в нем «просвечивает» нечто более общее, типичное? Иными словами, как здесь проявляется диалектическая связь единичного, особенного и всеобщего? Вся логика рассуждений Е. Громова ведет к тому, что всеобщим для эстетического идеала является общественный идеал. Но ведь последний (как и политический, философский, нравственный идеалы) выступает в форме понятия, а эстетический идеал, по Е. Громову, только в форме конкретно-чувственного образа. Какова же возможность их сочетания?

Внимательное рассмотрение противоречий данной концепции поучительно тем, что в ней как бы сконцентрирована неоднозначность и теоретической трактовки категории, и применения ее на практике — в данном случае при определении действенности эстетического идеала. Так, исследователь разбирает случай непосредственного воздействия эстетического идеала (по его терминологии — «образа совершенства») на действительность. Семнадцатилетняя школьница Валя Новикова погибла, спасая двух детей, оказавшихся в пылающей избе. По мнению автора, подвиг девушки был вызван тем, что в школе незадолго до этого состоялось обсуждение книги А. Кузнецовой «Честное комсомольское», главный герой которой Саша Коновалов первым бросился в огонь на пожаре. «Так литературный герой Саша Коновалов,— делает вывод Е. Громов,— помог Вале внутренне подготовить себя к подвигу.

Конечно, далеко не всегда можно вот с такой очевидностью проследить влияние художественного образа на человека. Пути воздействия искусства на сознание людей сложны и многообразны. Важно понять главное: лишь то искусство, которое изображает в художественно совершенной форме героя — носителя коммунистического идеала, является действительно большим искусством».

Можно вполне согласиться с тем, что «пути воздействия искусства на сознание людей сложны и многообразны», но при этом следует добавить, что вряд ли они столь прямолинейны, как в приведенном примере. Тем не менее именно подобный подход к эстетическому идеалу приобрел, пусть даже в несколько завуалированной форме, широкое распространение — особенно в среде педагогов. А это, по

нашему мнению, приводило к искаженному пониманию воспитательной функции искусства.

Выхолащивая специфику художественного творчества, некоторые литературоведы противопоставляли советскую литературу классике. Последняя, мол, была литературой вопросов, а искусство социалистического реализма дает на все ответы, ибо «знает, к какой цели и каким путем вести и своего героя, и своего читателя» [14]. Уже это неправомерное представление объясняет существо прямолинейного понимания путей воспитательного воздействия искусства слова: «Литература всегда и прежде всего учит читателя образами своих положительных героев. Через эти образы познается действительность, ведущие черты определенной эпохи. Именно эти образы воспитывают читателя, прочитанное произведение вспоминается прежде всего в связи с изображением в ней людей. Хочется им подражать, быть такими, как они!» [15] Сегодня такие высказывания звучат явно вульгаризаторски, но в свое время они оказывали определенное воздействие (естественно — отрицательное) на развитие и литературы, и читателя. Нетрудно заметить, что в основе подобного рода искажений лежит неверное понимание природы самого эстетического идеала.

Правда, следует отметить, что в эстетике постоянно предпринимались попытки уйти от прямолинейного толкования категории «эстетический идеал». Так, еще в 60-х годах В. Муриан определял его как «конкретно-чувственное представление о высшей норме эстетического совершенства и пути его достижения» [16] и объяснял такое свойство присущим эстетическому идеалу характером обобщения, которое синтезирует в себе политические, моральные и эстетические идеи. «Если художественный образ,— отмечал исследователь,— (в большей степени это относится к образу положительного героя) всегда есть конечный результат «деятельности» идеала, **непременное условие возврата идеала к практике**, то сам по себе идеал как особая категория эстетического познания никак не исчерпывается единичным художественным образом и не всегда укладывается «без остатка» в систему художественных образов отдельного произведения» [17].

---

[14] *Недзвідський А.* Виховне і пізнавальне значення літератури.— К., 1965.— С. 24.

[15] Там же.— С. 33.

[16] *Муриан В.* Идеал эстетический // Философская энциклопедия.— М., 1962.— Т. 2.— С. 199.

[17] *Муриан В.* Эстетический идеал.— М., 1966.— С. 51—52.

Сущность эстетического идеала, которая обусловливает возможность его отражения, воплощения в искусстве, состоит в том, что он всегда является продолжением возможностей конкретно-исторического общества и конкретного человека. В этом и проявляется его связь с действительностью. «Эстетический идеал,— замечает В. Толстых,— в концентрированной форме отражает существенные черты, закономерности и требования реальной жизни, конкретно-исторической действительности. Это — **должное**, определяемое художественным способом через познание, революционно-критическое освоение и преодоление сущего, и как таковое оно всегда обращено к настоящему. Это — **возможная реальность**, получившая в искусстве предметно-истинное воплощение и оправдание»[18]. Связь эстетического идеала с действительностью, то есть выражение потенциальных ее возможностей, не вызывает сомнения. В противном случае, это — лишь голая фраза, лишь надуманный образ. Только на основе реальных наблюдений, переживаний, обобщений возможно появление значимого для общества эстетического идеала. «Он вырастает на почве чувственно-конкретных обобщений; в нем через единичные образы передается глубокое общественное содержание,— пишет Е. Шудря,— истина и добро сливаются с красотой. Это синтетический прообраз совершенной личности и общества, их гармонического взаимоотношения»[19]. Хотя в последнем случае удачно подмечена лишь одна из сущностных черт эстетического идеала (прообраз!), однако общим как для приведенных выше, так и для множества других определений эстетического идеала является то, что он мыслится (лишь иногда с некоторыми оговорками) как конкретно-чувственный образ, и именно — образ совершенного человека. В отличие от политического, философского, нравственного идеалов он, в таком случае, не поддается понятийному формулированию, поскольку существует лишь в конкретной форме, и не иначе.

Однако в последние годы эта распространенная точка зрения встречает серьезные возражения. Так, развивая свою концепцию, заявленную еще в 60-е годы, В. Муриан как бы обобщает достижения в этом направлении многих ученых: «Идеал — это тенденция, которая подчиняет себе идею,— такова роль эстетического идеала в художествен-

---

[18] *Толстых В.* Искусство и мораль: (О социальной сущности и функции искусства).— М., 1973.— С. 264.

[19] *Шудря Е.* Проблема эстетического идеала художника в марксистско-ленинской эстетике: Автореф. дис. ... канд. филос. наук.— К., 1965.— С. 6.

ном мышлении. Сам по себе эстетический идеал есть совокупность идей — абстракция, и потому неудачны попытки определить специфику эстетического идеала через образность. Его действительная специфика не в форме выражения, а в той роли, какую он играет в художественном мышлении как движущая сила развития художественной идеи. По своему содержанию эстетический идеал, как и любой другой идеал,— это общественно-политическая цель. Конечно, и в форме своего существования, в той форме, в какой эстетический идеал осознается, можно обнаружить его своеобразие сравнительно с идеалом нравственным или политическим. Эстетический идеал не есть художественный образ, но его нельзя свести и к чистому понятию. Он представляет собой абстракцию особого рода, которую точнее всего можно определить как прообраз, как такой род обобщения, когда утрачена конкретность, необходимая художественному образу, но в то же время высокая степень обобщения входящих в эстетический идеал идей заставляет воспринимать его как нечто единое и органичное, как картину жизни, как ее прообраз» [20]. Расширяет свое понимание идеала и Е. Шудря: «Для эстетического идеала, как фактора сознания и деятельности, характерна способность задавать образ цели, синтезировать человеческие стремления и мечты» [21]. В ранее же изданных работах М. Овсянникова, Г. Иванько, Л. Столовича, А. Еремеева, Н. Красноярцевой, А. Плиева в более или менее четкой форме высказывались соображения о неодноплоскостности выражения эстетического идеала. Исходя из теории эстетической ценности и целеполагания в искусстве, они прокладывали иной подход к теоретическому осмыслению категории эстетического идеала. Ведь действительно, если идеал выражается только в конкретно-чувственной форме, то он может выступать лишь в роли единичного или особенного, но никак не всеобщего, что уже противоречит философскому пониманию категории идеала. В связи с этим плодотворно обращение к категории эстетического отношения и связи с ней эстетического идеала. В структуре эстетического сознания идеал связан прежде всего с эстетическим восприятием. Последнее же не возникает просто на основе изолированного духовного освоения явлений действительности. Будучи опосредованно эстетическим идеалом, оно

---

[20] *Муриан В.* Художественный мир фильма: Кинематографическая образность в свете ленинской теории отражения.— М., 1984.— С. 102—103.

[21] Эстетическое сознание и художественная культура: (Проблемы взаимодействия).— К., 1983.— С. 125.

приобретает мировоззренческий характер, проявляется через систему ценностных ориентаций личности.

Существует два пути идентификации эстетического идеала. Согласно первому, идеал воплощается либо в образе положительного героя (по Е. Громову — «образ совершенства»), либо через отрицание безобразного, либо вообще растворяется в художественном произведении «и преобразуется в «незримую» оценку всего изображаемого» [22]. Другой подход заключается в том, что эстетическому идеалу не отказывается в возможности быть сформулированным, подобно иным видам общественных идеалов, в понятийной форме. Иначе как объяснить, что он определяется в эстетических теориях (как критерий эстетической ценности какого-либо предмета, явления или произведения искусства) или формулируется в виде творческих целей в различных манифестах, программных заявлениях и т. п.? Образное же выражение он приобретает (если ограничиться только искусством) в произведениях литературы, живописи, кино, театра и т. д. При этом важно, что получает объяснение всеобщий характер эстетического идеала, который присущ ему в форме эстетических теорий и выражается, как частный случай, в форме художественных образов.

Эстетическое отношение является основополагающим понятием в системе эстетики. Все существующие ее компоненты, такие, как «эстетическое восприятие», «эстетическое чувство», «эстетическая оценка», «эстетический вкус», «эстетическое суждение» и другие, в числе которых весьма своеобразное место занимает «эстетический идеал», взаимодействуют между собой только в процессе эстетического отношения. Будучи составными частями эстетического сознания, взаимовлияя друг на друга, они сами по себе, вне эстетического отношения как объективного социального процесса, не проявляются. Конечно, существует и акт индивидуального эстетического отношения — результат единичного восприятия и освоения эстетически значимого предмета. Но в отличие от единичного, сугубо индивидуального это отношение существует еще и в качестве философской категории — как социальное явление, независимо от воли и желания человека. Эстетическое отношение не может проявляться или не проявляться. Оно объективно существует, по-своему и весьма заметно воздействует на социальную активность индивидуума, его мировоззрение,

---

[22] См.: *Шудря Е.* Проблема эстетического идеала художника в марксистско-ленинской эстетике.— С. 16.

на качество всех других общественных отношений, в которых индивидуум, пребывает по отношению к действительности.

Уже поэтому «эстетическое отношение» не может быть рядоположено с вышеперечисленными терминами, обозначающими составляющие компоненты эстетического сознания.

Эстетическое отношение — общезначимое отношение, присуще всем людям. Это оценочное отношение человека к предметам, явлениям природы, социальной действительности, в процессе которого человек реализует внутренние мотивы своей субъективной деятельности; последняя, как известно, направлена на удовлетворение социально и биологически детерминированных потребностей, обеспечивающих жизнедеятельность и духовное развитие человека.

Как же соотносится с этой философской категорией эстетический идеал? Если (в духе традиции 60-х годов) подходить к нему как к конкретно-чувственному образу совершенства, красоты и т. д., то взаимоотношения выявить будет трудно, да вообще вряд ли возможно. Однако коль мы признаем, что ни один, даже самый яркий и законченный художественный образ, «претендующий на роль» идеала, не может исчерпать самого эстетического идеала как всеобщего, а может только выступать как единичное и особенное, то понятно, что традиционное толкование не позволяет раскрыть ни его природу, ни его связь с эстетическим отношением.

Есть немалый резон в утверждениях исследователей, считающих, что основой формирования эстетического идеала является именно эстетическое отношение и поэтому он «может быть представлен как особое проявление эстетического отношения. В таком плане вопрос о нем уже поднимался в нашей литературе (Л. Н. Столович, А. Ф. Еремеев). Развивая подобный подход,— пишет Н. Красноярова,— мы рассматриваем эстетический идеал как форму эстетического отношения, которая не просто оформляет уже готовое содержание, а впервые позволяет качественно по-новому раскрыть то, что заключено в нем. Являясь мировоззренческим образованием, сопряженным с практической деятельностью, эстетический идеал, по нашему мнению, характеризует осознанное **эстетическое отношение** — функционально новое отношение личности к миру, переведенное в ее мотивационную сферу» [23].

[23] *Красноярова Н.* Роль эстетического идеала в формировании ценностных ориентаций личности: Автореф. дис. ... канд. филос. наук.— Тбилиси. 1980.— С. 11.

В этом суждении наличествуют некоторые характеристики эстетического идеала, который выявляется в эстетическом отношении. Но точно так же формируются и проявляются и эстетическое чувство, и эстетический вкус, и эстетический взгляд и т. п. В чем же особенность именно эстетического идеала? Ведь он является как бы специфическим центром для всех других составных компонентов эстетического сознания. Если же его представлять только как одну из форм эстетического отношения, то он утрачивает свою организующую роль в эстетическом сознании. А ведь известно, что именно эстетический идеал ее выполняет.

Следует отметить и то, что иной подход к проблеме акцентирует непосредственную и наиболее тесную связь эстетического идеала с эстетическим восприятием. «Эта связь,— отмечает В. Горынь,— проявляется в конкретно-чувственной форме выражения, однако и само их содержание имеет наглядно-чувственный характер. В эстетическом восприятии присутствует соотношение с уже сложившимся идеалом. С одной стороны, идеал возбуждает процесс эстетического восприятия, а с другой, через восприятие сам идеал становится волевым началом эстетического познания» [24].

Однако такой подход к проблеме характеризует единичный акт эстетического восприятия какого-то предмета или явления, но еще не дает возможности осмыслить взаимосвязь идеала с другими составными эстетического сознания. Ведь точно так же и в эстетическом суждении присутствует соотношение с уже сложившимся идеалом, и точно так же они взаимодействуют между собой.

Вероятно, такого рода акценты вызваны исключительным вниманием исследователей к выражению идеала только в конкретно-чувственной форме. Тогда, действительно, можно представить процесс эстетического восприятия как проявление в действии эстетического идеала и его соответствующую коррекцию. Однако это слишком поверхностные зависимости. Они недостаточны для объяснения природы «двукачественности» эстетического идеала — выражающегося и в абстрактных понятиях, и как конкретно-чувственного образа.

Эстетическое восприятие всегда опосредуется эстетическим идеалом, который «включает» эстетические впечат-

---

[24] *Горынь В. И.* Формирование и функционирование идеала в структуре эстетического сознания (Методологический аспект исследования) : Автореф. дис. ...канд. филос. наук.— Тбилиси, 1982.— С. 16.

ления в систему мировоззренческих, ценностных ориентаций личности. Однако при этом не *восприятие* эстетически значимого предмета корректирует эстетический идеал, а именно эстетическое отношение как общезначимое и общечеловеческое отношение, которым удовлетворяются внутренние мотивы субъективной активности человека и его целеполагающей деятельности.

Таким образом возникает вопрос: какова же связь между эстетическим идеалом и эстетическим отношением? Объяснение первого как формы, одной из форм второго, очевидно, неудовлетворительно.

По нашему мнению, правы те философы, которые считают, что эстетический идеал является «общей целью эстетического отношения»[25]. Именно так подходя к эстетическому идеалу, мы можем постигнуть всю диалектичность его характера. Скажем, удастся ли при понимании идеала как конкретно-чувственного образа ответить на вопрос о различии его структуры у художника и у обычного реципиента? А ведь нет сомнения, что они не адекватны. Идеал художника направлен на создание эстетических ценностей в более или менее четко выраженном соответствии с самим идеалом. При этом сопротивление материала (его имели в виду еще и Платон, и Кант, говоря о невозможности адекватного выражения идеала в произведениях искусства) приводит к известной аберрации самого эстетического идеала и к воплощению его в конкретно-чувственной форме образа человека (в основном). Это является завершением акта творческой деятельноти художника. Но поскольку его идеал изменился, то — по сравнению с чем? Понимание же его как общей цели эстетического отношения позволяет ответить и на этот вопрос.

Там, где художник ставит точку, начинается творчество реципиента. У него существует свой эстетический идеал, конечно же, не совпадающий полностью с тем, который воплотил художник в конкретно-чувственном образе. Как же «измерить» эстетический идеал, предположим, читателя, взявшего в руки книгу, или зрителя, подошедшего к полотну живописца? Ведь вряд ли можно считать, будто в их представлении положен некий идеальный образец для сравнения с воплощенным в художественном произведении идеалом. Естественно, мы несколько утрируем ситуацию, тем не менее она имеет даже в таком виде под собой реальные основания.

---

[25] *Плиев А.* О природе эстетического идеала: Автореф. дис. ... канд. филос. наук.— М., 1965.— С. 5.

Подход к идеалу как к общей цели эстетического отношения позволяет снять и эту неясность, объяснить процесс восприятия эстетически значимого объекта и роль при этом эстетического идеала.

Эстетическое отношение — очень сложное социальное явление, оно многослойно и разнонаправлено. Разнонаправлено — у людей, по-разному выражающих свое эстетическое отношение к миру. Художник, критик, реципиент — все они удовлетворяют свои определенные потребности именно через эстетическое отношение, но удовлетворяют различно. Художник от общей, часто неясной, даже туманной идеи, которая постепенно выкристаллизовывается, вырисовывается в его сознании, идет к воплощению идеала, своеобразного прообраза в образах. То есть здесь — движение от всеобщего к особенному и единичному (в данном случае мы абстрагируемся от сугубо «технологических» процессов — сбор информации, наблюдения, изучение жизни и т. п.). У реципиента, а отчасти и у критика, подход иной: от единичного и особенного они «поднимаются» ко всеобщему, воздействие конкретно-чувственных образов ведет к пониманию художественных идей, воплощенных художником в произведении — естественно, с коррекцией их в соответствии со своим эстетическим идеалом.

Таким образом эстетическое отношение может проявляться в различных плоскостях, что естественно, накладывает отпечаток и на его характер, и на специфику проявления эстетического идеала, и на особенности воздействия его на сознание личности. Существует известная взаимозависимость между эстетическими идеалами художника, критика и реципиента, однако и направленность их, и степень действенности, и мера осознаваемости (т. е. возможности выразить свой идеал в понятиях) будут отличаться. Это непосредственно связано с психологией творческого мышления, со способностью личности вступать в эстетические отношения с миром. Различия эти имеют не количественный, а качественный характер. Эстетическое отношение к миру (и следовательно, определенность и завершенность эстетического идеала) у реципиента может быть значительно глубже, чем у посредственного писателя, скульптора, живописца, архитектора. В конечном счете, все выявляется через сущностное наполнение эстетического идеала. Уточнив мысль О. Ренуара в том смысле, что ни эстетический идеал, ни эстетическое отношение как социальные явления не могут вообще отсутствовать, они могут иметь искаженный, неразвитый характер, следует

вполне согласиться с художником, когда он говорит о причине появления посредственности в искусстве: «Главное, по моему мнению,— это отсутствие идеала. Наиболее искусная рука всегда бывает лишь служанкой мысли... Хотя бы удалось подготовить в профессиональных школах умелых ремесленников, знающих технику своего ремесла, из них ничего не выйдет, если у них не будет идеала, способного оживить их работу» [26].

Это верное наблюдение еще раз доказывает, что эстетически развитая личность (а влияние эстетического сознания на все сферы человеческого сознания огромно) отличается не принадлежностью к определенной профессиональной прослойке (художники, критики, искусствоведы и т. д.), а прежде всего качественной насыщенностью эстетического идеала. Эстетическое отношение реализуется в различных сферах, но все они являются одноуровневыми по своей значимости для развития человека. **«Эстетическое отношение проявляется как деятельный акт, оценочный акт и созерцательный акт»** [27]. Нет сомнения, эстетический идеал как общая цель эстетического отношения выявляется и действует в каждом из указанных случаев по-разному. У художника он прежде всего способствует созданию новых эстетических ценностей. Чем глубже и объемнее идеал художника, тем более пластично формируется система художественных образов, «призванная» преобразовать этот идеал (прообраз) в пластичной, конкретно-чувственной форме.

Вряд ли правомерно художественный образ, даже образ, условно говоря, совершенного человека представлять как эстетический идеал. Здесь «работает» прежде всего отношение художника, его цель. Так, в фильме А. Довженко «Земля», где, казалось бы, есть непосредственная возможность отождествить главного героя произведения Василя Трубенко с эстетическим идеалом кинорежиссера, этого сделать нельзя. Не образ Василя сам по себе, а отношение к нему кинорежиссера, и через него — ко всей окружающей действительности, воссозданной в картине,— вот в чем проявляется идеал А. Довженко как художника.

А разве не о том же свидетельствует такой крупный положительный герой (крупный — в смысле художественной завершенности) как Губанов, созданный Е. Урбанским в фильме «Коммунист» Е. Габриловича и Ю. Райз-

---

[23] *Ренуар О.* Письмо Анри Моттецу // Мастера искусства об искусстве.— М., 1934.— Т. 3.— С. 193.

[27] Эстетическое сознание и процесс его формирования.— М., 1981.— С. 185.

мана? Конечно, и сам по себе этот герой выражает определенную, яркую эстетическую концепцию исполнителя и режиссеров, но еще более она наполняется живым смыслом и эстетической «заразительностью» во всей сложной системе образов кинокартины. Достаточно вспомнить сцены рубки леса, когда не просто проявляется могучая внутренняя сила и убежденность Губанова, но и его воспитующее воздействие на остальных героев фильма, и в конечном итоге — на зрителя. Вне направленности целостной системы образов эстетический идеал не «срабатывал» бы. Это можно подтвердить и примером, имеющим совершенно противоположный характер. М. Пархомов, рассуждая об одном из современных украинских романов, убедительно показал, как акцент только на одном из героев, призванном, по сути, впрямую выразить идеал писателя, оборачивается эстетическим крахом, а следовательно и крахом идеи автора, идеи ложной — из-за представления об эстетическом идеале вне развитого полнокровного эстетического отношения. Здесь идеал выступает в качестве утилитарного средства, а не общей цели. Судите сами. «Сорок седьмой год, сожженное немцами село, свадьба... Председатель колхоза вручает молодожёнам ключи от ... нового дома. Конечно, в жизни такого не могло быть, это выдумка автора. Но дело даже не в этом. Когда образцово-положительный герой романа поселился в новом доме, при том что женщины с детьми жили в землянках, он автоматически из положительного героя превратился в подонка»[28]. Но автор этого не замечает и, по-видимому, считает, что герой воплощает эстетический идеал.

Почему же задуманный автором как конкретно-чувственное выражение эстетического идеала (в понимании «образа совершенства») герой превращается в свою противоположность? Да именно потому, что эстетический идеал (а он, несомненно, наличествовал у автора) выступал обособленно от эстетического отношения — в качестве умозрительной схемы, и воплощенной конкретно-чувственными образными средствами.

Не менее сложен вопрос об эстетическом идеале писателя-сатирика, где он играет огромную роль, но его никак нельзя представить в форме конкретных образов. «...Для того, чтоб сатира была действительною сатирою и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и, во-вторых, чтобы она вполне ясно сознавала

[28] Служіння і прислужування // Літ. Україна.— 1987.— 25 червня.

тот предмет, против которого направлено ее жало»[29]. Значит, писатель, в эстетическом отношении к окружающему миру, выражает свой идеал опосредованно. Он не тождествен создаваемым художественным образам, а только соотносится с ними, наполняя их глубоким идейным содержанием.

Скажем и так: какой идеал выражал Н. Гоголь в своей знаменитой «Шинели»? Можно ли его усмотреть в каком-либо конкретно-чувственном образе? Акакий Акакиевич Башмачкин? Конечно же, нет. Эстетический идеал здесь проявился в сострадании и милосердии, в утверждении чувства человеческого достоинства, попираемого обществом, против которого и направлено «жало» эстетической концепции писателя. Не Башмачкин как литературный герой выступает против унижающего его общества. Нет, поэтизация этого, казалось бы, бессмысленного бунта маленького, бесправного человека является целью эстетического отношения автора к миру.

Нечто подобное (хотя тональность произведений весьма различна) можно увидеть и в романе Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Воплощает ли писатель в образе Чипки свой эстетический идеал? Воплощает, но опосредованно, соотнося этот образ с художественным миром произведения, которое в своей целостности и выражает эстетическое отношение автора к действительности. Целью же последнего и в данном случае выступает эстетический идеал, не отождествляемый ни с одним из конкретных героев романа.

А как быть с западноевропейским искусством XIX—XX ст.? Отрицание во многих случаях реалистической формы в сочетании с удивительно точным воспроизведением отдельных деталей «земного быта» не выступало, скажем, у такого выдающегося сюрреалиста, как Сальвадор Дали, в качестве эклектической самоцели, а выражало трагическое мироощущение художника-мыслителя, предвосхищающего возможность приближающегося во времени апокалипсиса. «Его искусство нельзя назвать «беспредметным», где господствует мысль бессмыслия,— отмечает Ю. Бондарев,— его кисть фиксирует вспышки, видения изуродованного болезнями цивилизации сознания — и уже этим позволяет познать нам тайны подсознательного»[30]. Однако дело не только в тайнах подсознательного. Поэтика живописи

---

[29] *Салтыков-Щедрин М.* Литературная критика.— М., 1982.— С. 152.

[30] *Бондарев Ю.* Критика — категория истины? // Советская культура.— 1987.— 27 авг.

Сальвадора Дали «вписана» в эстетическое кредо художника-сюрреалиста, и его эстетический идеал потому и оказывается действенным, что вступает в контакт с миром именно в эстетическом отношении как его общая цель. Так, в одном ключе созданы и знаменитая «Герника» Пабло Пикассо, и «Сон» Сальвадора Дали. В первой картине уже само название сигнализирует о четко выраженном единстве эстетического и политического идеалов,— именно через включение в эстетическое отношение к действительности. «Сон» Сальвадора Дали, вызванный тем же жестоким потрясением, не менее политически направлен, но уже через включение в эстетическую-антиэстетическую оппозицию. «Что это? — размышляет Ю. Щербак.— Метафора фашизма? Символ поражения? Знак страшных перемен, происшедших в Испании?» [31]. Нет нужды доказывать, что и Пабло Пикассо, и Сальвадор Дали «овеществляли» по наитию ощущаемый прообраз будущей трагедии второй мировой войны — как политическую антитезу их эстетическому идеалу.

В мировом искусстве немного произведений, где бы эстетический идеал писателя выражался с такой страстью утверждения красоты и добра через отражение «свинцовых мерзостей жизни», как у В. Стефаника. Если понимать его эстетический идеал как конкретно-чувственное изображение «образа совершенства», то писателю следовало бы отказать в каком-либо **положительном** идеале. Поэтому сторонникам такого рода концепций приходится привлекать на помощь чисто умозрительные построения. «Как известно,— пишет Л. Комар,— одни писатели выводят высокий идеал, чтобы люди загорелись и стремились к нему; другие — гнусную действительность, чтобы люди взглянули, насколько низко они пали, и ужаснулись. У В. Стефаника мы наблюдаем своеобразный синтез: изображение действительности с ее низменными буднями и действительности, которая проявляет или предполагает моменты идеального. В ткань реального постоянно вплетается элемент идеального,— так, будто вырисовывается определенный образец, норма и отклонение от него. *Жизнь жестока, говорит писатель, она бывает отталкивающей и трудной, но в ней есть своя красота и поэзия, есть ценности, ради которых стоит жить. Есть счастье творить, любить и быть любимым, счастье рождать и растить детей*» [32] (курсив наш.—

[31] *Щербак Ю.* Магічний реаліст снів // Всесвіт.— 1987.— № 9.— С. 174.

[32] *Комар Л.* Етичний світ героїв Стефаника // Рад. літературознавство.— 1971.— № 5.— С. 67.

В. Б). Но все дело в том, что нигде этого В. Стефаник не говорит. Он показывает неимоверно тяжелую жизнь покутского крестьянина, ничуть не идеализируя и не приукрашая ее, тем более не придумывая каких-то образцов, норм. Однако его эстетический идеал предполагал отрицание темных сторон реальной жизни крестьян. Но предполагал (как выражение общей цели эстетического отношения) — в объяснении причин вопиющей бедности и посему жестокости человека. Так, Грыць Летючий (новелла «Новость»), не найдя иного выхода, убил собственного ребенка,— не оправдывает себя, а с глубокой болью говорит о причинах трагедии: «Скажу панам, що не було ніякої ради; ані їсти, що, ані в хаті затопити, ані віпрати, ані голову змити, ані ніц. Я си кари приймаю, бо-м завинив, та й на шибеницю!» Не менее трагична судьбы жены Леся (новелла «Лесева семья»), которой пришлось преодолеть в душе извечный закон уважения к главе семьи, к отцу и заставить детей жестоко избить своего отца: «... Шо я, люди, винна? Я б'юси по ланах з дітьми на сухім хлібці, та шо я уторгаю, то він все до коршми віносит. Я, люди, не можу нічо заробити через него, бо не можу хати лишити. Та же він лишив нас без драночки у хаті. Шо залямит, та й до жидів за горівку несе. Я не година наробити і на діти, і на жидів. Най си діє, що хоче, але я вже не година...»

В. Стефаник, как жесткий реалист, не мог позволить себе противопоставление реальности тем или иным умозрительным построениям, даже возведенным с благими намерениями. Это противопоставление было заложено в самом его эстетическом идеале, который, реализуясь в конкретных художественных образах, был, конечно, богаче их. Вступая через эстетическое в своеобразное оценочное отношение к действительности, к общественной жизни, писатель и реализовал внутренние мотивы своей целеполагающей творческой деятельности, направленной не только на отражение, но, по возможности, и на ее изменение.

Из всего сказанного о реализации эстетического идеала художником можно сделать вывод, что конкретно-чувственные его формы, в которых осуществляется в художественном произведении идеал, по-своему богаче идеала как общей цели эстетического отношения. Всякое конкретное богаче общего. Но конкретный образ всегда уже идеала, породившего этот образ. «Мысль изреченная есть ложь»,— это поэтическое откровение можно соотнести с процессом реализации художником своего эстетического

идеала — понимая и его условность и диалектичность одновременно.

Несколько иначе обстоит дело с эстетическим отношением к действительности профессионального критика. Здесь эстетический идеал вписывается в систему эстетической теории, которой придерживается критик при оценке художественных произведений. Эстетический идеал реализуется даже в том случае, когда критик сознательно отвергает эстетические критерии оценки (вульгарная социология) либо отвергает оценку как таковую вообще, считая свою деятельность производной от художественного мышления. Тем не менее, такое объективное социальное явление, как эстетическое отношение, в которое критик всегда вступает независимо от своей воли и своих намерений, предопределяет реализацию идеала как критерия эстетической ценности того или иного явления искусства.

Конечно, это не простое сопоставление-сравнение идеала, реализованного в произведении искусства художником, и якобы покоящегося в сознании критика умозрительного построения, позволяющего судить о ценности того или иного художественного произведения. Дело значительно сложнее. Эстетический идеал критика выявляется только в процессе объективного общественного отношения. Субъективным эстетическим отношением как завершающей фазой единичного акта эстетического восприятия критик может отрицать наличие каких-либо эстетических мотивов в своей деятельности, и даже, субъективно, быть искренним. Но реально, если рассматривать результаты его деятельности как явление социальной жизни, они всегда эстетически направлены и выражают определенные ценностные ориентации личности и общества в целом.

Идеал критика не только служит критерием в оценке достижений и просчетов художника, но и претерпевает изменения в оценочном акте эстетического отношения. Это не застывшая категория, а более или менее подвижное, изменяющееся накопление и перераспределение эстетических знаний, чувств, переживаний, оценок, суждений, в своей целостности и определяющей качество эстетической теории, на которую опирается критик.

Если же представить эстетический идеал только в виде конкретно-чувственного образа, то критику оставалось бы лишь «внимать» созданию писателя, и его деятельность оказалась бы попросту ненужной, поскольку активным носителем эстетического идеала в каждом случае выступал бы только художник. Однако, как уже отмечалось, эстетическое отношение предполагает проявление самого себя не

исключительно в деятельном, но также и в оценочном (это и характерно для критического осмысления явлений искусства), и в созерцательном актах.

Именно в последнем и состоит эстетическое отношение обычного реципиента. Следует сразу оговориться, что «созерцательный» характер данного вида эстетического отношения не должен создавать иллюзию его пассивности, односторонней направленности на субъект восприятия эстетически значимого объекта, в котором реализован некий эстетический идеал, предназначенный должным образом воздействовать на того, кто его воспринимает. Процесс восприятия и освоения художественного произведения очень сложен и имеет творческий характер. Неслучайно известный советский философ и психолог А. Асмус одну из своих известных работ назвал «Чтение как труд и творчество», а А. Н. Толстой свидетельствовал: «Воспринимать искусство, может быть, столь же трудно, как и творить его» [33].

«Созерцательный» акт эстетического отношения предполагает огромное напряжение духовных сил, направляемых на постижение идейно-эстетической концепции художественного произведения, в которой эстетический идеал как бы организует все остальные составляющие концепции писателя, художника, музыканта, ваятеля...

В данном виде эстетического отношения идеал автора оказывает наибольшее влияние на реципиента, изменяет систему его эстетических ценностей, которая, в свою очередь, воздействует на все сферы его сознания, таким, опосредованным, путем изменяя ценностные ориентации личности. Следует также подчеркнуть, что выражается оно не только в «созерцании» произведений искусства, но и при восприятии явлений природы. Именно поэтому встречается немало людей, в недостаточной степени художественно **образованных** (если исходить из коммуникативных возможностей современного искусства), но с весьма развитым эстетическим сознанием. И наоборот, художественная образованность сама по себе вовсе не гарантирует высокий уровень эстетического сознания.

Таким образом, необходимо решить вопрос о путях воздействия эстетического идеала художника на реципиента, иными словами — о социальной действенности эстетического идеала. Проблемы, при этом возникающие, упираются как в сложности выявления, описания эстетического идеа-

---

[33] *Толстой А. Н.* Писатель — критик — читатель // Собр. соч.: В 10 т.— М., 1961.— Т. 10.— С. 91.

ла автора художественного произведения, так и в трудности понимания механизма перехода его в объективно значимое явление и воздействие на общественное сознание.

Что касается первой проблемы, то она достаточно проясняется, если рассматривать эстетический идеал не как выражающийся исключительно в индивидуальной конкретно-чувственной форме, но и как общую цель эстетического отношения.

Говоря же о реализации воспитательного заряда эстетического идеала, т. е. воздействия его на социальную жизнь, необходимо понять характер взаимодействия политического, философского, нравственного и эстетического идеалов, их соподчиненность в системе общественного идеала.

Несомненно то, что эстетический идеал возникает в процессе решения проблем реальной действительности. В нем как бы преломляются жизненные тенденции, связи, действия. Однако он не существует объективно и в материальных формах. В отличие от общественных противоречий, имеющих объективный характер, отражающие их и порождающиеся необходимостью преодоления этих противоречий идеалы субъективно значимы в своем содержании. Эстетический идеал не является неким сугубо эстетическим образованием. Он включает в себя, в зависимости от конкретно-исторических условий общественной жизни и, следовательно, от характера противоречий, разрешаемых в данный период обществом, элементы либо религиозно-мифологические, либо этические, либо научно-философские, либо социально-политические, которые окрашиваются эстетически, но не теряют своей внеэстетической содержательности. Это, во-первых, позволяет объемно выражать определенную эстетическую концепцию — в ее многогранных связях с действительностью, во-вторых, обусловливает специфическую (интегративно-очеловечивающего характера) связь эстетического идеала с другими составными элементами общественного идеала.

Существуют различные точки зрения на особенности этой связи. Одни исследователи не видят никакого принципиального различия между всеми составными частями: «Общественный идеал один; политический, нравственный, эстетический идеалы составляют различные, тесно связанные стороны» [34]. Другие авторы более дифференцированно рассматривают структуру общественного идеала, но недостаточно глубоко проникают в специфику внутренних свя-

[34] *Громов Е.* Проблема эстетического идеала.— С. 11.

зей: «Если социально-политический и нравственный идеалы охватывают перспективы развития общественного устройства и нравственного совершенствования личности, то особенности эстетического идеала — наглядно-чувственное представление об эстетическом совершенстве. Специфика эстетического идеала диктуется также возможностями искусства как опережающего отражения действительности, художественного предвосхищения будущего»[35].

Отвлечемся от уточнения трактовки эстетического идеала только лишь как конкретно-чувственного образа и обратимся к анализу предполагаемого характера взаимосвязей между составными элементами общественного идеала.

Представление о простой «суммарности» составных частей общественного идеала проистекает из явного упрощения проблемы. Если считать, что политический, нравственный, философский и эстетический идеалы существуют сами по себе, то при этом игнорируется одна важная особенность, которая заключается в том, что эстетическое отношение как социальный феномен обладает способностью интегрировать различные составные элементы в целостность. Именно это позволяет объединить в человеческом сознании все его формы, гуманизировать и общественное сознание, и сознание отдельной личности.

Ведь и политический, и нравственный, и философский идеалы в отрыве от развитого эстетического идеала не могут полноценно реализоваться.

Это можно объяснить на примере некоторых художественных произведений.

Так, в романе белорусского писателя М. Зарецкого «Вязьмо», посвященном изображению и художественному осмыслению периода коллективизации, действует герой, обладающий сильным характером. Это секретарь партячейки Сымон Карызна. Коллективизация — его жизнь, программа, цель. Политический идеал усвоен им, как представляется, в полной мере. Однако постепенно мы убеждаемся в том, что политический утилитаризм в данном случае не очеловечен, не гуманизирован эстетическим отношением к действительности. Оно, конечно, воздействует на характер взаимосвязей с миром (как объективное социальное явление), но воздействует здесь лишь со знаком «минус». Именно это обстоятельство приводит к тому, что секретарь партячейки, усвоив цель революции, не понял ее сущности, ибо воспринимает эту цель только в ее сугубо

---

[35] *Горынь В.* Формирование и функционирование идеала в структуре эстетического сознания.— С. 20.

политическом содержании, оторванно от высшего предназначения человеческого существования. Духовная сторона изменений, происходящих в жизни людей, Сымона не интересовала. Поэтому, начав с игнорирования «эстетики» отношений к односельчанам, Сымон постепенно приходит и к фактическому игнорированию интересов советской власти. Не облагороженная глубоким эстетическим отношением к жизни, политическая цель порождает опасный авантюризм, что ведет, по сути, к ухудшению жизни людей.

Может возникнуть вопрос: действительно ли «эстетические изъяны» социального идеала Сымона Карызны приводят к искажению и политической цели его деятельности? А быть может, это — отсутствие соответствующей нравственной цели? Однако внешне здесь все более или менее благополучно. Поступки литературного героя не противоречат его политическим убеждениям. Иное дело, что и нравственный идеал Карызны точно так же, как политический, лишен очеловечивающе-интегрирующего свойства, обеспечиваемого полноценным эстетическим отношением.

Извращенное понимание человеком политических и нравственных идеалов общества обусловлено во многих случаях именно эстетической глухотой, что приводит к духовному опустошению человека, а окружающим приносит только вред.

Нечто подобное можно сказать и о неполноте гуманистического содержания нравственного идеала человека. В небольшой повести А. Димарова «Детям до шестнадцати» рассказывается о том, как пенсионерка Елена Степановна случайно заметила, что некая пара уединяется в ее сарайчике. Это повергло нравственные чувства бывшей учительницы в смятение. Распущенность современной молодежи здесь явилась ей почти в наглядном виде. И как истинный блюститель морали Елена Степановна старается всеми средствами предовратить окончательное грехопадение. Но вся мучительность ситуации в том, что саму девицу старушка как следует не разглядела. Тогда по случайным ассоциациям, мимолетным наблюдениям она «составила портрет» злоумышленницы. Ею предположительно могла оказаться соседская школьница Люда Грищенко. Начинается настоящая борьба за «торжество» нравственности. Казалось бы, пенсионерка делает доброе дело, стараясь спасти «заблудшую овцу». Но чем дальше, тем жестче она воспринимает происшедшее. Уже сама красота юной девушки ее раздражает («как притворяется»), не говоря о том, что подняться до чувства красоты человеческих отношений Елена Степановна неспособна. «Категори-

ческий императив» в своем утилитарно-отстраненном выражении («И не является ли священной обязанностью Елены Степановны спасение человека даже в том случае, когда этот человек сопротивляется спасению») утрачивает значимость для человеческих отношений и посему приводит к трагедии. Неопосредованность нравственного идеала эстетическим, отвлеченность нравственного отношения к действительности от эстетического — тому причина.

Приведенные примеры в большей или меньшей степени убедительно свидетельствуют об опасности отмежевания эстетического от этического и политического. Еще раз необходимо повторить, что человеческое сознание интегрируется целостностью эстетических чувств. Это отношение и к сознанию отдельного индивидуума, и к общественному сознанию в целом.

Влияние эстетического не всегда легко уловить, тем более — уяснить его важность и обязательность как связующе-очеловечивающего элемента общественного сознания. Подобного рода «связывание» общественного сознания происходит как бы вне воздействия именно эстетического идеала, но это так лишь на поверхностный взгляд.

Обратимся еще к одному литературному произведению, где такая внешне неявная связь оказывается чрезвычайно важной. Повесть О. Гончара «Далекі вогнища» является своеобразным эпизодом, не вошедшим в роман «Твоя заря». Тот же рассказчик, и тот же будущий герой романа Кирилл Заболотный. Только оба они еще в сущности подростки, но занимающиеся вполне взрослым делом,— они работают в редакции районной газеты «Червоний степ». И хотя автор весьма неопределенно обозначает время и место действия («Відбувається це там, де одна Ольжина усмішка могла зробити тебе щасливим, а один її посуворілий погляд переживався як драма...»), мы легко ориентируемся — это 30-е годы — трудные, сложные, неоднозначные. Конечно, в данном случае они предстают перед нами через восприятие романтически настроенного подростка с его наивными мечтами и тайными желаниями, с его неустоявшимся взглядом на мир. «— Миколо, навчи нас жити»,— обращается Кирилл к поэту Миколе Житецкому, которого боготворят молодые герои произведения. И тот отвечает довольно вычурной, но глубоко симптоматичной речью:

— Життя людське, друзі, таке коротке й повне страждань, що за кожну крихту радості доводиться боротись. Навчитись відділяти справжнє, найістотніше від суєтного — хоча б це... Природа до нас нещадна, це так. Але ж

і ми до неї нещадні, часом просто жорстокі! Де наші мальовничі левади подівались, греблі, ставки? Де зникла з наших степів ота дивна птиця, що її звали дудак? А ми, люди? Якщо із арсеналів кількатисячолітньої духовності ми не добудем бодай тієї простої істини, що нам треба бути не такими зловорожими одне до одного, якщо не навчимось елементарної взаємовживчивості, терпимості — неминуче в крові захлинемось...

— А як же нам із цим ловеласом? — нагадую Житецькому.— На дуель його викликати? З тсоавіахімівської дрібнокаліберки по ньому пальнути у глинищах?

— Не та епоха,— відповідає Житецький.— Та й шкура на ньому товста, не проб'єш. Дуелі духу — ось що нам потрібне. Блиском думки його переваж, висмій, щоб усі побачили: король голий.

Показателен этот диалог для понимания основ формирования мировосприятия молодого человека 30-х годов. Насчет левад, плотин, прудов, Микола Житецкий явно преувеличил — эта проблема возникла несколько позже. А вот отношение к народной традиции, к памятникам истории, архитектуры, культуры вообще (достаточно вспомнить полуграмотного журналиста Кочубея, именно того ловеласа, о котором напомнил повествователь) претерпело к 30-м годам серьезные изменения. И это весьма отрицательно сказалось на эстетических идеалах общества. Несомненно и то, что это специфическим образом наложило отпечаток на весь целостный общественный идеал. Ведь симптоматично, что в своем желании «научиться жить» молодые журналисты обращаются именно к анализу жизненной позиции Кочубея, соблазнившего объект их преклонения Ольгу (впрочем, не без ее встречного желания, из-за чего «мировая скорбь» по этому поводу невольно получает несколько комичный оттенок), а не человека, судьба которого складывается куда более трагически,— имеется в виду редактор «Червоного степу» Полищук, которого куда-то «вызвали», и он назад так и не возвратился... Частное проявление зла более значимо для героев повести, нежели зло общественное. А ведь, в отличие от Кочубея, Полищук им по-настоящему симпатичен и чем-то даже близок. Тем не менее, после своего «невозвращения» он как-то запросто исчезает и из сознания героев повести.

Здесь проявляются не такие уж малозначимые зависимости в духовной жизни общества. Сегодня мы явственно ощущаем последствия игнорирования функции гармонизующего начала красоты, целесообразности. Как и в случае с Сымоном Карызной из романа М. Зарецкого «Вязь-

мо», здесь политический и нравственный идеалы не гуманизировались возникающим при полнокровном эстетическом отношении к действительности эстетическим идеалом.

Может показаться, что зависимости в подобных случаях слишком опосредованны, а то и вовсе неявны. Но это справедливо только в отношении конкретной личности, конкретного человека. Да, Кирилл Заболотный мог в будущем стать известным дипломатом, а рассказчик — экологом, уже по-настоящему (а не условно, как поэт Житецкий) обеспокоенным состоянием природы. Но если взять для анализа срез социальной психологии общества того времени, то зависимости здесь окажутся довольно ощутимыми и реальными. Не является преувеличением следующее наблюдение:

«Прогрессирующее невежество не так уж безобидно. Думается, что отравление наших рек и вообще решительное наступление на природу, начатое в 50-х годах и объясняемое часто издержками цивилизации, на самом деле является следствием того, что к командным высотам, в это время пришли люди, на глазах которых в 30-е годы были разрушены многие памятники русской культуры. Человеку, уважающему историю своего народа, выпустить ядовитые промышленные отходы в застенчивую Клязьму противоестественно» [36].

Речь идет об исторической памяти личности и народа, однако не в меньшей степени это относится и к формированию эстетических идеалов и воздействию их на общественную жизнь.

Можно предположить и то, что эстетический идеал играет основополагающую роль лишь в творческой деятельности художника, а в духовной жизни любого другого человека выполняет если не второстепенную, то уж, во всяком случае, не интегрирующую роль в сознании и осознании реальной действительности. Однако подобное предположение вряд ли обоснованно — хотя бы с точки зрения психологии. Давно доказано, что эстетическое в силу своего всеобъемлющего характера как бы связывает воедино все составные элементы сознания личности. Поэтому эстетический идеал не просто находится в одном ряду с политическим, нравственным и т. д., но действительно очеловечивает их, превращая в своеобразную диалектическую целостность, от качества которой во многом зависит все миропонимание, мировосприятие личности.

---

[36] *Лощилов И.* Соединив века, эпохи... // Советская культура.— 1987.— 4 авг.

И вряд ли правы исследователи, связывающие такое свойство эстетического идеала лишь со сферой художественной деятельности. «Известно,— пишет Л. Сморж,— что всякая творческая деятельность человека всегда целенаправлена и целесообразна. Но таковой она становится только тогда, когда существует единый центр, связывающий в целое все стороны человеческой деятельности». До сих пор мысль автора бесспорна. Но далее действенность и важность этого «центра» им сужается: «Таким центром для художника прежде всего и является эстетический идеал общества, который делает его творческий процесс осмысленным и целенаправленным. Идеал является своеобразным регулятором творческого процесса, выходным пунктом творчества (если условно опустить действительность), критерием общественной ценности произведения, возбудителем личностных идей и мотивов деятельности художника» [37].

Конечно, не следует представлять дело так, будто эстетический идеал является центром, средоточием любой профессиональной творческой деятельности, скажем — деятельности авиаконструктора, генетика, кибернетика и т. д., хотя и здесь зависимости существуют — они лишь не столь явно выражены. Речь идет о социальной деятельности личности, где эстетический идеал играет важнейшую роль. Мы уже пробовали проследить зависимость современного экологического кризиса от «эстетических потерь» 30-х годов. Еще более определенно по этому поводу высказался академик В. Легасов, во многом впрямую связавший чернобыльскую трагедию с утратой эстетических ориентиров современными учеными и инженерами. Старшее поколение ученых, считал В. Легасов, выросло под могучим воздействием духовного мира Достоевского, Пушкина, Толстого, Чехова. «А вот в следующих поколениях, пришедших на смену, многие инженеры стоят на плечах «технарей», видят только техническую сторону дела» [38], т. е. гуманистическая направленность социального сознания во многом утрачена. Это и является прямым следствием недооценки той огромной роли, которую играет и в жизни отдельного человека, и в жизни общества эстетический идеал. Ведь именно эстетическое отношение формирует самосознание человека. А без него попросту невозможна активная и плодотворная деятельность в любой сфере общественной жизни.

[37] *Сморж Л.* Про естетичний ідеал в кіномистецтві.— К., 1966.— С. 12.

[38] *Щербак Ю.* Чернобыль // Юность.— 1987.— № 9.— С. 48.

Да, эстетическое сознание не является панацеей от всех социальных недугов, но оно своей гуманистической направленностью способно наращивать в человеке внутренние ресурсы для борьбы с этими недугами. Эстетизм, противопоставляемый социальному, ведет в тупик формализма. Но именно эстетическое отношение является важнейшим и непременным условием для нормального течения жизни общества.

История знает примеры своеобразных «эстетических бунтов», когда художественная культура, ощущая антигуманистическое направление идеологии правящего класса, пыталась отрицать связь эстетического и социального — в пользу самодовлеющего эстетства. Ярким образцом такого рода реакции является ницшеанская эстетическая теория, во многом основывающаяся на абсолютизации своеобразных антиидеалов. Об этом точно писал Томас Манн: «Мы имели возможность познакомиться со злом во всем его ничтожестве и теперь уже чувствуем себя недостаточно эстетами, чтобы побояться открыто выступить в защиту добра или стыдиться таких тривиальных понятий и представлений, как истина, свобода, справедливость. В конце концов эстетизм, во имя которого свободомыслящие умы подняли бунт против буржуазной морали, сам принадлежит буржуазному веку, и конец этого века знаменует собой также и конец эпохи эстетизма, знаменует наступление новой эры, эры идей нравственных и социальных. Эстетическое миросозерцание решительно не способно справиться с решением стоящих перед нами сложнейших проблем...» [39]

Конец эры эстетизма, по Т. Манну, это приход эры коммунистического эстетического идеала. А он в первую очередь направлен на воспитание в человеке индивидуальности, способности к социально осознаваемому действию, на внедрение в человеческое сознание сочувствия красоте во всех ее формах и проявлениях.

Однако идеал нельзя, по нашему мнению, отождествлять с его носителем, в нашем случае — с литературным героем. Эстетический идеал представляет собой гораздо более широкое явление, что и позволяет ему выполнять общественные функции, далеко не исчерпывающиеся ролью модели для подражания, известной нормы, преподнесенной для наглядности в конкретно-чувственной форме.

---

[39] *Манн Т.* Философия Ницше в свете нашего опыта // Манн Т. Художник и общество.— М., 1986.— С. 195.

Именно как общая цель социально обусловленного эстетического отношения идеал выполняет в обществе три основные функции, что соответствует «механизму» социального функционирования искусства и объясняется особенностями человеческой психики. В. Крутоус определяет их как эвристически-прогностическую, критериально-оценочную и воспитательную функции. Быть может, к предложенной системе функций и можно предъявить некоторые претензии терминологического характера, но главное состоит не в этом. Исследователь точно определил **систему** функций, отметив их динамические взаимосвязи: «Общественная потребность в той или иной из них может в данный конкретный исторический период выступать на передний край и не только стимулировать формирование идеала, но и наложить свой отпечаток на его характер»[40].

В чем же состоит особенность каждой из функций? Эвристически-прогностическая прежде всего направлена на определение путей будущего социального познания и развития. Критериально-оценочная предполагает удовлетворение потребности человека сводить в единую систему мир его ценностей. Воспитательная функция вызвана непреходящей потребностью «в воспитании всех членов общества и особенно подрастающего поколения на образцах высшей красоты, гармонии, совершенства»[41].

В системе функций, выполняемых в общественной жизни эстетическим идеалом, нет безусловно главной, первостепенной, подчиняющей себе остальные. Все они тесно взаимосвязаны, в своем реальном выражении неотделимы друг от друга. И если в определенные моменты одна из них приобретает большее значение, доминирует, то это означает лишь, что общество в данный момент выделяет ее в силу каких-то объективных, независимых от субъективного желания людей обстоятельств.

Поэтому наше внимание преимущественно к воспитательной функции эстетического идеала не свидетельствует о ее большей значимости, по сравнению с эвристически-прогностической и критериально-оценочной. В определенные периоды воспитательная функция, действительно, может выполнять «особую» роль в обществе (скажем, это относится к периоду становления советского искусства и, естественно, «воспитания» его реципиента), но даже и тогда она неотделима от других функций. Ее осуществление вне их попросту невозможно. В равной степени это

---

[40] *Крутоус В.* Категория прекрасного и эстетический идеал.— С. 106.
[41] Там же.

относится и к эвристически-прогностической и критериально-оценочной функциям. Взаимность, существующая здесь,— очень гибкая, диалектическая, непрерывающаяся.

И все же воспитательная функция эстетического идеала, как составная часть соответствующей функции искусства вообще, обладает более ощутимой социальной отдачей, так как непосредственно направлена на субъект восприятия искусства, иными словами, на широкую публику. Именно в этой своей грани эстетический идеал выполняет функцию стимулирования творческого подхода к преобразованию действительности. Ведь в эстетическом сознании сосредоточен огромный потенциал духовных сил личности.

Конечно, эстетическое сознание может быть извращенным, лишенным подлинно гуманистического содержания. В таком случае формирующий его эстетический идеал будет выполнять воспитательную функцию в отрицательном смысле, что тоже следует учитывать, говоря об его социальной, общественно значимой действенности искусства.

Мы же исходим из того, что коммунистический эстетический идеал своим содержанием направлен на преодоление субъективной замкнутости и ограниченности внутреннего мира человека. Это означает в данном случае развитие способности к индивидуальному способу освоения духовного богатства человечества и использование его как средства творческого преобразования и действительности, и самого субъекта преобразования. Иными словами, включение индивидуального мира в духовный потенциал всего общества приводит не только к его изменению, но и, что чрезвычайно важно, к самопреобразованию индивидуума.

Эстетический, как и всякий другой, идеал зависит от взглядов и ценностных ориентаций определенного класса или общественной группы, что в свое время блестяще проиллюстрировал еще Н. Чернышевский, показав подобную зависимость в эстетических и социальных воззрениях классов и общественных слоев царской России. Сейчас такие довольно жесткие зависимости вряд ли существуют — в силу дифференциации эстетических ценностей. Но различия в содержательном наполнении эстетического идеала, несомненно, существуют и сегодня. Во многом эти различия определяют и саму возможность реализации эстетического идеала как средства творческого преобразования и субъекта, и объекта деятельности.

Эстетический идеал, имеющий всеобщее значение, являющийся общей целью эстетического отношения, в то же время глубоко индивидуально переживаем, переживаем

как должное. «Идеал немыслим без стремления к удовлетворению тех или иных потребностей, он всегда субъективно желаем» [42],— отмечает Е. Шудря. Но эстетический идеал не произвольно связан с потенциальными возможностями развития действительности. Он отражает, во-первых, закономерные тенденции этого развития, а во-вторых, самые перспективные стороны воображаемого совершенства. Степень соответствия эстетического идеала способствует возникновению обратной связи в системе взаимозависимых миров — идеального и реального. Именно таким образом он содействует преобразованию действительности.

Конечно, связи, определяющие механизм социальной действенности эстетического идеала, непросты и непрямолинейны. Не следует думать, как это иногда трактуется в некоторой части педагогической, реже эстетической литературы, что эффективное воздействие коммунистического эстетического идеала едва ли не предопределено его гуманистическим содержанием. Здесь важны по крайней мере два момента.

Во-первых, следует отличать назидательность от воспитательности. Даже самые благие намерения автора произведения ничего не дают, коль это произведение лишено феномена художественности. Никакого воспитательного эффекта назидательность (а именно она превалирует в таких случаях) в себе не несет. Происходит это потому, что внехудожественный образ или внехудожественная система образов неспособна включиться именно в **эстетическое** отношение, а соотносится только с отношением утилитарным. Эстетическое же отношение складывается на основе утилитарного, однако им движет уже не практическая польза, а идеальные интересы, потребность в познании особой презентативности предметов и явлений действительности. В процессе деятельности человек осваивает мир на основании осмысления сущностных сил как самоцели («предметная действительность повсюду в обществе становится для человека действительностью человеческих сущностных сил» [43]) — он изменяет явления действительности по законам красоты.

Эстетическое сознание возникает как отражение не самого по себе объекта, но и преобразующей предметно-чув-

---

[42] *Шудря Е.* Проблема эстетического идеала художника в марксистско-ленинской эстетике.— С. 5.

[43] *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.— Т. 42.— С. 121.

ственной деятельности субъекта: оно является отражением объекта в формах деятельности субъекта» [44].

В процессе осуществления эстетического отношения к действительности предметом становится уже и сам объект деятельности, ибо все **предметы** становятся для него **опредмечиванием** самого себя» [45].

По отношению к эстетической сущности именно **эстетического** идеала теоретически все представляется более или менее ясным. Сложнее на практике, так как, действительно, эстетическое сознание представляет собой не простое отражение какого-либо эстетически значимого объекта, оно формируется в сложном взаимодействии такого отражения с субъективной предметно-чувственной деятельностью. Именно поэтому эстетический идеал, содержащийся во многих подлинно художественных произведениях литературы и искусства, оставляет равнодушной часть общества. И в то же время мнимые эстетические идеалы, построенные на принципах утилитарного отношения к действительности, порой удовлетворяют именно эстетические потребности определенной части общества. **Эстетические потребности** — не оговорка. Поскольку эстетическое отношение — явление социальное, независимое от намерений, желаний и воли человека, постольку каждый член общества имеет и в какой-либо форме удовлетворяет свои эстетические потребности. Другое дело, что такого рода неразвитые потребности не только не способствуют подлинно эстетическому отношению, но даже являются причиной противостояния утилитарного и эстетического отношения — в пользу первого. Это вызывает перекосы в эстетическом сознании общества и в конечном счете негативно сказывается не только в данной области, но и на всей общественной практике.

Второй важный момент эффективности воздействия эстетического идеала на реальную действительность определяется тем, что эстетическое сознание, как уже отмечалось, является не просто отражением сущего или желаемого, но и результатом преобразующей предметно-чувственной деятельности субъекта.

Возникает вопрос: а какое реальное место занимает эстетический идеал в жизни человека? Ведь известно, что между теоретическим пониманием важности какого-либо социального явления и его реальным функционированием в обществе существует множество опосредующих звеньев,

---

[44] *Горынь В.* Формирование и функционирование идеала в структуре эстетического сознания.— С. 12—13.

либо способствующих увеличению потенциальных возможностей явления, либо приглушающих его социальную действенность.

Такого рода вопросы очень важны, так как ответ на них позволяет корректировать воздействие общества на качество эстетического отношения как объективного социального явления. Ведь именно в этом **качестве** выявляется общественный потенциал и эстетического идеала. Эстетический идеал в своем наиболее явном проявлении реализуется посредством творческой деятельности художника. Однако это только одна сторона его общественного функционирования. Реализованный в произведении искусства эстетический идеал оказывается важным не только для художника. К. Маркс в «Экономическо-философских рукописях 1844 года» убедительно продемонстрировал «как... человек производит человека — самого себя и другого человека; как предмет, являющийся непосредственным продуктом деятельности его индивидуальности, вместе с тем оказывается его собственным бытием для другого человека, бытием этого другого человека и бытием последнего для первого» [46]. Заметим: при условии, если «продукт деятельности индивидуальности», грубо говоря, «потребляется» другим человеком в надлежащем предназначении. Далее К. Маркс подчеркивает непосредственный характер взаимосвязей между развитием общества и личности, относящийся и к сфере эстетического сознания: «**как** само общество производит **человека** как **человека**, так и он сам **производит** общество» [47].

А уже в пятидесятых годах К. Маркс непосредственно формулировал подобного рода зависимости и в эстетических отношениях: «Предмет искусства — нечто подобное происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и **субъект для предмета**» [48]. Насколько же развитый субъект для себя произвело современное искусство? Это очень важно. Поэтому необходимо выяснить, **как** входит эстетический идеал в структуру сознания личности. Такого рода данные можно получить путем анализа каких-то опосредованных сведений об эстетическом развитии человека. Однако тогда возникает вопрос

[46] *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года.— С. 117.

[47] Там же.— С. 118.

[48] *Маркс К.* Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов) // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.— Т. 12.— С. 718.

о критериях оценки этих опосредованных сведений, о их функциональной значимости.

Для выяснения роли эстетического идеала в жизни человека представляет интерес осознание им наличия этого идеала и степень идентификации его с реальной действительностью или же с общей целью эстетического отношения.

Среди студентов Ворошиловградского педагогического института им. Т. Г. Шевченко и педагогов различных специальностей, проходивших переподготовку в Ворошиловградском областном институте усовершенствования учителей (всего 123 человека) был проведен анкетный опрос (апрель 1987 г.). Предлагалось два вопроса: «Как вы представляете себе эстетический идеал?» и «Какова, по вашему мнению, социальная действенность его?» Ответы на них дают возможность сделать определенные выводы, которые, конечно, не претендуют на окончательность и бесспорность, но все же имеют под собой реальные основания.

Ответы на первый вопрос легко разделить на три типа. К первому относятся те, в которых в какой-то степени отражается специфика эстетического идеала, его особый характер. Ко второму — ответы, отрицающие наличие эстетического идеала, либо те, в которых он не выделяется из общественного идеала. Третий тип ответов — в них эстетический идеал полностью отождествляется с идеалом этическим, т. е.— с образом идеального человека, которому следует подражать в жизни. В дальнейшем обозначим эти типы ответов соответственно как группы «А», «В» и «С».

К группе «А» относится 18 ответов, или 14,7 % от всего количества анкет. К группе «В» — 13, или 10,5 %, к группе «С» — 92, или 74,8 %.

Как видим, наиболее распространенное представление об эстетическом идеале связывает его прежде всего с примером для подражания, причем — во внеэстетическом, сугубо утилитарном выражении. Характерным для этого типа ответов является то, что понятие красоты понимается в личностно-человеческом выражении. Здесь нет понятия красоты отношений, красоты природы и т. д.

Наименее распространено отрицание эстетического идеала как такового, хотя 10,5 % таких ответов — довольно внушительная и внушающая беспокойство цифра. Это свидетельствует о явных просчетах в эстетическом воспитании, особенно если учесть высокий образовательный уровень респондентов (учителя с высшим образованием и студенты выпускного курса).

Ответы, относящиеся к группе «А» составляют всего 14,7 % от общего количества — показатель этот весьма низок. Что касается содержательной стороны ответов группы «А», то она удовлетворительна и свидетельствует о литературно-эстетической развитости респондентов. Так, в пятнадцати из этих ответов размышления об эстетическом идеале сопровождались ссылками на художественные произведения (литература, живопись, кино, музыка, архитектура) — всего сорок четыре названия. Для сравнения — в ответах, относящихся к группе «С» конкретные художественные произведения фигурировали лишь дважды, хотя почти всегда указывалось, что эстетический идеал может встретиться как в жизни, так и в искусстве, причем в искусстве даже чаще.

Думается, для понимания характера ответов группы «А» будет небесполезным процитировать некоторые из них.

«Эстетический идеал — это гармоническое сочетание определенных черт, качеств, к которому стремится человек. Эстетический идеал, как составная часть целой суммы различных идеалов, помогает человеку быть оптимистом, верить в добро, красоту (особенно, когда часто вокруг себя видишь зло и мерзость). По моему мнению, такой идеал материально не существует. То есть это не конкретный человек, а образ этого человека — для меня: в музыке Бетховена».

«Каким должен быть эстетический идеал? На этот вопрос каждый человек даст свой личный ответ. Каждый человек — это отдельная индивидуальность и потому двух одинаковых ответов не может быть. У каждого человека свое представление об идеале. Еще Н. Г. Чернышевский в одной из своих работ показал два типа идеала: первый — для буржуазии, элиты, а второй — для крестьянства. Видим, что они абсолютно разные, хотя это было в одно и то же время. Значит, формирование идеала зависит от жизни и интересов человека, от его образования и мировоззрения.

В какой степени человек развит, таким будет и его эстетический идеал.

Но иногда люди находят себе кумира и считают, что именно это и является идеалом. Они уподобляются своим кумирам. Кумир — это уподобление, а идеал — это стремление человека, его желание стать лучше, его развитие».

«По моему мнению, эстетический идеал — это то, что формируется на протяжении значительного отрезка времени, то есть эстетический идеал не может сформироваться за короткое время. А вот это уже и говорит нам о том, что

вообще идеал приобретает разное содержание, формируется в различных направлениях. Но более всего связан этот идеал, конечно, с культурой.

У каждого человека есть свои личные взгляды на искусство, литературу и на жизнь. И каждому человеку присуще стремление к чему-то более высокому, лучшему, светлому. И вот именно это лучшее и составляет в совокупности эстетический идеал. У каждого человека свои вкусы, потому и эстетические идеалы разные. Да и в жизни одного человека в разные периоды эстетический идеал различен».

«Откровенно говоря, я никогда не думала над этим вопросом. Но, по моему мнению, вопрос этот очень широк. Эстетический идеал мы ищем в искусстве. У каждого живописца, поэта, музыканта, писателя (если он настоящий художник — такой, как Шевченко, Л. да Винчи, Шопен, Пушкин, Л. Украинка) есть желание создать эстетический идеал именно в той сфере, в которой он работает. Но не следует путать, думаю, эстетический идеал с эрудицией. Вряд ли мы можем говорить и о каком-то конкретном человеке в значении эстетического идеала. Но именно под воздействием эстетического идеала, выраженного в искусстве, осуществляется эстетическое воспитание человека».

«Я думаю, что эстетический идеал это прежде всего создания искусства, отвечающие определенным нормам, определенным критериям прекрасного. Эстетический идеал — это произведения, вызывающие чувства наслаждения и сопереживания. Для меня это — произведения Шевченко, Стельмаха, Сосюры. Произведения, которые отвечают эстетическому идеалу какого-то человека, не просто чарują нам глаз или слух, не просто вызывают какие-то чувства. Они помогают нам воспитывать в себе лучшие черты характера, помогают лучше понимать и воспринимать прекрасное, а значит, развивать свой эстетический вкус. А это, в свою очередь, развитие и идеала».

«Как известно, эстетика — это наука о прекрасном. И, как я считаю, эстетический идеал — это взгляд каждого человека на прекрасное в нашей жизни. Почти каждый человек имеет свой идеал; находят его в искусстве, литературе, музыке, архитектуре. На мой взгляд, этот идеал в некоторой мере воспитывает человека. Человек берет для себя нечто новое, воспитывает себя.

Ведь в жизни без прекрасного нельзя. Оно должно существовать повсюду, рядом с нами, в нас. И человек должен понимать прекрасное, чувствовать его.

Очень поразил меня один случай. К нам в город приехал балет из Алма-Аты. Когда я пошла на концерт, то увидела, что много свободных мест. А после перерыва почти половина зрителей встала и ушла. Концерт был прекрасный, я даже не заметила, как пролетело два часа. Я увидела настоящий талант исполнителей. И возник у меня вопрос — неужели это им неинтересно? Неужели это их не увлекло? И в основном молодые люди покидали зал. Я согласна с тем, что не всем может нравиться балет. Я даже сама редко смотрю его по телевидению. Но ведь в зале, это ведь было просто поразительно. И все равно оставило безучастным стольких людей.

Человек должен понимать прекрасное, и не ограничиваться узким кругом. Например: читать отдельные, модные книги, слушать только рок-музыку. У такого человека не может быть эстетического идеала. Он просто уподобляет себя окружающим».

Это — наиболее характерные ответы, из которых предстает «собирательный» образ человека с довольно развитым чувствованием эстетического идеала. Акцент в большинстве случаев делается на действенном характере эстетического отношения. Идеал мыслится не как объект для подражания («кумир»), а как средство развития внутреннего мира человека. Прекрасное понимается не в совокупности внешних черт, а как внутреннее качество, наиболее полно проявляющееся в искусстве.

Эстетический идеал во многих случаях рассматривается как мотив, движущий деятельностью человека и его самосовершенствованием.

Следует особо отметить, что это не умозрительные рассуждения, почти каждый из тех, чьи ответы относятся к группе «А», пытался подтверждать свои мысли ссылками на какие-либо произведения искусства и литературы. Здесь интересно то, что в называемых произведениях отмечался не конкретный образ-герой, а особый настрой, эмоциональный заряд, получаемые человеком при эстетическом восприятии искусства. Авторы ответов группы «А» не осознают обратного воздействия реализованного в произведении эстетического идеала на самого художника. Но они четко отмечают изменения, происходящие в их собственном сознании, а значит — такие изменения происходят и в общественном сознании, что, естественно, отражается на деятельности творцов художественных ценностей. В этом и проявляется диалектика производства человека человеком — «самого себя и другого человека».

Ответы, относящиеся к группе «В», характерны как раз

принижением воздействующей силы эстетического идеала. Идеал отрицается в них далеко не всегда, но и в этих случаях он понимается как нечто, имеющее лишь внешнюю ценность. Например: «Эстетический идеал — это все красивое, я так считаю». Реже в ответах аргументируется недооценка эстетического идеала: «Идеализация подразумевает слепое поклонение, а посему я отрицаю идеал. Может быть лишь стремление к нему приблизиться. В общественной жизни важна идея, а не идеал. При отсутствии таковой происходит застой».

Естественно, в ответах группы «В» никаких ссылок на художественные произведения нет. Авторы скупы в аргументах, довольно категоричны по тону. В целом такие ответы свидетельствуют о слабом развитии эстетических чувств. Причем это ярко выражено именно потому, что такого рода размышления вполне осознанны, в них проглядывает даже известная снисходительность к не вполне серьезному вопросу, на который необходимо отвечать.

Наиболее обширным оказался контингент, относимый нами к группе «С». Различны мотивы опрашиваемых в их стремлении найти себе образец для подражания. В одном случае, это — желание походить на сильную личность, в другом — привлекают доброта, красота, честность героев произведения искусства, в третьем — как бы восполняется отсутствие идеальной личности в реальной жизни...

Однако все эти ответы объединяет отождествление эстетического идеала с образцом для подражания. Остальное не интересует авторов ответов группы «С», во всяком случае, генерализующие свойства эстетических чувств ими не учитываются, все сводится к простому примеру.

«Эстетический идеал имеет большое влияние на формирование характера человека, ибо поведение, поступки каждого литературного героя воспитывают у молодежи и старшего поколения добрые чувства, склоняют к полезным делам, действиям, учат жизни, борьбе за счастье, как преодолевать трудности. На примере своих любимых литературных героев воспитывались лучшие черты характера советского человека у молодогвардейцев, Зои Космодемянской и других. Примеры литературных героев вели бойцов в бой, на трудовые подвиги, в космос.

Понятие эстетический идеал — это человек высокой культуры, морали, любви к Родине, своему народу, родной земле».

«Для каждого человека существует определенный идеал. На мой взгляд, человек старается достичь в жизни каких-то определенных высот, в сознании человека сущест-

вует определенный стереотип способа жизни, поступков, надежд. Но, возможно, жизнь складывается таким образом, что человек не все то достигает, что планирует. Но вдруг будто в зеркале человек видит другого человека, который будто подслушал его мечты и осуществил их в жизни. Это может быть (и чаще бывает) литературный герой или герой кинофильма. Вот тогда и стараешься подражать ему во всем, даже в мелочах, даже во внешности».

«С эстетическим идеалом мы чаще встречаемся в литературе, живописи, архитектуре. В повседневной жизни мы встречаем реже. Его почти невозможно найти в нашем современном обществе. Иногда можно встретить идеал в кино, в книге. Но это ненадолго.

Идеал — это такой человек, который не только красиво одет, но и умен, воспитан, добр, правдив, честен, способен к великим делам и борьбе с недостатками нашей современности».

«Эстетический идеал — это образец для подражания в отношениях между людьми, в области быта, одежды, организации своего труда».

«Понятие «эстетический идеал» — понятие всестороннего развития личности, которая служит примером для окружающих. Велика его роль в общественной жизни: влияет на нравственное воспитание, развивает кругозор, помогает понимать хорошие стороны жизни, воспитывает интерес к искусству, помогает формировать характер человека коммунистического завтра».

Таковы наиболее характерные мотивы в ответах группы «С». Как видим, отождествление эстетического идеала с образцом для подражания даже не всегда предполагает выявление его, этого идеала, в качестве героя произведения искусства. На первый взгляд полученные результаты подтверждают мнение исследователей, считающих, что эстетический идеал проявляется только в конкретно-чувственной форме и служит образцом для подражания. Однако в подобного рода ответах как раз превалирует достаточно абстрактное представление об эстетическом идеале — как совокупности определенных черт характера. Если отвлечься от крайних требований к такому идеалу (они изредка встречаются в ответах), то нечто подобное в свое время формулировал Е. Громов: «Идеальный герой — носитель коммунистического идеала советской эпохи — это не собрание всех мыслимых достоинств, а передовой советский человек как он есть в жизни» [49].

---

[49] *Громов Е.* Эстетический идеал.— С. 9.

Такие представления об эстетическом идеале вряд ли могут удовлетворить. Пожалуй, это следствие насаждавшегося долгое время прямолинейного понимания возможностей воспитательного воздействия литературы и искусства на человека. Герой — образец для подражания,— этим нередко руководствовались и авторы книг, картин, кинофильмов, и те, кто их интерпретировал (критики), и педагоги, старавшиеся внушить мысль о необходимости следовать поступкам и мыслям того или иного литературного героя. Но вот что примечательно: в ответах группы «С», сводящихся к подражанию «конкретно-чувственному» образу, практически отсутствуют ссылки на примеры. Лишь в двух ответах, весьма характерных в плане понимания «подражательной» природы литературных образов, упоминаются герои художественных произведений.

«Я думаю, у каждого человека есть идеал — человек, являющий собою пример, образец в поведении, отношении к окружающим его людям, вообще отношений с людьми.

У каждого человека есть такой идеал. Но другой вопрос — какой он, откуда он. У одних — это человек, с которым постоянно общаешься, для других — это какой-то сборный образ из какого-то художественного произведения или любимого кинофильма, а для третьих — какие-то отрицательные явления в нашем обществе, которым подражают некоторые молодые люди (прежде всего, это влияние западной буржуазной культуры на советскую). Я уверена, что и у таких людей есть свой идеал, на которого они хотят быть похожими, и всеми силами к этому стремятся.

Раньше мне встречались люди, для которых идеалом были любимые актеры кино, театра, а также любимые герои книг и фильмов. Но они, мне кажется, бывают слишком идеальными. А такое в жизни не встречается.

Для меня идеалом была когда-то Татьяна Ларина. А теперь я поняла, что наша жизнь ставит перед человеком другие требования. И вообще, теперь много узнала, много поняла. Моим эстетическим идеалом теперь является моя учительница украинского языка и литературы. Я хочу быть похожей на нее не только как учительница, но и как человек».

«Эстетический идеал — это то, что для нас является прекрасным, то, на что мы стараемся походить, что для нас является примером, образцом.

У каждого человека есть свой эстетический идеал, но в целом основные черты его должны быть для нас всех общими.

Для меня — это человек с добрым искренним сердцем,

прямой, честный, благодарный людям. Примером может служить главный герой романа М. Стельмаха «Правда и кривда». Роль таких героев в общественной жизни чрезвычайно велика. И от того, как мы будем доносить это понятие до учеников, зависит степень их морально-эстетических отношений, культурного уровня всего общества».

Конечно, стремление подражать сильным личностям или же прекрасным натурам, описанным в художественных произведениях, существовало всегда. Однако ограничение этим аспектом воспитательной функции литературы и искусства приводит к узкому трактованию их роли в общественной жизни, по сути, к вульгаризации отражающе-*преобразующей* способности художественного мышления.

Подход к художественному образу только с позиции обретения примера для подражания чреват возрождением различных теорий, искажающих сущность художественного творчества. К примеру — теории идеального героя. Казалось бы, вот где действительно можно создать «учебник жизни», а на самом деле это ведет к игнорированию специфики литературы и искусства широкой аудиторией. Ведь воспитательный потенциал ее вовсе не прямо пропорционален «идеальности» героев. Однажды педагоги одной из школ пришли в недоумение и ужас, когда ученики, которых старательно учили подражать положительным героям «программной» литературы, чуть ли не всем классом дружно отвечали, что их любимым героем является Остап Бендер. А в общем ведь ничего удивительного в этом факте нет. Действительно **художественный** образ назван, и он может вызывать важные для духовного развития человека чувства, воспитывать его характер более целенаправленно, чем положительный «пример для подражания». «Литературные... герои дороги нам не чертами характера,— как-то заметил Ю. Трифонов,— а той силой воплощения, какую сумел вложить в них автор. Поэтому из литературных героев мне очень близки Родион Раскольников и Поприщин или, к примеру, Остап Бендер и Кавалеров, хотя, встретясь с такими людьми в жизни, я бы не испытывал к ним ничего, кроме неприязни, и даже враждебности. В жизни это были бы чужие люди, а в литературе — роднее родных» [50]. Казалось бы, вот уж примеры, далекие от «воспитательной» функции литературы. Но это не так. Именно эстетическая информация может воздействовать положительно на человека в процессе эстетического отно-

[50] *Трифонов Ю.* Продолжительные уроки.— М., 1975.— С. 102.

шения, общей целью которого и является эстетический идеал.

Следует отметить, что на вопрос о социальной действенности эстетического идеала получены (кроме ответов группы «В») практически однозначные признания чрезвычайной важности его в общественной жизни.

Завершая анализ ответов на вопрос «Как вы себе представляете эстетический идеал?», можно сделать вывод о том, что в реальном функционировании эстетический идеал часто отождествляется с идеалом, который следовало бы в большей степени отнести к нравственному. Такое положение обусловлено недостаточной *эстетической* развитостью человека. К сожалению, практика изучения литературы в школе и вузе способствует этому. Подход к художественному произведению только с точки зрения анализа образов-персонажей, которые в большинстве своем что-то «олицетворяют», наносит заметный ущерб развитию задатков эстетического отношения к действительности.

Незначительная прослойка респондентов (14,7 %) продемонстрировала в своих ответах более или менее выраженный подход к идеалу как общей цели эстетического отношения. Все эти ответы в первую очередь отличаются от общей массы тем, что опираются на суждения о конкретных художественных произведениях. Причем речь идет как раз не о случаях простого упоминания образа героя, вызывавшего желание просто «подражать», «брать пример» и т. д. Понимание эстетического идеала как бы вырастает из впечатлений от общения с искусством, оно существует в некоем снятом виде.

В общем это и неудивительно. Произведения искусства играют огромную роль в становлении и обогащении эстетического идеала личности. Естественно, не в том случае, когда их герои рассматриваются сугубо утилитарно, прямолинейно. Художественный мир автора становится твоим лишь при проникновении в глубинные его пласты, лишь при сопереживании, т. е.— лишь при включении в процесс постижения художественной идеи всего внутреннего мира реципиента.

«Первым проводником в жизни,— отмечает польский исследователь И. Войнар,— становится для молодежи не педагогика, не родители, а опыт в сфере воображения: преимущественно кино, телевидение, иногда чтение» [51].

---

[51] *Войнар И.* Искусство как «учебник» жизни: (Традиция — современное состояние — перспектива) // Эстетика, искусство, человек.— М., 1977.— С. 73.

Можно спорить по поводу того, что литература только «иногда». Конечно, если иметь в виду частоту обращения современной молодежи к чтению, то она заметно снижается. Но это не значит, что литература играет менее важную роль в становлении человеческой личности, чем кино или телевидение. Роль эта более важна (поскольку именно литература в максимальной степени способствует развитию сферы воображения), и если художественная книга не выполняет ее сегодня в той мере, на какую она способна, то виной этому прежде всего наши прямолинейные суждения о литературе, а если брать шире, то — и об эстетическом идеале. Но в целом И. Войнар прав. Действительно, опыт в сфере воображения очень важен для становления личности, и искусство имеет при этом неоценимое значение. Подтверждают такой вывод и данные проведенного нами опроса. Ведь из семнадцати ответов, в которых рассуждения об эстетическом идеале опирались на те или иные художественные произведения, пятнадцать относится к группе «А».

Это наталкивает на мысль проследить, как же реальное чтение отражается на *качестве* понимания эстетического идеала.

В конце 1985 г. читателям киевской газеты «Молода гвардія» была предложена анкета, 394 полученных ответа на которую позволяют соотнести конкретное чтение с общим уровнем эстетической развитости человека.

Прежде всего обращает на себя внимание то, какой огромный «массив» литературы пребывает в поле читательской заинтересованности. Всего в ответах на анкету названо 724 произведения 429 отечественных и зарубежных писателей. Вне сомнения, цифры поражающие, они убедительно свидетельствуют о реальном участии литературы в духовной жизни общества. Здесь необходимо только одно уточнение. Анализ анкет газеты «Молода гвардія» ни в коей мере не свидетельствует о том, что наблюдения, вынесенные из него, можно экстраполировать на все общество в целом. Кроме региональных особенностей, следует учитывать и выборочный характер ответов. Выборочный в том смысле, что отвечали на вопросы газеты наиболее развитые и заинтересованные читатели.

Читателям газеты предлагались такие вопросы:

1. Что больше всего вы любите читать из художественной литературы (прозу о современности; исторические произведения; приключенческую литературу; детективы; поэзию)?

2. Что прежде всего ожидаете от художественной лите-

ратуры (новую информацию; возможность заполнить свободное время; эстетическое наслаждение; отдых от работы или учебы; ответ на острые социальные вопросы; пример для подражания; развлечения)?

3. Какое произведение, прочитанное в этом году, вам более всего запомнилось?

4. Вопрос (необязательный — для тех, кто готов ответить с однозначной откровенностью): если бы вы увидели три очереди за очень необходимыми вам предметами, в какую бы вы стали (любимая книга; модная пластинка или кассета; иная модная вещь)?

5. Если книга вас разочаровывает, то в чем прежде всего причина (надуманность жизненных событий и героев; плохой язык; второстепенность социальных проблем; вялость изложения; плохое полиграфическое и художественное оформление; отсутствие сильных характеров; акцент на проблемах, с которыми вы и так каждый день встречаетесь,— вместо отдыха от них)?

6. Почему вам не нравится поэзия?

7. Чьи советы при выборе книг для чтения вам кажутся самыми точными?

8. Нравится (нравилась) ли вам литература как школьный предмет?

К интересным выводам подводят ответы на первый вопрос анкеты: «Что больше всего вы любите читать из художественной литературы? (прозу о современности; исторические произведения; приключенческую литературу; детективы; поэзию)»? Читательские предпочтения распределились следующим образом. Проза о современности: названа 201 раз, что составляет 51 % читателей, ответивших на анкету; исторические произведения: 199 — 50,5 %; приключенческая литература: 169 — 42,9 %; поэзия: 136 — 34,5 %; детективы: 123 — 31,2 %.

Как видим, существует определенная гармоничность между желанием получить от литературы художественное объяснение современных жизненных проблем и стремлением познать, сопережить историю, без понимания и усвоения уроков которой замедляется и наше движение в будущее. Интересно и то, что любители детектива оказались на последнем месте. Таким образом, бытующее представление о том, что молодой читатель (а главным образом отвечала на анкету молодежь) в подавляющей своей массе увлекается детективом, далеко не бесспорно.

Конечно, остросюжетное произведение захватывает читателя (неслучайно почти каждый третий назвал жанр детектива любимым), однако оно все же не играет такой

роли в духовной жизни человека, как произведение социально-аналитическое. Ограничение же чтения только детективом или детективом и приключенческими произведениями, как показывают материалы анкеты, почти всегда свидетельствуют о недостаточной духовной, эстетической развитости такого читателя. В подтверждение можно привести такие цифры. 33 из 394 читателей, то есть 8,4 %, в ответе на первый вопрос подчеркнули только «приключенческая литература» и «детектив». Но если среди других читателей 37 % не назвали ни одного классического произведения (а это один из наиболее важных показателей духовного развития человека), то среди этих 33 их оказалось 57,6 %. А 78,8 % из них же не смогли назвать ни одного произведения современной украинской литературы (правда, среди других читателей этот показатель хоть и ниже, но все же достаточно высок — 55,4 %).

Показательно отношение читателей к поэзии. Более чем каждый третий из ответивших на анкету (136 человек — 34,5 %) любит читать поэзию. Среди них 30,9 % не назвали ни одного классического произведения. Между тем среди других 258 читателей этот показатель составляет 47,7 %. Но вот что настораживает. Только 59 читателей (13,7 % от всего числа анкетированных, или 43,4 % любителей поэзии) назвали конкретно поэтическую книгу, которая им понравилась. А конкретность, как мы установили из ответов на вопрос об эстетическом идеале, как раз и является важным показателем развитого представления о нем. Но есть и вторая сторона вопроса, касающаяся современного состояния поэзии. Как видим, «спрос» почти в два раза превышает «предложение». Примечательно и то, что в ответе на шестой вопрос анкеты в «Молодій гвардії» («Почему вам не нравится поэзия?») подавляющее большинство читателей засвидетельствовало, что подходят к ней очень дифференцированно: «Поэзия нравится, а стихотворный поток — нет!»; «Люблю поэзию, а не рифмованые строчки»; «Потому что часто то, что называют поэзией — только версификаторский грим на безразличных лицах пишущих»; «Люблю поэзию, но есть много «дутой» поэзии, которую можно перевести в плохонькую прозу и ничего не изменится». А в некоторых анкетах непосредственно указывается на неудовлетворительное состояние современной поэзии — «Потому, что над нею льют слезы девицы и молодухи»; «Потому, что она часто пахнет провинциальностью»; «От чрезмерной любви к ней...». Такого рода оценки свидетельствуют о самостоятельности мнения, о выборочном подходе к литературе. Уже это предполагает

наличие более или менее четко представляемого эстетического идеала.

Однако были получены и ответы (их всего 10—2,5 %), в которых поэзия вообще отрицается как таковая. «Поэзию вообще, на мой взгляд, трудно читать»; «Те люди, которые любят читать поэзию — я им удивляюсь»; «Живу прежде всего интеллектом...» Здесь важно не то, что некая часть респондентов выявила убогое представление о поэтическом творчестве. Следует задуматься об ином: а не целенаправленно ли мы сами формируем такое отношение к поэзии? Ведь если мы говорим об воспитательной функции литературы, то преимущественно о прозе. Ведь именно так легче объяснить, почему эстетический идеал предстает в конкретно-чувственной форме литературного героя. А пейзажная лирика? Имеет ли она в таком случае воспитательное значение? Каким образом преломляется и отражается в ней эстетический идеал автора? Именно уход от этих вопросов и создает предпосылки для воспитания, именно воспитания, нигилистического отношения к поэзии вообще.

Впрочем, некоторые из любителей поэзии довольно точно сами определили ее воспитательное значение. Двадцатилетняя студентка отвечает, быть может, несколько высокопарно, но по существу правильно: «Поэзия — это прозрение, кристалл, конденсирующий человеческую мудрость. Другая — не нравится». А у сорокалетней читательницы это уже устоявшийся жизненный закон: «Если не нравится поэзия, необходимо немедля подумать о своем внутреннем состоянии. Это симптом его «инвалидности».

Справедливые слова. Их вполне можно экстраполировать на отношение вообще к художественной литературе. Причем, речь ведь не о тех, кто совсем ее не читает. Практически, читают все. Важно — что и как.

Именно поэтому второй вопрос анкеты и был сформулирован так, чтобы определить мотивы обращения читателя к произведению искусства слова.

Условно эти мотивы можно разделить на 1) эстетические (эстетическое наслаждение): 220 читателей — или 55,8 % от всего числа анкетированных; 2) познавательные (новая информация): 185 — 47 %; 3) социальные (ответ на острые социальные вопросы): 119 — 30,2 %; 4) морально-этические (пример для подражания): 67 — 17 %; 5) развлекательные (возможность заполнять свободное время; отдых от учебы или работы; развлечение): 158 — 40,1 %.

Несомненно, все эти мотивы правомерны. Сущность состоит в том, какой из них превалирует и как они сочетаются между собой. Так, желание получать при чтении худо-

жественного произведения эстетическое наслаждение еще нельзя характеризовать как качество самого чтения, ведь и эстетическое наслаждение можно понимать по-разному, иногда вкладывая в это понятие едва ли не противоположное содержание. А, скажем, стремление находить в произведении литературы новую информацию можно рассматривать и как одностороннее восприятие художественного текста (когда это стремление не сочетается с эстетическим наслаждением), и как полноценное чтение (в случае, когда оба эти мотива взаимодополняются). И здесь следует отметить, что только 108 из 185 читателей, что составляет только 27,4 % от общего числа респондентов, сочетали в своих ответах стремление получать новую информацию и эстетическое наслаждение. Оказывается, что это даже меньше количества тех, кто относится к художественной литературе как и развлечению. В 158 анкетах возможность заполнять свободное время, отдых от учебы или работы, развлечение назывались побудительными причинами обращения к чтению художественной литературы. Что же, и это возможно, если бы не тревожная цифра 119 — всего столько читателей, то есть 30,2 % от общего количества, отметили, что хотят найти в художественной литературе ответы на какие-то острые социальные вопросы. Согласимся, что по сравнению с 220 ответами (эстетическое наслаждение) количество читателей, внимательных к социальному потенциалу художественного произведения, выглядит довольно скромно. А ведь в конечном счете только неразрывность социального и эстетического подходов делает возможным воздействие литературы на читающую публику. Очевидно, такое положение свидетельствует о значительных просчетах в нашем эстетическом воспитании — собственно, о его односторонности.

А то, что читатели, которые в художественном произведении видят прежде всего развлекательные моменты, не проявили в ответах на вопросы анкеты надлежащей эстетической и социальной подготовленности к восприятию литературы, доказывают и такие цифры — 47,5 % из них не назвали ни одного классического произведения, в то время как среди других 236 читателей таких оказалось только 28,2 %. Если же в целом 30,2 % анкетированных указали, что ищут в художественном произведении ответы на острые социальные вопросы, то среди любителей чтения как развлечения таких читателей оказалось лишь 13,7 %.

Обращает на себя внимание и довольно редкое обращение к художественному произведению с целью «получения» примера для подражания — 17 %. Эта цифра, на

первый взгляд, противоречит результатам, полученным при анкетировании 123 студентов и учителей в Ворошиловграде. Там, как уже указывалось, подавляющее большинство респондентов связывали эстетический идеал именно с примером для подражания. Но это все легко объяснимо. В первом анкетировании принимали участие недифференцированные коллективы — Учебные группы в вузе и в институте повышения квалификации учителей. Ответы на вопросы газеты «Молода гвардія» давали люди, уже самим фактом участия засвидетельствовавшие свое активное отношение к проблемам художественной культуры. Несомненно, это подтверждает то, что степень адекватного осознания природы эстетического идеала во многом соотносится с конкретностью разговора о художественных произведениях.

Как уже отмечалось, в ответах на третий вопрос анкеты «Молодої гвардії» («Какое произведение, прочитанное в этом году, вам особенно понравилось?») были названы 724 произведения 429 писателей. Из них 143 произведения 75 украинских писателей, 306 произведений 183 писателей других народов СССР, 275 — 171 зарубежного писателя. Произведений отечественной классики было названо 136 (из них 34 принадлежащих перу украинских писателей XIX ст.).

Образовались своеобразные «тройки» наиболее популярных писателей:

Современная украинская литература
1. П. Загребельный — 34 упоминания.
2. В. Коротич — 20.
3. О. Гончар — 19.

Современная литература других народов СССР
1. Ч. Айтматов — 23.
2. Ю. Бондарев — 18.
3. Н. Думбадзе — 13.

Зарубежная литература
1. Д. Лондон — 39.
2. А. Дюма — 34.
3. Г. де Мопассан — 19.

Украинская классика
1. Т. Шевченко — 6.
2. И. Нечуй-Левицкий — 5.
3. И. Франко — 4.

Русская классика
1. Л. Толстой — 54.
2. А. Пушкин — 34.
3. А. Толстой — 33.

Позволим себе небольшое отступление от анализа анкет газеты «Молода гвардія». В свое время нами был проведен своеобразный литературно-критический эксперимент — уже над самой художественной литературой: что конкретно читают ее герои? Иными словами — как отражается в литературе то, что (по свидетельству статистики) из каждых десяти жителей нашей страны девять — читатели?

Для анализа была взята «большая» проза, т. е. повести и романы, напечатанные в украинских литературно-художественных журналах «Вітчизна», «Дніпро», «Жовтень», «Київ», «Прапор» за 1984 г. Естественно, исходим из того, что авторы их ни в коей мере не ставили своей целью отразить вопрос о восприятии литературы героями своего произведения. Их задача — воссоздать жизнь героев во всей многогранности конкретно-исторических социальных, национальных и т. д. условий. Но ведь немаловажным фактором в жизни современного человека является и то, что он, по свидетельству той же статистики, в среднем тратит в день около часа времени на чтение. А это, несомненно, каким-то образом сказывается и на профессиональной деятельности современника, и на общении в семье, с друзьями, знакомыми, а то и незнакомыми людьми, и — прежде всего — на его общем культурном уровне, определяющем, кстати, во многом и качественные характеристики представлений об эстетическом идеале.

Обратимся снова к цифрам. В пяти названных журналах в течение года было опубликовано 48 новых романов и повестей украинских прозаиков. Из них 26, т. е. несколько больше половины, посвящены художественному осмыслению нашей современной жизни. Герои 12 произведений в течение всего художественного времени, ничего не читают и ничего не упоминают из прочитанного. Остается 5 романов и 9 повестей,— в них, как оказывается, чтение занимает весьма заметное место в жизни героев, в известной степени даже определяет их поведение и отношение к окружающему миру. В этих произведениях литературные персонажи читают, вспоминают, цитируют 85 разных, более или менее известных писателей. Если же (как и в анкете «Молодої гвардії») выстроить своеобразную «тройку» наиболее популярных авторов, то предстанет такая картина:

1. Ф. Достоевский — 10 упоминаний.
2. Н. Гоголь, В. Шекспир (по 8 упоминаний).
3. Г. Сковорода, Г. Гарсиа Маркес (по 5 упоминаний).

А если учесть, что по четыре раза в своей литературной жизни герои «общаются» с М. Горьким, М. Монтенем,

А. Пушкиным, Л. Толстым, Э. Хемингуэем, Т. Шевченко, по трижды — с Б. Брехтом, М. Коцюбинским, В. Маяковским, П. Тычиной и Л. Украинкой, то, кажется, образ современного читателя литература трактует (в отличие от сухих цифр социологов) весьма оптимистично. Мы еще сравним полученные данные со списками, составленными по анкетам «Молодої гвардії», и проанализируем причины явного несовпадения. Но даже более глубокий, качественный, а не просто количественный анализ объективных показателей чтения на материале украинской журнальной прозы 1984 г. заставляет не спешить с оптимистическими выводами.

Ведь читая некоторые современные произведения (нелишне здесь еще раз повторить мысль К. Маркса о том, что «человек производит человека — самого себя и другого человека...»,— к литературе это имеет непосредственное отношение), часто ловишь себя на ощущении, что автору трудно преодолеть собственную эрудированность. А ведь он обязан воссоздать личность иного, с отличающимся от авторского восприятием мира, человека.

Очень интересные, острые проблемы ставит Ю. Мушкетик в повести «Обвал». Но, помня о специфическом ракурсе нашего анализа, обратим внимание прежде всего на следующее. Главный герой произведения — врач (пусть и главный врач) периферийной больницы, кандидат медицинских наук Виктор Иванович Кириченко. Возраст — 47 лет. Можно сказать, примерный читатель. Вот список его любимых или, по крайней мере, интересующих его в данный момент жизни авторов: И. Шоу, М. Коцюбинский, И. Драч, П. Тычина, Т. Шевченко, М. Булгаков, И. Вышенский, Сенека, Э. Ремарк, Э. Хемингуэй, Гораций, О. Бальзак, С. Есенин, А. Олесь, Сократ, Й. Гете, Цицерон, Р. Декарт, М. Монтень, И. Нечуй-Левицкий, А. Корнейчук, Панас Мирный, Г. Гарсиа Маркес... Итак двадцать четыре писателя, амплитуда литератур — от античной до наисовременнейшей. Все они так или иначе, с той или иной целью были упомянуты литературным героем на протяжении художественного времени (произведение Ю. Мушкетика имеет подзаголовок «Повесть продолжительностью в двадцать дней»). Однако не требуется особых доказательств, чтобы убедиться — за литературной эрудированностью героя стоят знания самого автора. Здесь вовсе не следует переносить литературно-эстетические предпочтения врача В. Кириченко на писателя Ю. Мушкетика, но то, что последний заметно повлиял на первого, достаточно очевидно.

Присмотримся и к тому, как нечто похожее «пульсирует» и в сознании другого интересного литературного героя — юриста Твердохлеба (роман П. Загребельного «Южный комфорт»): А. Пушкин, В. Шекспир, Ф. Достоевский, Н. Гоголь, Ш. Бодлер, Ю. Семенов, Г. Сковорода, «Слово о полку Игореве», Ф. Аквинский, Ж. Сименон, П. Тычина, А. Головко, «Русская правда», М. Монтень, Софокл, В. Терен, Д. Джойс, Н. Заболоцкий, А. Ахматова, Л. Толстой, Ф. Рабле, Ф. Сологуб, А. Карпентьер, М. Булгаков, Т. Шевченко, И. Котляревский. И опять-таки наслоение авторского сознания на духовный мир героя обнаруживается явственно.

Эти замечания вовсе не преследуют цель поставить под сомнение **возможность** такой широкой осведомленности героя-читателя, однако, она, логично предположить, должна была бы как-то согласовываться, соотноситься с внелитературными «параметрами» личности героя, которые во многом формируют представления человека об эстетическом идеале, ведь он включает в себя не только сугубо эстетические компоненты. Вполне мотивирован, к примеру, «выбор писателей» героиней повести Н. Бичуи «Бенефис» актрисой Александрой Стерницкой: Б. Шоу, Данте, Плутарх, Л. Украинка, А. Вознесенский, В. Шекспир, Э. Ремарк, Ф. Достоевский, Б. Пастернак, Софокл, Э. Хемингуэй. По крайней мере, здесь меньше эклектики, чувствуется какое-то целостное ядро личностных литературных предпочтений. А как вот удается врачу чередовать чтение Горация и Вышенского, Сенеки и Коцюбинского, Сократа и Драча, или юристу — Монтеня и «Слово о полку Игореве», Терена и Рабле, Сологуба и Сковороду, объяснить трудно.

Возможно, эти «пестрые» списки возникают в результате приблизительности представлений писателя об эстетическом идеале своего героя. Поэтому и отражается весьма приблизительно во многих произведениях само восприятие этой, в большинстве случаев, литературной классики — а ведь она бы должна была заметно воздействовать на внутренний мир героев, по-своему формировать полнокровный эстетический идеал. Ведь уже отмечалось, что именно у людей, оперирующих в размышлениях о жизни и об искусстве конкретными произведениями, он наиболее оформлен и развит. Между тем при воспроизведении самого процесса чтения или при описании впечатлений, вынесенных из чтения (а они нередко встречаются) авторы чаще всего обходятся общими фразами.

Так, А. Морговский интеллектом учителя-историка из повести «Праздник белой сорочки» буквально потрясает

читателя: К. Транквиллион-Ставровецкий, Л. Толстой, М. Горький, Л. Андреев, Б. Брехт, Г. Маркес, В. Маяковский, В. Шекспир, Ф. Достоевский, М. Шолохов, Т. Шевченко, «Киево-Печерский патерик», Сократ, Данте, А. Довженко, Г. Сковорода, И. Бунин, Г. Аполлинер — таков круг его чтения... И как же воспринимают эту высокую литературу герои повести? Здесь уж только общие места: «Была еще одна дорога,— думает герой повести учитель-историк,— мимо «Букиниста». И как на зло (или на счастье — кто знает?) — КНИГА! ...Сколько охотился за нею! И вот... Наконец. Забыл обо всем, читал и ночами, пока не выпал первый снег». Что же это за КНИГА, которую следует читать и ночами, пока не выпадет первый снег, трудно судить. А вот другая героиня повести: «Зоя брала книгу самую яркую, с суперобложкой: прислоняла к щеке, будто прислушивалась, какая тайна-истина там запрятана». И наконец, уже как пародия на восприятие поэзии, выглядит такая сценка: «Галина Ивановна ждала на улице. Моросил дождик. Она тихонько декламировала Аполлинера. «А почему бы и действительно не жить вместе, Завели бы своего кабанчика, цветы выращивали бы — сочетали бы красивое с полезным...» Этот внутренний монолог под тихую декламацию стихов начал тот самый учитель, который никогда от книги не мог оторваться. Да, понятно, автор иронизирует, но при чем здесь Аполлинер?

К сожалению, проблемы реального чтения, те, с которыми мы сталкиваемся ежедневно, проходят только по периферии рассмотренного массива прозы, несмотря на пышные декларации о читательской осведомленности и о высоких эстетических идеалах героев повестей и романов. Но тем не менее две такого рода проблемы довольно легко можно «проявить» в прозаических произведениях, герой которых — более или менее развитый читатель.

Гигантская библиотекомания. В повести Д. Герасимчука «Командировка на выходные» главный герой журналист Игорь Крайний («послужной» читательский список: М. Винграновский, Л. Толстой, А. Пушкин, М. Пришвин, Ф. Достоевский) познакомился с молодой женщиной и пригласил ее к себе домой:

«— У тебя нет стен?

Игорь взглянул тогда на стены глазами Терезы. Действительно, стен не было. Книги, книги, журналы, газеты. А между этими книгами — тахта, два стула, письменный стол, за которым принимал гостей».

И юрист Твердохлиб также чувствует страсть к библиомании: «Вообще говоря, людям оставалось здесь мало

места для нормальной жизни, книги вели хоть и молчаливое, но упрямое наступление на них, захватывая все новые и новые участки огромной квартиры, пожирая жадно кислород, угнетая своей тяжкой мудростью, многоязычием, просто несметностью».

И, как следствие всего этого, возникает разветвленный процесс не целевого, а **самоцельного обмена.**

«Это была новенькая «Королева Марго» в бумвениловой красной обложке с золотым вензелем на корешке. Василий посмотрел на Диогена. Диоген удивление Василия или его вопрос понял и сказал ему: — Купил за мостом. Пятьдесят рябчиков отдал... У мамы выпросил... Это же королева. За нее можно выменять двухтомник Монтеня» (А. Мороз, «Ваш поезд в 9-ть часов»).

Нет, совсем не случайно одна из героинь повести Валерия Шевчука «Двое на берегу» потирает руки — ведь у нее на чердаке лежит огромная библиотека свекра: «Говорила Полищучка, что книги теперь в цену входят».

«Во Львове в последнее время возле книжных магазинов стояли бледнолицые молодые люди, с огромными сумками, где, как тайны, лежали книги, и молодые люди шепотом обещали поменять, найти, продать, достать — детектив на Ремарка, Ремарка на Достоевского, Достоевского на Пастернака, а уже того, наконец, на какой-то старокиевский раритет. Множественный обмен, где сравнивались несравнимые величины, раздражал и утомлял актрису, она боялась, что этот способ находить нужную книгу, постепенно приживающийся и в их небольшом городке, наконец приведет к тому, что останутся только имена и названия, лишенные внутреннего содержания». (Н. Бичуя. «Бенефис»).

Не замкнулся ли круг? Дюма — Монтень... А детектив позволяет ввести в обменный круговорот Ремарка, Достоевского, Пастернака и даже редкостную книгу старокиевской печати!...

А ведь «имена и названия, лишенные внутреннего содержания» — это и есть реальная угроза для современного читателя, вернее, для его духовного мира, из которого исчезает полновесный эстетический идеал.

Как, к примеру, сочетается знание, или, лучше сказать, «называние» литературными героями мировой классики и то, что та же классика легко приравнивается к «Королеве Марго» или к зарубежному детективу? И действительно ли все получают эстетическое наслаждение, читая хотя бы такого писателя, как Габриэль Гарсиа Маркес?

Возвратимся к Виктору Ивановичу Кириченко из повести Ю. Мушкетика «Обвал». Сначала мы получаем нейтральную информацию, что герой произведения вместе с сыном «еще с полчаса читали. Я — однотомник Габриэля Маркеса, Эдик — газету». Через четыре дня становится труднее: «Ложусь в постель, раскрываю Маркеса, но прочитываю только одну страницу. В постели мягко и хорошо, сон одолевает меня в несколько минут». А еще через четыре дня: «Сажусь в кресло, беру в руки книгу. Когда я уже домучу этого Маркеса?! Томик толстый, И зачем я мучусь? Чтобы доказать себе, что я не самый глупый на планете? Или для того, чтобы не выглядеть примитивом в обществе, где разговор заходит о литературе? Не нравится он мне».

Вот в чем, оказывается, дело. Может просто не нравиться. Вот интересно — как же в таком случае он воздействует на формирование эстетического идеала? Здесь многие писатели не могут найти верного пути, что часто свидетельствует о надуманности жизненных событий и характеров, изображаемых в художественных произведениях. А следовательно, и об определенных изъянах в эстетическом идеале самого писателя...

Чего лучше, казалось бы, если бы в реальности читатели хоть периодически обращались к литературному наследию Григория Сковороды — высокая интеллектуальная напряженность, четкая морально-этическая направленность его произведений, богатая образность, действительно, несут в себе огромный духовный заряд, необходимый для самоутверждения человека, для формирования его эстетического идеала и в конечном счете — для самоопределения в жизни. Однако ни в одной из анкет газеты «Молода гвардія» имя Сковороды не было упомянуто. Между тем литературные герои, как видим, едва ли не рисуются своим пристрастием к чтению философских трактатов великого украинского мыслителя XVIII в. А это уже не может не вызывать известной настороженности реального читателя — ведь он сам чувствует значительно большую потребность в литературе иного рода... Из сказанного вовсе не следует, что писатели должны плоско копировать ситуации, в которых герои-читатели разговаривают лишь о Ю. Семенове или заинтересованно обсуждают только проблему доставания «престижных» Дюма или Дрюона...

Конечно, и Г. Сковорода, и В. Шекспир, и Н. Гоголь, и Ф. Достоевский занимают важное место в духовной жизни нашего общества. Но не только и даже не столько они и им равные... Когда же эти имена фигурируют во многих

произведениях, это порождает недоверие к реальности и типичности такой сверхинтеллектуальной среды, которую любят изображать иные писатели.

Кстати, на пятый вопрос анкеты в газете «Молода гвардія» («Если книга вас разочаровывает, то в чем прежде всего причина?») большинство читателей (195 — 49,5 % от общего количества) ответило: надуманность жизненных событий и героев. Здесь следует признать, что ответ на этот вопрос лежит на поверхности и потому не удивительно, что его выбрала практически половина всех респондентов. Что же еще отталкивает читателя от художественного произведения? Оказывается, не в меньшей мере, нежели надуманность жизненных событий и героев, вялость изложения: 193 ответа — 49 %. Здесь есть над чем задуматься писателям, ведь нередко даже произведения, в целом справедливо высоко оцененные критикой, вызывают такого рода замечания: «Притча Ю. Мушкетика «Старик в раздумье» значительно короче его романа «Позиция», но зато какое восприятие героя, композиция, построение произведения, четкость его идей!». Читатель с полноценным эстетическим идеалом легко замечает изъяны повествования, и не случайно четкость художественных идей ставится им как высшая точка ценности произведения, которой ведь, по сути, подчинено все остальное.

А что уж говорить о тех книгах, где «похвальные намерения» автора не реализуются посредством воплощения полнокровного эстетического идеала. Он в подобных случаях чаще всего отождествляется с идеалом нравственным или политическим. А это и приводит к тягучей, бесцветной, описательно-регистраторской форме повествования. Некоторые авторы, не уясняя различия между эстетическим и политическим идеалом, пытаются своеобразным способом реабилитировать художественные слабости ссылками на будто бы наличествующую остроту социальной проблематики, не учитывая при этом, что она, эта острота, в художественном произведении действенна лишь при условии, что автора «ведет» полнокровный эстетический идеал. В противном случае такого рода острота просто не «срабатывает». Прозаик Ю. Бедзик как-то, в частности, говорил об украинской литературе: «У нас не появилось произведений, подобных «Пожару» В. Распутина или «Печальному детективу» В. Астафьева. Но в то же время есть произведения, еще не замеченные критикой, однако заслуживающие внимания читателя. Острую, социальную проблематику, которой по-граждански смело касается автор, следует всячески поддерживать и поощрять». Поддерживать

и поощрять следует, но только при условии, что это художественные произведения такого уровня, как упомянутые повести В. Распутина и В. Астафьева.

Читательское неудовлетворение вызывают, по свидетельству ответов на анкету, и некоторые другие моменты — вплоть до плохого полиграфического и художественного оформления книги.

Материал анкетирования читателей газеты «Молода гвардія» дает основание для серьезного беспокойства по поводу состояния читательской готовности к полнокровному идейно-эстетическому восприятию художественных произведений, вызывает сомнения в развитости их эстетического идеала. Так, «второстепенность разрешаемых социальных проблем» (а именно такие, второстепенные проблемы чаще всего «решаются» в малохудожественных произведениях, хотя их авторы и претендуют на «острую, социальную проблематику») назвали причиной читательского разочарования всего 63 из 394 анкетированных, или 16 %. Конечно, определенную отрицательную роль при формировании такого отношения к литературе играет отрицательное впечатление, остающееся у читателя после знакомства с серой, ремесленнической подделкой под искусство. Те идеи, которые стремился при этом донести до читателя автор, тот эстетический идеал, который он пытался воплотить в образы, в действительности оказываются голыми декларациями, лишенными художественной убедительности, а значит и неспособными в адекватной форме выражать полнокровный эстетический идеал. И как следствие — интерес читателя к социальным идеям улетучивается, именно из-за дискредитации таких идей. Или же наоборот, читатель «втягивается» в такого рода убогий (с эстетической точки зрения) мир, свыкается с ним и уже подлинное произведение искусства, как правило, требующее значительных эмоциональных и умственных усилий для его постижения, ему становится неинтересным. Вот в чем состоит главная опасность распространения «серых» писаний.

Но это только одна сторона дела. Много зависит и от общей заинтересованности читателя социальными проблемами развития нашего общества. Как известно, эстетический идеал (и писателя, и читателя) — явление очень сложное, включающие в себя разнородные элементы. «Идеал эстетический, как правило, не выступает в чисто эстетической форме: в самую его структуру органически включаются либо религиозно-мифологические, либо общественно-политические, либо этические и другие элементы, де-

лающие идеал эстетический образным воплощением определенной **концепции человека»** [52]. Акцент же на развлекательности, который без особых усилий мы улавливаем сегодня в значительной части кино- и телепродукции, становится все более ощутимым и в литературе, конечно — в ее «средней», или посредственной прослойке. По-своему эта чрезмерная развлекательность, развлекательность как самоцель воспитывает определенного читателя. И посему она же, удовлетворяет определенные читательские запросы. Беллетристика, не требующая особых умственных и душевных усилий для восприятия, «идет», становится ходовым товаром. Мы как-то в последние десятилетия слишком часто акцентировали отображательные, изображательные, утверждающие, прогностические и другие возможности литературы, но подчас забывали, что, как точно отмечено в одной из анкет, «литература учит думать». Не случайна и сегодняшняя обеспокоенность общественности очень низким уровнем преподавания литературы в школе — как в средней, так и в высшей. Напомним, что наше анкетирование учителей и будущих учителей Ворошиловграда показало: 10,5 % из них вообще отрицают эстетический идеал как таковой, а 74,8 % — просто отождествляют его с нравственным идеалом, а проще говоря, с житейским образцом для подражания. И хотя в 244 ответах на анкету «Молодої гвардії» (61,9 %) отмечалось, что литература как школьный предмет нравилась, учтем и то, что отвечали на вопросы в основном люди, являющиеся в большей или меньшей мере активными читателями. А сколько сегодня таких, кто при любых условиях отдаст предпочтение телевидению или дискотеке перед художественной книгой?...

И не последнюю роль в этом процессе «отторжения» от полнокровного чтения играет несовершенство школьного изучения литературы, прививаемые школой неправильные представления о природе эстетического идеала, и, отсюда, прямолинейные толкования литературы как иллюстрации к истории или текущей жизни и как «банка» примеров для подражания. Приведем некоторые характерные ответы читателей «Молодої гвардії». «В школе учат запоминать, а не понимать», «Когда «разберешь» героя как «образ», перестаешь воспринимать его как личность». «Школа отбивает любовь к классике».

---

[52] *Давыдов Ю.* Идеал эстетический // Краткая литературная энциклопедия.— М., 1966.— Т. 3.— С. 48.

И не потому ли, что прививается внеэстетический, сугубо рациональный подход к такому сложнейшему социально-эстетическому явлению, как литература, мы сегодня наблюдаем очень высокий порог критичности у читателя. Например, просьбу назвать прочитанную книгу, которая не понравилась, выполнил только 41 из отвечавших на анкету (10,4 %). Несомненно, это свидетельствует о нетребовательности и неразборчивости многих читателей, что подтверждается и положительными упоминаниями значительного количества явно слабых произведений.

Наконец, через какие каналы наиболее интенсивно распространяется информация об заметных литературных новинках? К выяснению этого был направлен седьмой вопрос анкеты («Чьи советы при выборе книг вам кажутся наиболее точными?»). Известный факт, что наиболее активно обмен такого рода информацией происходит в среде друзей, знакомых. Не является исключением и наше анкетирование — 251 ответ (63,7 %). Менее всего читатели, как следует из их ответов, обращают внимание на советы критики — 65 (16,5 %). С одной стороны, это реальная «подсказка» критике о необходимости повышения ее социальной активности и профессионального уровня. А с другой — опять-таки свидетельство недостаточно осознанного читательского отношения к художественной литературе. Ведь игнорирование мнения критики, т. е. игнорирование ее вообще, неумение отделить настоящую, квалифицированную, и активную в утверждении своего эстетического идеала и в отрицании того, что ему противостоит (а сегодня, конечно, такая критика существует), от анемичных потуг на «движущуюся эстетику» вовсе не украшает «портрет» современного читателя.

Анализ 394 анкет выявил несколько настораживающих моментов, среди которых прежде всего необходимо отметить ощутимое невнимание к социальной значимости художественных произведений. Книга как средство развлечения, как источник новых знаний, как предмет удовлетворения потребности в эстетическом удовольствии... Такие подходы вполне правомерны, но только при условии социально заостренного ощущения художественного слова, тех идей, которые писатель в нем воплотил, иными словами, того эстетического идеала, который он реализовал в конкретике художественных образов. Без этого чтение превращается просто в способ времяпрепровождения, теряет и эстетическую, и социальную действенность, и вместо того, чтобы учить думать, книга «стимулирует» своего рода бездумность восприятия произведения как эстетического фено-

мена. Поскольку же каждый человек вступает в эстетические отношения с миром независимо от его субъективных намерений, эти отношения оказываются искаженными, что, конечно, отражается и на остальных сторонах сознания личности.

Косвенным подтверждением тому, например, является прямо-таки угрожающее состояние с чтением украинской классики. Если количество произведений Т. Шевченко, И. Франко, Л. Украинки, М. Коцюбинского, И. Нечуя-Левицкого, П. Мирного, вместе взятых, составляет лишь две трети от упомянутых в анкетах книг А. Дюма, то не свидетельствует ли это о тревожных симптомах разъединяющих факторов в духовной жизни нации? Ведь объединяет всегда традиция классическая, действенность которой так много значит и для качества развития современной культуры, и для восприятия и освоения ее действительных достижений.

И работу по накоплению духовных сил человека следует начинать еще в детском возрасте. Очень важно именно тогда закладывать фундамент осознанно эстетического отношения к миру, тем самым способствуя развитию представлений об эстетическом идеале, что, несомненно, в будущем скажется на социальной действенности эстетического идеала в жизни человека и в жизни общества в целом.

Наличие здесь множества проблем подтверждают конкретные исследования разнообразных «параметров» чтения и воздействия его на эстетическое и социальное развитие подростков.

Помня, что эстетическое отношение проявляется в трех плоскостях — как деятельный, оценочный и созерцательный акт,— мы сосредоточиваем внимание на последнем, поскольку воспитательная функция литературы и искусства практически реализуется именно в акте созерцания, понимаемом как освоение и осмысление эстетически значимых объектов.

Психологами, литературоведами, педагогами исследованы некоторые важные механизмы восприятия художественного произведения. Основным, по нашему мнению, следует считать то, что процесс восприятия рассматривается изоморфно самому (хотя и обратно направленному акту творчества, т. е. деятельному акту эстетического отношения. Если художник от целостного ядра идет к деталям, то реципиент от деталей поднимается к целостной эстетической концепции автора, постигает его эстетический идеал (прообраз). Способность к восприятию художественного произведения (а значит, и постижению эстетического идеа-

ла) развивается, как пишет В. Асмус, в особенной работе «воображения, сочувствующего внимания и понимания» [53], и, одновременно, развитость самой способности к созерцательному акту эстетического отношения определяет возможность полноценного восприятия художественного произведения (а значит, и границы реальной социальной действенности эстетического идеала). Важным при этом является диалектическое единство разнозначимых условий восприятия произведения искусства именно как художественного феномена,— первое из них состоит в особом отношении к нему как к своеобразной действительности, второе же заключается в том, что читатель должен воспринимать отображенные жизненные явления и как вымысел. Если первая установка делает возможным непосредственное восприятие, логическую оценку художественной идеи, то вторая приводит к эстетической оценке. Здесь нет иерархического соподчинения, существующие связи структурны, т. е. все эти моменты, или этапы, взаимообусловлены.

Психологи и педагоги способность воспринимать художественное произведение нередко связывают главным образом с наличием у каждого человека определенных задатков к деятельному акту эстетического отношения. В свое время такую мысль отстаивал еще Д. Овсянико-Куликовский [54]. На подобных позициях остаются сегодня и некоторые современные психологи, отмечая, что в противном случае человек «не мог бы воспринимать художественные произведения» [55]. На этой концепции зиждется и методика изучения литературы в современной школе. Конечно, к литературе «подойдет» ближе тот, кто хоть немного писал, но разве сможет писать тот, кто не способен воспринимать художественное произведение? В процессе эстетического отношения деятельный, оценочный и созерцательный акты постоянно взаимосвязаны. Однако способность к последнему, т. е. к эстетической перцепции, возможна у человека без развитых способностей к деятельному или оценочному актам, но для их развития эстетическая «созерцательность» обязательна. Особо важна она в процессе воспитания литературой и искусством, которое наиболее интенсивно протекает в подростковом возрасте.

---

[53] *Асмус В.* Чтение как труд и творчество // Вопросы литературы.— 1961.— № 2.— С. 38.

[54] *Овсянико-Куликовский Д.* Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве // Собр. соч.— Пб., 1909.— Т. 6.— С. 70.

[55] *Ковалев А.* К теории литературных способностей // Учен. зап. Ленинград. гос. ун-та.— 1960.— № 287.— Вып. 19.— С. 38.

На подростковый период приходится один из наиболее сложных кризисов в развитии человека — кризис 13 лет, знаменующий переход от школьного к пубертатному возрасту. Данный кризис приводит к временному снижению продуктивности умственного труда, связанному со сменой установки подростка от наглядности к пониманию и дедукции [56]. Теперь «становится возможным,— пишет Ж. Пиаже,— гипотетико-дедуктивное рассуждение, а вместе с ним и возникновение операций, соответствующих формальной логике, т. е. логике, применяемой к любым содержаниям» [57]. В этом возрасте отмечается появление эстетического восприятия произведения искусства в целом, происходит формирование мотивационной сферы чтения, что особенно важно для личностного «присвоения» эстетического идеала — со всеми, вытекающими последствиями. Это связано с тем, что перед кризисом 13 лет совершается основное накопление запаса начитанности. Он же оказывает заметное влияние на культурную развитость и социальную активность человека на протяжении всей его жизни. У старшего подростка созревают психические предпосылки для осознания и оформления в словах не только нравственной, но и эстетической оценки литературного произведения [58], пусть еще наивной, не всегда мотивированной. Появляется также потребность и возможность вербально выразить эту оценку. Обмен эстетической информацией в подростковом возрасте изменяется не столько на количественном, сколько на качественном уровне.

Авторы исследования «Книги и чтение в жизни небольших городов» выделили четыре группы читателей-детей (8—9, 10—11, 12—13 и 14 лет) и определили, что во всем диапазоне этого возрастного периода **количество информации** о прочитанных книгах, получаемое школьниками от ровесников, семьи и педагогов, почти не изменяется. Однако **количество наиболее интересной информации** (с точки зрения самих детей), полученной от ровесников, увеличивается в 14 лет, по сравнению с 8—9-летним возрастом с 34 % до 68 % — при небольшом уменьшении такой информации от семьи (с 57 % до 54 %) и при резком падении авторитета рекомендаций педагогов (с 43 % до 11 %) [59].

[56] *Выготский Л.* Проблема возрастной периодизации детского развития // Вопросы психологии.— 1972.— № 2.— С. 130—131.

[57] *Пиаже Ж.* Проблемы генетической психологии // Вопросы психологии.— 1966.— № 3.— С. 36.

[58] См.: Проблемы методики преподавания литературы.— М., 1976.— С. 45.

[59] Книга и чтение в жизни небольших городов: По материалам исследования чтения и читательских интересов.— М., 1973.— С. 329.

А ведь именно на годы старшего отрочества приходится сензитивный период в литературном развитии человека, т. е. период повышенной психической активности и восприимчивости к духовным влияниям литературы и, соответственно, эстетического идеала, ею выражаемого. Л. Выготский объясняет ситуацию сензитивности тем, что человек еще не прошел назначенных циклов в своем развитии. Незавершенность процессов развития является необходимым условием для того, чтобы данный период мог оказаться сензитивным по отношению к известным условиям [60]. Для сензитивности характерны невозвратность и неповторяемость. Если процесс развития определенных циклов завершен, то условия, благоприятные в сензитивный период, оказываются почти нейтральными после его завершения.

По свидетельству большинства исследователей этой проблемы, период жизни подростка в пределах 6—8 классов является наиболее благоприятным для его литературного развития. Особое место занимает 8-й класс — после него процесс качественного роста замедляется и уже зависит в большой мере от условий предыдущего развития. Сензитивный период закончился. Хотя следует, все-таки отметить, что жестких границ этого периода устанавливать нельзя. Во-первых, на практике именно в период старшего подросткового возраста нередко наблюдается замедленное развитие образного мышления и эмоциональной впечатлительности, и даже некоторое охлаждение к литературе [61], что вызвано в значительной степени именно недостатками школьного изучения литературы. Во-вторых, промежуток между 6—8 классами следует рассматривать как наиболее, но **не единственно** благоприятный для литературного развития. И все предыдущие, и все последующие стадии литературного развития должны быть полноценными.

У старшего подростка возникает возможность появления полноценного эстетического отношения к действительности, что и обусловливает особую важность формирования правильного представления об эстетическом идеале. Если младшие подростки по уровню эстетической развитости являются более или менее однородной массой, то в 14—15-летнем возрасте проходит заметная дифференциа-

---

[60] *Выготский Л.* Избранные психологические исследования.— М., 1956.— С. 279.

[61] Развитие художественных интересов сельских школьников.— М., 1979.— С. 43.

[62] *Вахаметса А.* Об эстетически-воспитательном воздействии киноискусства: Автореф. дис. ... канд. филос. наук.— М., 1966.— С. 12.

ция [62]. В старших классах (ранняя юность) уже закрепляются результаты литературного развития, происходившего в подростковом возрасте. Именно интенсивная, методически правильно направленная работа по эстетическому воспитанию подростков приводит к положительным качественным изменениям в структуре эстетического отношения, которое в предыдущие годы «существует рядом с ограниченным, незрелым восприятием, в котором еще противостоят друг другу впечатления и ассоциации жизненного ряда и художественный вымысел, художественная условность литературы вообще» [63]. Соглашаясь с выводами Н. Молдавской относительно достижения развития старшеклассниками устойчивого эстетического отношения к литературе, считаем необходимым уточнить: эстетически неразвитое отношение к искусству (и соответственно, вообще к действительности) также становится нормой — у тех старшеклассников, которые получили недостаточную эстетическую подготовку в подростковом возрасте. Это справедливо называют «окаменелостью» примитивных тенденций. Не могут не тревожить и свидетельства о том, что при недостаточной эстетической развитости в подростковом возрасте период ранней юности в ней не приносит заметных сдвигов: уровень, достигнутый к 14 годам, сохраняется до окончания школы, почти не повышаясь [64].

Для выяснения особенностей чтения художественной литературы и, на основе этого, представлений старших подростков об эстетическом идеале в динамике их литературного развития нами было проведено исследование среди учащихся 6—9 классов на базе Бородянской, Клавдиевской, Немешаевской средних школ Киевской области и учеников 6—8 классов Гайворонской средней школы № 5 Кировоградской области (1977—1978 учебный год).

Респондентам читался рассказ В. Симоненко «Свадьба Опанаса Кроквы», потом каждый из них письменно отвечал на один вопрос по прослушанному рассказу, после чего заполнялась анкета. Исследованием были охвачены 15 классов — 411 учеников (6 кл.— 113, 7 кл.— 144, 8 кл.— 107, 9 кл.— 77).

Сюжетная основа рассказа такова: спасая односельчан от расстрела (из-за трех убитых под хутором фашистов), дед Опанас Кроква назвался отцом партизан. Из толпы вышла баба Орыся и сказала, что она жена Опанаса. Их

---

[63] *Молдавская Н.* Литературное развитие школьников в процессе обучения.— М., 1976.— С. 210.

[64] Воспитание культуры чтения школьников.— М., 1971.— С. 20.

повесили рядом. Легенда об этом подвиге живет в памяти спасенных людей. Но дед Опанас никогда не имел детей, а баба Орыся не была его женой. В молодости они любили друг друга, но Орысины родители отдали ее замуж за богатого.

Выбор рассказа для эксперимента был обусловлен рядом причин: 1) глубокое патриотическое содержание; 2) яркая эмоциональность повествования; 3) доступность содержания, по крайней мере — в фабульном ключе, для всех респондентов; 4) при внешней простоте действий героев в рассказе отражен глубокий эстетический и неразрывно связанный с ним нравственный идеал, поднимающий описание поступка до уровня художественно значимого обобщения; 5) небольшой объем произведения давал возможность подросткам целостно охватить рассказ (он читался вслух).

Ученикам предлагались такие вопросы:

1) Следовало ли бабе Орысе называться женой деда Опанаса? Почему?

2) Почему автор назвал рассказ «Свадьба Опанаса Кроквы»? Не найдется ли более точное название?

Первым вопросом предполагалось зафиксировать способность респондентов подняться от наивно-реалистического восприятия коллизии до эстетического отношения, а также умение их мотивировать свои оценки. Второй вопрос направлен на выявление правильного понимания соотношения всех элементов художественного произведения с таким обобщающе важным, как название рассказа.

В результате многих наблюдений психологов и педагогов над степенью эстетической развитости подростков строились разные иерархические классификации, среди которых наиболее распространенной является трехуровневая. Мы пользуемся терминологией, предложенной сотрудниками лаборатории художественной литературы и детского литературного творчества Института художественного воспитания АПН СССР. Установлены такие три уровня восприятия художественного произведения и, собственно, освоения эстетического идеала, в нем выраженного:

эстетический — освоение формы и содержания художественного произведения в единстве;

аналитический — включает в себя попытки анализа содержания, проблем, жизненного материала, конфликтов, но вне их художественного воплощения, вне переживания эстетического идеала писателя; произведение искусства рассматривается как изображение конкретных жизненных явлений;

констатирующий — формальное освоение фабулы, сюжета произведения [65].

Анализ 411 ответов показал, что они распределяются соответственно этим трем уровням. Для удобства изложения далее группы школьников обозначим «а», «в», «с».

Естественно, что в разных классах восприятие произведения отличалось как качественно, так и по количественному распределению учащихся.

6 класс. Хотя большинство шестиклассников (56 %) восприняли и оценили рассказ на эстетическом уровне, в их ответах еще очень чувствуется наивно-реалистический подход к художественному произведению. Само по себе это не так страшно, поскольку просто свидетельствует об определенном периоде в эстетическом развитии личности. Но не следует забывать, что, не преодолев наивно-реалистическое восприятие искусства, человек в более зрелом возрасте начинает воспринимать эстетический идеал писателя только лишь как «модель», образец для подражания. Шестиклассники легко узнают жизненные явления, но увидеть общее за единичным, т. е. переступить грань, отделяющую факт от художественного обобщения, им часто не удается. Как результат — 23 % учащихся, почти каждый четвертый, совсем не восприняли произведение как эстетический объект, понимание их остановилось пока лишь на уровне формального освоения фабулы.

Для значительного количества даже лучших работ шестиклассников характерны неразвернутость суждений, прямолинейность оценок, языковая неточность их выражения. Эмоциональный акцент ставится в основном на том, что дед и баба спасли односельчан. Увидеть сложное взаимопереплетение линий подвига и личных отношений удается далеко не всем. Правда, в ответах группы «а» эта связь отражается, но только на периферии переживаний подростка и его эстетического отношения к миру.

Шестиклассникам еще трудно постигнуть очистительную силу мотива смерти в художественном произведении, они не хотят «принимать» гибель бабы Орыси.

Их привлекают действия и мотивы более понятные, элементарные, что вполне естественно на пути эстетического развития подростка, однако важно на этом не останавливаться, а направлять педагогические усилия на самое быстрое «вырастание» из него.

---

[65] *Полозова Т. Д.* Міра ефективності виховання — духовна зрілість.— К., 1976.— С. 16.

7 класс. Характерно резкое снижение, вдвое, неадекватного природе искусства восприятия художественного произведения — на констатирующем уровне (23 % в 6 классе, 12 % — в седьмом), хотя количество респондентов, относящихся к группе «а», практически не изменилось (57 % против 56 % в шестом классе). Обогатился словарный запас учащихся, они уже свободнее выражают свои мысли. В отдельных лучших работах подростки говорят об условности, переносном смысле названия, т. е. зарождается **осознанное** эстетическое отношение к произведению. В этом возрасте доминирует нравственная направленность оценок, эстетический идеал полностью отождествляется с литературным персонажем, поступки героя проецируются на собственное поведение («Я бы сделал то же» и т. д.) — это дополнительно подтверждают и результаты анкетирования.

Однако еще во многих ответах чувствуется неприятие основного пафоса произведения:

«Баба Орыся могла бы и не называться женой Опанаса Кроквы. Просто баба Орыся хотеля умереть вместе со своим любимым. В молодости родители не захотели женить Опанаса и Орысю, а вот теперь Орыся захотела умереть с любимым, с которым ей не пришлось прожить жизнь.

Если бы баба Орыся и не назвалась женой деда Опанаса Кроквы, немцы не расстреляли жителей села» (Семиклассник).

Здесь эмоциональный заряд оказался еще достаточным, чтобы не перечеркнуть рассказ. А недостаток эмоций (это же всегда свидетельствует о внеэстетическом отношении к искусству) приводит уже к прагматическому взгляду:

«Баба Орыся могла бы и не называться женой Опанаса Кроквы, но, как говорили люди, между ними когда-то была любовь. И эта любовь бабы Орыси к Опанасу оказалась сильнее, чем любовь к жизни. И баба Орыся решила умереть вместе с любимым, хотя могла бы спокойно доживать свои годы. По мнению бабы Орыси, она должна была назваться женой Опанаса Кроквы. Я думаю наоборот, немцам достаточно было и одной жертвы» (Семиклассник).

Если в шестом классе о подобном неприятии произведения говорилось лаконично, часто без какой-либо аргументации, то семиклассники ищут причины оценки, но не в самом произведении, а в своем понимании, не соотнося его еще с другими возможными оценками. Это первые признаки освобождения от эгоцентризма, которое начинается в результате сознательного взаимодействия со

средой при возникновении необходимости доказывать, отстаивать свое мнение: подросток через самого себя стремится понять окружающий мир.

Еще достаточно трудно в этом возрасте постигнуть сложность взаимосвязи гражданского и личного в художественном произведении, а ведь в средоточии этой взаимосвязи и вырастает эстетический идеал. У достаточно большой группы респондентов (31 %) нарушение гармоничности восприятия произведения определяет одностороннее его понимание. В результате почти каждый третий семиклассник, эмоционально относясь к описанным автором событиям, не может разобраться в психологической мотивации действий героев. Осознается и воспринимается только «гражданское значение» поступка (кстати, тем же руководствуются читатели, вообще не воспринимающие этой смерти), а красота личных взаимоотношений остается в стороне. Хотя В. Маранцман и относит стремление к социальной характеристике литературного героя произведения, которая не учитывает остальных его качеств, к устойчивым признакам читателя этого возраста, связанным с наивно-реалистическими представлениями [66], все же однобокий подход к данным проблемам не способствует верному пониманию сущности эстетического идеала и вызывает ощутимо неправильные акценты:

«Название «Свадьба Опанаса Кроквы» приманивает к себе читателя. Читатель думает прочесть что-то интересное в этом рассказе. Он сразу же смотрит на заглавие. И, действительно, это название отвечает произведению. Автор хочет показать стойкость народа перед угнетателями. Народ не боится расстрела и твердо стоит, даже обманывает. Название, может, нашлось бы и другое, но оно, может, не имело популярности» (Семиклассница).

Однако рост положительно-эмоционального отношения к коллизии уже предвещает качественный скачок, который и наблюдаем в следующем классе.

8 класс. Обращает на себя внимание тот факт, что перераспределение респондентов по уровню их эстетического развития происходит из группы «в», т. е. наиболее выразительные изменения наблюдаем на уровне аналитического восприятия. На 9 % увеличивается группа «а» (66 % против 57 % в седьмом классе), но увеличивается и группа «с» (17 % против 12 %). Это — свидетельство процесса интеллектуализации чувств со всеми соответ-

[66] *Маранцман В.* Эволюция читателя-школьника // Проблемы методики преподавания литературы.— М., 1976.— С. 33.

ствующими последствиями: положительными, когда происходит действительно интеллектуализация, и отрицательными, когда просто выхолащиваются чувства, эмоции, уступая место рационализму и прагматизму мышления. В старшем подростковом возрасте бурно развивается способность конкретизировать литературные образы и представления, но этот процесс постепенно угасает. И хотя в 9—10 классах структура читательского восприятия существенно не изменяется, представление в эти годы имеет уже не столько непосредственно-образный, сколько интеллектуальный характер [67].

Из поля зрения восьмиклассников уже, как правило, не выпадают моменты личных взаимоотношений героев, но интерпретация их по-прежнему остается полярной.

Переход из отрочества в юность, начинающийся в этом возрасте, накладывает отпечаток и на восприятие художественной литературы, формируя тем самым и представления об эстетическом идеале. Возросший уровень знаний сочетается с неодинаковой способностью к чувственной возбудимости. И тут важно правильно направить развитие эмоционального и рассудочного в старшем подростке.

9 класс. Ранняя юность ставит перед учащимися новые проблемы. Наряду с проецированием себя на описанные события, нередко встречаем пространные размышления о внутренней сути произведения, единично появляющиеся еще в восьмом классе. Особенно заметна зависимость между овладением языком и способностью к эстетическому переживанию и суждению, выраженным в литературном произведении. Это важный момент. Ибо неумение ученика сформулировать свою мысль свидетельствует не просто о **языковой** неразвитости — мысль не только формулируется, но и формируется словом. Овладению богатством и гибкостью родного языка следует уделять исключительно большое внимание, так как посредством языка переход от образа к мысли становится общественно обусловленным. Языковая развитость благоприятствует и углублению мышления, и формированию эмоциональной и волевой сфер сознания в старшем подростковом возрасте, а затем и в годы ранней юности.

Более развитая способность к суждению позволяет девятиклассникам с разной мерой аргументированности размышлять о тех эстетических переживаниях, которые вызвал у них рассказ, а не просто оценивать их, хотя нередко чувствуется стремление подводить содержание под

[67] Там же.— С. 23—28.

общие нормы человеческого поведения. В этом таится опасность подмены единичного общим (что приводит к игнорированию значимости художественной детали), а с другой стороны, общее подменяется единичным (и тогда эстетический идеал полностью отождествляется с каким-либо из литературных персонажей),— все это в будущем и формирует низкий стереотип чтения художественной литературы, стереотип неадекватного восприятия и освоения эстетических идей писателя.

Количественно состав группы «а» по сравнению с восьмым классом остался почти неизменным (67 % против 66 %), но лучшие ответы отличаются более глубоким проникновением в сущность художественного мира произведения, в мотивы поведения героев, в специфику художественного отражения действительности.

В девятом классе в основном «созревает плод» предварительной работы по эстетическому воспитанию подростков. По наблюдениям психологов и педагогов, в десятом классе также не отмечаются заметные экстенсивные сдвиги в литературном развитии личности. Более того, налицо симптомы его приторможения. Для благоприятного изменения такой ситуации необходимо интенсифицировать литературно-эстетическое развитие именно в период старшего подросткового возраста. Это может создать предпосылки для адекватного восприятия эстетического идеала в будущем, поскольку на пороге юности учащиеся оказывались бы в стадии **незавершенности** развития очередного цикла, которая и расширяла бы рамки периода сензитивности.

В девятом классе перераспределение в группах «в» и «с». (8 класс соответственно 17 % и 17 %, девятый — 20 % и 13 %) происходит под влиянием общего развития человека. Но картину эстетической развитости это не меняет, поскольку и аналитический, и констатирующий уровни свидетельствуют о неполноценном восприятии искусства.

Соотношение разных уровней восприятия художественной литературы, зафиксированное исследованием, отражено в таблице 1.

Одновременно с оценкой рассказа учащиеся заполняли анкету, которая содержала следующие вопросы:

1. Какой школьный предмет твой любимый?

2. В каких библиотеках ты читаешь?

3. Есть ли у вас дома библиотека? Сколько в ней книг? О чем они?

4. Есть ли места в художественных произведениях, которые читать неинтересно, потому что и без них понятен

Таблица 1.

Классы	Уровни восприятия художественной литературы		
	эстетический (группа «а»)	аналитический (группа «в»)	констатирующий (группа «с»)
	В % к общему числу респондентов		
6	56	21	23
7	57	31	12
8	66	17	17
9	67	20	13

текст? Пропускаешь ли ты такие места?

5. Припоминаешь ли книгу, о которой тебе приходилось спорить с друзьями? О чем вы спорили?

6. Интересно ли говорить о прочитанных книгах с родителями? Говоришь ты или нет?

7. Какую книгу ты прочитал последней? Кто ее посоветовал прочитать?

8. Чем она тебе понравилась или чем не понравилась?

9. Есть ли у тебя любимая книга? Чем она тебе дорога?

10. Делаешь ли ты записи о прочитанных книгах?

11. Читаешь ли ты критические статьи и рецензии?

Первыми тремя вопросами предполагалось психологически «ввести» подростка в анкету. Результаты анкетирования отражены в таблице 2.

Таблица 2.

№№ п/п	Вопрос анкеты и качественный характер ответа	6 кл	7 кл	8 кл	9 кл.
		В % к общему числу респондентов			
1.	7 — Последнюю книгу рекомендовали читать взрослые (учителя, родители, библиотекари)	39	25	33	29
2.	7 — Последнюю книгу рекомендовали читать сверстники, или выбирал сам	61	75	67	71
3.	6 — Количество семей, где беседуют с детьми о художественной литературе	78	60	74	44
4.	5 — Помнят книгу, о которой спорили с друзьями	53	33	44	55
5.	8 — Высказаны критические замечания о последней прочитанной книге	14	4	3	—
6.	7 — Назвали авторов последней прочитанной книги	11	12	25	31
7.	10 — Ведут записи о книгах	64	55	47	41
8.	4 — Пропускают в книгах определенные места	33	30	36	40
9.	9 — не могут назвать любимую книгу	3	12	13	18

Очень важной в эстетическом развитии подростка является правильная рекомендация книг для чтения. В старшем подростковом возрасте наиболее полезным и наиболее эффективным считается контакт со взрослыми, но наиболее распространенным — со сверстниками [68]. Это подтверждают и данные исследования. Причем, половину рекомендаций учителей составили программные произведения, изучающиеся в школе (общее количество рекомендаций — 15 %).

Влияние читательского микроклимата в семье несомненно. По данным анкетирования видно, как заинтересованное отношение семьи к чтению подростка влияет на рост авторитета рекомендаций взрослого. Однако наблюдается стойкая тенденция к возрастанию именно обусловленного возрастными психическими особенностями старшего подростка способа общаться по поводу художественной литературы даже вне зависимости от обстоятельств чтения. Само по себе это явление положительно. Требуется лишь тактичное руководство литературными спорами, дискуссиями. Достаточно высокий процент подростков принимает участие в спорах о литературных произведениях, что, очевидно, не соответствует действительности. Вопрос в анкете был сформулирован не совсем удачно — слишком широко, в нем не дифференцировалось активное и пассивное участие в такого рода спорах. Этим и объясняется, что 58 % шестиклассников утвердительно ответили на пятый вопрос анкеты. На этой цифре отразился микроклимат в шестом классе Бородянской школы, где учителем проводится большая работа по внеклассному чтению. Однако далеко не все школьники принимают **активное** участие в читательских мероприятиях, не говоря уже о проявлении самостоятельной активности, что, естественно, снижает отдачу в эстетическом воспитании.

Ненавязчивая помощь со стороны родителей крайне важна для эстетического развития подростков. Анализ анкет показывает, что авторитетность читательских рекомендаций родителей непосредственно связана с тем, обсуждаются ли прочитанные книги в семье. Полученные в анкетировании данные об обсуждении книг с родителями отражают только **динамику** процесса, но не являются точными по количественным показателям. Сыграл свою роль престижный момент. Это доказывает и проведенное анкетирование родителей учеников тех же классов. Отметим, что

[68] См.: Исследование художественных интересов школьников.— М., 1974.— С. 104; *Крупник К.* Общение школьников по поводу прочитанного // Сов. библиотековедение.— 1975.— № 1.— С. 82.

в основном утвердительно отвечая на вопрос, разговаривают ли они с детьми о литературе, родители неуверенно ориентируются, когда дело касается конкретных произведений. Да и ответы учеников на шестой вопрос анкеты красноречивы, когда они отрицательные. Родители (да и взрослые вообще) часто невнимательны к литературному развитию детей, не воспринимают всерьез их переживаний, что усугубляет предрасположенность подростка к замкнутости. А это, если иметь в виду развитие эстетического сознания, приводит к образованию разнообразных замкнутых форм субкультуры, отрицательно отражается и на способности к полноценному восприятию эстетического идеала. Представления, характерные для наивно-реалистического восприятия художественного произведения, доминируют, что и приводит к пониманию эстетического идеала в сугубо подражательном смысле. Среди книг, названных в ответах на девятый вопрос, наиболее часто встречались «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Три мушкетера» А. Дюма, «Шхуна «Колумб» Н. Трублаини, «Всем смертям назло» В. Титова. Как правило, подростков привлекают мужество и смелость героев, их ловкость, находчивость, любовь к родной земле, верная дружба. Часто подростки проецируют образы литературных героев на самих себя, говорят об их влиянии на формирование своего характера. Выраставание же из стадии наивного реализма при восприятии художественной литературы происходит очень медленно, что, в общем, отражается на читательском развитии в целом. Так, в шестом классе всего 3 % опрошенных учеников не назвали любимую книгу, в седьмом — 12 %, в восьмом — 13 %, в девятом — 18 %. Конечно, это свидетельствует (пусть и опосредованно) об эстетической развитости старшего подростка. Уровень начитанности шестиклассников не так высок и им вроде бы легче ориентироваться в своем «книжном хозяйстве». О более продуманном и осознанном выборе любимой книги свидетельствует и то, что среди девятиклассников только около 4 % опрошенных назвали последнюю прочитанную книгу любимой, в восьмом — 6 %, в седьмом — 7 %, в шестом — 12 %. Вообще, в шестом классе еще велик «разброс» произведений, и само количество названных любимых книг значительно больше, чем в последующих классах. Но характерно снижение читательской заинтересованности. Ведь настораживают не ответы типа «любимых книг несколько» и т. п., а такие: «любимых книг нет» или не менее тревожный — «любимые книги все». Нет нужды доказывать, что это по-своему от-

ражается на качестве восприятия эстетического идеала, воплощенного писателем в художественном произведении.

Семья, эта, по выражению А. Макаренко, естественная первичная ячейка общества [69], играет очень важную роль в социализации личности и, в частности, в ее эстетическом развитии. С целью уточнения некоторых данных, полученных при анкетировании подростков, нами было проведено также анкетирование их родителей — всего 334 человека (в Бородянской, Клавдиевской и Тетеревской средних школах). Однако ответили на вопросы лишь 115 респондентов, что само по себе свидетельствует о низком уровне интереса родителей к проблемам эстетического развития своих детей.

Предлагалась следующая анкета:

1. Какие предметы больше всего любит ваш ребенок?
2. Довольны ли вы этим?
3. Посещает ли библиотеки ваш ребенок? Какие?
4. Какую последнюю книгу прочитал ваш ребенок?
5. Припоминаете ли вы случай, когда бы книга помогла в чем-то вашему ребенку, хорошо на него повлияла? Как именно повлияла? Какая книга?
6. Советовали ли вы ребенку читать какую-то книгу? Если можете, припомните, пожалуйста, какую?
7. Запрещали ли вы читать какую-то книгу? Какую?
8. Обсуждаете ли вы прочитанные ребенком книги?
9. Есть ли у вас достаточно свободного времени, чтобы читать художественную литературу?
10. Посещаете ли вы библиотеку? Какую?
11. Сколько художественных книг есть у вас дома? До 10? До 50? Больше? Хотели бы вы приобрести какие-то книги?
12. Любит ли перечитывать какую-то книгу ваш ребенок? Какую?
13. Какую последнюю книгу вы прочли?
14. Есть ли у вас современный любимый писатель?

Количественный анализ интересующих нас ответов (кроме 1, 2 и 3 — ими респонденты «вводились» в анкету) отражен в таблице 3.

Достаточно высокий процент положительных ответов на 4, 6 и 8 вопросы объясняется в некоторой степени престижными моментами и к тому же не характеризует качество межличностных контактов. Если среди подростков 64 % ответили, что им интересно разговаривать с родителями, то только 10,5 % из них указали, что последнюю

---

[69] *Макаренко А.* Книга для родителей.— М., 1986.— С. 44.

Таблица 3.

№№ п.п	Вопрос анкеты и характеристика ответа	К-во в % к общему числу респондентов			
1.	1 — Названа последняя книга, прочитанная ребенком	75		65,3	
2.	5 — Указана книга, которая, по мнению родителей, помогла в воспитании ребенка	22		19,1	
3.	6 — Названа книга, которую родители советовали читать ребенку	57		49,6	
4.	7 — Названа книга, которую запрещали читать	7		6,1	
5.	8 — Разговаривают с детьми о прочитанных книгах	74		64,4	
6.	9 — Имеют достаточно времени для чтения	38		33,1	
7.	Посещают библиотеку	54		46,9	
8.	11 — Имеют библиотечку до 10 кн.	14		12,2	
9.	11 — Имеют библиотечку до 50 кн.	37	94	22,2	81,8
10.	11 — Имеют библиотечку свыше 50 кн.	43		36,4	
11.	12 — Названа книга, которую любит перечитывать ребенок	22		19,1	
12.	13 — Названа последняя прочитанная книга	71		61,8	
13.	14 — Назван любимый писатель	37		22,2	

книгу прочитали по совету родителей. Например, более широкий специальный опрос родителей, проведенный в Хабаровске, показал, что количественные показатели заинтересованности родителей чтением детей достаточно велики, но сопоставление их с мнением детей об интенсивности такого общения показывает значительное расхождение в ответах родителей и подростков [70].

Более достоверными для выявления реального влияния родителей на чтение детей являются ответы на 5, 7 и 12 вопросы. Только 19,1 % из опрошенных родителей смогли назвать книгу, которая положительно повлияла на воспитание ребенка, столько же — книгу, которую ребенок лю-

[70] *Кадынцева З.* О библиотечно-библиографическом просвещении родителей: По материалам исследования // Сов. библиотековедение.— 1976.— № 1.— С. 80—92.

бит перечитывать, и всего 6,1 % указали, что запрещали детям читать какую-то книгу (названы были действительно произведения, не соответствующие возрасту детей). Ответы на другие вопросы анкеты свидетельствуют как об инертности самих родителей в отношении чтения (всего 22,2 % смогли назвать любимого современного писателя), так и о недостаточном знании ими читательских интересов детей (а ведь на анкету отвечало только 34 % родителей — естественно, наиболее активных).

Насколько в современных условиях увеличились возможности семьи в литературном развитии личности показывают такие цифры. По социологическому исследованию, результаты которого опубликованы в 1928 г. О. Тищенко, только 20 % семей обследованных им учащихся 4—7 классов имели дома собственные библиотечки и только в 8 % из них были книги для детского чтения [71]. Теперь уже у 81,8 % респондентов-родителей дома есть собственные библиотечки, причем у 36,4 % из них находится более чем по 50 книг. Это очень важно учитывать, так как в сензитивном периоде у подростков отмечается не просто повышение веса читательских рекомендаций сверстников, но и стремление удовлетворить спрос за счет книг из домашних библиотек. Не отразиться на формировании эстетического идеала подростка, таким образом, состав семейных библиотечек никак не может.

Семья дает ребенку «представления о культуре коллективного существования, о культуре труда, прививает ему навыки интеллектуальной культуры. В семье формируются основные моральные представления и нравственные принципы. Усвоенные бессознательно, они сохраняются на всю жизнь. Семья вводит ребенка и в сферу эстетической культуры, развивает у него чувства и вкусы, необходимые для познания и оценки искусства, формирует его установки, ориентации, критерии в этой области» [72]. Особенно возрастает роль семьи в эстетическом воспитании в селе и небольших городах. М. Афанасьев, оперируя данными широкого социологического исследования, утверждает, что небольшое количество учреждений культуры коррелируется «со значительной ориентацией сельского жителя при потреблении ценностей культуры на семью» [73]. Но это не

[71] *Тищенко О.* Шкільне читання та учень-читач // Виробнича думка.— 1928.— № 45—46.— С. 9—12.

[72] *Щепанский Я.* Семья как фактор общественного развития // Социолог. исслед.— 1977.— № 2.— С. 162.

[73] *Афанасьев М.* Межличностные каналы распространения чтения в сельской школе // Социально-психологические проблемы чтения.— М., 1977.— Вып. 2.— С. 61.

всегда и не везде так. И. Зазюн, например, опросив выпускников украинских сельских и городских школ, получил данные о том, что в селе 60 % школьников ориентируются в своем эстетическом развитии на школу и только 4 % на семью. Не угрожает ли это отрывом от выработанной веками национальной культуры? Симптомы такого отрыва, во всяком случае, в области эстетического сознания заметны. В городе же существует другая диспропорция. 39 % выпускников областного центра указали, что в своем эстетическом развитии ориентировались на семью и 19 % — на школу [74]. Очевидно, и в этом направлении необходимы значительные усилия по правильному формированию эстетического идеала личности.

Чрезвычайно усложняет развитие представлений подростка об эстетическом идеале низкая критичность его мышления и восприятия художественного произведения. Причем это зависит не только от психических особенностей читателя, но и от целенаправленного воздействия школьного изучения литературы, в частности — и от понимания воспитательной функции художественного слова, будто призванного создавать образцы для подражания, а не воздействовать на эстетическое сознание личности в целом. «Детям явно не делаются вовремя прививки против дурного вкуса» [75],— таков вполне справедливый вывод Л. Исаровой.

В ответах на анкету только 23 подростка (5,6 %) высказали какие-то замечания по поводу последней прочитанной книги. Причем, среди шестиклассников их оказалось 14 %, семиклассников 4 %, восьмиклассников — 3 %. Девятиклассникам же понравились все прочитанные книги без исключения. Из этого вовсе не следует, будто уровень критичности шестиклассника более высок, нежели у девятиклассника, поскольку все замечания вызваны наивно-реалистическим восприятием литературы. Как эстетический феномен она просто не мыслится. По мере преодоления старшим подростком наивного реализма, уменьшается и его критичность в отношении «эмоций содержания» (Л. Выготский), ибо он уже понимает, что это не действительность, а вымысел, однако не появляется эстетически направленная критичность. Вера в реальность описанных событий сменяется сюжетной всеядностью. Отсюда и то стойкое представление о какой-нибудь ценности **каждой**

[74] *Зязюн І.* Комунізм і естетичний розвиток особи.— К., 1972.— С. 154.

[75] *Исарова Л.* Всегда ли нужна «возрастная специфика»? // Вопросы литературы.— 1960.— № 9.— С. 31.

книги. Даже интуитивное ощущение невысокого художественного уровня прочитанного произведения, а значит и неадекватного природе художественного творчества воплощения эстетического идеала автором, подростки часто стараются преодолеть в своем сознании: «Вообще-то книг плохих не бывает, все хорошие,— замечает школьница в письме к писателю К. Гордиенко,— только впечатление о книге остается разное. Одну прочитаешь, и никакого впечатления не остается, как-будто и не читал ее. Другую прочитаешь, и остается такое сильное впечатление, что эту книгу запомнишь навсегда» [76].

Такое отношение — результат в общем-то **целенаправленных усилий** нашей школы, состоящих в трактовке художественного произведения вне выражения в нем эстетического идеала как общей цели эстетического отношения.

С низкой критичностью старшего подростка и, естественно, с неумением его воспринять эстетический идеал в целостности связана поверхностность чтения. Своеобразную картину дает ответ на четвертый вопрос анкеты. Общая тенденция к уменьшению количества учащихся, допускающих при чтении пропуски, прерывается в девятом классе — число «скоростников» ощутимо возрастает: на 14 % по сравнению с восьмым классом. Причем изменяется и мотивация такого рода пропусков. Если ответы шестивосьмиклассников свидетельствуют о том, что подросткам скучно читать пейзажи, детализированные описания каких-либо предметов или действий и т. п., то в девятом классе превалирует поиск в художественном произведении не эстетической, а только сугубо познавательной информации (намечалось такое отношение в ответах на анкету восьмиклассников).

Особенно опасны эти отклонения потому, что их не всегда просто распознать. Более того, часть исследователей проблем чтения, поддаваясь натиску могучего потока информации, обрушившегося на современного человека, переакцентирует внимание, возможно — даже невольно, с полноценного чтения художественной литературы, основанного на эмоциональном, эстетическом переживании, лишь на усвоение информации, естественно — внеэстетической. Так, В. Пилецкий, полемизируя с Я. Карташовым, настаивал: «Эмоциональная сторона чтения, которая так привлекает автора, оставила в тени другую его сторону — познавательную. А между тем по данным, полученным на Уралмашзаводе, 62 процента молодых рабочих читали худо-

[76] ЦГМАЛИ УССР, ф. 267, оп. 1, ед. хран. 59, с. 14—15.

жественную литературу именно в познавательных целях. Надо ли говорить, что библиотекари не вправе не учитывать это в своей работе!»[77]. Действительно, обязательно следует учитывать, но для того, чтобы преодолевать прагматическое отношение к художественной литературе. Ведь она дает значительно больше (и в познавательном, и в воспитательном плане) при освоении эстетического идеала автора. Поэтому следует говорить не о познавательной цели чтения, а о переживании познавательного значения художественного произведения, не о подражательном свойстве литературного героя, а о переживании читателем его внутреннего мира. Иначе невозможно само эстетическое отношение к художественному произведению.

Теоретически, казалось бы, здесь проблем не существует. Ведь в изданной еще в 1966 г. книге Г. Гуковского «Изучение литературного произведения в школе: Методологические очерки о методике» доказательно обосновывалась первостепенная роль в литературном (эстетическом) развитии личности непосредственного **эстетического переживания**, вызываемого произведением искусства. Читатель уже в юном возрасте должен направляться к развитию и обогащению эстетического опыта, а не «застывать» на стадии наивного реализма. Наивно-реалистическому восприятию художественного произведения необходима коррекция по крайней мере тремя элементами: 1) восприятие героев-людей следует рассматривать в связи со всеми другими образными компонентами произведения; 2) восприятие героев-людей нельзя модернизировать; 3) восприятие героев-людей не должно заступать восприятие эстетического идеала, воплощенного писателем в произведении[78].

Работа Г. Гуковского направлена против прагматического отношения к художественному произведению и отождествления эстетического идеала, попросту говоря, образцом для подражания. Уже в 13—14-летнем возрасте, указывает он, можно и нужно учить углубленному рассмотрению художественного произведения: не путем наивно-реалистических характеристик, не путем вырывания из цельной ткани произведения отдельных персонажей и не путем повторения сюжета «своими словами», а путем освоения идейной основы произведения через уяснение смысла ряда элементов художественного текста[79].

---

[77] *Пилецкий В.* Не слишком ли много эмоций? // Библиотекарь.— 1967.— № 9.— С. 53.

[78] *Гуковский Г.* Изучение литературного произведения в школе: Методологические очерки о методике:— М.; Л., 1966.— С 34.

[79] Там же.— С. 261.

Развитию правильного представления об эстетическом идеале никак не могут способствовать вопросы к читательской конференции, основанные исключительно на репродуктивном или внеэстетическом подходе к художественному произведению. Скажем, такие, предлагаемые для семиклассников при обсуждении рассказа М. Коцюбинского «Подарок на именины»:

1. Какой подарок решил сделать своему сыну Доре в день его рождения околоточный надзиратель Карпо Петрович Зайчик? Достиг ли он своей цели?

2. Как Дора вел себя во время казни женщины-революционерки? [80] И т. д. ...

Этот пример взят из методических рекомендаций 60-х годов. Однако изменения, происшедшие с тех пор, почти не касаются эстетического направления работы с художественной литературой. Пожалуй, только отчетливее проявляется направленность такой работы на отождествление эстетического и нравственного идеалов, что, по сути, ведет к размыванию специфики их обоих. Причем отклонения от специфики искусства порой предлагаются людьми, казалось бы, искушенными, достаточно подготовленными для адекватного понимания художественного творчества и природы эстетического идеала. Так, известный критик И. Мотяшов в общем-то предлагает проводить морализаторские обсуждения **вокруг** художественного произведения вместо осмысления его сущности как эстетического феномена: «Я бы поставил перед участниками вопросы о «хороших» и «плохих» учителях, родителях, детях, товарищах. О том, что такое культура взаимоотношений между детьми и взрослыми, в коллективе сверстников. Можно было бы поговорить и о неписанном кодексе чести подростка как завтрашнего гражданина, о выработке социальной ответственности» [81]. Вне сомнения, такие обсуждения полезны, но возможности литературы как искусства и воспитательный потенциал эстетического идеала намного объемнее, и останавливаться лишь на нравственной стороне — значит не использовать в полной мере эти возможности, обеднять воспитательное влияние искусства.

Анализируя методические материалы в помощь эстетическому воспитанию Л. Ольшевская и Л. Виролайнен справедливо подчеркивали, что в подавляющем большин-

---

[80] *Ладоня І., Злотник Й.* Позакласне читання в 5—8 класах.— К. 1966.— С. 93.

[81] Читательская конференция. Какой ей быть? // Библиотекарь.— 1977.— № 4.— С. 45.

стве их «зачастую не затрачиваются даже самые важные эстетические проблемы, во многих материалах к обсуждению художественных произведений не учитывается специфика этих произведений как явлений искусства, а анализ их ограничивается тематическим разбором» [82].

Нередко вместо раскрытия глубины эстетического идеала, выраженного в произведении, все педагогические усилия направляются в русло формирования у юных читателей определенного отношения лишь к литературному персонажу-герою. Причем это отношение прямолинейно отождествляется с оценкой произведения. Здесь мы снова сталкиваемся с представлением об однолинейном воздействии искусства на развитие личности. И восприятие художественного персонажа только в соотнесении с богатством его нравственного облика приводит к упрощенному, обедненному подходу к литературе. Ведь подростков прежде всего привлекает действенность литературного персонажа, и «иногда эти два фактора — моральный облик героя и его действенность — вступают в конфликт...» [83] Поэтому в процессе широкого общения со сверстниками подросток будет советовать читать книгу, где герой — прежде всего действенная личность, а не набор положительных черт характера, созданный для подражания. Здесь открываются большие возможности в реализации воспитательной функции литературы — не просто «разоблачать» отрицательного героя, а показывать его пластическое богатство, учить видеть его, если это действительно художественный образ. Ведь «генератором» эстетического наслаждения даже в произведениях, лишенных непосредственного изображения духовной красоты, есть глубоко заложенный в структуре образов, в том числе и самых безобразных, эстетический идеал писателя.

«Приучать читателя с детских лет понимать мысли писателя в «образном иносказании» — это и есть истинный смысл руководства чтением художественной литературы» [84]. На практике, к сожалению, такой подход встречаем крайне редко. Хотя методологическому и методическому обоснованию правильной постановки эстетического разви-

---

[82] *Ольшевская Л., Виролайнен Л.* В помощь эстетическому воспитанию // Обзор методических материалов областных библиотек.— М., 1973.— С. 153.

[83] *Воронина К.* Психологический анализ понятия занимательности детской книги с точки зрения читателя-подростка // Учен. зап. Яросл. пед. ин-та.— Ярославль, 1968.— Вып. 15.— С. 93.

[84] *Хузе О.* Заметки о руководстве чтением школьников // В помощь детским и школьным библиотекам. 1966 год.— М., 1966.— С. 76.

тия читателя посвящен ряд интересных работ, среди которых следует выделить монографию А. Левидова «Автор — образ — читатель». В ней особое внимание обращено на необходимость приучать читателя идти к эстетическому идеалу автора, к его мыслям через образ, ибо только этот путь приводит к творческому чтению и адекватному воспитательному воздействию художественной литературы.

А. Левидов указывает прежде всего на важность идейного рассмотрения художественного произведения, вполне резонно считая, что такой подход дает возможность глубоко оценивать эстетическое явление. «Только повышение культуры читателя в направлении движения от живого созерцания к абстрактному мышлению (от созерцания сюжета к познанию закономерностей социальной действительности и психики людей) способно внести коренное изменение в существующую практику»[85], — отмечает он, основывая свою концепцию на законах ленинской теории познания и понимая под «существующей практикой» издержки методологического и методического характера в школьном и вузовском преподавании литературы.

Заслуживают пристального внимания размышления А. Левидова об объективации действительности писателем и, в связи с этим, о творчестве читателя. Вопрос сложный, особенно, как показывают результаты конкретно-социологических исследований (в том, числе и проведенных нами), в его практическом разрешении.

Преобладание схематически-социологического и наивно-реалистического толкования художественного произведения вызывает у читателя неумение видеть в художественных образах специфическое отражение реальности. Объективация же действительности писателем является непременным условием по-настоящему идейного влияния на читателя, т. е. такого, когда эстетический идеал реально воздействует. Любые же дидактические сентенции, выраженные в ходульных образах, в лучшем случае нейтральны, но чаще, вместо ожидаемого автором эффекта, приводят к противоположным последствиям. К читателю же с высокой культурой эстетического восприятия автор художественно совершенного произведения так или иначе, но придет и сам, однако «портрет» его, а точнее — его эстетический идеал, будет проясняться из системы образов, а не из реплик героев, являющихся рупором внеэстетического характера идей автора.

---

[85] *Левидов А.* Автор — образ — читатель.— Л., 1983.— С. 28.

И если писатель обязан влиять на читателя только через образ, то и читатель обязан прерывать прямолинейность связи «читатель — автор» и воспринимать последнего только через посредство художественного образа.

Воспитательное значение литературы состоит не в навязывании читателю автором определенных идей, общественно-политического или нравственного идеала, а в огромном заряде этичности каждого образа, при условии достижения его художественной целостности, т. е. при адекватном воплощении автором в произведении искусства своего эстетического идеала. Конечно, существуют и другие аспекты, в которых возможно рассмотрение художественного произведения. Но и воспитательная, и познавательная, и гедонистическая функции искусства неотделимы от эстетического переживания, вызываемого освоением эстетического идеала художника. Еще в 1925 г. украинский библиотековед Д. Балика писал, что можно и должно «перебрасывать мост от художественных произведений к различным областям знания и жизни. Однако за деревьями следует видеть лес, и переход к жизни, к различным областям знания производить, не забывая самодовлеющей ценности прочитанного произведения, которое заслуживает того, чтобы его изучать и учитывать впечатления, им вызываемые» [86].

Только при таком подходе можно рассчитывать на действительную отдачу художественного слова в социальной жизни общества, на социальную действенность эстетического идеала, на его максимальный воспитующий эффект.

---

[86] *Балика Д.* Методика разговора с читателем // Красный библиотекарь.— 1925.— С. 39.

ОБЩЕСТВЕННАЯ СИТУАЦИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ

«Когда возникает общественная потребность осмыслить время, в особенности время переломное, оно всегда выдвигает людей, для которых это становится внутренней потребностью. В такое время мы живем сейчас... Общество ждет от писателя художественных открытий, правды жизни, которая всегда была сутью настоящего искусства» [1],— сказано в Политическом докладе ЦК КПСС XXVII съезду партии.

Прямая оценка крутого перелома в социально-экономической и духовной жизни страны, непосредственное обращение к писателям за поддержкой... Слова из Политического доклада были услышаны, с удовлетворением повторялись с трибун писательских форумов. Но вот пришло время серьезного разговора о достижениях в области литературы за последние годы, и оптимизма явно поубавилось. Театральный критик И. Вишневская в статье «Парадоксы драмы — 87» пишет: «Как же воспользовалась наша драматургия всеми теми новыми или, точнее, вечными своими привилегиями — прямо говорить правду своему времени? Думаю, что на словах осчастливленная, наша драма сегодня несколько растерялась, наивно и трогательно жалуясь, что не о чем вроде писать, куда острее и своевременнее высказано все на страницах газет... Да, драматурги в некоторой растерянности. Их обгоняет жизнь» [2]. Писатель Ю. Мушкетик на пленуме правления Союза писателей Украины «Украинская советская литература в патриотическом и интернациональном воспитании трудящихся» (июнь 1987 г.) ту же мысль выражает иными словами: «Посмотрим правде в глаза: она трудная. Годами лучшие среди нас, не раз попадая под вульгаризаторский критиканский кнут, пряча, вуалируя правду, по крохам отвоевывали ее. И вдруг открылись створы: сквозь них изверглись такие ее, правды, водопады — в газетных статьях, выступлени-

[1] Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза.— М., 1986.— С. 91.

[2] Советская культура.— 1987.— 26 мая.

ях,— что превалирующее большинство наших книг оказалось как будто высаженными на мель. И мы стоим на берегу растерянные: куда плыть, что писать? Как писать?» [3].

В. Гусев в анкете «Литература 80-х. Что дальше?» тоже встревоженно отмечает: «Во весь рост встает проблема высокохудожественных произведений на современные темы: их нет...» [4]. В одной из статей цикла «На пути к «сокровенному» человеку» В. Чалмаев сокрушается: «Сейчас, когда простор для инициативы раздвинут, дело и яркая человеческая личность как бы разминулись в художественных мирах повестей и рассказов» [5].

Конечно, определенные достижения были, но заметных художественных открытий, значительных произведений, которые бы отразили нынешнюю перестройку сознания современника, пока нет. Об этом свидетельствуют основные проблемно-тематические направления в литературе, и не только в украинской. Г. Сивоконь это показал, обратившись к сравнительному анализу состояния сельской прозы в литовской, украинской и русской литературах [6]. Необходим поиск новых средств художественного исследования нашей сложной действительности, новых подходов к воссозданию образов героев-современников, к углубленному анализу социальных конфликтов.

Ведь литература, особенно проза,— это прежде всего герой в конфликтных ситуациях. А они, герои, оказываются сегодня еще часто маловыразительными. Не здесь ли и надо искать то главное звено, за которым кроется суть основной проблемы? Литература явно замедлила ритм своего движения, заметно утратила воспитательную свою функцию в первую очередь потому, что к читателю не пришел «новый решительный герой, молодой, исполненный сил и знания, уверенный в завтрашнем дне, который надо создавать собственными руками, не полагаясь на спасительный принцип самотека...» [7]

Итак, назревшая необходимость нового героя — социально активной личности? Да, это весьма актуально особенно сегодня, когда мы переживаем крутой перелом в социально-экономической и духовной жизни страны. Это

---

[3] Літературна Україна.— 1987.— 9 июля.

[4] Литературная Россия.— 1987.— 17 июля.

[5] Литературная Россия.— 1987.— 24 июня.

[6] См.: *Сивокінь Г. М.* Творчість і адресат: проблемна ситуація // Натхненна Жовтнем: Українська радянська література: проблеми теорії та історії.— К., 1987.— С. 127—128.

[7] *Сивокінь Г. М.* Художній твір і літературний процес.— К., 1986.— С. 36.

то, о чем говорилось на XXVII съезде КПСС, последующих Пленумах ЦК партии, на XIX партийной конференции.

Известно, что проблема героя-современника, типического характера эпохи (а ведь о нем идет речь) всегда была актуальной для советской литературы, начиная от первых ее шагов по пути великого Октября. Иное дело, что на разных этапах исторического движения это проявлялось своеобразно, исходя из субъективных и объективных предпосылок — общественных ситуаций и творческих исканий художников.

Готова ли к новому этапу осмысления этой проблемы литература сегодня? Какой у нее накопился потенциал за истекшие десятилетия? Что надо дальше бережно развивать в новых условиях, от чего решительно отказаться, а что, незаслуженно отторгнутое не в столь далекие, а иногда и сравнительно далекие времена, следует возрождать?

* * *

Как известно, социальная необходимость, общественный строй определяют характер поведения людей, их образ жизни. Но общественные отношения — это не некая данность, а та специфическая действительность, которая сама является продуктом человеческого творчества и которая не существует независимо от деятельности конкретных людей. Стало быть, человек, исходя из марксистско-ленинского учения, должен так устроить мир, чтобы создать оптимальные условия для активного исторического творчества, своего собственного совершенствования. Он, как писал Ф. Энгельс, «должен... познать себя самого, сделать себя самого мерилом всех жизненных отношений, дать им оценку сообразно своей сущности, устроить мир истинно по-человечески, согласно требованиям своей природы... Истину следует искать не в призрачных потусторонних областях... а гораздо ближе, в собственной груди человека» [8].

Не удивительно, что проблема человека — его положения в современном мире, его будущего, его развития, все возрастающего влияния на окружающую среду — стала сегодня насущной общественной проблемой, затрагивающей жизненные основы человечества.

Для искусства, литературы проблема человека всегда была первостепенной. Осмысление того, каким есть, каким может и каким должен быть человек современного мира,

[8] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.— Т. 1.— С. 593.

осмысление концепции человека — вот главный вопрос, сознательно или подсознательно встающий перед каждым художником. «Человек всегда составляет центральный объект литературного творчества. В соотношении с изображением человека находится и все остальное: не только изображение социальной действительности, быта, но также природы, исторической изменяемости мира и т. д. В тесном контакте с тем, как изображается человек, находятся и все художественные средства, применяемые писателем» [9],— отмечает Д. С. Лихачев.

Судьба человека в художественном произведении всегда предстает как взаимоотношение личности и общества. Советскую литературу интересует прежде всего сам процесс становления человека как сознательного общественного существа, формирования его как личности. А художественные характеры в талантливом произведении,— это, как правило, личности, активно взаимодействующие общественные индивиды, которые в этой деятельности сознательно творят материальную и духовную культуру.

Проблема социально активной личности возникла в литературе едва ли не вместе с понятием героя, на ранних ступенях формирования образа человека, еще в героическом эпосе, когда главные действующие лица выступали именно как герои. Конечно, тип активного взаимоотношения литературного героя и среды более характерен для последующих эпох общественного развития. «Личность появляется в литературе нового времени раньше всего как активно действующее начало. Герой-деятель проявляется и раскрывается всецело и исключительно через свои поступки, его человеческие масштабы измеряются масштабами его деяний» [10],— отмечает социолог И. Кон.

Но в классово-антагонистическом обществе развитие искусства было неразрывно связано с изображением противоречий между личностью и обществом. Как свидетельствует история классической литературы, большинство коллизий и конфликтов отражало противоречия между духовным, нравственным развитием личности и неблагоприятными общественными условиями этого развития.

Проблема гармонического становления личности, всестороннего развития ее способностей стала одной из самых жгучих проблем художественного освоения мира. Ведь на почве буржуазного взаимоотношения распалось единение

---

[9] *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси.— М., 1970.— С. 3.

[10] *Кон И. С.* Открытие «Я».— М., 1978.— С. 240.

мира человека и мира искусства. Глубокое внутреннее обновление художественной культуры могло обрести себя лишь в кардинальном переустройстве старого мира. «Истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту лишь на плечах нашего великого социального движения; у них общая цель, и они могут ее достигнуть лишь при условии, что оба признают ее. Эта цель — **человек прекрасный и сильный:** пусть **Революция** даст ему **Силу, Искусство — Красоту»** [11],— провозглашал еще в середине прошлого века выдающийся немецкий композитор и эстетик Рихард Вагнер.

Перспектива великого социального переустройства мира все более становилась реальностью. В XIX в. социализм стал наукой. Его определяющей идеей стала идея гуманизма, целью — развитие всех способностей человека без какого-либо заранее установленного масштаба. В начале XX в. в сознание людей входит новая революционная мораль, которая в литературе воплощается в новой концепции личности. Теперь литература не просто утверждает обусловленность личности социальной средой, зависимость ее от окружения,— она изображает борьбу личности против враждебной ей среды, стремление изменить социальные условия, поиски народными массами путей в революцию («Мать» М. Горького, «Моисей» И. Франко, «Фата моргана» М. Коцюбинского).

Таким образом, главным в литературе преддверия Октябрьской революции становилось воссоздание новых героев, образа нового человека, социально активного, деятельного, борющегося за изменение существующих общественных обстоятельств, за претворение социальной среды. В таких героях воплощался эстетический идеал художников, тесно связанный с революционно-освободительным движением своего времени, с учением марксизма-ленинизма [12].

«Мы в несколько дней разрушили одну из самых, мощных, варварских и зверских монархий... Мы прошли победным триумфальным шествием большевизма из конца в конец громадной страны. Мы подняли к свободе и к самостоятельной жизни самые низшие из угнетенных царизмом и буржуазией слоев трудящихся масс... Мы пробудили веру

---

[11] *Вагнер Р.* Избранные работы.— М., 1978.— С. 132.

[12] См.: *Каленичснко Н. Л.* Соціально активна особистість в українській демократичній літературі кінця XIX — поч. XX ст.— К., 1979.— С. 230.

в свои силы и зажгли огонь энтузиазма и миллионах и миллионах рабочих всех стран» [13],— так определил В. И. Ленин смысл и содержание величайшего события XX в.,— Великой Октябрьской социалистической революции.

Предметом отображения в литературе и искусстве новой эпохи и стали переустройство действительности, перевоспитание человека в свете социалистического идеала.

Основным фактором развития литературы и искусства является движение самого человеческого общества. Социальная детерминированность литературы — явление общеизвестное, как и то, что точкой соприкосновения искусства и действительности есть, естественно, человек, сам меняющийся в ходе социального прогресса. И поэтому новое искусство начинается не просто с нового человека, а с новых отношений между человеком и действительностью.

Хотя связь между ними не всегда однозначна. Понятно, что человек зависит от обстоятельств. Но и обстоятельства создаются человеком. Этот взаимообусловленный процесс зависит как от уровня развития экономической формации, так и от конкретных социальных условий. А за ним просматриваются многие сдвиги в глубинах художественной культуры, в частности интересующая нас эволюция литературного героя, его роль в идейно-нравственном воспитании масс. Ведь с художественного, эстетического осмысления человека, совершившего революцию, начинается советское искусство, по праву завоевавшее признание прогрессивной мировой общественности.

Исторически изменчивые отношения между человеком и миром накладывают особый отпечаток на общее развитие искусства. Первым из исследователей художественной культуры это глубоко осмыслил и диалектически обосновал в знаменитых «Лекциях по эстетике» (глава «Идея прекрасного в искусстве, или идеал») Гегель, обнаружив реальную обусловленность состояния искусства состоянием общества, а в этой обусловленности определил решающую роль различных типов отношений человека и мира.

Почему мы об этом говорим в связи с развитием советской литературы, социально активной личностью в этом процессе? Потому, что нельзя глубоко понять закономерности движения художественной мысли,— являющейся, естественно, порождением конкретных социальных процессов,— не сопоставляя их с общими закономерностями художественного творчества. Главное же в том, что гегелев-

---

[13] *Ленин В. И.* Главная задача наших дней.— Полн. собр. соч.— Т. 36.— С. 79.

ское суждение о воздействии на искусство героического и прозаического состояния мира своеобразно воплотилось в «модели» развития советской литературы и искусства. Без прямых ссылок на Гегеля это отмечалось в нашем литературоведении давно, а в последние годы нашло конкретное обоснование в работах Ю. Кузьменко [14]. Однако с позиций сегодняшнего дня, на наш взгляд, здесь требуются определенные коррективы, особенно относительно первого этапа, своеобразно проходившего в каждой из национальных литератур, в частности украинской.

Известно, что «состоянием мира» Гегель называл определенный, исторически сложившийся тип отношений человека и действительности, определенный способ духовного существования [15], взятый в его отношении к эстетическому идеалу, воздействующий, естественно, на развитие культуры своего времени. Наиболее благоприятным для художественного творчества немецкий философ считал героическое состояние мира, на почве которого в прошлые века выросло истинное классическое искусство — эталон для суждений о возможностях художественного творчества. Гегель определил ряд особенностей, неотъемлемых черт, непременных для такого состояния мира. Главные из них — глубокое единство человека и окружающего мира, когда индивид наслаждается первыми радостями от новых открытий, когда ему все родственно, во всем он усматривает результат своей деятельности, силы и ловкости своих рук, изощренности своего ума, своей смелости и храбрости; в деятельности индивидов предполагается непосредственная самостоятельность, они сами становятся основателями государства, ими утверждается право и порядок, ими выдвигается великая цель, вдохновляющая весь народ. Индивид готов на все для достижения этой цели. Такие героические натуры, объединенные вокруг общей цели, берут на себя всю ответственность за действия, станозятся «по своей частной воле и благодаря выдающейся силе и влиянию их характера во главе той действительности, в которой они живут» [16].

Все это, по Гегелю, породило эпическое искусство, утверждающее идею свободного развития личности. Но такое искусство является пройденным этапом мировой

---

[14] См.: Мера истины.— М., 1971; Советская литература вчера, сегодня, завтра.— М., 1981; Советская литература: закономерности становления и развития.— М., 1986.

[15] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т.— М., 1968.— Т. 1.— С. 205.

[16] Там же.— С. 199.

художественной культуры, так как героическая эпоха якобы навсегда сменилась прозаическим состоянием мира. К. Маркс и Ф. Энгельс в «Немецкой идеологии» развивают положение Гегеля о несоответствии эстетического идеала и реальности буржуазного строя, но видят будущее не в обреченности искусства, а в неизбежности его дальнейшего развития, соответствующего следующей, высшей фазе исторического прогресса, которая открывает широкую перспективу социального творчества, а следовательно,— нового, революционного эпоса. Ему и положило начало советское искусство. Первый этап его развития — 20—40-е годы — Ю. Кузьменко и моделировал как героическое состояние мира. 60—80-е — как прозаическое.

Первые три десятилетия советской действительности виделись исследователю героическим состоянием мира, потому что, согласно эстетике Гегеля, это был период наибольшего сближения идеалов личности и общества, единения их возвышенной целью всего народа: разорвать оковы старой, буржуазной формации, утвердить новую социалистическую, отстоять ее в тяжелейших экономических и нравственных испытаниях, какими оказалась Великая Отечественная война. (Это своеобразно подтверждается и опытом литератур европейских стран народной демократии в художественном познании социально-исторических событий указанного периода [17]).

Исходя из этих предпосылок мы и попробуем проследить (конечно, в самых общих чертах) эволюцию героя — в украинской литературе в аспекте реальных отношений человека и действительности, личности и общества, ведь «изучая, исследуя художественную литературу — и ее историю, и ее современное состояние,— мы в конечном итоге изучаем и общественную жизнь, которая родила литературу и нашла в ней отображение» [18]. Всегда ли это были отношения надлежащего «взаимопонимания», стремления к сближению действительности и идеалов? Или были существенные отклонения? Какова здесь роль объективно-реальной социальной среды, которая, конечно же, корректирует литературный процесс вообще и творчество каждого писателя в отдельности, иногда весьма ощутимо? Как это отражалось на характере героя, его воздействии на сознание читателя?

---

[17] См.: *Наливайко Д. С.* Про своєрідність генези й типології соціалістичного реалізму в українській літературі // Радянське літературознавство.— 1987.— № 3.— С. 32.

[18] *Дзеверін І. О.* Про завдання літературознавства // Радянське літературознавство.— 1987.— № 3.— С. 3.

Опыт истории показал, что «никогда масса народа не способна выступить таким активным творцом новых общественных порядков, как во время революции. В такие времена народ способен на чудеса...» [19]. Этот взрыв активности, рост самосознания, накал страсти миллионов, освободившихся от социального угнетения, и стремилась запечатлеть молодая советская литература. Писателям надо было не только определить свое личное отношение к революции («Моя революция!» — мог тогда сказать далеко не каждый), но и найти пути художественного отражения новой действительности.

Задачи искусства в эти дни формулировались четко; в инструкции политуправления Петроградского военного округа 1919 года по вопросам театра — одном из многих подобных документов той поры, указывалось: «В условиях революционной войны все силы театра должны быть направлены на поднятие энергии и воли к борьбе рабоче-крестьянской армии, на агитацию в широком смысле слова. Репертуар должен быть приподнято-героическим, театром больших эмоций» [20]. (Вспомним программные декларации и спектакли в армейских частях театра Леся Курбаса первых лет Советской власти на Украине).

Ведущей в литературе и искусстве тех лет, естественно, стала тема революции и гражданской войны. Начало новой исторической эпохи осмысливалось в первую очередь как борьба двух противоположных общественных систем. Но художественно эта тема решалась через человеческие судьбы.

Образ социально активного героя революционных лет отражал психологический настрой своего времени, что чаще всего выражалось в подчиненности личности революционному долгу, растворении ее в массе. «Я» существует постольку, поскольку есть монолитное «Мы», заряженное сокрушающей старый мир энергией. («Вдаримо гучно ми дзвонами — всесвіт обійде луна» — В. Чумак; «Вітер. Не вітер — буря!.. За чорними хмарами мільйон мільйонів мускулястих рук...» — П. Тичина). И в этом была своя закономерность: выстраданный многими поколениями жизненный идеал реально осуществлялся в деятельности миллионов.

Авторам пока не столько важно было, в каком герое воплощается главная идея произведения — «растворенном»

---

[19] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч.— Т. 11.— С. 103.

[20] *Тамашин Л.* Советская драматургия в годы гражданской войны.— М., 1961.— С. 139.

в массе или индивидуализированном. Писатели стремились запечатлеть его идейную убежденность, готовность к борьбе за общественные интересы, активное участие в грандиознейших свершениях. Такими предстают и молодой чабан, возглавивший отряд сельских повстанцев, и безымянный боец, павший в бою за новую жизнь («На майдане», «Как упал же он с коня» П. Тычины), и с мыслью о революции идущий по республике «из края в край» молодой донецкий шахтер («Красная зима» В. Сосюры). «В них отражены черты народного характера, и в то же время они (особенно герой «Красной зимы») живут в сознании читателя как личности, как образы определенных героев» [21].

Проблема художественного воссоздания героя и массы привлекла внимание исследователей позднее, когда наука обратилась к осмыслению принципа типизации в литературе социалистического реализма. Долгое же время бытовало мнение, что героем ранних произведений советской литературы был народ, запечатленный «как нечто слитное, массово целое, в котором неразличимы личности» [22], индивидуализированные же герои появились уже в мирное время. Литературоведы не раз полемизировали по этому поводу в течение двух последних десятилетий [23].

В конечном счете правы, видимо, те, кто утверждает, что в искусстве социалистического реализма действенным началом впервые в истории мирового искусства выступил народ, и его революционный подвиг, движение масс стали центральной темой молодой советской литературы. Но в художественном отображении революционной действительности, думается, решающими были индивидуальные особенности авторского стиля, замысел произведения и его конкретное воплощение. Поэтому в литературе одновременно создавались и произведения, где героем выступал народ, масса, и произведения, герой которых был индивидуализирован. Более того, в творчестве одного писателя, даже в одном произведении эти два типа героя сосуществовали. Так, в повести «Падение Дайра» А. Малышкина, произведении лироэпическом, тяготеющем к обобщениям-символам, революционный лагерь преимущественно был показан как «множество», «красная лава», а другой, ему противостоящий, как «последние», «бывшие». Но и в том,

---

[21] История советской многонациональной литературы: В 6 т.— Т. 1.— М., 1970.— С. 139.

[22] *Толстой А.* Собр. соч.: В 10 т.— М., 1961.— Т. 10.— С. 544.

[23] См.: *Андреев Ю.* Революция и литература.— Л., 1959.— С. 107—112; *Скороспелова Е.* Русская советская проза 20-х — 30-х годов: судьбы романа.— М., 1935.— С. 14—15.

и в другом лагере, пусть фрагментарно, намечены образы конкретных персонажей, содержавших черты индивидуальной характеристики.

В украинской прозе того времени не было крупных прозаических произведений, в которых бы преобладали «множества». В повести «Красный роман» А. Головко есть лишь эпизодическая сцена, воссоздающая монолитность революционного движения («Нас — миллионы. Грозной массой, как огненная лавина, разливались — двигались по степям. В ногу — множество сердец. И казалось, что это бьется одно сердце величественное, и нет тебя, меня, их, а есть только один Человек (и в нем я, ты, они...)...»). Но и здесь, как видим, автор «слагает» массу, множества из отдельных индивидов. А центральными персонажами повести были два представителя украинского крестьянства, олицетворяющие различные пути его приобщения к революции. Их безымянность («я» и «ты») была сознательно избранным приемом типизации, что диктовалось идейно-художественным замыслом данного произведения. Особенно характерно это было для новеллистики («Брату — руку» В. Чумака, «На полпути», «Накануне большой годовщины» М. Ирчана, «На золотых богов» Г. Косынки).

Но, как уже говорилось, главным для молодой советской литературы все же были не поиски художественных форм, хотя и они велись весьма интенсивно. Главным для нее было стремление акцентировать в герое бескомпромиссность революционного сознания, его нацеленность на борьбу за свободу и равенство, прежде всего, свободу для всех, а потом уже для себя («Кот в сапогах» М. Хвылевого, «В огонь и вьюгу» Г. Шкурупия и др.). Это было насущной потребностью времени — утверждать художественным словом единство общественных и личных интересов и устремлений. Таким литература создавала своего героя, и таким она стремилась воспитывать своего читателя. Определенная фетишизация классового в противовес общечеловеческому представлялась тогда естественной. Это нашло отражение не только в украинской и русской литературе, но отмечалось и в других европейских литературах. Известный чешский писатель И. Ольбрахт, автор романа «Анна — пролетарка» (1924), писал: «Понятие класса, возвесенное над понятием бога и отечества, это — величайшее открытие нашего времени» [24].

---

[24] Цит. по: *Сиваченко Г.* Динаміка розвитку українського та чехословацького роману: 20—30-ті роки // Рад. літературознавство.— 1987.— № 8.— С. 37.

Думается, на этой почве возникла в советской литературе тех лет заметная волна произведений, где герой попадал в сложную коллизию, которая требовала от него жертвы во имя революционной необходимости. Такие ситуации, конечно, нуждались в глубоком психологическом обосновании действий и поступков героя, а психологическим анализом молодые украинские писатели еще владели слабо. Поэтому акцентировалась главным образом сознательная подчиненность индивида коллективу, личного — общественному; это отвечало запросам времени, в этом усматривалась и воспитательная функция литературы. Выбор позиции героя именно в таких услозиях казался необходимым для создания характера сильного, закаленного суровыми испытаниями («История пепельницы», «Роман Ма» Ю. Яновского, «Я» М. Хвылевого, «Ради нес» И. Днипровского, «Смерть Янулянса» П. Панча), хотя при этом писателям почти не удавалось избежать определенной прямолинейности, а иногда и натурализма.

То же наблюдалось и при изображении революционной борьбы крестьянских масс («Буйный хмель» А. Копыленко, «Гнезда старые» П. Панча, «Пилипко», пьеса «В красных шумах» А. Головко).

Итак, литература начала 20-х гг., пусть и «младенческими устами», стремилась запечатлеть события революции и гражданской войны во всех слоях народа, не всегда еще умея выделить главное, характерное, но честно воссоздавая сложную, драматическую картину становления новой жизни. И действенность ее (литературы) этого времени во многом определялась тем, что герой соответствовал умонастроению революционных масс; его духовный мир, пусть еще и скупо очерченный, находил естественный отклик в душе читателя. «Герой народной борьбы за победу Октября в украинской прозе этого периода еще только рождается как личность, еще нелегко назвать яркий образ типического героя эпохи, но на страницах лучших произведений он уже вполне выразительно выступает в своих «частичных» художественных воплощениях» [25].

К воспитанию читателя на образе такого героя стремилась и литература середины 20-х годов, когда ее интерес стал смещаться с событий революции и гражданской войны к событиям современности, которая была хоть и «мирной», но все же чрезвычайно сложной. Решался главный вопрос — о перспективах построения советского общества. Как известно, после тяжелейшей гражданской войны, при-

[25] Історія української літератури: В 8 т.— Т. 6.— К., 1970.— С. 219.

ведшей на грань катастрофы народное хозяйство, перейти непосредственно (опираясь лишь на революционный энтузиазм масс) к социалистическому производству оказалось невозможным (о чем со всей прямотой и было сказано В. И. Лениным [26]). Надо было отступить в целом ряде областей экономики к государственному капитализму,— единственному пути укрепления союза рабочего класса и крестьянства. От штурмовой атаки пришлось отказаться и приступить к трудной и длительной осаде. Десятый съезд РКП(б) (1921 г.) принял решение о переходе к новой экономической политике (НЭП).

Эта проблема стала главным испытанием и для литературы: нужно было показать упорную борьбу за утверждение социалистического строя, найти место каждого в переплетении конкретных жизненных ситуаций, в борьбе, в конечном счете, за самого же человека. Надо было глубже познавать в художественном измерении каждую личность, психологически раскрывать образ в конфликтных обстоятельствах. Писатели стремились всесторонне осмыслить этот нелегкий процесс. В частности, их тревожило то, что многие, вчера еще активные борцы за революцию, сегодня, в новых, «будничных» условиях, сдавали позиции, отходили от этой борьбы, подпадали под влияние упадочнических настроений (явственно выразилось это в рассказах М. Хвылевого — сб. «Синие этюды», «Осень»).

Но первостепенной задачей литературы этого периода все же было формирование новой коллективистской психологии; герой, действующий в массе людей, твердо отстаивающий свои коллективистские убеждения, подчиняющий себя общественным интересам, все заметнее привлекает внимание писателей. Это уже наблюдалось в ряде произведений прозы и драматургии («97» и «Коммуна в степях» М. Кулиша, «Политика» Г. Косынки, «Повесть наших дней» П. Панча, «Братья» И. Микитенко). Но ярче всего эволюция такого героя нашла свое воплощение в творчестве А. Головко, в какой-то мере став отображением динамики движения всей украинской прозы тех лет.

Так, в ранней лирико-импрессионистской повести «Могу» (1922) герой еще находится в основном во власти саморефлексирования,— он только мечтает о гармоническом единении разума и чувств, личного и общественного, так его в итоге и не достигнув. Повести «Зеленые сердцем» (1924) и «Пасынки степи» (1925) — это фрагментарные,

---

[26] См.: *Ленин В. И.* О новой экономической политике.— Полн. собр. соч.— Т. 44.

светлые (хотя и не лишенные драматизма) зарисовки новой жизни: в них отражено формирование первого поколения советской интеллигенции из рабоче-крестьянской среды. Примечателен их психологический настрой — это радость коллективного труда в освобожденной от эксплуатации стране. И как синтез этих художественных поисков писателя, да и всей украинской прозы, в 1927 г. пришел к читателям роман «Бурьян» — живое отражение важнейших запросов времени. Давид Мотузка стал «самым значительным образом народного героя, испытанного не только социальными, но и психологическими, нравственными коллизиями»[27]. Принципиальное значение творческого успеха А. Головко заключалось в том, что он сумел художественно убедительно показать органическое единство социально активной личности, коммуниста, и народной массы. Давид Мотузка — один из тех «героических индивидов», которые, по Гегелю, осмыслив великую, всеобщую цель, «берут на себя бремя всего действия», становятся во главе той действительности, в которой они живут.

К концу 20-х годов во всей советской литературе почувствовалось усиление эпического начала в изображении современной жизни, расширение реалистической перспективы. Вопросом первостепенной важности стало многомерное изображение личности современника: не только в социальной, но (что важно) и в психологической трактовке характеров раскрывалось то новое, что входило в духовный мир человека. Герои «Бурьяна» А. Головко, «97» М. Кулиша, «Мастера корабля» Ю. Яновского, «Цемента» Ф. Гладкова, «Разгрома» А. Фадеева (хотя этот роман тематически примыкал к прозе о гражданской войне), «Земли» К. Чорного, привлекали внимание критики и читателей своим активно-преобразующим идейно-воспитательным пафосом. Это прежде всего касалось тех произведений, в которых разрабатывалась тема труда, приобретающая особое, исключительное значение в конце 20-х — начале 30-х годов, ибо она давала возможность раскрыть созидательную деятельность человека. «Перестройка идет такая, каких с самого Иеремии не бывало. Все вокруг трещит, в ушах гул стоит... Нам уже теперь отступления нет...»[28],— пишет М. Горькому в октябре 1930 г. Л. Леонов. И эта «буйно взвихренная действительность» (М. Горький) отра-

---

[27] *Новиченко Л. М.* Український радянський роман: Стислий нарис історії жанру.— К., 1976.— С. 36.

[28] М. Горький и советские писатели: Неизданная переписка.— Литературное наследие.— М., 1963.— Т. 70.— С. 256.

зилась в десятках романов, повестей, пьес, поэм о «производственной» и «колхозной» жизни (вспомним лишь завоевавшие широкое всесоюзное признание «Соть» Л. Леонова, «Гидроцентраль» М. Шагинян, «Время, вперед!» В. Катаева, «Поднятую целину» М. Шолохова).

Украинская литература тоже активно осваивала этот тематический пласт. Но уже с середины 30-х годов герой малой и большой формы прозы становится все менее привлекательным, все чаще оказываясь схематичным, нежизненным, утрачивающим силу эстетического воздействия на читателя. В этот период многие писатели заметно отходят от темы современности. Наступило кризисное состояние литературы. Объяснять его лишь увлечением иной тематикой или трудностями воссоздания важнейших примет действительности и типического образа данной эпохи, как это было принято на протяжении десятилетий [29], сегодня уже нельзя. Причины этого следует искать в ином — в самой действительности.

Достижения страны периода реконструкции народного хозяйства — конца 20-х — середины 30-х годов — общеизвестны. Они, действительно,— значительная страница нашей истории. Но имеется и другая сторона дела, не менее активно влияющая на ход общественного развития тех лет, о которой десятилетиями говорилось вскользь, в общих чертах, вне связи с конкретными явлениями. Обратимся здесь несколько подробнее только к одной сфере действительности указанного времени — преобразованию деревни, а, следовательно, и человека деревни — героя все еще самого значительного тематического направления украинской литературы.

Как уже отмечалось, НЭП был главным звеном, ухватившись за которое, можно было выйти из сложившейся критической ситуации начала 20-х годов в стране: решался вопрос о социалистическом преобразовании деревни, о подведении экономического фундамента под новое социалистическое здание. Предвиделась упорная, долговременная работа,— исходя из ленинских замыслов, возможно, не на одно десятилетие. Но, как отмечают историки, в частности академик М. П. Ким, НЭП в таком понимании функционировал лишь до 1927 г. С началом развернутого строительства социализма в стране «метод экономического взаимодействия между крестьянством и рабочим классом был

---

[29] См. *Власенко В. П., Ковтуненко А. О.* Робітничий клас в українській радянській прозі 20—30-х років.— К., 1960.— С. 190; Історія української літератури.— Т. 7.— С. 53.

заменен методом директивно-административным с отменой экономических рычагов воздействия на этот союз»[30]. Административная же система во главу угла поставила количественные результаты продукции — вал — и добивалась их, исходя не из объективных экономических законов, а ценой самых высоких материальных затрат и человеческих ресурсов. По выражению социолога В. Шубкина, «это привело народное хозяйство, мягко говоря, к плачевным результатам»[31].

Так начинался волюнтаризм И. Сталина в решении многих (не только экономических) проблем развития страны. С конца 20-х годов закономерным продолжением этой тенденции стало форсированное проведения курса на коллективизацию сельского хозяйства, принятого XV съездом ВКП(б) (декабрь 1927 г.). А между тем еще на VIII съезде партии (1919 г.) В. И. Ленин предупреждал о надлежащей продуманности колхозного строительства: «Действовать здесь насилием — значит погубить все дело. Здесь нужна работа длительного воспитания... ...И не сметь командовать!»[32]. Но эти слова были забыты. Стремление любой ценой увеличить хлебозаготовки для промышленных центров вело не только к ускоренной ликвидации кулацких хозяйств, но и толкало к форсированию коллективизации как средству быстрейшего решения хлебной проблемы. Не учитывалось отсутствие опыта интенсивного перехода от мелкого хозяйства к крупному, нарушался принцип добровольности... «Сообщения с мест о торопливости и принуждении при организации колхозов, недовольстве крестьян, начавшемся убое скота игнорировались»[33]. На Украине только во второй половине 1929 г. было организовано 2210 колхозов[34]. А к началу 1930 г. темпы коллективизации по всей стране превзошли все ожидания: «На 20 февраля с. г. уже коллективизировано 50 % крестьянских хозяйств по СССР. Это значит, что мы перевыполнили пятилетний план коллективизации к 20 февраля 1930 года более чем вдвое»[35]. Это давало возможность утверждать, что «коренной поворот деревни к социализму можно считать уже обеспеченным», а задача партии заключалась в

---

[30] Основные этапы развития советского общества: круглый стол журнала «Коммунист» // Коммунист.— 1987.— № 12.— С. 70.

[31] *Шубкин В.* Бюрократия // Знамя.— 1987.— № 4.— С. 183.

[32] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч.— Т. 38.— С. 200—201.

[33] *Данилов В* Истоки и уроки коллективизации // Правда.— 1987.— 9 авг.

[34] См.: *Касименко О. К.* Історія Української РСР.— К., 1960.— С. 287.

[35] *Сталин И.* Вопросы ленинизма.— М., 1952.— С. 331.

том, чтобы «закрепить достигнутые успехи и планомерно использовать их для дальнейшего продвижения вперед» [36]. А между тем, «чрезмерное форсирование коренного переустройства миллионов крестьянских хозяйств», доходившее до попыток его осуществления «в течение весенней посевной кампании 1930 г.», привело к широкому использованию мер административного принуждения при организации колхозов, угроз «раскулачивания» и лишения избирательных прав. Все это порождало в ряде районов массовые волнения в деревне, вплоть до антиколхозных и даже антисоветских выступлений» [37]. С этими фактами нельзя было не считаться. И. Сталин выступил в «Правде» с известной статьей «Головокружение от успехов» (в которой местные власти обвинялись в перегибах), а ЦК ВКП(б) принял постановление «О борьбе с искривлениями партлинии в колхозном движении». Но меры эти были палиативными. К лету 1930 г. в отчетном докладе XVI съезду партии снова с гордостью называлась цифра выполнения пятилетней программы колхозного строительства за два года. А в 1932 г. коллективизация в стране уже была в основном завершена.

Нужно учесть, что в это же время упорно пропагандировался тезис об усилении сопротивления капиталистических элементов в городе и деревне, о перспективе обострения классовой борьбы в нашей стране (об этом говорил И. Сталин на пленуме ЦК в апреле 1929 г.) [38]. Не удивительно, что и борьба за ликвидацию кулачества как класса тоже достигала таких массовых перегибов, что, как отмечает ученый-экономист, «упразднялся, по существу, класс крестьянства», исчезало «поколение хозяев, любящих землю и крестьянский труд» [39]. (Следствия этого, как известно, драматично сказались позже на всем развитии сельского хозяйства).

Даже этого краткого экскурса в историю достаточно, чтобы понять всю сложность, драматическую противоречивость нового этапа развития нашего общества и тех условий, в которых развивалась наша литература и культура в целом. (В. И. Ленин подчеркивал, что после Октября сама жизнь, революционная действительность связали воедино «общий подъем культуры и знания с наболевшими экономическими нуждами») [40]. Ведь фактически именно

---

[36] Там же.
[37] *Данилов В.* Истоки и уроки коллективизации.
[38] *Сталин И.* Вопросы ленинизма.— С. 245—248.
[39] *Шмелев Н.* Авансы и долги // Новый мир.— 1987.— № 6.— С. 146.
[40] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч.— Т. 40.— С. 165.

тогда начинались расхождения между общегосударственным ускоренным движением к намеченным целям (во многом вопреки объективным законам экономической жизни [41]) и реальной возможностью их воплощения.

Конечно, внутренний механизм общественных противоречий не был так обнажен, особенно в начальном периоде. Поэтому в произведениях конца 20-х — начала 30-х годов наблюдалось главным образом стремление художественно запечатлеть величие грандиозных социальных свершений, небывалый энтузиазм всенародного подъема. (Производственной теме посвящались романы и повести И. Ле, В. Кузьмича, А. Копыленко, Г. Коцюбы, Ю. Шовкопляса, О. Донченко, Л. Смилянского, Л. Первомайского, Я. Баша, А. Шияна, становлению колхозной деревни — И. Микитенко, А. Кундзича, К. Гордиенко, И. Сенченко, Г. Эпика, И. Кириленко, Д. Бедзика...). На такое изображение действительности нацеливала писателей и критика «ортодоксальной принципиальности» (рапповского, лефозского, вуспповского толка); она требовала от литературы прямой агитационности и «боевитости» («Художественное слозо есть не только иллюстрация классовой борьбы, оно само есть факт этой борьбы и действенный ее фактор» [42] — В. Коряк), резко восставая против психологизма, якобы чуждого советской литературе («Ни для писателя, ни для читателя нет оснований пассивно следить за изгибами и движениями индивидуальной психики» [43] — В. Фриче). Последнее нашло свое воплощение в установке на «безгеройность», в нацеленности писателя на производственный коллектив как главный объект творчества. («Нет героя. Потому, что герои — все»,— говорит, например, один из персонажей романа О. Донченко «Море отступает»). Это вело к заметному нивелированию образа героя, к схематизму, усреднению личности. Такая тенденция объяснялась стремлением отмежеваться от «вредного наследия буржуазного мира». И хотя художественной практикой эта тенденция постепенно преодолевалась в советской литературе, к тому времени уже немало было создано произведений, где психологическому анализу отводилась значительная роль

---

[41] Методы «административной экономики» стали ведущими не только в сельском хозяйстве: «Столь же произвольные отношения были очень быстро распространены и на город. Промышленность стала получать плановые задания «с потолка», и не случайно основные из них не были выполнены ни в одной из предвоенных пятилеток» — *Шмелев Н.* Авансы и долги.— С. 144.

[42] Критика.— 1928.— № 1.— С. 20.

[43] Печать и революция.— 1929.— № 9.— С. 13—14.

(«Сестры» и «Восемнадцатый год» А. Толстого, первые две книги «Тихого Дона» М. Шолохова, «Барсуки» Л. Леонова, «Бурьян» А. Головко, «В глубине Полесья» Я. Коласа), путь к герою индивидуализированному оказался медленным и трудным.

К началу 30-х годов «производственный» роман стал ведущим в украинской литературе. Но писатели в большинстве своем не стремились к углубленному познанию реальной жизни,— они спешили запечатлеть внешние процессы, которые становились знамением эпохи («Я должен идти с эпохой, потому что не хочу отстать» [44],— так обычно объяснял читателям художественные просчеты в произведении автор). На произведениях нередко лежала печать репортажности, очерковости. Характер героя детально не разрабатывался, эта задача авторами не ставилась, ибо функциональность литературы усматривалась в том, чтобы увлекать читателя примерами героического труда, социальной активности нового человека. «Мир хочет видеть героев наших дней. Кто они, которые, переделывая мир, победоносно разрушают старое и в этом процессе сами преображаются, кто они, которых воля партии бросила на штурм? Стар и мал должен о них знать.

— Есть! — отвечают писатели, поэты, и уже бригады их на заводах, рудниках, шахтах, на станциях машинно-тракторных, в коммунах и совхозах» [45],— писал во вступительном слове к своему роману «Перешихтовка» И. Кириленко. Такова была жизненная реальность. Она свидетельствовала о несомненном интересе писателей к новой действительности; однако подобные методы ее изучения не способствовали созданию произведений, обладающих значительной силой специфически художественного воздействия на читателей. Их герой, как правило, изображался плакатно, авторы демонстрировали его трудовой энтузиазм, его коллективистские убеждения, преданность делу и только делу, перед которым все личное должно отступать на последний план. Именно такими предстают герои даже в наиболее удачных книгах того времени: «Рождается город» А. Копыленко, «Инженеры» Ю. Шовкопляса, «Дело сердца» В. Вражлывого. Нужно сказать, что в какой-то мере подобный положительный герой представлял свое время, верно отражал то, что наиболее высоко ценилось в современнике, он был призван служить образцом

---

[44] *Кузьмич В.* Крила (Авіаспіралі): Виробничий роман у п'яти частинах.— Х., 1930.— С. 3.

[45] *Кириленко І.* Перешихтовка: вид. 3-є.— Х., 1933.— С. 8.

для читателей, «мобилизовать» (как это понималось тогда) их на выполнение производственных планов, учить принципиальности, укреплять их идейность. Но очевидная «однoплановость» такого героя, стереотипность «набора» достоинств, проявляющихся в заданных ситуациях, облегченность выбора решений и т. д.,— все это ослабляло воздействие его образа на читателей. Примеров тому немало.

Откликаясь на комсомольский призыв создать образ молодого рабочего в литературе, Г. Эпик написал роман «Петро Ромен» (1932) и объяснил суть своего новаторства совершенно в духе времени: «Петро Ромен — новый тип человека. Полная осознанность своего места в обществе, осознанность труда, принципиальность, критическое отношение к трудам даже выдающихся теоретиков мировой мысли — «марксизм не догма, а метод в борьбе», бескомпромиссность в общественном и личном, цельность как противоположность и в противовес авербаховским теориям дуалистичности современного человека — таким я представляю моего Петра Ромена» [46].

Был ли социально активной личностью герой романа? Конечно, был. Ведь он целеустремленно прошел путь от рабочего до инженера, умеет организовать коллектив, занимается общественной работой, интересуется вопросами науки и искусства... Но в этом образе явно недоставало той психологической обоснованности характера, той реалистической индивидуализации, которая делает образ героя жизненно достоверным и художественно убедительным. Отчасти это произошло потому, что автор показал своего героя вне реальных социальных и нравственных проблем своего времени. Не случайно роман дал повод для дискуссий о роли положительного героя в литературе.

Создавались в этот период и более значительные произведения — «Первая весна» Г. Эпика, «Повесть о коммуне» К. Гордиенко, «Аванпосты» И. Кириленко, «Рождается город» А. Копыленко, «Новые берега» Г. Коцюбы, «Инженеры» Ю. Шовкопляса. Но и эти произведения не так далеко ушли от усредненного уровня литературы того времени, со всеми ее стереотипами композиционных схем, сюжетных линий, конфликтов. Не потому ли некоторые из них сами авторы считали нужным не раз позже основательно перерабатывать (скажем, «Инженеры» — редакции 1956, 1967 годов), а многие просто не выдержали испытания временем, остались лишь фактом истории литературы? Эти произведения давали, фактически, лишь горизонтальный

[46] *Епік Г.* Петро Ромен.— Харків — Одеса, 1932.— С. 385.

«срез» своей эпохи, своеобразный художественный «комментарий» к общественным событиям, представляли «живой» иллюстративный материал. Литература не оставила нам по-настоящему глубокого осмысления современной жизни, не раскрыла духовный мир человека в его становлении, движении, обогащении.

Но в этом была не вина ее, а беда. Потому что такое проникновение во внутренний мир личности, в сложные коллизии времени могли осуществить только крупные таланты, как например, М. Кулиш, Ю. Яновский, А. Довженко, А. Головко. А именно они уже в самом начале десятилетия были подвергнуты за подобные «эксперименты» остракизму. Так, не только были сняты со сцены пьесы «Народный Малахий» и «Мина Мазайло» М. Кулиша, но не дано разрешение и на постановку в республике «Патетической сонаты» (1929—1931) — лирической драмы о революции 1917—1918 годов на Украине; роман «Четыре сабли» (1930) Ю. Яновского, вскоре после выхода, квалифицировался на Второй мировой конференции революционных писателей в Харькове как идеализация явно непролетарских сил; А. Довженко после фильмов «Земля» (1930), «Иван» (1932) был «отодвинут в лагерь бесплодной буржуазии», признан «политически ограниченным обывателем-попутчиком» [47] и отстранен от работы на Киевской киностудии; А. Головко, опубликовавший первую книгу исторической эпопеи — роман «Мать» (1932), был обвинен в биологизации образов, в их недостаточно классовой определенности...

Но это было только начало. После публикации письма И. Сталина «О некоторых вопросах истории большевизма» («Пролетарская революция», 1931, № 6) в литературной критике возобладал метод поиска истины не в творческих дискуссиях, а в жестких «разгромах» и «срывании масок» с оппонентов. Ортодоксальная рапповско-вуспповская критика, насаждавшая и ранее вульгарный социологизм, стала еще более развязной, требующей «канонического» подхода к изображению действительности. Утвердившись в мысли, что писатель должен следовать указаниям критика («Критик, как правило, охватывает вереницу явлений литературной жизни, обращается и к писателю, и к читателю, и того и другого должен ориентировать» [48],— писал редактор журнала «Критика» Г. Овчаров) и возомнив себя монополь-

---

[47] *Довженко О.* Автобіографія // Твори: В 3 т.— Т. 1.— К., 1958.— С. 24

[48] Критика.— 1929.— № 4.— С. 97.

ным вершителем судеб всей литературы, руководство этих организаций действовало администрированием, окриком, переводя художественные проблемы в сферу политики, все более склоняясь к классификации писателей по схеме «враг или стопроцентный друг» [49].

И хотя Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932), а затем и республиканский, Всесоюзный съезды писателей (1934) в целом способствовали подъему литературы, объективно о современности писать становилось все труднее. С середины 30-х годов заметно стало уменьшаться даже количество книг о рабочем классе и крестьянстве. Ничего нового не было и в их содержании, и в форме: если в первых главах герой и сталкивался с определенными трудностями, то далее они легко преодолевались, произведение завершалось картинами счастливой жизни советских тружеников. В романах и повестях о новой деревне типичными были финальные сцены сбора небывалого урожая, которым полнились закрома колхозников, всеобщего веселья («Сквар и сын» К. Гордиенко, «Родственники» А. Кундзича, «История радости» И. Ле, «Удай-река» А. Десняка).

Литература была настроена на парадность, бездумный оптимизм,— все трудное, драматическое замалчивалось. Уже здесь проявились зачатки пресловутой «теории бесконфликтности». В 1938 г. в статье «Против шаблона» А. Макаренко писал: «Идеологическим источником стандартизации наших литературных героев является упрощенное представление о нашем советском человеке... Наш герой давно отвык раздумывать, мучительно решать, страдать от неудобства... Это какое-то облегченное существо, у которого все решено, все известно... Наша литература не должна бояться конфликтных положений» [50]. Конечно, и такие герои воздействовали на сознание читателя, но воздействовали своеобразно, уводя его от реальных проблем действительности в мир иллюзорный, выдуманный. И постепенно любая сложная или драматическая ситуация, воссоздаваемая в произведении, стала восприниматься с раздражением не только критикой, но и большинством читателей. А ряд произведений [повести «Котлован» (1930), «Ювенильное море» (1934) А. Платонова или на Украине пьесы «Вечный бунт» (1932) М. Кулиша, «Потомки запорожцев» (1935) А. Довженко] в свое время то ли откладывались надолго неоконченными («Потомки запорожцев»),

---

[49] См.: Преодолеть отставание критики.— Критика.— 1934.— № 6.
[50] *Макаренко А. С.* Соч.: В 7 т.— Т. 6, 1958.— С. 418—420.

то ли оставались неопубликованными вплоть до наших дней. А именно в них (прежде всего в повестях Платонова) и отразилась реальность того времени — постепенное обесценивание личности, отношение к человеку как к винтику в государственном механизме, подавление его полностью сформировавшейся в ту пору административной системой. О свойствах административной системы современный исследователь, в частности, пишет: «Сама внутренняя логика Административной Системы требует подсистемы страха, требует права Верха в любой момент сместить любого нижестоящего без объяснения причин этого смещения. И это право может — в силу ряда условий — вырасти в право вообще устранить подчиненного из жизни» [51].

К такому нарушению социалистической законности и репрессиям, как известно, наша страна и пришла в 1935—1938 годах, когда культ личности И. Сталина окончательно утвердился. Социалистическому строю во всех его звеньях был нанесен тяжелый урон. Особенно он оказался чувствительным в области культуры,— многие художники были отстранены от творчества на целые десятилетия (иные — и навсегда). Жизненная правда, голос истины — самое ценное достояние художественного творчества — во многом были попраны.

К концу тридцатых годов литература сосредоточивалась преимущественно на исторической и особенно историко-революционной тематике. В поэзии, прозе, драматургии воссоздаются образы известных деятелей истории — далекого и близкого прошлого. И хоть и здесь уже сложились свои каноны и ограничения (так, поощрялось обращение к образу «сильной личности», властно подчинявшей себе массы; существовал запрет на многие имена организаторов и участников Октябрьской революции), художники все же стремились, в предчувствии грозных столкновений с фашизмом, содействовать формированию патриотических чувств читателя, особенно молодого. В центре произведений были художественно воссозданные образы реальных людей («Александр Пархоменко» П. Панча, «Путь на Киев» В. Скляренко, фильм «Щорс» А. Довженко, пьеса «Богдан Хмельницкий» А. Корнейчука), и образы вымышленные — («Всадники» и «Дума о Британке» Ю. Яновского, «Осада ночи» П. Панча, «Гроза» А. Шияна).

Небывалый успех выпал на долю «Всадников» Ю. Яновского. Образы духовно сильных и мужественных борцов за

---

[51] *Попов Г. С.* С точки зрения экономиста: О романе Александра Бека «Новое назначение» // Наука и жизнь.— 1987.— № 4.— С. 62.

утверждение завоеваний Октября — Мусия и Ивана Половцев, шахтера Чубенко, комиссара Чабана, кузнеца Максима, безымянного почтальона — стали безусловной удачей писателя. Роман сразу после публикации в Москве был признан выдающимся явлением советской литературы. Романтические герои Ю. Яновского, став вровень с героями романов М. Шолохова, А. Фадеева, Н. Островского, подняли украинскую прозу на международный уровень. (Чехословацкая газета «Руде право» еще в 1936 году писала, что герои этого оригинального произведения раскрывают «всю разительную, пламенную и чистую подоснову их революционного героизма и стальное, твердое стремление к победе» [52]). Они воодушевляли читателя в трудных жизненных испытаниях. Исследователям творчества Ю. Яновского хорошо известен факт, относящийся к периоду Великой Отечественной войны: у убитого в бою советского снайпера А. Ткача был обнаружен томик «Всадников», пробитый тремя пулями...

Начало войны многие писатели встретили декларативными призывами — разбить врага и завоевать скорую победу. Но реальность оказалась намного суровее. Вскоре стало понятно, что решается вопрос о жизни или смерти нашей Советской Родины, каждого советского человека. Личные интересы необходимо было всецело подчинить общенародным, перед каждым стояла одна цель — победить сильного врага. Литература и искусство в таких обстоятельствах становились, по выражению А. Толстого, голосом героической души народа. Задача творчества определялась вполне конкретно: поднимать массы на борьбу с врагом, создавать образы героев, которые бы вдохновляли на подвиги во имя Родины, будущей мирной жизни.

На первом этапе войны в поэзии, прозе, одноактных пьесах естественно преобладали публицистические жанры. Иначе и не могло быть — авторы непосредственно обращались к своему читателю, призывая его к действию. Именно тогда была создана поэзия высокого патриотического звучания («Мы идем в бой» П. Тычины, «Клятва» М. Бажана, «Слово о Матери-родине» М. Рыльского, «Украина моя» А. Малышко). Проза тяготеет к изображению человека, проявляющего себя в ситуациях экстремальных (рассказы «Дед Данило из «Социализма» Ю. Яновского, «Черный крест» П. Панча, «Чемпион» Ю. Смолича).

Наиболее яркие, запоминающиеся образы советских людей воссоздает А. Довженко. Не много он написал

[52] Цит. по: *Бабишкін О.* Юрій Яновський.— К., 1957.— С. 128.

рассказов, но они имели огромный резонанс (печатались в многочисленных периодических изданиях, выходили отдельно, массовыми тиражами). Мастер поэтического кинематографа, А. Довженко рисовал своих героев крупно, романтически обобщенно и в то же время жизненно достоверно («Стой, смерть, остановись!», «На колючей проволоке»). Даже мирные крестьяне, старики Платон и Савка («Ночь перед боем»), безграмотная колхозница Мария Стоян («Мать») самоотверженно идущие на смерть во имя спасения других, обретали черты эпических героев, воплощающих в себе исторически сложившийся народный, национальный характер.

Народ, где каждый готов скорее пойти на смерть, чем жить в рабстве, непобедим,— эту мысль утверждали герои А. Довженко своими деяниями. Такова была идейная доминанта и многих других произведений, более масштабных форм, всесторонне отражающих страдание и величие подвига советского народа (поэмы «Похороны друга» П. Тычины, «Жажда» М. Рыльского, «Сыновья» А. Малышко, цикл «Сталинградская тетрадь» М. Бажана, пьеса «Фронт» А. Корнейчука, повести «Дума о Кравчихе» Л. Смилянского, «Записки солдата» И. Багмута, «Кончался сентябрь 1941 года...» И. Сенченко, «Профессор Буйко» Я. Баша), всей литературы и искусства, в которых запечатлелось рожденное Отечественной войной особое единство личности и общества — как свойство «героического состояния мира». В годы войны литература явила высокий взлет патриотических чувств всего народа. «Богатейший опыт литературы военных лет убедительно показал, какой могучей социально-организующей силой может стать правдивое художественное слово, помогающее народу в борьбе за великие идеалы» [53],— справедливо напишут позже историки советской литературы. Эта оценка относится и к творчеству украинских писателей, которые, утверждая героику массового народного подвига, стремились не уходить от суровой жизненной правды, от того «трудного» реализма, которому только и открывались наполненные болью сердца читателей. В этом и состояло своеобразие воспитательной функции литературы одного из самых драматических периодов в истории советского народа, во многом перекликающегося с периодом революции и гражданской войны. Проникновенное писательское слово помогало человеку выстоять в тяжелейших физических и духовных испытаниях, оно спо-

---

[53] История советской многонациональной литературы: В 6 т.— М., 1970.— Т. 3.— С. 181.

собствовало упрочению чувства патриотизма и интернационализма.

Именно в этот период была создана киноповесть А. Довженко «Украина в огне» (1943). Через индивидуальные судьбы крестьянского рода Лаврина Запорожца автор правдиво воссоздал трагедию оккупированной фашистами Украины. Произведение несло в себе глубокую философскую мысль: только народ, слагающийся из личностей высокой духовности, способен выстоять перед нашествием фашистской армады и очистить мир от античеловеческой идеологии фашизма.

Но произведение не дошло тогда до читателя. Ни на печатание, ни на экранизацию киноповести разрешения А. Довженко не получил. «Украина в огне» была истолкована как произведение националистическое, автора заподозрили даже в «умышленном желании свергнуть советскую власть во время мировой войны» [54]. Имя его, известное всей Европе, долгое время называлось только в «разносных» обоймах. Киноповесть оставалась в рукописи более двадцати лет.

Довженко продолжал работать, но теперь все написанное им постигала та же участь. Новое произведение — киносценарий «Повесть пламенных лет» — тоже подверглось остракизму и не было ни экранизировано, ни даже напечатано при жизни автора. А это привело, в конечном счете, к тому, что и главный творческий замысел писателя, как называл он роман-эпопею «Золотые ворота», в которой предполагалось свести в единое художественное целое рассказы военных лет, «Украину в огне», «Повесть пламенных лет» и другие незавершенные или оставшиеся в планах произведения — осуществлен не был, а видел его автор как художественную летопись исторического пути украинского народа от начала Октября до великой Победы 1945 г. Можно только представить, какими глубоко народными характерами обогатилась бы украинская и вся советская литература, если бы А. Довженко смог работать, по его собственному выражению, «на положительных импульсах».

И все же украинская проза вскоре дала читателю героев сродни тем, что жили в воображении Александра Довженка. Они пришли прежде всего со страниц трилогии «Знаменосцы» молодого писателя-фронтовика О. Гончара, сразу же завоевавшей широкую известность не только в республике. Ее герои несли на себе отсвет общенародного

[54] *Довженко О.* Твори: В 5 т.— К., 1966.— Т. 5.— С. 199, 220.

подвига, совершенного во имя великих идеалов социализма, идей гуманизма. Пройдя сквозь тягчайшие испытания, они сохранили в своей душе тот высокий нравственный настрой, который свойствен человеку-созидателю, строителю нового мира.

Герои многих произведений послевоенных лет еще жили ощущением недавней победы, с энтузиазмом включаясь в дело мирного возрождения родной земли. Однако новая действительность все более насыщалась проблемами и конфликтами, которые требовали специального осмысления; нужен был новый, художественно-аналитический подход к изображению характера современника. К сожалению, это не всегда понималось надлежащим образом. Повышение действенности художественного слоза виделось прежде всего в упреждении влияний буржуазной идеологии и влекло за собой усиление волевых методов руководства — жестких директивных постановлений в области литературы и искусства.

Скажем, постановления ЦК партии 1946—1948 (о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, о кинофильме «Большая жизнь», об опере «Великая дружба» В. Мурадели и других) в принципе правильно акцентировали первостепенные задачи нового периода социалистического строительства: создавать полнокровный образ современника, поднимать идейно-художественный уровень литературы и искусства. Но пути решения их сводились фактически к одному: изображать только положительное в жизни, отражать действительность как триумфальное движение от хорошего к еще лучшему. Герои требовались только «образцовые», чтобы читатель, воспитанный на их примере, был «готовым преодолеть всякие препятствия» [55]. Все, что не отвечало этим параметрам, трактозалось как склонность к безыдейности, аполитичности, отрыву от современности (это полной мерой проявилось в известном докладе А. А. Жданова о ленинградских журналах). И лишь позже, после XX съезда партии, отношение к этим документам изменилось (на сегодня все они отменены), но рецидивы волевого руководства в области литературы давали себя знать до последнего времени [56].

Конечно, все это серьезно отразилось на развитии литературы и искусства. Возрождалась вновь «теория» бес-

---

[55] О журналах «Звезда» и «Ленинград» // Правда.— 1946.— 21 августа.

[56] См.: Актуальные проблемы изучения истории русской советской литературы // Вопросы литературы.— 1987.— № 9.— С. 52.

конфликтности, согласно которой советское искусство не должно отображать социальные конфликты, жизненные противоречия. Отсутствие их якобы и является тем новым, что отличает динамику современного советского общества от предыдущих этапов его развития. Это субъективистское извращение положений марксизма-ленинизма (о различии антагонизма и противоречий) вело в конечном счете к догматическо-вульгарному пониманию типического в литературе и искусстве, к регламентации подходов к действительности. Эстетика того времени утверждала концепции, в соответствии с которыми наискромнейший труженик должен был представать обязательно как герой,— попытки писателей показать его в моменты сомнений трактовались как формалистические увлечения, «злостно-мещанское неверие» в высокие нравственно-политические качества советского человека [57]. Отсюда оставался один шаг к подмене сущего должным, к парадности и лакировке. Известные примеры — романы С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» и «Свет над землей», пьеса А. Софронова «Московский характер», кинофильм «Кубанские казаки» и др. Они находили официальную поддержку (оба романа С. Бабаевского отмечены Сталинской премией), высоко оценивались ортодоксальной критикой.

На Украине в эти годы были также приняты постановления о журнале «Вітчизна», «Перець», о репертуарах театров. Здесь ситуация еще более усугублялась тем, что писателям нередко инкриминировались националистические взгляды. «Редакция «Вітчизни» систематически предоставляла свои страницы для пропаганды буржуазно-националистической идеологии» [58],— констатировалось в одном из постановлений. Националистические тенденции усматривались в повестях и рассказах Л. Смилянского, А. Кундзича, в глубоко патриотических стихах «Я — сын Страны Советов», «Слово о Матери — родине», поэме «Путешествие в молодость» М. Рыльского... Все это, конечно, замедляло творческий процесс, множило трудности на пути к реальному осмыслению жизни, созданию типических образов современников. Схематизм, нежизненность отличала многих героев — как правило, бывших фронтовиков, возвращающихся к мирному труду («Лейтенанты» А. Копыленко, «Новые Потоки» В. Козаченко, «Хозяева» С. Скляренко, «Степняки» Ю. Дольд-Михайлика). Характеры персонажей мало чем отличались между собой: писатели создавали их

[57] См.: *Буров А.* Марксистско-ленинская эстетика против натурализма в искусстве // Вопросы философии.— 1950.— № 1.— С. 135.
[58] Вітчизна.— 1946.— № 9.— С. 36.

по установившейся под влиянием «теории» бесконфликтности схеме — как уверенных победителей, легко и быстро налаживающих трудную послевоенную жизнь в колхозной деревне. Чрезмерное внимание к технологическим процессам, за счет показа острых социальных проблем, характеризовало многие книги о жизни рабочего класса («Горячие чувства» Я. Баша, «Племя сильных» Д. Ткача, «Наша молодость» А. Гуреева). А ведь только через индивидуальные характеры, судьбы героев, их поступки, мысли, чувства художник может раскрыть правду о своем времени, выразить ведущие тенденции развития общества.

Это хорошо понимал Ю. Яновский, напряженно работая над романом «Живая вода» (1947). Он создал эпическую картину возрождения Украины в послевоенные годы, с ретроспекциями фронтовой и партизанской борьбы. Но главный успех автора заключался в создании емких, глубоко индивидуализированных образов людей (полковник Василь Коваленко, звеньевая Ганна Кравчина, юная узница фашистских концлагерей Дорка Найденко, бурильщик Алексей Стоколос), умеющих самоотверженно трудиться, преодолевать ситуации трудные, порой драматические. Ю. Яновский-романтик глубоко реалистически отображал жизненные коллизии, в которых действовали его герои. Роман Ю. Яновского был вначале воспринят литературной общественностью как новое слово о современности, вышел отдельной книгой. Но до читателя она тогда фактически не дошла,— отношение к ней критики стало быстро меняться; за три месяца только «Літературна газета» выступила со статьями о романе четырежды и оценка его эволюционировала в них от «заметное явление в украинской литературе» [59] до «идейно-художественный провал» [60]. А на пленуме Союза писателей Украины (сентябрь, 1947) роману уже давалась квалификация политическая: «Яновский дискредитирует коммунистов, вообще советских людей», «проповедует реакционные взгляды», «клевещет на партию большевиков» [61]... (Писатель, с трудом преодолевая сопротивление материала, готовил новую редакцию романа. Она вышла после его смерти под названием «Мир»).

Грубой, необоснованной критике тогда были подвергнуты и многие другие произведения. Глубокому художест-

[59] *Мер'янов М.* Новий роман Юрія Яновського // Літературна газета.— 1947.— 31 липня.

[60] *Санов Л.* Націоналістичними манівцями // Літературна газета.— 1947.— 18 вересня.

[61] *Корнейчук А.* О выполнении Союзом Советских писателей Украины постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград».— К., 1947.— С. 18, 33.

венному исследованию личности современника, действующего в реальных конфликтных ситуациях, пути, фактически, были перекрыты. И не удивительно, что исследователи уже в начале следующего десятилетия имели полное основание констатировать: «За последние годы на Украине опубликовано десятки романов и повестей о жизни колхозников, рабочих, трудовой интеллигенции республики, однако яркий образ нашего созременника — строителя коммунизма трудно найти в этих книгах» [62].

Преобладание героя-схемы, лишенного характерологического своеобразия, однотипность изображаемых ситуаций, «приглушенность личностного начала в творчестве» [63],— все это не могло не сказаться, и на воспитательной функции литературы. Ее ослабление ясно наблюдалось даже в творчестве таких опытных писателей, как А. Корнейчук («Приезжайте в Звонковое», «Калиновая Роща»), О. Гончар («Микита Братусь»), В. Собко («Белое пламя»). Это характерно не только для украинской литературы, о чем говорилось на Втором съезде советских писателей (1954).

Рецидивом вульгарного социологизма в трактовке воспитательной функции литературы была и попытка повысить роль «идеального» героя, дискуссия о котором развернулась перед съездом писателей. Читательница А. Протопопова предлагала как единственный путь влияния художественного слова на массы трансформировать рождающиеся в обществе новые идеи именно в образе идеального героя и «силой художественного обобщения сделать образ идеального героя достоянием всех» [64]. Следует, однако, отметить, что большинство участников дискуссии в такой постановке вопроса справедливо усмотрели призыв воскресить «теорию» бесконфликтности, «одетую для приличия в благородную маску борьбы за идеального героя» [65]. «Нам нужны люди, взятые из живой жизни,— ими славна сейчас и ими будет славна наша литература» [66],— как бы подытоживая эти во многом схоластические споры, писал К. Симонов.

---

[62] *Коваленко Л.* Образ позитивного героя у повоєнній українській прозі // Вітчизна.— 1954.— № 4.— С. 94.

[63] *Новиченко Л.* Проблема творческой позиции писателя и некоторые черты современной литературы // Актуальные проблемы социалистического реализма.— М., 1969.— С. 7.

[64] Разговор перед съездом // Сб. ст., опубликованных перед Вторым Всесоюзным съездом писателей.— М., 1954.— С. 122.

[65] Там же.— С. 163.

[66] *Симонов К.* Человек в поэзии // Литературная газета.— 1954.— 4 ноября.

А живая жизнь действительно несла новые идеи — демократизацию общества, расширение гласности, необходимость осмысления длительного периода косности и «отступления от ленинских норм» жизни. Обо всем этом было сказано в докладе Н. Хрущева на XX съезде КПСС «О культе личности и его последствиях» (1956). Начинался новый этап в общественно-политической и идеологической жизни страны. Важной вехой стал XX съезд КПСС и для всей советской литературы.

Впрочем, еще до съезда в литературе наметились определенные сдвиги к правдивому отражению сложных коллизий своего времени, реальных проблем, требующих особого внимания общественности. В 1953 г. вышел в свет роман Л. Леонова «Русский лес», в котором впервые со всей остротой была поставлена проблема охраны природных богатств, что было связано не только с необходимой интенсификацией научно-технического прогресса, но и борьбой с волевыми, научно не обоснованными методами руководства экономикой страны. В противостоянии двух центральных образов романа — ученого лесничего Вихрова и профессора Грацианского — нашли выражение две позиции, два направления в науке о лесе; но и сами образы героев разработаны писателем психологически достоверно. Произведение это не только отразило зарождавшиеся изменения в общественном сознании, но само стало непосредственным катализатором таких изменений.

В литературе все заметнее проявляется интерес к острым проблемам современности, живая действительность становится главным объектом художественного исследования. Критика отмечала, что «литература в центре своего внимания ставила деятельность народных масс, стремилась выявить те черты советского характера, которые делают рядового человека активным участником больших государственных дел. В раскрытии жизни коллектива, его страстной увлеченности созиданием, высокой целеустремленности социалистического труда, в изображении человека как частицы народа состоит философский смысл наиболее интересных книг...» [67].

Такие книги, такие герои появились и в украинской литературе. Характерно, что в период интенсивного творческого подъема — от середины 50-х до второй половины 60-х годов — она сумела охватить широкий спектр проблем современности, осмыслить более отдаленные события и

---

[67] *Трифонова Т.* Проза 1959 года // Вопросы литературы.— 1960.— № 3.— С. 8.

явления. Главные герои таких произведений, как киноповесть «Поэма о море» А. Довженко, драматическая поэма «Фауст и смерть» А. Левады, романы «Челозек живет дважды» Ю. Шовкопляса, «Тронка» О. Гончара, «День для грядущего» П. Загребельного, «Капля крови» Ю. Мушкетика или «Водоворот» Г. Тютюнника, «Правда и кривда» М. Стельмаха, «Человек и оружие» О. Гончара, «Дикий мед» Л. Первомайского привлекали читателей своей преданностью высоким идеалам, стремлением жить единством слова и дела, активностью жизненной позиции, мужеством, проявленным в трудных испытаниях.

Значительный интерес представляет образ Ивана Кравчины, одного из центральных героев «Поэмы о море». Это цельный характер, сформировавшийся самой нелегкой эпохой, ему присущи широта духовных запросов, твердость нравственных убеждений, нежность души. Таковы и генерал Федорченко, и председатель колхоза Савва Зарудный, и начальник строительства Каховской гидросистемы Аристархов — образы широкого эпического звучания, целостные и гармонические натуры. Писатель сумел художественно синтезировать общее и частное, все народное и глубоко индивидуальное в их диалектической связи. Воссоздавая ситуации, в которых действовали его герои, он сказал и много горькой правды о послевоенной жизни народа: о материальных трудностях, утрате любви к земле (даже у тех, кто ее защищал в годы военного лихолетия), о неустроенности сельского быта, вдовьей доле... И, пожалуй, никто прежде так гневно не заклеймил бездуховность приспособленца, способного во имя собственной карьеры на все, использующего для этой цели демагогию и хитрость (прораб Валерий Голик).

Художественная концепция А. Довженко в «Поэме о море» вырастала из научно-философского понимания взаимосвязи личности и общества: только социалистическое общество формирует личность, созидающую мир по законам правды и красоты.

Литература этого времени охватывает широкие пласты народной жизни. Кардинальный поворот в движении общества обозначил ведущие, магистральные проблемы, которые решались писателями на разном материале, не всегда, казалось бы, злободневном. Главное было в осмыслении сущности тех процессов, которые совершались в общественном и индивидуальном сознании.

Постановка этих проблем требовала глубокого проникновения в жизненные, а не надуманные конфликты, исследования реальных человеческих характеров, человеческой

психологии, складывающейся в условиях определенной социальной действительности. Возрастает философичность произведений, актуализируется нравственная проблематика; слышнее становится «голос» автора, напряженней его раздумья о человеке и его судьбе, о судьбах народа и Родины.

В украинской литературе 60-х годов внимание читателей привлек образ Марка Бессмертного из романа М. Стельмаха «Правда и кривда».

Роман-размышление, роман-диспут, роман-полемика — так определяла критика это неординарное художественное явление. Острые споры, резкие конфликты в романе сосредоточены вокруг общих проблем: хозяйствования на земле, отношения хлебороба к своим обязанностям, жизненной позиции. Но все эти споры и конфликты приобретали мировоззренческий характер — решалась проблема нравственности человека, того духовного наследия, которое он оставляет последующим поколениям. «Коммунист, завоевавший моральное право руководить односельчанами, руководитель думающий и смекалистый» [68] — таким предстает Марко Бессмертный — этот человек из народа, для которого главное в жизни — делать добро людям, быть с ними в любых испытаниях, вместе бороться с демагогией, карьеризмом, приспособленчеством, жить по принципу, завещанному старым большевиком-ленинцем: человек, даже когда сгорает, как свеча, свой свет должен отдать другим...

Все заметнее проявлялось стремление литературы осмыслить глубину демократизации общества через морально-этическую, гуманистическую проблематику, независимо от конкретной темы произведения. Главное было показать сложный, богатый, содержательный внутренний мир героя. Трудовая и общественная деятельность современника гораздо естественней, чем раньше, связывается со всеми аспектами духовной жизни народа, приобретают остроту размышления о призвании человека, смысле его существования на земле, ответственности перед обществом за все свершаемое вокруг, за будущее планеты.

Особенно ярко выразилось это стремление в романе О. Гончара «Тронка». Писатель сумел удивительно емко воссоздать картину жизни, уплотнить различные временные пласты: прошлое, современность и будущее. Роман написан о людях небольшого степного украинского поселка: председателе рабочкома Лукии Рясной и капитане

---

[68] *Руденко-Десняк А.* Верность герою // Размышления о прозе Михаила Стельмаха.— М., 1980.— С. 136.

дальнего плавания Иване Дорошенко, старом чабане Горпищенко и начальнике ракетного полигона Уралозе, бригадире бульдозеристов Левке Браге и рабочем совхозных мастерских Мартине Мамайчуке... Их жизнь непосредственно соприкасается с такими определяющими проблемами современности, как история и космос, труд и честность, преемственность поколений и угроза термоядерной войны.

Этими силовыми линиями пронизан весь роман, ими определяют свой нынешний день и конечную цель жизни главные герои. Новеллистическое построение произведения дало возможность писателю сконцентрировать внимание только на главном — характерах героев-современников, показать их как типических представителей народа, для которых заботы и тревоги мира стали их собственными. Это — признак дальнейшего расширения гуманизма, возрастания ответственности каждого человека за судьбы человечества.

Критика в свое время отметила, что взгляд О. Гончара на человека — это «взгляд доверия к нему и веры в его творческие силы, взгляд литературы, которая важную цель свою видит в том, чтобы разжигать в людях желание быть лучше, чтобы делать их лучшими» [69]. Такая концептуальная позиция писателя шла от первых его произведений. Но особенно четко она определилась именно в «Тронке». Думается, это и есть ведущая тенденция литературного процесса конца 50-х годов — середины 60-х, когда общественные интересы находили явственный отзвук в интересах и стремлениях конкретных индивидов; когда заметно усиливается роль в общественной жизни художественного слова; когда, отражая глубокую правду действительности, создавая типические характеры, литература все эффективнее участвовала в воспитании читателя, обогащая его мировоззренческие установки, его эстетический идеал.

* * *

В начале 1987 г. в «Роман-газете» и в литературном приложении к журналу «Дружба народов» вышел роман О. Гончара «Собор». На пленуме правления Союза писателей СССР первый секретарь В. Карпов, отмечая в докладе достижения всесоюзной литературы последнего времени, сказал: «С интересом встречены читателями роман Олеся Гончара «Собор», повесть Мустая Карима «Помилова-

---

[69] *Дончик В.* Час і його обличчя.— К., 1967.— С. 211.

ние»...» [70]. Как, видим, произведение естественно ставилось в контекст современного литературного процесса.

Но украинский читатель старшего поколения помнит, что еще более заинтересованно «Собор» был воспринят сразу после первой публикации, в 1968 г. («Вітчизна», № 1). Республиканская печать тогда писала, что в этом проблемно-философском романе талантливо была явлена высокая духовность советского человека — в образах героев, представлявших три поколения рабочего класса: студента-металлурга Николая Баглая, его старшего брата сталевара Ивана, машиниста подъемного крана Веруньки, ветерана-металлурга Изота Лободы... Столкновения нравственной позиции тружеников и разного рода обывательства, карьеризма, приспособленчества составили сюжетный остов романа. А основной конфликт развернулся вокруг судьбы старого собора — памятника народной архитектуры.

Вера в человека и борьба за него, испытание красотой материальной и духовной, гордость историей народа своего — такова идейно-эстетическая доминанта произведения. Роман сразу же привлек внимание профессиональной критики и общественности. Но похвальные оценки звучали не долго. Вскоре некоторые областные, а затем и республиканские, центральные газеты выступили с резкой критикой нового произведения и тяжелыми обвинениями в адрес автора. «Во многих местах романа О. Гончар отступил от правды жизни, омрачил свое художественное полотно очень темными тонами, переполнил его второстепенными, наносными, нетипическими деталями, которые в значительной мере извратили социальную картину действительности, исказили идейную направленность романа, снизили его художественную ценность» [71],— писали, прикрывшись псевдонимами, некие исследователи. В романе «реализм не усиливается, а ослабляется», автор «более всего заботится о том, чтобы показать грубую прозу, однообразную будничность жизни, изнурительность труда в селе и городе», а в итоге «Собор» — «творческая неудача писателя» [72] — отмечал Н. Шамота. «И благородные мысли героев, и публицистический пафос авторских характеристик растворяются и становятся как бы лишними, инородными телами

---

[70] Современность и литература // Литературная газета.— 1987.— 29 апреля.

[71] *Юрчук М., Лебеденко Ф.* Перед лицем дійсності // Радянська Україна — 1968.— 26 квітня.

[72] *Шамота М.* Реалізм і почуття історії // Радянська Україна.— 1968.— 16 травня.

в ходе недоброжелательного, мы бы сказали, несколько желчного, раздраженного описания общественной жизни. ...Окончательно убеждаешься, что автор романа исходит из ложных оценок современной действительности...»[73],— высказал свое мнение Н. Федь.

«Собор» еще успел выйти отдельным изданием, но до широкого читателя оно уже не дошло. Роман почти на двадцать лет был изъят из литературного процесса. Почему же так получилось? Почему объективная оценка этого неординарного произведения восстановлена лишь сегодня? История с «Собором» — не единичный случай, за ним просматривается общественная ситуация того времени.

Как уже отмечалось, прошедшее десятилетие (от середины 50-х до середины 60-х годов) ознаменовалось социальными преобразованиями по демократизации советского общества. Однако методы руководства народно-хозяйственной и культурной жизнью страны все более приобретали волюнтаристский характер. Это и послужило поводом смены руководства (октябрь 1964 г.). Случившееся стало событием, по своим последствиям «едва ли не равновеликим XX съезду, но с обратным знаком. Акцией, направленной не только против «волюнтаризма» и безудержного экспериментаторства..., но, по сути дела, и против того позитивного общественного процесса, который составил содержание предыдущей исторической полосы»[74].

Как известно, полного возврата к прошлому не произошло. Более того, некоторое время социально-политические достижения сохранялись и закреплялись дальше. «За одним-единственным исключением: был остановлен, пресечен процесс демократизации... И этого было достаточно, чтобы радикальным образом изменить всю картину»[75]. Реанимировались изживавшиеся уже нормы администрирования, авторитарно-бюрократической соподчиненности. Это вело к расхождению слова и дела: при правильных, призывающих к действию, к движению лозунгах все было ориентировано «только на стояние, на поддерживание и охрану существующего порядка вещей»[76]. Лишь на апрельском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС и XXVII съезде партии это будет названо своим именем и получит надлежащую оценку.

---

[73] *Федь Н.* Достоинство искусства // Известия — 1968.— 13 июня.

[74] *Буртин Ю.* «Вам из другого поколения...»: К публикации поэмы А. Твардовского «По праву памяти» // Октябрь.— 1987.— № 8.— С. 195.

[75] Там же.

[76] Там же.— С. 196.

Но многое из симптоматических явлений в реальной жизни острый взгляд писателя улавливал и тогда, в конце 60-х годов. Естественно, далеко не всеми адекватно воспринимался в «Соборе» О. Гончара гневный пафос, направленный против первых примет застоя, против приспособленцев и демагогов — «браконьеров жизни», как назвали их в рабочем поселке.

Именно из них — Володька Лобода, «ведающий» культурой всего заводского района; «выдвиженец» из рабочих, он был отравлен «наркотиком властолюбия», «героином карьеризма». Социальный тип, порожденный новым временем, легко плывущий по течению, он был заражен цинизмом, «агрессией» разрушительства, психологией «декоративной» жизни. Стремясь сделать карьеру, он проявляет недюжинную изворотливость: заискивает и угождает, угрожает и мстит...

Главным в полифоническом звучании романа был призыв к читателю — «соборы душ своих беречь»,— жить высокими идейными нравственными принципами, опираясь на духовность, которую обрел народ на своем историческом пути. «Собор» о многом предупреждал, звал к действию. Но вне его идейно-эстетического воздействия выросло целое поколение читателей. Такая же судьба была предопределена и ряду других произведений литературы и искусства конца 60-х — начала 70-х годов, по-своему поднимавших те же актуальные проблемы нравственности и гражданственности («Катастрофа» В. Дрозда, «Иван» И. Чендея, «Сельские учителя» Е. Гуцало, кинофильм «Родник для жаждущих» И. Драча и Ю. Ильенко), возвращавших читателя к прошлому, чтобы осмыслить современность в контексте истории народа («Мальвы» Р. Иванычука, «Турецкий мост» Р. Федорива и др.). Все они были признаны ошибочными, не нужными читателю. Не выходили также в эти годы новые книги Лины Костенко и Вал. Шевчука, не переиздавались стихи В. Симоненко, сокращались намеченные к переизданию произведения 20—30-х годов...

Такая атмосфера негативно сказывалась на мироощущении писателей, снижала интенсивность их творческой работы («Наверное, определяющим этапом в моей жизни надо считать вторую половину шестидесятых годов, когда я написал повести «Мертвая зона», «Семейный очаг», «Сельские учителя», «Путники», которые отношу к объективной, реалистической прозе. Теперь уже, с высоты восьмидесятых, могу сожалеть, что и дальше не искал себя в этом направлении. Причина — недоброжелательная го-

лословная критика, которая не могла не ранить»[77],— скажет сегодня, раздумывая о своем творческом пути, Е. Гуцало).

Это и было началом того застойного периода, который набирал силы и за два последующих десятилетия привел к большим социальным и духовно-нравственным потерям в развитии социалистического строя. Взяв за модель структуру государственного управления и общественных отношений периода культа личности Сталина, эта система действовала таким же путем и в руководстве культурным развитием. Конечно, она была эластичнее предыдущей, учитывала ее крайние перегибы, еще сильную инерцию недавнего демократического движения в стране.

Под влиянием научно-технической революции, охватившей все направления общественного развития, особенно науку, технику и производство, создавалось впечатление объективных предпосылок, необходимых для успешного строительства материально-технической базы коммунизма.

Исходя из таких поставленных задач, литература стремилась преимущественно к социальному наполнению всех сторон человеческой жизни. В литературе проблемы психологизма, внимание к духовно-нравственному миру отдельной личности снова начинают уступать место «монументальному» эпосу, в изображении характера основную роль играет «внешний» фактор гражданской деятельности героя. На авансцену выходит герой — «сильная» личность, на эволюции которого более всего и просматривается влияние авторитарной системы на развитие литературного процесса, что в свою очередь, отражалось на воспитательной функции. Нетрудно увидеть аналогичность ситуации 30-х годов. Но, имея много с ней общего (начиная с такого же тематического «взрыва» и его активного стимулирования в критике), производственная тема конца 60—70-х годов отличается, в частности, стремлением к эстетическому осмыслению социальных явлений, соизмерению их глубиной духовности героя.

Выдвигая на первый план социально-деятельную характеристику личности, писатели сосредоточивают внимание на анализе и оценке ее конкретного содержания, раскрытии объективных факторов, обусловливающих ее. Перед героями встают проблемы, в первую очередь, практические, которые определяют главные конфликтные ситуации в произведении. Но восприятие такой социально актив-

---

[77] *Жулинський М. Г.* Євген Гуцало: діалог і роздуми // Радянське літературознавство.— 1987.— № 1.— С. 31.

ной личности, «человека дела» было далеко неоднозначным не только читателями, но и писателями. Особенно если возникали попытки раскрыть идейно-нравственную позицию героя, его взгляды на жизнь, на ее цель и смысл. Рассмотрим этапы эволюции образа.

Кажется, только интересами дела руководствуется начальник экспериментального строительства ГЭС Марат Бывалый — герой романа А. Мороза «Чужая любимая». Бывалый репрезентует стиль руководства, при котором допустимы все средства, лишь бы только быть впереди других. Логикой развития характера героя А. Мороз стремился доказать неприемлемость моральной позиции Бывалого, эгоистическую подоплеку его активности, но, к сожалению, ему это не удалось.

Проблема нравственной и социальной сути деятельности руководителя рабочего коллектива оказывалась в центре внимания писателей. Литература конца 60-х годов показала, что деловые качества личности становятся социально ценными лишь тогда, когда они освещаются высокими нравственными принципами.

В. Липатов в «Сказании о директоре Прончатове» воплотил в герое потенциально те качества, которые должны быть присущи руководителю крупного современного предприятия: образован, понимает необходимость реорганизации производства на основе нозейших достижений науки и техники, болеет за общее дело коллектива. Однако он честолюбив, недостаточно внимателен к людям, подчас равнодушен к насущным вопросам быта рабочих. Все это настораживало читателя, давало повод критике спорить о таком типе руководителя. Автор, участвуя в полемике вокруг романа, убежденно доказывал, что «общество много потеряет, если оно не позволит Олегу Прончатозу полностью выявить свою личность...» [78].

И в критике, и среди писателей чувствовалась неоднозначность отношения к проблеме «делового челозека». «Правильное понимание социальных процессов, происходящих в советском обществе,— вот первостепенной важности предпосылка для подъема нашей критики» [79],— подчеркивали исследозатели. Это была предпосылка не только для критики, но и для литературы, но подняться к ее объективному пониманию в то время было довольно сложно. П. Загребельный в романе «Переходим к любви» (трилогия

---

[78] *Липатов В.* Проблемы для писателя // Вопросы литературы.— 1971.— № 1.— С. 48.

[79] *Суровцев Ю.* Критика: задачи и заботы // Там же.— № 10.— С. 20.

«С точки зрения вечности») попробовал изобразить конфликт между убежденным технократом и инженером, лишенным голого практицизма, своекорыстия. Леонид Шляхтич побеждает технократизм начальника прокатного цеха Держикрая своей нравственной зрелостью. Деятельной натуре Шляхтича присущ подход к жизненным проблемам не с узкопрагматических позиций, а «с точки зрения вечности».

Однако писателю не удалось создать значительное явление в украинской прозе. Проблемы, поднятые героями, повисали в воздухе, так как ни одна из сторон ничего практически не могла решить. Тот же Шляхтич, пылко произносящий монологи о призвании человека, на конкретный вопрос «Что ты предлагаешь?» отвечал вполне умиротворенно: «Беда в том, что я ничего не могу предлагать, потому что я только техник... Да и не в нас с тобой заковыка, Держикрай». Ощущение своей малости, отстраненности от решения важных общественных задач — такие симптомы улавливались в этом признании героя.

Активно был воспринят зрителями образ Алексея Чешкова из пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны». Автор не скрывал запрограммированности своего героя, заявляя, что Чешков порожден острой общественной необходимостью по-новому решать вопросы научного управления промышленным производством.

Чешков стремится любой ценой вывести цех из прорыва. О понятиях «доброта», «человечность» его суждения однозначны: «не понимаю». Прилагая все силовые «средства», он достигает своей цели: дело для него выше человеческих душ.

Драматургу надо отдать должное — он точно подметил жизненный социальный тип, который формировался. Это толкнуло ряд критиков к тому, чтобы типизировать образ Чешкова как героя своего времени, которого так не хватало нашей литературе.

Положительные оценки герою давались лишь за деловые качества. И хотя против такого подхода раздавались голоса и в дискуссии, и в последующих других выступлениях, Чешков победоносно шествовал по театральным сценам, порождая всевозможные варианты своего образа во многих романах, повестях, пьесах 70-х годов. Только в украинской прозе можно назвать инженеров Жадана, Зварича, Гурского из романов Ю. Бедзика «Лазурь», «Окрыленность», «Этаж — 42», мастера Галагана из повести А. Мороза «Долгая — долгая минута», заместителя заведующего лабораторией Сулимы из романа В. Яворивского

«Цепная реакция», заместителя управляющего трестом Надточия из романа «И взошел день» В. Маняка и много др. Если в образе Чешкова увидеть не толькоо атрофию нравственного аспекта взаимопонимания в трудовом коллективе, но и попробовать понять тот социальный идеал, который в нем воплощается, то вывод может быть и таков: «Разумно организованное производство героя И. Дворецкого — это и есть иллюстрация к тому самому царству «разумной необходимости», которая возвращает нас к объективному идеализму Гегеля, к идеалам казармы вульгарного и мелкобуржуазного социализма, превращающим человека лишь в средство для достижения некой абстрактной цели, в шестеренку огромного общественного механизма» [80].

Итак, круг замыкался. Люди, на которых возлагалась главная надежда в решении назревших производственных проблем, герои дела, после первых волюнтаристских «рывков», в итоге приводили это дело к еще большему застою. Производственная проза, в силу своей специфики, первая чувствуя экономические изменения в обществе, отразила совершаемую подмену человеческих ценностей ценностями производственными, т. е. оцениваться стал человек не по внутренним личностным качествам, а по умению надлежаще сориентироваться в производственной ситуации.

Это вело к сужению творческих возможностей личности, к извращению нравственных взаимоотношений между людьми, ибо стимулировался карьеризм, приспособленчество, угодничество...

И не случайно в преддверии больших социальных изменений критика, обсуждая проблему труда и личности, констатировала: «Затишье темы, усталость темы и следует, видимо, связывать с факторами общественного свойства» [81]. А после XXVII съезда КПСС уже была более откровенной: «В 80-е годы эта проблема зашла в тень, критика заговорила об исчерпанности интереса писателей к НТР и к образу делового человека. Случилось это, возможно, потому, что нам не хватило бесстрашия заглянуть в глубину противоречий, мы как бы остановились на полпути, анализируя преимущественно ошибки нерадивых начальников трестов или председателей колхозов. А объективные противоречия в экономике, воздействующие на все сферы жизни людей, оставались часто на периферии художественного

[80] *Утехин Н.* Ценности действительные и мнимые: размышления о проблемах производственной прозы // Наш современник.— 1986.— № 11.— С. 163.

[81] «Круглый стол»: человек дела и дело человека // Вопросы литературы.— 1984.— № 8.— С. 100.

осмысления»[82]. Лишь талантливые писатели, стремясь реально осмыслить жизненную атмосферу, улавливали типичное в конкретной действительности, в становлении характеров. Показывая, как деловитость превращалась в делячество, как социальная мимикрия все больше проникала в тончайшие капилляры общественных отношений, литература все же пыталась объяснять корни таких явлений.

Противоречия между идеалом и негативными явлениями реальности все более возрастали. Литература искала возможности напоминать читателю о ценностях духовных, о нравственных устоях народа. Одним из таких истоков стала сельская жизнь, где эти устои, несмотря на свои сложности, имели глубокие корни. Здесь кроется причина заметного оживления «деревенской» прозы 70-х годов. Но догматическая критика усмотрела в этом лишь патриархальность, идеализацию, противопоставление села городу. Достаточно вспомнить, как встречала она тогда почти все рассказы, повести Гр. Тютюнника или Е. Гуцало. О повести В. Распутина «Прощание с Матерой» критика писала не только как о предупреждении прогрессирующего нравственного опустошения равнодушных исполнителей любых приказаний, но и упрекала автора в тенденциозности, необъективности, ослабленном чувстве исторической перспективы[83]. А спустя десятилетие мы вынуждены будем признать, что «в своих предвидениях, рекомендациях и предостережениях «деревенская проза» с ее народными, патриархальными представлениями о земле, общественном укладе, о труде оказалась куда дальновиднее «позитивистской» нашей науки при решении и экономических, и экологических, и социальных проблем именно потому, что за ее представлениями стоял многовековый опыт поколений»[84]. Давление прагматизма, эгоцентризма, общественного индифферентизма, которые прикрывались деловитостью, вело к внутренним конфликтам человека, моральной дисгармонии личности. Это воплотилось в герое рефлектирующем, растерявшемся перед реальной действительностью.

Внимание к нему многих писателей в разных национальных литературах было не случайным. Ведь «энтээровская» рационалистичность толкала человека к такому состоянию, лишая его социальной активности. А от умения познать самого себя в таких типических обстоятельствах

---

[82] *Фащенко В. В.* Герой і слово: Проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х років.— К., 1986.— С. 19.

[83] См.: *Буртин Ю.* «Реальная критика» вчера и сегодня // Новый мир.— 1987.— № 6.— С. 230.

[84] *Утехин Н.* Ценности действительные и мнимые.— С. 162.

зависел не только выбор дальнейшего жизненного пути, но иногда и судьба. Вариативность образа такого героя интересно прослеживается, например, в повести «Двое на празднике любви» Е. Гуцало, романе «Клетка» латышского писателя А. Бэла, пьесе «Утиная охота» А. Вампилова, созданных приблизительно в одно время.

Герой повести Е. Гуцало тридцатилетний сотрудник проектного института Иван Поляруш, раздумывая о смысле своей жизни и окружающего мира, стремится уяснить свою пассивность в отношении к людям. Он ищет уравновешенности то в любви, то в общении с друзьями, но чувствует, что не в силах дать что-то существенное другим. Более всего он боится обыденности, удовлетворения серыми буднями, духовных компромиссов. Некоторую успокоенность находит Поляруш, побывав в родном селе, вспомнив об «уравновешенности чувств» в пору детства. Но он понимает, что лишь воспоминаниями о прошлом жить нельзя, надо возвращаться к той, «взрослой», трудной жизни и искать в ней себя. Но вот сумеет ли? В раздумьях, в переосмыслении прожитого оставляет его автор, так и не поставив точки над «і», требуя и от читателя размышлений о судьбе героя. К сожалению, уже журнальный вариант повести был воспринят критикой на вульгарно-социологическом уровне. Герой преподносился как «трубадур мещанской морали, пресыщенный и опустошенный обыватель» (Л. Санов).

Дальнейший путь таких героев, как Иван Поляруш, прослеживался в частности, в романе А. Бэла и пьесе А. Вампилова. Латышский и русский писатели акцентировали внимание на тревожных симптомах такого явления, которое впоследствии будет определено как «групповой эгоизм». Из состояния рефлексии, растерянности перед процветающим бюрократизмом общественной жизни, их герои видели выход в объединении, содружестве людей, предаваясь иллюзии, что все острейшие вопросы бытия кем-то и где-то уже решены, для них самих не существуют ибо вера в реальную возможность влиять на ход событий была ими утрачена.

Внешне казалось, они ведут вполне «приличный» образ жизни, связанные общими интересами, привычками, работой, отдыхом, системой взаимовыручки в деловых и бытовых вопросах. Но дружественные отношения лишь маскировали моральное опустошение, утрату веры в общественные идеалы. Это сообщество исподволь втягивает в свою атмосферу, приучает к ее естественности, и только экстремальная ситуация (как случилось с архитектором Эдмун-

том Берзем («Клетка»), насильно засаженным в железную клетку и надолго оставленным в глухом лесу) открывает человеку, что такой уровень самоудовлетворенного существования — лишь духовная спячка, элементарное мещанское прозябание.

В «Утиной охоте» А. Вампилов показал, что человек, поддавшись легкому скольжению по поверхности жизни, стремлению плыть в потоке событий, утратив совесть и чувство ответственности за прошлое и будущее, уже не может выйти из этого силового круга. Виктор Зилов еще мечется, борется с собой, но озлобляясь на весь окружающий мир, постепенно теряет надежду на духовное возрождение. Происходит «распад» личности, расчеловечивание человека. Герой становится «антигероем»...

Проблема антигероя, конечно, не была открытием литературы последнего десятилетия, но она интерпретировала этот образ во многом по-новому, «модернизировала» его.

Произведения с «антигероем» в центре привлекли внимание общественности, оказывая более сильное воздействие на читателя, чем многие положительные образы, которые не находили реального подтверждения в окружающей действительности. Сатира, ирония, гротеск помогали писателям раскрывать внутренний мир разных по социальному положению героев, заострять проблему поисков духовных ориентиров и моральных основ бытия человека.

Литература стремилась показать читателю, как психология приспособленчества проникала все глубже в сознание многих людей, создавая серьезную угрозу дальнейшему духовному развитию. В украинской прозе появился типологический ряд таких персонажей. Например, тракторист Кармазин, который только стремился к материальному накопительству («Четверо на пути» А. Мороза), бригадир Брус, презирающий людей, всю жизнь стремившийся командовать, унижать их достоинство («Грамотный» Гр. Тютюнника), «средние» интеллигенты, идущие через нравственные компромиссы к обеспеченной, сытой жизни: лектор Владимир («Молоко! Молоко!» А. Димарова), врач Птуха («Счастье» Ю. Щербака), сотрудники научных институтов, цинично использующие науку ради собственной карьеры — Кучмиенко («Разгон» П. Загребельного), Ирша («Вернись в свой дом» Ю. Мушкетика) и дипломат, холодный прагматик Дударевич («Твоя заря» О. Гончара).

К углубленному осмыслению «антигероя» литература шла через типизацию, раскрывая своеобразную эволюцию образа. Раньше этот тип был легко узнаваем по своей чет-

кой конфронтации к положительному герою. Сохранились такие характеры и теперь, но в силу изменения жизненных критериев все заметнее проявлялась энергичность, деловитость антигероя, стремление уподобиться своему антиподу, найти удобную для себя форму социального существования.

Глубоко и всесторонне воссоздал психологию антигероя В. Дрозд, обратившись к этой проблеме в повестях «Ирий», «Баллада о Сластене», «Одинокий волк» и романе «Спектакль». В этих произведениях он создает ряд последовательно усложняющихся образов отрицательных героев. Начав с юного Михаила Решето, писатель средствами гротеска рисует фигуру «престижного» писателя Ярослава Петруни, анализируя социальные предпосылки формирования подобного человеческого типа в действительности.

Используя и конкретно-аналитическую, и сатирически-гротескную («Аристократ» из Вапнярки» О. Чорногуза) стилевую манеру изображения, бинарную и однополюсную структуру конфликта, литература в своих лучших образцах вскрывала главную опасность появления такого человеческого типа,— им «узаконивалась» бюрократическая концепция: в жизни человека все зависит от обстоятельств, а потому для выполнения той или иной социальной роли личные качества не столь существенны. А отсюда и прорастали такие явления, как приглушение в массах способности к самостоятельному мышлению, личной инициативы (если она не запланирована и не санкционирована руководством), подтачивались высшие нравственные ценности — идейная убежденность, трудовой энтузиазм, активная социальная позиция. «Возросла прослойка людей, в том числе среди молодежи,— будет отмечено позже на январском Пленуме ЦК КПСС (1987),— для которых цель жизни свелась к материальному благополучию, к наживе любыми способами. Их циничная позиция приобретала все более воинствующие формы, отравляла сознание окружающих, породила волну потребительства» [85].

Литература и отражала эти явления разнообразно и убедительно; ибо как ни далеко, казалось бы, отстоял антигерой (в своем гротескном, гипертрофированном воплощении) от реальных, живых людей, его образ нес в себе узнаваемые черты, типизировал социальное явление, рожденное своим временем. Он высвечивал, порицал, придавая осмеянию аномалии нравственного сознания, и в этом

[85] Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 27—28 января 1987 г.— М.,— 1987.— С. 12.

была его воспитательная функция. Не случайно проблемы нравственности уже в 70-е годы так активно занимали писателей и критиков. «Мы вступили в такую полосу общественного развития, когда проблемы нравственности и морали становятся одними из самых насущных общественных проблем,— писал Ф. Кузнецов.— Вот почему такое важное значение приобретает сегодня бой за нравственные ценности человеческой личности, за то, чтобы общечеловеческие нормы нравственности — доброта, справедливость, чуткость и человечность — с первых детских шагов входили в глубь человеческой психологии, становились частью души. Это не что иное, как воспитание чувств, воспитание тонкости, глубины, духовного богатства и одновременно воспитание характера, близких к нашему нравственному идеалу» [86].

Литература упорно искала пути к человеку, который мог противостоять соблазнам приспособленческого скольжения по течению жизни, был способен преодолевать барьеры бездуховности, подниматься к тому уровню бытия, где человек становится личностью.

Чтобы создать характер положительного героя, утверждающий высокие общественные идеалы, характер сложный, убедительный, многогранный, писатели стремились показать своего героя в ситуациях реально жизненных, поставить его перед необходимостью самостоятельно решать острые проблемы современности, что требует нестандартного, творческого мышления, преодоления сложившихся стереотипов поведения, нравственного миропонимания. Такими и показаны железнодорожный рабочий Едигей Бураннный («И дольше века длится день» Ч. Айтматова), председатель колхоза Василь Грек («Позиция» Ю. Мушкетика), партийный работник Андреас Яллак («Капли дождя» П. Куусберга), журналист Бачана Рамишвили («Закон вечности» Н. Думбадзе), академик Петр Карналь («Разгон» П. Загребельного), писатель Вадим Никитин («Берег» Ю. Бондарева), дипломат Кирилл Заболотный («Твоя заря» О. Гончара) и много других.

Естественно, что активность положительного героя в преодолении негативных явлений, его целенаправленная борьба дают весомые результаты тогда, когда им сопутствуют соответствующие обстоятельства. Ведь отношения личности и среды всегда диалектичны. Поэтому «природные задатки героя, его благородные качества, стремления что-то преодолеть, изменить, преобразовать могут быть

---

[86] *Кузнецов Ф. Ф.* Размышления о нравственности.— М., 1979.— С. 152.

реализованы лишь в том случае, если в самих обстоятельствах есть нечто такое, что способствует этой практической реализации»[87]. Создавать образ положительного героя, реализующего богатство своих духовных потенций, литературе становилось все труднее, если она не отступала от правды жизни.

Не потому ли так участились трагические финалы многих произведений, в которых герой становился на путь высокой требовательности, честного, совестного отношения к себе и окружающим? Гибнут Евгений Столетов («И это все о нем» В. Липатова) и Ригас Наримантас («На склоне дня» М. Слуцкиса), умирает в самолете Вадим Никитин («Берег» Ю. Бондарева), исчезает вместе с самолетом Кирилл Заболотный («Твоя заря» О. Гончара), на грани жизни и смерти оказываются Андреас Яллак («Капли дождя» П. Куусберга), Василь Тищенко («Вернись в свой дом» Ю. Мушкетика), Бачана Рамишвили («Закон вечности» Н. Думбадзе)...

Но такие финалы отнюдь не свидетельствовали о растерянности литературы перед действительностью. Это был поиск сверхмощных средств воздействия на читательское сознание,— художественных средств, способных стимулировать работу мысли и чувства, пробудить совесть, повысить жизненную энергию, питающую волю к действию.

* * *

В литературе все ярче проявляло себя направление, которое критика начала 80-х годов назвала предупреждающим. Росло число произведений, авторы которых стремились привлечь внимание читателей к негативным процессам в общественном сознании, а значит, и в реальной действительности. Об этих процессах и их результатах сегодня написано немало. Напомним лишь рассуждения Р. Рождественского об одном, но существенном аспекте нашего бытия. «В недавнем прошлом в некоторых городах, районах и республиках нашей страны одновременно существовали как бы две власти. Одна — общенародная, наша, рожденная Революцией и выстраданная Великой Отечественной войной, а другая — частная, неофициальная, основанная на подкупе, угодничестве и паутине сугубо личных связей, власть, при которой можно было купить не только

---

[87] *Степанов В. А.* Споры о положительном герое в литературной критике 50—70-х годов // Проблемы социалистического реализма.— М., 1975.— С. 49.

диплом о высшем образовании, но и выгодную административную (а то и партийную!) должность, доходное место. Власть, при которой можно было «надавить» на суд, чтобы он оправдал жулика, запретить разоблачительную статью в газете и зашельмовать, раздавить любого честного, любого «неудобного» человека!..» [88].

Между тем критика ориентировала литературу и искусство преимущественно на усиление положительного, даже идеального начала в образе героя, как бы не замечая острых социальных противоречий. Обращение к ним не поощрялось. «Получила распространение позиция обличения так называемого идеального героя. Лет тридцать назад это действительно имело смысл... Говоря откровенно, нашествие «голубых героев» ни в романистику, ни в театральную драматургию, ни в кинематограф нам сейчас никак не угрожает. Скорее следует беспокоится об искусственном выпячивании, раздувании теневых явлений и тенденций» [89]. Это писалось в преддверии перестройки, в ходе которой будут глубоко вскрыты именно «теневые» явления и тенденции социально-экономической и духовной жизни.

Конечно, вопрос об активизации литературы и искусства в деле идейно-нравственного воспитания масс был как никогда актуальным. И первостепенное значение здесь имела проблема героя-современника. Прошла очередная волна дискуссий о положительном герое литературы. В «Литературной газете» — «Современный герой: позиция автора и логика жизни» (1982), «Время зовет героя» — «круглый стол» (1983), «Положительный герой — вчера и сегодня» (1984). В «Літературній Україні» — «Социальность нашей прозы» (1984—1985). В журнале «Прапор» — «Положительный герой: каким ему быть?» (1984—1985).

Казалось, о чем спорить: положительный герой есть положительный, его ведь не спутаешь с отрицательным. Но в том-то и дело, что в литературе критерии определения этих понятий оказались нечеткими, возобладала схема построения определенного положительного или отрицательного образа героя, что лишало их жизненной достоверности и убедительности. В поисках новых средств изображения героя проходил, например, «круглый стол», проведенный редакцией «Литературной газеты» во Львове [90].

---

[88] *Рождественский Р.* Не для вида // Лит. газета.— 1987.— 8 апреля.

[89] Высокая ответственность критики // Коммунист.— 1983.— № 18.— С. 50.

[90] См.: Время зовет героя // Лит. газета.— 1983.— 28 декабря.

Одним из его участников казалось, что суть героизма ныне заключается в будничной, добросовестной работе, где надо проявлять простую порядочность, и это само по себе уже есть форма гражданской зрелости человека (В. Яворивский, С. Есин, И. Дорошенко). Другие считали, что только подвижники духовной жизни или науки, как Глушков, Амосов, Антонов, могут быть ориентирами для создания положительного героя (И. Драч). Выдвигалось предположение, что нас и наше время более всего характеризуют «чудики», которых так глубоко запечатлел в своем творчестве В. Шушкин (С. Залыгин). Не обошлось и без сетований на отсутствие «героя-идеала», который увлекал бы читателя своей страстностью, незаурядностью натуры, как увлекали в свое время Корчагин или Рахметов (М. Шаханов). Но когда затрагивались вопросы о реальных связях жизни и литературы, то оказывалось, что литература испытывает острейший дефицит конфликтов: «В жизни их, естественно, сколько угодно, но она новых ищет, ибо что же повторять давно известное» (Р. Киреев).

Не здесь ли, думается, во многом и надо было искать корень самой проблемы? Ведь немало литераторов, дабы не утруждать себя серьезным осмыслением сложности реальной жизни, уходили в сферу каких-то облегченных, преимущественно бытовых ситуаций, считая (как, например, один из участников «круглого стола»), что, не находя интересного конфликта в окружающей жизни, литература может брать «на вооружение»... анекдот, а новым «полигероем» может стать просто «компания друзей, пассажиры поезда, очередь за джинсами...». Якобы здесь «скрыт неиссякаемый кладезь тех самых драматических ситуаций, без которых литература в полную силу дышать не может».

Конечно, право писателя брать в основу своего произведения анекдот или ситуацию в очереди за джинсами. Но также вполне понятно, что настоящий художник использует это лишь как фабулу, форму повествования, но цель его — обратить внимание на какие-то социальные противоречия действительности; к сожалению, нередко все оканчивалось внешней фиксацией явления, что и находил читатель в потоке книг, теряя интерес к литературе вообще.

«Круглый стол» так и не смог фактически синтезировать полифонию суждений. В итоге прозвучал вполне абстрактный призыв изображать «настоящего человека в литературе».

К осмыслению образа действительно «настоящего человека» стремились участники дискуссии «Положительный герой — вчера и сегодня». Здесь масштабнее был постав-

лен вопрос о современном герое литературы, хотя немало суждений оказались весьма спорными. Но при всем разнообразии точек зрения четко просматривалась главная линия, общая направленность мнений: положительный герой — это насущная необходимость литературы. Или, как подчеркивал в итоге дискуссии Ф. Кузнецов, «утверждение и защита человеческого в человеке от агрессии потребительства, бездуховности и аморализма» [91].

На вопросах перспективы эволюции положительного героя современной литературы сосредоточили свое внимание участники дискуссии в журнале «Прапор». Задавшись целью определить, «каким должен быть» этот герой, критики, литературоведы, прозаики, читатели во многом увлеклись теоретизированием. Некоторые выступавшие высказывали мысль о необходимости такого героя для усиления воспитательной функции литературы. Однако большинством он был отвергнут как явление парадности, фальшивости, схематизма (здесь, видимо, сыграла роль определенная перекличка с дискуссиями предыдущих десятилетий).

Разговор о положительном герое оказался неоднозначным. Главное было не столько в узком охвате литературного материала (что бросалось в глаза), а несоответствие его жизненной правде. И поэтому вполне понятны сетования читателей из Харьковского производственного объединения «Коммунар» о том, что их не интересует никакая схема, никакие дозировки идеального, положительного и отрицательного в герое, им хочется читать о человеке, «который живет вместе с нами, в нашей современности, борется, переживает горечь поражений, побеждает себя — то есть то, что называется жизнью» [92].

Из трех «рядовых» дискуссий можно сделать определенный вывод о стремлении литературы формировать сознание читателя примером героя реального, который бы действовал как социально активная личность в реальных современных обстоятельствах. К сожалению, критика редко осуществляла глубокий анализ характеров героев во взимосвязях с действительностью, она все чаще снова обращалась к идеальному герою, уповая на его сверхвозможности.

А суть, как всегда, определялась главным: надо было углубляться в реальную жизнь и говорить о ней и о чело-

---

[91] *Кузнецов Ф.* Мужество гражданское! // Лит. газета.— 1984.— 19 сентября.

[92] Прапор.— 1985.— № 8.— С. 153.

веке правду. Об этом вскоре было сказано и с высокой партийной трибуны: «Человек, живущий и работающий в обществе с таким огромным социальным опытом, не приемлет упрощенных ответов на вопросы, чутко улавливает фальшь, порождаемую неумением или боязнью раскрыть реальную противоречивость общественного развития, истоки тех проблем, которые заботят и волнуют его. Говорить с ним мы обязаны только на языке правды, который не терпит обтекаемости, недомолвок, общих и ходульных фраз»[93].

Фактически это было признание необходимости общественного поворота, перестройки, революционного пути демократизации всей страны. Однако, чтобы успешно двигаться по этому пути, необходимо сначала ответить на коренные вопросы дня: на каком этапе социалистической формации мы находимся, чем обусловлены его ведущие тенденции, как глубоко их следует осмыслить, чтобы видеть перспективу. Что же касается литературы, то здесь главной задачей должен быть поворот ее к конкретному человеку, к живой, реальной жизни с ее проблемами и противоречиями.

В 80-е годы во всей советской литературе поднималась волна гражданственности. Были созданы произведения, готовившие сознание людей к перестройке.

В таких произведениях, как «Пожар» В. Распутина, «Фуку!» Е. Евтушенко, «Печальный детектив» В. Астафьева, «Ров» А. Вознесенского, «Плаха» Ч. Айтматова, публицистически обнажилась правда о народной жизни, которая долго представлялась благополучной, а в действительности оказалась совсем иной...

В метафорически емкой форме это сумел отразить В. Распутин. Пожар, охвативший склады леспромхоза — это огненный знак неблагополучия, накопившегося в сибирском поселке, созданном из нескольких деревень, переселенных из зоны затопления (вот прямая связь с теми предчувствиями, которые тревожили героев «Прощания с Матерой»!). Вся повесть — короткое время бедствия, но в ней ярко высветилось то, что исподволь назревало в характерах жителей Сосновки, что накопилось в давно зреющих конфликтах. По своей форме произведение — своеобразный внутренний монолог главного героя, шофера лесо-

---

[93] *Горбачев М. С.* Живое творчество народа: Доклад на Всесоюзной научно-практической конференции «Совершенствование развитого социализма и идеологическая работа партии в свете решений июньского (1983) Пленума ЦК КПСС» 10 декабря 1984 года.— М., 1984.— С. 10.

воза Ивана Петровича, его мучительные раздумья о современной жизни. Участвуя в тушении пожара, вспоминая давнее и недавнее прошлое, слушая разговоры односельчан, наблюдая действия заезжих «архаровцев», этот человек, привыкший всегда жить по совести, многого не может объяснить себе. Почему, например, у некогда честных тружеников все больше вырабатывается привычка к праздности, лености, равнодушие друг к другу? Почему все чаще утрачивается граница между злом и добром, да так, что люди не только не переживают общей беды, а еще хотят воспользоваться ситуацией себе во благо, и готовы ради этого даже переступить через жизнь другого человека?

На эти, и подобные, вопросы Иван Петрович не находит готового ответа. Он должен думать сам, до боли, до отчаяния. Писатель заставляет и читателя проникнуться пониманием главного в создавшейся ситуации: ведь начало всех бед — в потере жизненных корней, что ведет к обмелению нравственных основ — совестливости, честности, доброты. За них надо бороться, чтобы человек себя чувствовал на земле не временщиком, а хозяином. Но бороться, оказывается, почти некому, добро становится все более «разобщенным», а зло, чувствуя силу, все теснее сплачивается, и уже начинает представлять вполне серьезную социальную опасность: не местные жители, а пьянствующие «архаровцы» чувствуют себя вольготнее в Сосновке. Иван Петрович — фронтовик, не из робкого десятка, но и он пришел в смятение — многие совхозовцы возжаждали легкой жизни и не желают слушать его «проповеди» о законе и правде.

На распутьи оставляет своего героя писатель: всю ночь решает он, как быть дальше, уходить из Сосновки или оставаться и продолжать борьбу. Открытость финала — действенный прием, он не может оставить читателя безучастным, равнодушным к судьбе народной: ведь речь идет о завтрашнем дне нашей родины, каждого ее гражданина.

Кажется, еще больше стремился обжечь читателя правдой жизни В. Астафьев, создавая свой «Печальный детектив». Это произведение, как отмечалось в критике, даже формально не похоже на роман — его можно назвать исповедью писателя, много размышлявшего о нашей жизни. Автор исследует природу человеческого зла, видит его корни в ставших привычными безответственности, безалаберности, стремлении жить лучше других при минимальных затратах труда. Против этого микроба безнравственности

в первую очередь и воюет участковый милиционер Леонид Сошнин. Воюет всеми доступными ему средствами и возможностями, наталкиваясь на яростное сопротивление, ставя на карту не раз собственную жизнь. В. Астафьев как бы продолжил повесть В. Распутина, дав возможность Ивану Петровичу превозмочь сомнения и решительно встать на борьбу за человеческие отношения между людьми.

Роман В. Астафьева все же только приближен к исповеди, к дневнику; белорусский же писатель В. Козько в романе «Хроника детдомовского сада» действительно напрямую обращается к читателю, выводит себя одним из персонажей. Автору этот прием нужен, чтобы с яростной силой заговорить о наболевшем: о равнодушии в решении судеб людей и природы. Не удалось спасти уникальный уголок Полесья — деревню, где некогда детдомовцы посадили сад в память о добрых людях — воспитателях, о мужественных героях борьбы с фашизмом. Чиновничья воля отнесла селение к разряду неперспективных, и все сразу разрушилось. Пропал не только молодой сад, но и вековые дубовые рощи, а главное — не стало людей в некогда доброй деревне, где так умели работать и веселиться полещуки. Все пришло в запустение, вырублено, растащено. И не помогло ни хождение по различным государственным инстанциям, ни взывание к чести и совести очерствевших душ...

Призыв за призывом звучал в литературе — стремление к пробуждению сознания читателя, его социальной активности. «Отстраненная «художественность» отодвинулась сейчас на второй план,— отмечалось в критике,— все дышит публицистикой, желанием вмешаться в жизнь немедленно же, помочь ей, переделать ее. Дальние цели литературы как бы поблекли перед открытыми ранами жизни» [94].

В украинской прозе не было такого «взрыва» открытой публицистичности. Но и она стремилась подойти к осмыслению сложных социально-нравственных аспектов жизни общества. Это прежде всего характерно для таких романов, как «Рубеж» (1983) Ю. Мушкетика, «Южный комфорт» (1984) П. Загребельного.

Молодой председатель колхоза Орест Шестак («Рубеж») неожиданно столкнулся с консервативными традициями, волюнтаристскими методами руководства хозяйством, которые насаждал умерший предшественник Григорий Пароконь — «сильная личность», приобретшая большой,

---

[94] *Золотусский И.* Пламя свечи // Лит. Россия.— 1987.— 3 июля.

но ложный авторитет. Во имя своих личных благ и небольшого числа к себе приближенных, Пароконь обманывал государство, создавал круговую поруку, глушил инициативу снизу. И у колхозников утрачивалось чувство ответственности, исчезала заинтересованность в труде.

На борьбу с этими явлениями и готовится подняться Шестак. Он стремится не только к тому, чтобы крепло и развивалось коллективное хозяйство, но также и к тому, чтобы люди стали духовно богаче, чтобы они сознательно возвращались к лучшим народным традициям. Смысл своей деятельности Шестак видит в развитии и обогащении личности хлебороба. Но он пока что не знает, как практически это осуществить, ибо убеждается, что с годами застоя утеряно многое — любовь к труду, к земле, тяга к человеческому общению. Нужно время, ежедневная трудная работа с людьми, ибо восстановить утраченное можно только сообща...

Резко и контрастно обнажились те же, порочащие нашу жизнь, явления — бюрократизм, карьеризм, угодничество перед «верхами» и чиновничье равнодушие к «низам» — в романе «Южный комфорт» П. Загребельного. Главный герой, следователь прокуратуры Федор Твердохлеб, вначале вызывает у читателя симпатию живостью ума, принципиальностью, бескомпромиссностью в борьбе за справедливость. Однако далее герой претерпевает заметную эволюцию. Столкнувшись с крупномасштабным хозяйственным преступлением на одном из предприятий, Твердохлеб, вместо того, чтобы вскрыть социальные и нравственные причины этого явления, постепенно охладел к делу, направив свою активность на решение собственных лично-семейных, бытовых проблем. Публицистический пафос произведения, заявленный в начале его, к финалу явно утрачивается... (Но и этого было достаточно, чтобы задержать отдельное издание книги на несколько лет).

И все же намеченная тенденция аналитизма, социального анализа в украинской литературе нарастала. Так, в начале 1985 г. вышел роман «Спектакль» В. Дрозда, хлестко изобличающий приспособленчество, имитаторство даже в писательской среде. Вызвала широкий резонанс среди читателей и повесть «Квартира» (1985) А. Димарова, беспощадно вскрывавшая потребительство, обесчеловечивание человека-накопителя.

Лучшим произведением — наряду с «Пожаром», «Печальным детективом», «Хроникой детдомовского сада», в украинской литературе стал рассказ О. Гончара «Черный Яр» (1985). Конечно, рассказ рискованно рассматри-

вать на равных с романами и повестями, у него, естественно, свои жанровые особенности. Но в данном случае, как отмечалось в критике, мы имеем «исключительную емкость и специфическое (романное) качество художественного мышления» [96].

Действительно, писатель сумел с большой художественной силой воссоздать не только собственно трагедию, когда на город с высоких холмов Черного Яра обрушилась лавина жидкого ила, прорвав запруду, воздвигнутую по проекту архитектора Петра Гайдамаки. Трагедия воспринимается как закономерный результат всего того, что ей предшествовало. А предшествовало ей превращение вполне, казалось, положительного человека в свою противоположность. Скупыми новеллистическими штрихами создает писатель образ «героя» — Гайдамаки, который свою власть руководителя воспринимает прежде всего как путь к собственному продвижению «выше». Надо только, чтобы там «заметили», «оценили». И он придумал грандиозный проект превращения естественного уголка природы в культурное место отдыха, хотя не мог не понимать, что этим он ставил под угрозу жизнь сотен людей, живущих в окрестностях Черного Яра.

«Черный Яр» можно назвать рассказом-предупреждением: общество может прийти к тяжелым последствиям, если оно позволит вершить судьбы людские таким руководителям, как Гайдамака. Человек, потерявший связь с народом, использующий власть только себе во благо, в роли руководителя становится социально опасным.

Преодолевая субъективные и объективные трудности, «предупреждающая» литература все же выполнила свою миссию: всколыхнула общественное мнение, разрушила создавшийся в период застоя читательский стереотип, преодолевая неадекватность художественного слова и действительности.

На апрельском (1985) Пленуме ЦК КПСС, на XXVII съезде КПСС было открыто и прямо сказано о начале глубокого качественного обновления всех сфер жизни страны. В такое время роль литературы, как всегда, возрастает. «Общество ждет от писателя художественных открытий, правды жизни, которая всегда была сутью настоящего искусства» [97],— говорилось в Политическом докладе XXVII съезду КПСС. Но правда, как подчеркива-

---

[96] *Погрібний А.* Відповідальна перед епохою.— К., 1986.— С. 45.

[97] Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза.— М., 1986.— С. 91.

лось дальше,— не отвлеченное понятие, она конкретна. Она — в свершениях народа и противоречиях развития общества, в героизме и повседневности трудовых будней, в победах и неудачах, то есть в самой жизни, во всей ее многогранности, драматизме и величии.

Как все это отобразить посредством художественного слова? Какой герой нужен литературе? Писатели ищут пути к осмыслению главных вопросов своего времени. Конечно, интерпретировать в художественных образах напряженное дыхание современности — задача необычайно трудная, требующая вдумчивого, серьезного изучения как сложившихся обстоятельств, так и той личности, которая выходит на передовую линию жизни.

В украинской литературе появился ряд произведений разного проблемно-тематического направления; авторы стремились отобразить сложную действительность и человека в новых жизненных ситуациях. Это прежде всего романы «Причины и следствия» Ю. Щербака, «Скрип колыбели» И. Чендея, «Новоселье» В. Дрозда, «Далеко ли до Геракловых столбов?» З. Легкого, повести «Марьяна» Б. Харчука, «Катапульта» В. Яворивского, «Что с вами случилось, мальчики?» А. Михайленко, пьеса-размышление «Двое смотрят кино» А. Коломийца и др.

Глубже всего, кажется, сумел это сделать Ю. Щербак. В романе «Причины и следствия» мало внешних примет текущего дня. Автор сосредоточил внимание на исследовании внутреннего мира главного героя — ученого-эпидемиолога Евгена Жадана. Ю. Щербак стремился показать, как взаимодействуют человек и обстоятельства в преддверии общественных изменений, как трудно происходит становление личности, упорно постигающей и отстаивающей духовность и профессиональное достоинство в условиях, далеко не располагающих к этому.

Образ Жадана раскрывается в эволюции. Евген — ведущий сотрудник республиканской лаборатории по изучению особо опасных инфекций, увлечен наукой. Но все же главное в жизни для него — последовательно исповедовать в каждодневных буднях высокие нравственные принципы, жить во имя истины и правды. Это требует напряженной борьбы, в первую очередь с самим собой, что не всегда удается. Но компромиссов он себе не прощает, чутко прислушивается к голосу совести. Осмысляя трудности и противоречия окружающей действительности, видя, как иногда даже от доброго намерения может произойти зло (он уступил должность заведующего лабораторией более опытному Нечаеву, а тот оказался изощрен-

ным прагматиком и карьеристом, который еще немало принесет вреда всему институту), Жадан убеждается, что совсем недостаточно быть честным лишь перед самим собой. От этого не уменьшается вокруг приспособленцев, потребителей.

От внутренней борьбы с самим собой до открытой борьбы за общие интересы, ставшей органичным явлением нравственно-политической атмосферы времени — такой путь самосовершенствования героя романа, который привлек внимание читателей и критики, не без оснований признавшей его «событием в нашей литературе» [98].

Примечательным представляется и то, что в романе «Причины и следствия» сошлись те линии, на перекрестке которых и создается силовое поле формирования характера современного героя: стремление к познанию исторического прошлого и осознанность нравственной ответственности за судьбы завтрашнего дня.

Эти линии не всегда присутствуют в одном произведении. В литературе последнего времени, по существу, сформировались два направления. Одно из них представляют повествования о тяжелых, исполненных трагизма десятилетиях нашей истории (преимущественно о 30-х и 40-х годах), о которых еще недавно было принято говорить только как об этапах победных свершений. «Белые одежды» В. Дудинцева, «Зубр» Д. Гранина, «Дети Арбата» А. Рыбакова, «По праву памяти» А. Твардовского и другие широко известные произведения (украинская литература еще только затрагивает эти болевые точки: тот же роман Ю. Щербака, повесть «Далекие костры» О. Гончара, «Городские истории» А. Димарова) — это новое осмысление прошлого, уяснение многих вопросов, связанных с ним, без чего общество уже не может сегодня двигаться дальше. Ибо «невысказанность народной памяти о прожитом и пережитом, невоплощенность ее в писательском слове обедняют историческое самосознание, а следом и нравственное чувство современных поколений, ускоряют беспечное, бездумное отношение к драмам прошлого» [99].

Сегодня возникла острая необходимость в полноте знания истории народа, ее объективного хода и противоречий, которые литература осмысливает через судьбы разных людей. Но что особенно важно — через судьбы муже-

---

[98] *Панченко В.* Дві слави, або Злоба дня й «актуальні відгуки» // Вітчизна.— 1987.— № 10.— С. 160.

[99] *Оскоцкий В.* Ответы на анкету «Литература 80-х. Что дальше?» // Лит. Россия.— 1987.— 17 июля.

ственных, нравственно чистых людей, которые скорее жизни лишатся, чем пойдут на компромиссы, на сделку с совестью.

Совесть, справедливость, истина... Именно эти понятия находят особенно широкий отзвук в душах читателей, сопрягаясь с духом времени. Ведь в предыдущие годы мы столкнулись, может быть, с самым тяжелым дефицитом — дефицитом нравственности. Он стал следствием, кроме многих других факторов, и пренебрежения к урокам прошлого, ослабления и притупления исторической памяти нескольких поколений. Это привело к существенным утратам в духовной жизни общества и не только духовной. Мы уже познали испытание Чернобылем, который тоже еще долго будет взывать к нашей памяти...

Сквозь тему чернобыльской трагедии литература, особенно украинская, наверное, как никогда за послевоенные десятилетия, близко подошла к осмыслению времени и народа в новом измерении, к осознанию реальной ответственности человека за жизнь на земле. По-разному это нашло отображение в романе В. Яворивского «Мария с полынью в конце столетия» и документальной повести Ю. Щербака «Чернобыль», в поэмах Б. Олейника «Семь», И. Драча «Чернобыльская Мадонна», С. Йовенко «Взрыв», Л. Горлача «Зона» и др. (В русской литературе — пьеса В. Губарева «Саркофаг», поэма «Тишина каштанов» А. Ткаченко, в белорусской — «Поэма стыда и гнева» П. Панченко). Но общее в них — нравственные и психологические аспекты проблемы, стремление сказать правду о случившемся, встревожить душу читателя: почему это стало возможным, как жить дальше?

Кажется весьма симптоматичным, что в центре таких разных по форме и содержанию произведений, как роман В. Яворивского и поэма И. Драча, выведен образ Матери — символ нравственной чистоты и духовности народа. Жизнь неисчерпаема, пока существует на земле преемственность новых поколений. И всегда будут в суровый час вставать подвижники, готовые наивысшей ценой отстоять будущее (поэма Б. Олейника). Но, отдавая дань подвигу погибших, нельзя отрешиться и от причин этой трагедии. Ведь такие испытания явились следствием не только бесхозяйственности, неквалифицированности, равнодушия отдельных лиц, а и такой распространенной аномалии сознания, как бездуховный технократизм. «Чернобыль — это грозный симптом, а действительная причина состоит в разорванности, или, мягче,— в относительной независимости научно-технической и социальной политики. Нака-

зания, какими бы суровыми они не были, сами по себе эту причину устранить не могут. Поэтому в полный рост ставятся задачи перестройки психологии, сознания, мышления» [100],— отмечали ученые. А в контексте формирования нового мышления человек должен рассматриваться не только как активный деятель, но и как мыслящая личность, субъект сознательной, целесообразной и целенаправленной деятельности.

* * *

Выработка нового взгляда на человека, осознание его действенной роли в перестройке, в дальнейшем развитии общества — главная задача и современной литературы. Она состоит и в том, чтобы помочь человеку познать самого себя, обрести уверенность в самоценности человеческой жизни, неповторимости каждой личности, научить его честно брать ответственность на себя и вести мужественную борьбу за всеобщее и всеобъемлющее дело демократизации нашего общества.

Но какие бы задачи перед литературой не возникали, решение их, естественно, возможно лишь посредством героя — ведь вокруг него концентрируется весь материал произведения, к нему сходятся все идейно-художественные поиски. И не случайно в критике состоялась своеобразная дискуссия уже по поводу героя новой прозы.

«Почему, как правило, буксуют и выдыхаются все наши дискуссии последних лет о современном герое? Потому, в частности, что действительное многообразие, доподлинный драматизм жизни не укладывается в прокрустовы каноны, расхожие схемы положительности и отрицательности... Пора признать, что не в положительном или отрицательном герое дело, а в мыслящем, которого больше всего недостает современной прозе» [101],— говорил В. Оскоцкий на обсуждении романа Ч. Айтматова «Плаха». Этот тезис вполне созвучен принципам нового мышления. Но примечательно и то, что сегодня ставился вопрос и о возвращении к «деловому человеку», по которому «мы уже подспудно тосковали не одно десятилетие» (А. Егиазарян.— Литературное обозрение.— 1987.— № 1.— С. 37), отмечается интерес «к героям, наследующим народную нравственную традицию» (И. Дзюба.— Київ.—

[100] Человек — техника — природа: «круглый стол» журналов «Коммунист» и «Нове дроги» // Коммунист.— 1987.— № 7.— С. 84—85.

[101] Вопросы литературы.— 1987.— № 3.— С. 65.

1987.— № 6.— С. 141), выдвигается персонаж, «не боящийся риска, даже ошибок» (В. Чалмаев.— Литературная Россия.— 1987.— 24 июня) и т. д.

Но если все это — различные ипостаси единой сути, то явным диссонансом прозвучал снова призыв к пресловутому идеальному герою, проявляющему себя в «искании ответов на главные вопросы социального бытия. И не для себя ведет эти искания герой, а для человечества» [102]. Однако существо дела заключается в том, что критик, как ни удивительно, не уловил разницы между «жаждой идеала» как общего читательского устремления и возможностью его воплощения в каком-либо одном герое. Несостоятельность такой позиции была столь очевидной, что, кажется, никто и не стал серьезно полемизировать с А. Нуйкиным. В самом деле, достаточно сказанных немного ранее слов В. Распутина: «Идеальных людей не бывает, все мы сотканы из множества противоречий» («Советская драматургия».— 1985.— № 3.— С. 258). Не на идеальности, а на гражданственности и патриотизме воспитывает литература читателя — подчеркивал писатель.

Все это свидетельствует о сложности поисков героя современности. Но литература сегодня напряженно ищет пути к созданию образа человека нового мышления, творческой инициативы, человека, способного вдумчиво размышлять над драматичными и горькими уроками прошлого, честно и взыскательно судить о реальном положении вещей, зорко вглядываясь в действительность, чтобы открывать и утверждать своей деятельностью перспективы завтрашней жизни.

Новое мышление — это и проникнутая высокой нравственностью активная борьба с противниками перемен, и с собственными устаревшими привычками, заблуждениями, стереотипами. Поэтому герой литературы сегодня привлекает внимание лишь тогда, когда он изображен в динамике жизни, в борьбе с косностью, рутинерством и всем тем, что сформировалось как застойные явления. Судьбы таких героев, конечно, сложны и драматичны. Но это тем более подтверждает необходимость в создании крупных характеров, духовно масштабных личностей.

Как свидетельствует исторический опыт, создание таких образов происходило постоянно, но на разных этапах истории этот тип героя претерпевал характерные изменения. Эволюция его шла неравномерно, с длительными

---

[102] *Нуйкин А.* Еще раз об идеальном герое.— Вопросы литературы.— 1986.— № 1.— С. 122.

торможениями, существенными отклонениями. Во многом это зависело от общественных обстоятельств: реальных отношений человека и действительности, личности и общества, гармонии общественных устремлений и эстетического идеала художника.

Когда такие устремления совпадали, в литературе усиливался поворот к правдивому художественному изображению человека, полнокровному воссозданию его внутреннего мира в эволюции и духовном обогащении. Влияние художественного образа на читателя в такие периоды — наиболее результативно.

Ныне — начало нового, может быть, самого интенсивного в послереволюционное время, периода общественного подъема. Литература, включая все свои творческие возможности, активно утверждает веру в реальные перспективы обновления. Она воспитывает правдой — этим самым надежным фактором формирования духовного богатства человека.

ОБЩЕСТВЕННОЕ НАЗНАЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

Признание общественной природы художественного творчества исходит из того факта, что искусство не просто отражает жизнь, а является целесообразной творческой деятельностью. Цель же художественной деятельности — создание таких произведений, которые бы удовлетворяли определенные общественные запросы, потреблялись бы публикой. Если на результаты художественной деятельности нет общественного спроса, то скудеет художественная жизнь, осложняется творческий процесс, может даже прекратиться эстетическая коммуникация.

В поисках причин таких осложнений критики и социологи выделяют два фактора — характер и качество художественных произведений и эстетическую подготовленность публики. Понятно, что они лишь предпосылки художественной жизни, создающие ее возможность. Действительная же художественная жизнь начинается с акта эстетического восприятия художественных произведений, без которого невозможна идейно-преобразующая, воспитательная функция искусства.

Исследования эстетического восприятия показали, что оно обусловливается, с одной стороны, не столько каждым компонентом художественного произведения, сколько их системными взаимосвязями, осуществленными в композиции произведения, с другой,— общественной сущностью и личностными свойствами реципиента, мировоззрение и эстетический идеал которого играют ведущую роль [1].

Общеизвестно, что освоение реципиентом художественного произведения не заканчивается и не исчерпывается непосредственным восприятием. Повторное обращение к произведению — явление довольно распространенное, а по меткому выражению В. Ф. Асмуса, настоящее чтение — это вторичное прочтение [2]. Литература как временное ис-

[1] См. об этом разделы Е. В. Шпилевой и В. С. Брюховецкого.

[2] *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики.— М., 1968.— С. 66.

кусство в своем реальном бытии — это определенное количество текстов. Освоение текста как знаково-коммуникативной системы, размещенной в некотором пространстве,— длительный временной процесс, включающий в себя и чтение, и понимание текста, и воссоздание авторских образов, и интерпретацию художественных деталей, и смысла произведения в целом.

Этот процесс своей противоречивой природой требует логико-гносеологических операций, дающих естественное основание критической рефлексии читателя. Поэтому уже первые попытки постичь природу и назначение литературной критики связывались с ее ориентацией на читателя, с ее основной функцией, проясняющей смысл и общественную роль произведения. Так, А. П. Сумароков писал: «Критика приносит пользу и вред отвращает; потребна она ради пользы народа. Вредно то, что портит одного человека, а что портит целое общество, оное требует лучшего разбора и точнейшей критики»[3]. В 1817 г. С. Саларев, выступая от имени «Общества любителей российской словесности», считал, что критику можно «уподобить чистительному огню, через который проходят все произведения ума нашего; сочинение, не определенное критикою, есть глыба неотработанной руды, в которой металл теряет большую часть своего блеска»[4]. Разумеется, такие и подобные суждения, принадлежащие просветителям, выражают их веру в силу разума, они не разграничивают критицизм читателя и собственно литературную критику, идущую от *другого* лица и адресованную читателю.

В истории культуры можно найти немало свидетельств о положительном и отрицательном (искажающем читательское восприятие) влиянии критики на освоение смысла художественного произведения. Типичным и показательным в этом плане является воспоминание И. С. Тургенева о том, как его сверстники встретили рецензию В. Г. Белинского на стихи Бенедиктова, которые «привели в восхищение все общество, всех литераторов, критиков, всю молодежь». Тургенев также, по его признанию, «упивался» ими, знал многие наизусть. Критическую рецензию Белинского поклонники поэта восприняли с негодованием. «Но,— пишет Тургенев,— странное дело! — и во время чтения и после, к собственному моему изумлению и даже досаде, что-то во мне невольно соглашалось с «критика-

---

[3] *Сумароков А. П.* Полное собр. всех сочинений.— Ч. 10.— М., 1787.— С. 155.

[4] История русской критики: В 2 т.— М., 1958.— Т. 1.— С. 160.

ном», находя его доводы убедительными... неотразимыми. Я стыдился этого уже точно неожиданного впечатления, я старался заглушить в себе этот внутренний голос; в кругу приятелей я с большей еще резкостью отзывался о самом Белинском и об его статье... Но в глубине души что-то продолжало шептать мне, что он был прав... Прошло несколько времени — и я уже не читал Бенедиктова... Под этот приговор подписалось потомство, как и под многие другие... Имя Белинского с тех пор уже не изгладилось из моей памяти...»[5] Что же произошло с Тургеневым, пока истекало «несколько времени»? Он познакомился с Белинским, не однажды встречался с ним, восторгался его страстью и логикой. Смутное ощущение правоты критика превратилось в убеждение: вкусы и оценки критика и поклонника поэзии совпали.

Как видим, развернутые критические анализы художественных произведений, убедительные аргументы оценок критика могут при определенных условиях корректировать и впечатления, и оценки даже восхищенного читателя. Именно из таких фактов исходят критики в толковании общественного предназначения своей деятельности и ученые, которые видят в литературно-художественной критике опосредующее звено в общении художника с реципиентом и как регулятор общественного мнения о художественных ценностях.

«Отрицатели» критики в среде художников отвергают ее попытки корректировать творческий процесс, отрицают притязания критики оказывать какое бы то ни было влияние на творца. Они переадресовывают критику публике, сводя назначение «движущейся эстетики» к популяризаторским функциям. Пусть-де она воспитывает читателя, слушателя, зрителя, развивает их художественные вкусы, ориентирует в художественной жизни.

В свою очередь немало активных реципиентов не только игнорирует критические работы, но и убежденно (не убедительно!) пытается обосновать свое неприятие или даже вред критики. Как-то «Литературная газета» опубликовала одно из воинственных ниспровержений читателем критики. «Дело в том,— писал усердный любитель книг,— что каждый читающий и думающий читатель — потенциальный критик. Он может (и довольно трезво) разобрать литературное произведение, сочинить статью или рецензию. Поэтому это дело, по моему убеждению, легкое. Но оно и тщетное, если говорить откровенно...

---

[5] *Тургенев И. С.* Собр. соч. В 12 т.— М., 1957.— Т. 12.— С. 130.

В самом деле, что важнее: само блюдо или соус к нему? Нужен ли мне, читателю, «соус», если я уже попробовал блюдо — произведение, заслуживающее внимания и рассуждения?» (Лит. газета.— 1970.— 22 авг.). Не об этом ли писал читатель В. Буторин, создавая свою «хронику страстного чтения»? (Лит. газета.— 1984.— 25 янв.).

Для кого пишет критик — это не праздный вопрос. Он остается актуальным, к нему время от времени возвращается «Литературная газета», литературно-искусствоведческая периодика. Два мнения об этой проблеме недавно высказали критики В. Курбатов и В. Лукьянов (Лит. газета.— 1987.— 27 мая). Исходные факты очевидны: читатели бывают разные, в том числе и агрессивные в своем непонимании специфики и задач художественной литературы. Прав В. Курбатов: «Бесконечные апелляции к читателю, поощрение его правоты (покупатель всегда прав!) приводят в конце концов к тому, что тот начинает разговаривать с литературой снисходительно или сурово требовательно, прося у нее то положительного героя, то более глубокого отражения времени, которое представляется ему неизменно богаче, чем в зеркале литературы».

Критика не может игнорировать такого заинтересованного читателя, но ее направленность получает в этом случае точный адрес: интересы читателя. Как их углубить, как убедить читателя, что его интересы не соответствуют природе литературы? — именно эти вопросы должны определять структуру, аргументацию, даже пафос критических статей. Вести читателя в глубь текста, подтекста и контекста обсуждаемого произведения — не только обязанность критика, но и единственная возможность для коррекции его восприятия.

* * *

Реальное общение читателей с критикой намного сложнее. Читателей критики, как свидетельствует печать, не много. Но всегда ли? Появились остропроблемные, актуальные произведения о современности, о нашей истории — и резко возрос интерес читателей самых разных ориентаций и к литературе, и к анализу таких произведений. Вот одно из любопытных свидетельств: Е. Пригожин, ветеран партии и труда, пишет о «Печальном детективе»: «Чтение этого романа, по-моему, не отдых, а мучение для души. Но мучение очищающее и возвышающее... Роман В Астафьева очень насыщен, глубок; он требует длительных раздумий и перечитываний. С удовольствием бы

прочел обстоятельный критический разбор его, но пока что такового не встречал»[6]. Подобный читатель рано или поздно обратится к соответствующим критическим разборам (к концу 1986 г. их появилось уже немало). Важнее другое: высказывание читателя фиксирует закономерную тенденцию — сложность и противоречивость эстетического восприятия художественного произведения рождает критическую рефлексию и побуждает реципиента к общению по поводу взволновавшего его явления искусства.

Межличностное общение реципиентов, читательские конференции, диспуты по новым произведениям искусства, использование их в пропагандистской практике, письма-отзывы в редакции газет и авторам — все это живое функционирование критицизма как предпосылки и питательной почвы собственно литературно-критической деятельности. Активно и самостоятельно рефлектирующие по поводу искусства реципиенты являются и потребителями работ профессиональных критиков, отражающих запросы публики и задающих тон в художественной жизни. Очевидно, прав критик Н. Крыщук в своем утверждении: «Сколь ни мало читатель наш обращает внимание на критику, а штурвал громоздкого судна литературы все же в ее руках. Не составляют исключения и пассажиры искушенные. Наши остроумие и интуиция не заменят лоцманской карты и права создавать общественное мнение»[7].

Отзывы реципиентов на произведения искусства зиждятся на вкусовых оценках. Их суждения мозаичны, обусловлены случайным контекстом (это контекст восприятия, а не историко-литературного процесса), поэтому в большей мере, чем суждения критиков, субъективны, относительны. Рост художественной образованности, распространение искусствоведческой информации по массовым каналам сближают оценки публики и критиков-профессионалов по многим (зачастую чисто внешним приметам), но в принципе не изменяет мозаичности, слабой аргументированности суждений читателей, зрителей и слушателей, не отменяет вариабельности оценок и толкований художественных произведений. Все это, наряду с естественной дифференцированностью публики и критиков хотя бы по вековым, социально-демографическим и эстетическим параметрам, сохраняет и постоянно воспроизводит общественную потребность (как объективную необходимость) в литературно-художественной критике.

---

[6] *Пригожин Е.* Боль и надежда // Нева.— 1987.— № 4.— С. 162. 164.

[7] *Крыщук Н.* Одна жизнь. Проза Валерия Попова // Нева.— 1987.— № 4.— С. 154.

Сложность и противоречивость отношений различных групп реципиентов к произведениям искусства, динамичность отношений, составляющих сущность художественной жизни общества (действительность — художник — произведение — реципиент — критик — средства массовой информации, тиражирования и хранения произведений искусства), вызывают необходимость упорядочения системы производства и потребления духовных ценностей. В ответ на эту необходимость наиболее активные реципиенты, чьи художественно-эстетические вкусы и потребности соответствуют характеру художественных ценностей и идеологическим установкам общества, занимают позиции критиков с фиксированной критической установкой — готовностью к специальному анализу и оценке новых художественных явлений с целью коррекции эстетических отношений.

Установка критика отличается от установки обыкновенного реципиента-непрофессионала именно фиксированностью и практической направленностью. Реципиент общается с искусством только на основе положительных установок и эмоций. Критик даже под влиянием отрицательных установок, вызванных негативными чувствами в процессе восприятия произведения искусства, не прекращает общения, движимый профессиональным интересом: он постоянный обозреватель журнала, член объединения критиков, преподаватель литературы и т. д.— это налагает на него обязанность постоянно следить за художественной жизнью, непрестанно информировать о ней своих слушателей, читателей, учеников. Даже в случае избирательного отношения к новинкам художественного потока ему все же предстоит немало контактов с произведениями посредственными, низкопробными. Эстетический идеал, чувство ответственности за идейно-эстетический уровень искусства постоянно питают его готовность к критической деятельности, и в этом смысле он повседневно чувствует себя социально мобилизованным.

Обусловленное общественными факторами, побуждаемое потребностью, синтезировавшей в себе определенный уровень эстетического сознания прогрессивных сил общества, выступление критика является закономерным проявлением эстетической деятельности в конкретно-исторических условиях. Вот почему воздействие критики на реципиентов, на их отношения к искусству всегда остается социально необходимым.

Общественная значимость и эстетическое качество воздействия критики на воспитательную функцию искусства зависит прежде всего от эстетических вкусов, идеа-

ла, политического мужества и профессионализма критика. Ведь и в социально однородном обществе отношения к ценностям, понимание диалектики классового, национального и общечеловеческого в искусстве слишком пестры и динамичны.

Осознавая социальную ответственность за последствия своего выступления, стремясь к полилогу по возможности с большим количеством реципиентов, заботясь о научной корректности дискуссии с коллегами и читателями своих статей, критик должен учитывать природу деятельности, сознательно строить выступление по законам полилога, сориентированного и на замысел художника, и на его художественное осуществление, и на восприятие подготовленного реципиента. Возможна ли такая расслоенность, принципиальная полилогичность? Логико-гносеологический анализ деятельности опытных критиков дает положительный ответ.

Оценки критика выражаются преимущественно в логической форме суждений. А всякое суждение состоит из субъекта (S), связки, предиката (P). В зависимости от того, что включается в содержание предиката, по-разному понимают отношение суждения к предмету оценки.

Когда предикат оценочного суждения обозначает только реакцию человека на предмет, тогда познавательные возможности суждений очень низки: они не содержат информации о предмете, а только — о впечатлениях автора оценки. Это свойственно различным видам субъективистской критики, эстетике. Если литературно-художественная критика как тип практического мышления немыслима без личностного опыта, то момент объективной истины о предмете суждения, как правило, приходится извлекать из «продуктов» мышления критика посредством специальных логических операций.

Аксиологическая природа критической деятельности дает основание принять позицию, согласно которой в предикатах оценочных суждений отражается, фиксируется состояние субъекта оценки и свойства оцениваемого объекта. В процессе оценивания явлений искусства возникает сложное субъект-субъектно-объектное отношение: одно ценностное отношение (критик — произведение, содержащее субъективность художника) надстраивается над другим ценностным отношением (художник — действительность). Социальная действительность, историко-художественный контекст и схожесть структур эстетического сознания критика и художника являются факторами, дающими возможность добиться взаимопонимания или же аргумен-

тированно спорить об идейно-художественной ценности произведения. Причем «спорить» не в смысле упрямо отстаивать свои впечатления, толкования, а подвергать анализу мотивирующую основу оценки, ее логическое основание.

Мотивирующее звено деятельности человека составляют его цели, интересы, ориентации. Стало быть, если они ощутимо сказываются на ценностях (даже определяют их), то для вскрытия обусловленности ценностей (меры объективности и субъективности в них) нужно подвергнуть гносеологическому анализу цели, интересы, влечения, устремления, ориентации.

Начальный этап отношения к любым ценностям описывается в терминах «сопереживание», «сочувствие», «идентификация». Эти психологические явления выступают механизмами эстетического восприятия. Но уже и здесь, в непосредственном восприятии, подчас возникает «спор»: чувство реципиента не повинуется суггестивной силе произведения. В этом смысле понять происходящее не означает принять его, хотя и «принять» — не значит согласиться на основе логически осознанных аргументов. Даже в непосредственной реакции реципиента на произведение сказывается познавательное отношение человека к миру. Ведь чувства, эмоции по-своему кристаллизуют, абсорбируют предыдущий опыт личности[8]. Интуиция также без предварительного целенаправленного отражения мира, без овладения мыслительным опытом человечества, без развития «способности суждения» практически малопродуктивна и почти не проявляется. Эстетическое чувство, вызванное восприятием художественного произведения, эстетический вкус, постоянно «тренированный» на явлениях высокой художественности содержат в «свернутом» виде эстетическое отношение к действительности, к искусству, а также попытки (пусть даже скромные) теоретического постижения его сущности.

Познавательный аспект оценок искусства требует ответа на вопросы: вызван ли пафос художника его эпохой, верно ли передана ее духовная атмосфера, правильно ли отражены и объяснены художником социальные процессы его времени, поднялся ли художник до уровня современного ему эстетического сознания или превзошел его? Познавательный подход к искусству при оценке его произ-

---

[8] *Шингарев К. Х.* Эмоции и чувства как формы отражения действительности.— М., 1971; *Вилюнас В. К.* Психология эмоциональных явлений.— М., 1976.

ведений, течений, направлений является предпосылкой обоснования оценок типа: «оригинальное», «актуальное», «совершенное». Такие оценки в принципе возможны только вследствие сопротивопоставления оцениваемого произведения с определенным контекстом, координатами которого выступают а) некая совокупность уже созданных произведений; б) представление о том, что такое художественно совершенное произведение; в) структура общественных потребностей (с ее доминантой).

Критик, как и художник, живет определенными интересами (осознанными потребностями), постоянно общается с искусством и разными группами реципиентов, поэтому его эстетическое чувство, вкусовые оценки в принципе имеют возможность быть объективными по содержанию, т. е. более-менее точно фиксировать место и роль конкретного произведения в художественной и общественной жизни. Однако для аргументирования своей оценки, формулируемого им оценочного суждения он как бы становится «исследователем»: определяет (пусть даже на основе собственного опыта), с какими явлениями действительности, социальными силами, художественными ценностями данное произведение соотносится. Другое дело — насколько развернуто он это делает (отсюда — потенциальные возможности написания теоретических, историко-искусствоведческих работ или критических статей, рецензий).

Овладение механизмом проверки содержания оценок искусства, установление моментов истинности оценочных суждений — сложнейшая теоретическая проблема и практическая операция. Не каждому критику, не говоря уже о художественно образованных реципиентах, он под силу, поэтому проверка своих суждений результатами аналитической профессиональной критики — явление не только желательное, но и нравственно санкционированное как средство против непомерной амбициозности и субъективизма. Литературно-критическая деятельность В. Белинского, Н. Добролюбова, А. Герцена, Д. Писарева, И. Франко, А. Луначарского свидетельствует о том, что и великие мастера «движущейся эстетики» не были застрахованы от ошибочных или исторически преходящих оценок, но это не умаляло их общественного авторитета. Литературно-критические разборы произведений классиков не только углубляли в общественном сознании их смысл, но и навсегда как бы срастались с этими произведениями. Многие поколения читателей осваивают классику сквозь призму критицизма своих предшественников, не обязательно соглашаясь с ними.

Демократическая направленность мировоззрения революционеров способствовала тому, что анализ художественно-эстетических ценностей раскрывал их соотнесенность с жизнью; великие критики учили понимать искусство таким образом, чтобы через него глубже постигать общественные связи, жизнь человека. Для марксистской критики завоевания революционеров-демократов сохраняют значение не только традиции, но и плодотворной методологии. Вот почему в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972 г.) специально обращалось внимание на необходимость искоренять такой существенный недостаток текущего рецензирования, как «неумение соотносить явления искусства с жизнью» [9].

Однако, несмотря на прочные традиции и правильные установки, критика не избежала участи застоя 70-х — начала 80-х годов. Мы еще раз убедились, что осознание теоретического принципа анализа и оценки произведений искусства через уяснение его связи с жизнью еще не гарантирует успехов критика в его конкретной деятельности. Применение данного принципа к оценке нового произведения всякий раз ставит перед критиком ряд вопросов, касающихся условий, способов и приемов его реализации.

Как строится оценка? Это вопрос не формальный, а прежде всего содержательный.

Каждая оценка состоит из четырех компонентов: субъекта, предмета, характера и основания.

Под субъектом оценки понимают лицо (или группу лиц), приписывающие ценность некоторому предмету путем выражения оценки. Предмет оценки — это то, на что направлено внимание субъекта, те объекты, которым приписывают ценность, обнаруживают их ценность, или объекты, ценность которых сопоставляется. По характеру различают оценки абсолютные и сравнительные. Первые выражают положительную или отрицательную ценность, вторые устанавливают превосходство в ценности одного предмета над другим. Основание оценки — это позиция или те доводы, которые склоняют субъектов к одобрению, порицанию или выражению безразличия в связи с разными вещами [10].

Взаимодействие компонентов оценочного суждения в конечном счете определяет все его признаки и модальность. Некоторые авторы считают, что в структуре суж-

---

[9] КПСС о формировании нового человека / Сборник документов и материалов.— М., 1976.— С. 145.

[10] *Ивин А. А.* Основания логики оценок.— М., 1970.— С. 21—28.

дения решающую роль играет основание оценки: позиция субъекта якобы всецело определяет предмет оценки. Односторонность такого мнения заключается в том, что оно явно недооценивает объективные свойства предметов, также (наряду с интересами, потребностями субъекта) определяющие ценность предметов и, следовательно, формирующие содержание и характер оценки. Известно ведь, что под влиянием оцениваемых произведений даже предубежденные критики часто пересматривали свои взгляды, совершенствовали методику анализа искусства.

Анализ структуры и семантики оценочных суждений, их терминологического выражения ведет к постановке и осмыслению ряда вопросов корректного общения критиков.

Если бессубъектных оценок не существует, они всегда имеют своих авторов, то для понимания и предмета, и характера, и даже основания оценки важно знать, кому оценка принадлежит, кто является ее субъектом. Отнесение оценки к известному субъекту (или конкретизация субъекта путем перечисления его характеристик) ощутимо влияет на восприятие оценки, на понимание ее предмета, что крайне важно для делового, конструктивного общения или корректного спора. Когда мы знаем интересы критика, его мировоззренческие позиции, эстетические вкусы и художественный опыт, то легче постигаем логику его мысли, причины предпочтений и особенности конкретных разборов, весомость и характер его аргументов. Больше того, мы можем предвидеть его оценки. Неоднократная убежденность в том, что данный критик обладает высокоразвитым вкусом, способностью выделять из потока художественных явлений весомые вещи, прогнозировать направление развития таланта,— все это формирует у реципиентов доверие к нему, признание его авторитета.

Подражание — один из социально-психологических механизмов передачи опыта, но он способен формировать подражательность вкуса, даже его плагиат — своеобразный эстетический конформизм. Это приводит к вреднейшим вариантам общения читателей с критическими работами: берут напрокат оценки, не составив собственного мнения о произведении; еще хуже: не ознакомившись с явлением искусства, составляют «сочинения» (учащиеся школ), «рефераты» (студенты), «доклады» (пропагандисты).

Пристального внимания диспутантов, собеседников требует предмет оценки, ибо очень часто в обыденном сознании, во вкусовых оценках допускается подмена поня-

тий, нарушение логических правил (законов) и т. д. Так, рассуждая о хорошем, прекрасном предмете, имеют ввиду его отдельные свойства или же только свое впечатление; забывают о том, что предмет оценки в ходе разговора, диспута может меняться. В самом деле, к чему относятся восторженные оценки типа «феноменально», «бесподобно», «мастерски», «изумительно»? К впечатлению реципиента, вызванному гармоническим сочетанием всех компонентов произведения? К эффектному использованию известных приемов изображения? К поставленным проблемам? К художественно-эстетической ценности? Очевидно, что предметом оценки могут стать многие стороны целостного художественного произведения. Но при этом необходимо отчетливо осознавать предметную направленность частных и итоговых оценок. Нельзя забывать о том, что любой элемент произведения имеет эстетическое значение только в контексте конкретного произведения. Всегда ли реципиент способен к такой операции? И всегда ли критики в спорах, за «круглыми столами» мотивируют собственные суждения точным указанием на предмет и основания оценок? Это легче достигается при анализе одного или нескольких произведений, и возникают сложности в обозрениях, проблемных статьях. Ситуацию усложняет тот факт, что основание оценок действительно в значительной мере определяет (вычленяет) предмет, а то и вовсе не выражается в суждении, однако содержится в нем имплицитно. Поэтому возникает предварительное условие адекватного взаимопонимания критиков между собой, критиков и реципиентов — обнаружить основание оценки и подвергнуть его специальному анализу, сопоставив с тенденцией общественного развития. Оправданным является прием развертывания оценки («развивающееся суждение») до тех пор, пока ее основание не станет явным. «Когда перед нами много разных, а порой и противоречивых оценок, мы требуем, чтобы были продемонстрированы их основания, потому что только против оснований, а не против мнений, можно возражать» [11].

Из истории критики известно, что опытные ее мастера стали авторитетными потому, что умели не только ярко выражать свои оценки-результаты («формулировать суждения»), но и демонстрировать их развертывание. Они захватывали своих единомышленников и вызывали уваже-

[11] *Генисаретский О.* Место критики в суждениях об искусстве // Декоративное искусство.— 1972.— № 6.— С. 44.

ние даже у противников по идейно-эстетической борьбе потому, что подробно излагали основания своих суждений, обосновывали их, отстаивали или же уточняли со временем. Отсюда — большие теоретические вступления в статьях В. Белинского, отсюда извинительный тон за них у А. Григорьева, отсюда частые отступления публицистического и теоретико-эстетического характера у Н. Добролюбова и И. Франко.

В связи с проблемой обнаружения и осмысления оснований оценок возникает еще один важный вопрос. Обычно в общественном сознании (особенно на уровне обыденного сознания) экономические, политические, моральные, эстетические оценки переплетаются, а то и сливаются. Это происходит потому, что виды общественных отношений существуют, как правило, слитно, а формы общественного сознания различаются довольно условно, по принципу доминанты. Определенные грани, аспекты целостного объекта (жизнь общественного человека) соотносятся с соответствующими потребностями общества как совокупного субъекта. Применительно к задачам критики это означает, что целостный характер произведения искусства требует к себе такого же целостного подхода субъекта его освоения. Но в принципе имеется возможность (а на практике постоянно возникает необходимость) выделения одного из аспектов произведения и соотнесения его с каким-то интересом личности, класса, с определенной потребностью общества. При несоблюдении необходимого соответствия предмет, основание и субъект оценок будут различными, в результате конкретные оценки станут несопоставимыми. Отсюда — практический вывод для критика: четко осознавая логическую структуру своей оценки, он должен конкретно и корректно поставить проблему, избрать определенный аспект рассмотрения художественного явления. Последствия логического подхода к деятельности критика скажутся на выборе жанра, на способе аргументации оценки, даже на стиле изображения, словесно-терминологическом оформлении оценки.

Осознание логической структуры оценок и суждений направляет внимание их субъекта на внутренние процессы, ведущие к формированию оценки, в частности, на понимание отношения своей оценки к восприятиям и оценкам других участников эстетической коммуникации, на определение меры приближения к сущности произведения, меры самостоятельности, оригинальности суждения или его зависимости от суждений других критиков (типологических схождений).

Если основа оценки еще не ясна или отсутствует уверенность человека в достоверности, истинности своей позиции, тогда изменяется предикат суждения и в формулировке суждения появляются слова типа «очевидно», «по моему мнению», «представляется» и т. д. Ссылаясь на оценки других авторов, критик подробно мотивирует свое суждение, которое приобретает окончательный смысл только в контексте своей эпохи, но его истинность проверяется в отношении к сущности произведения.

Таким образом, эстетическая оценка, являющаяся целью и средством литературно-критической деятельности, имеет ближайшим непосредственным основанием эстетическое чувство, а более глубокой причиной — идеалы и мировоззрение критика. Будучи выраженной как логико-понятийными средствами, так и с помощью констатации фактов, ярких описаний, сопоставления с другими произведениями, оценками других людей (в том числе и реципиентов), она апеллирует к социальному опыту читателя и на такой широкой основе становится общезначимой. Общезначимость ее определяется как инвариантное ядро многочисленных индивидуальных восприятий и интерпретаций произведения. Следовательно, общезначимость эстетической оценки не сводится только к понятийной форме литературно-критического суждения. Логичность критического выступления проявляется прежде всего в его структуре, состоящей из логических суждений (фактических, нормативных, оценочных), из образных описаний впечатлений, из цитат текста, из упоминаний о различных общественных событиях, иногда даже из данных, поставляемых конкретными науками. «Сцепление», композиционное расположение столь разнонаправленного материала диктуется логикой художественного явления, его пафосом и целью, литературными способностями критика, его умением постичь общественные потребности и в их свете определить значение, своеобразие произведения. Дело критика усложняется тем, что новаторские произведения упреждают свое время, не имеют образца, кладут начало новому масштабу эстетических ценностей, а обычный реципиент как раз воспитывается на «образцах» и подвержен стереотипам. Поэтому адекватное вхождение новых идейно-эстетических ценностей в общественное сознание располагает множеством равноправных (далеко не всегда равноценных) интерпретаций, а это без профессиональной критики весьма затруднительно.

Источник разнотолкований художественного произведения кроется в том, что реципиенты и критики невольно

включают воспринимаемое явление в неодинаковый контекст, и в них возникают разные потоки ассоциаций.

Известно, что еще И. Франко, размышляя о научных основах критики, обратил внимание на роль ассоциаций в создании художественного образа и в его последующем восприятии. Он рассматривал течение ассоциаций как психологический механизм включения опыта реципиента в постижение художественного произведения, а способы «сцепления» ассоциаций — как средство различения критиком подлинных и посредственных талантов [12].

Болгарский эстетик В. Ангелов, специально изучавший роль ассоциаций в коммуникативном процессе, утверждает, что ассоциации можно рассматривать как составную часть произведения, вызывающего их. Он разделяет ассоциации на две категории: 1) ассоциации, имеющие эстетическую ценность (функцию), обусловленные ассоциативным потенциалом художественного произведения, и 2) свободные ассоциации подчеркнуто субъективного характера, не связанные с художественным произведением, и, следовательно, не имеющие эстетического значения [13].

Способность художественного произведения вызывать у реципиентов различные ассоциации обусловливает необходимость хотя бы элементов интерпретации уже в эстетическом восприятии, поскольку реципиент объясняет для себя смысл тех или иных компонентов произведения посредством собственного опыта. Но возможность «отлета» ассоциаций от заданного структурой произведения направления вызывает необходимость их критики, т. е. оценки с точки зрения соответствия авторскому замыслу. Обыкновенные реципиенты, как правило, редко прибегают к такой операции, это — удел профессиональных критиков и части художественно образованной публики.

Интерпретатор как современник автора, знающий стремления, интересы времени, обращающийся к современникам, не может при этом избежать субъективности, интерпретации произведения прежде всего в свете запросов своего времени. В его отношении к произведению преобладают оценочные операции, он выступает как критик.

Если же реципиент обращается к произведениям прошедших времен или созданным его современниками на историческую тематику, то в его отношении к искусству

---

[12] *Франко І.* Із секретів поетичної творчості.— К., 1969.— С. 97—116.

[13] *Ангелов В.* Изкуство и коммуникативност.— София, 1972.— С. 82, 83, 98.

акценты смещаются: на первый план выдвигаются объяснение, толкование исторических реалий, установление причин, породивших именно такое произведение, и, наконец, последует определение его идейно-художественного значения для современности. Такой реципиент выступает как историк искусства, а его интерпретация предусматривает реставрацию (по возможности) отношений произведения к жизни, к существующим в то время культурным ценностям. Интерпретация историка искусства базируется на исторических сведениях, на знании логики и истории развития эстетического сознания. Его шкала определения ценностей намного шире шкалы критика — современника автора, а результат интерпретации является, по существу, переосмыслением ценностей в свете новых требований ценностных ориентаций.

Выделяют четыре типа интерпретации классических произведений: 1) интерпретацию без актуализации; 2) интерпретацию с акцентом на историческую дистанцию; 3) выборочную актуализацию и 4) полную актуализацию [14].

Следует подчеркнуть, что эти виды интерпретации, будучи равноправными, не являются равноценными. Ведь существуют конкретно-исторические (и в этом смысле объективные) отношения произведения в контексте культуры определенного периода. Степень их постижения определяет меру объективности и субъективности в оценке, возникшей на основе конкретной интерпретации. Вот почему художественно-эстетический ряд критика-специалиста, в который он ставит оцениваемое произведение, в принципе противостоит мозаичности случайно выстроенного по ассоциации ряда обычного реципиента. Поэтому коррекция критиком ассоциативного ряда реципиента углубляет воспитательное воздействие искусства на него.

К. Маркс подчеркивал, что «смысл какого-нибудь предмета для меня (он имеет смысл лишь для соответствующего ему чувства) простирается ровно настолько, насколько простирается мое чувство» [15]. Следовательно, чувство автора и современного ему критика, базировавшееся на исторически обусловленном опыте, «простиралось» до определенного (своего) уровня познания объективного мира, общественных отношений; «чувство» же их последо-

[14] *Перов Ю. В.* Проблема интерпретации в контексте социального анализа искусства // Вопросы философии и психологии.— Л., 1958.— Вып. 2.— С. 51—58.

[15] *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве: В 2 т.— М., 1978.— Т. 1.— С. 127.

вателей имеет иную базу — оно видит подчас глубже и дальше. Так же и два современника автора: один художественно образованный, другой — невежда. Оба они «интерпретируют» одно и то же художественное явление, но получают разные результаты. Сопоставимы ли они? Да, их интерпретации субъективно равноправны, но объективно не равноценны.

В. И. Ленин писал: «Всякая конкретная вещь, всякое конкретное нечто стоит в различных и часто противоречивых отношениях ко всему остальному, ergo бывает самим собой и другим» [16].

Художественное произведение бывает самим собой (ведь автор закончил над ним работу) и другим (поскольку находится во взаимосвязях с культурно-художественным контекстом). Рассмотрев произведение в конкретно-исторических условиях, в динамике художественно-эстетической культуры, мы понимаем его смысл для людей определенного времени, поймем и то, что различные (порой противоположные) интерпретации не являются фальсификацией — ведь они исторически обусловлены. Глубоко прав Д. С. Лихачев, категорически утверждающий: «Только историзм способен избавить нас от «мещанства в науке», к которому я отношу вкусовщину, краснобайство, поиски эффектных концепций и в конечном счете — крайний субъективизм. История — не только мать истины, но и исходная точка для художественных оценок произведения искусства ... Исторический контекст позволяет открыть художественные достоинства произведения. История — мать ценностных суждений, мать понимания, мать эстетического восприятия произведения» [17].

В эстетическом восприятии, в чувстве, в художественном вкусе история живет в свернутой форме опыта, а критическая деятельность, искусствоведение в процессе интерпретации развертывают его к конкретно-историческим (социально-политическим, нравственным, эстетическим, философским источникам, разрушая иллюзию «замкнутого толкования» целостного произведения, которое на самом деле разомкнуто в жизнь социальной эпохи и в духовный мир личности.

Об этих, казалось бы, очевидных теоретических предпосылках общественной полезности литературно-художественной критики приходится напоминать не только в

[16] *Ленин В. И.* Философские тетради // Полн. собр. соч.— Т. 29.— С. 124.

[17] *Лихачев Д. С.* История — мать истины // Избр. работы: В 3 т.— Л., 1987.— Т. 3.— С. 467—468.

связи с обоснованием закономерности постановки проблемы о корректирующем воздействии критики на восприятие художественных ценностей, но и в связи с бытованием критики, толкованием ее функции в условиях дальнейшей демократизации социалистического общества, гласности как естественного следствия демократизации жизни. В упоминавшемся диалоге «Для кого пишет критик?» (Лит. газета.— 1987.— 27 мая) разногласия на сей счет обнажились очень четко. В. Курбатов сетует на то, что «нам не хватает обдуманного единомыслия, общности усилий в формировании процесса». В. Лукьянин, наоборот, считает, что «не разноголосица, а унылое единообразие суждений составляет главный порок нынешней нашей критики».

Различные подходы к произведению, столкновение разных точек зрения — все это может помочь читателю в глубинном постижении книги, неординарной авторской идеи, ибо «литературное произведение,— справедливо напоминает В. Лукьянин,— это не кокон, обособивший в себе некое автономное существование, а живая клетка литературы, тысячей нервных волокон связанная с художественным и общественным опытом и прошлых, и нынешних поколений. Критика затем прежде всего и существует, чтобы выявить эти связи, их богатство или скудость, высветить глубины смысла произведения, подчас неведомые, а то и чуждые автору, вписать его в духовный контекст «времени и места».

В. Лукьянин напоминает, на первый взгляд, тривиальные вещи, но, к сожалению, приходится это делать потому, что они не вошли в мышление многих читателей и организаторов так называемой культурно-массовой работы, даже в школьную и вузовскую практику преподавания литературы. Обсуждение существующих учебников, новых проектов программ по литературе обнажило не только застойные явления в методике, но и тревожные тенденции выхолащивания из художественной литературы ее эстетической сущности. Как же в такой ситуации готовить художественно образованного читателя, в сознании которого может самореализоваться общественно-преобразующая функция искусства? И как может содействовать этому процессу литературно-художественная критика — очень часто односторонняя, беспристрастная, не умеющая пропагандировать среди различных слоев публики эстетическую действительность художественной культуры?

Если с читателем, так или иначе заинтересованным искусством, критика все-таки может вести реальный диа-

лог, надеясь быть услышанной и понятой, и таким образом влиять на процесс постижения им подлинного содержания и смысла художественного произведения, то как ей привлечь к себе внимание читателя равнодушного или упрежденного к критике? Поиски таких путей зачастую сводятся к стилевому разнообразию, к освоению критикой средств эссеистики. Это не радикальные, малодейственные меры, по существу — полумеры. Более эффективный путь — мобильное участие (причем на страницах печати) в обсуждении таких повестей и романов, как «Печальный детектив» В. Астафьева, «Плаха» Айтматова, «Все впереди» и «Кануны» В. Белова, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Игра» Ю. Бондарева, «Дети Арбата» А. Рыбакова и др.

Полемика вокруг «Плахи» в «Литературной газете», «Вопросах литературы», «Правде», «Известиях», в «Комсомольской правде» или прямо противоположные отклики читателей о «Детях Арбата» в «Литературной газете» анализируются на читательских конференциях, упоминаются в читательских спорах. Тут-то и сказываются изъяны читательского восприятия и оценок, сформировавшихся в сфере обыденного сознания на основе мозаичности читательского опыта. И, наоборот, проявляется пытливая критическая мысль, воссоздающая реальные связи внутреннего и внешнего контекста произведения, умеющая тонко интерпретировать его смысл, сопрягая философские, социально-психологические, политические, нравственные аспекты содержания. Именно такие статьи углубляют, обогащают читательское восприятие, возводят освоение художественного текста с обыденного, житейского уровня на собственно литературно-критический уровень, а нерасчлененное эмоциональное воздействие превращают в элементы убеждения. Во всяком случае эмоционально-эстетические впечатления, обогатившие опыт читателя, опосредованно влияют в конкретной поведенческой ситуации на мотивацию поступка, на принятие решений.

Анализ критических материалов, посвященных остропроблемным современным произведениям, соотнесенный с читательскими откликами, подтверждает теоретические модели, отражающие основные направления влияния литературной критики на эстетическую функцию художественной литературы, и вместе с тем вскрывает причины упадка общественного престижа критики во времена социального застоя и роста ее авторитета в новых условиях, когда утверждаются новое мышление, новые политические реальности.

* * *

Сейчас нет недостатка в обличениях литературно-художественной критики, которая, дескать, не стимулировала художественный поиск правды, а скорее уводила искусство в сторону от реальных проблем. Одни требуют называть фамилии критиков и привлекать их если не к гражданской, то, по крайней мере, к моральной ответственности. Другие создают обобщенный образ критика, для которого гражданская инфантильность, чинопочитание и угодничество были и принципами деятельности, и критериями оценки явлений искусства. Однако все сходятся на том, что важнее всего — познать тенденцию, причины ее возникновения и механизмы проявления. Формулу воспитания памятью предложил А. Твардовский еще в конце 60-х:

Кто прячет прошлое ревниво,
Тот вряд ли с будущим в ладу...
. . . . . .
Одна неправда нам в убыток,
И только правда ко двору!

(«По праву памяти»).

Тенденция стыдливого умалчивания сложностей жизни проявлялась и в философии, и в политике, и в искусстве. Литературно-художественная критика — не исключение. Но — скажут — она по своему общественному предназначению должна же направлять, корректировать процессы создания и освоения художественных произведений! Вот это самое «должествование» критики причинило немало вреда и искусству, и публике. Долг, долженствование являются мощным стимулом общественного прогресса, когда они стремятся к истине.

Как справедливо писал И. Дедков, вспоминая «одергивающую» писателей критику конца 60-х годов, когда дух XX съезда КПСС пошел на убыль, рассуждения о «частной, мелкой правде» поражали честных людей «высокомерной отчужденностью от реальностей жизни и явным нежеланием, чтобы кто-то о них непрошенно напоминал» [18].

«Неинтересным» такая критика объявляла людей и быт рабочего поселка, их судьбы, а изображения черствости, бездушности начальства трактовалось ею как очернительство: так быть не должно. Парадокс возникал из-за несоответствия сущего, должного, изображенного. «Во

[18] *Дедков И.* Литература и новое мышление // Коммунист.— 1987.— № 12.— С. 57.

имя социализма, демократии и расцвета культуры они [критики, пытавшиеся направлять мысль художника в русло должного.— *Р. Г.*] — объективно — уводили общество от того и другого, и третьего...» [19] Критико-лакировочная мысль питалась «отвлеченно-схематической, плакатной» концепцией социализма, «страшащейся соприкосновения с реальностями истории и современной действительности» [20].

Понятно, что такая критика не могла формировать у читателей правильное понимание реалистического искусства; если кто-то ее и читал, то одни снисходительно улыбались, другие наивно принимали полуправду за «правду века». Но и в 70-е годы не было сплошного воспевания ни в искусстве, ни в критике. Если «приятная» литература псевдопроблем и миниконфликтов убаюкивала общественное сознание, усыпляла гражданскую совесть» [21], то литература, созданная «поперек благих пожеланий и категорических наставлений» (И. Дедков) била в набат и призывала к «планетарному мышлению» (Ч. Айтматов). Критика и тогда не была однородной. «Когда-нибудь в обстоятельных очерках литературно-критической мысли 50—70-х годов будет прослежена долгая, изнурительная, порою вынужденно глухая и сдержанная борьба лучшей части критики против таких высокомерных представлений, в глубине своей связанных с игнорированием «неудобной» действительности, с выхолащиванием в искусстве истинно социалистического и демократического духа» [22].

Подобные взгляды и оценки проникали на страницы газетно-журнальной критики, и они значительно активнее ферментировали в устном бытовании критики. Примечательным в этом плане может быть «феномен В. Высоцкого». В 60—70-е годы о его стихах почти не писали, несмотря на огромнейшую популярность его песен. Во второй половине 80-х годов почти все областные газеты, не говоря уже о центральной прессе, пытаются объяснить истоки и динамику популярности поэта, певца, актера, коллизии его отношений с публикой и официальной критикой. Глубже постигают и объясняют «феномен В. Высоцкого» те, кто совмещает взгляд на него как на личность и взгляд на общественно-эстетическую ситуацию, в которой он жил и творил.

---

[19] Там же.— С. 58.

[20] Там же.— С. 59.

[21] *Оскоцкий В.* История против антиисторизма // Вопросы литературы.— 1987.— № 4.— С. 36.

[22] *Дедков И.* Литература и новое мышление.— С. 64.

В. Высоцкий без высокопарных деклараций и обещаний реализовал в своем творчестве «первейшую потребность настоящего художника-гражданина — сказать правду о времени и о себе» [23].

«Гражданским нервом его творчества была его правдивость, та острая и естественная его реакция на общественные вопросы, что всех нас волновали, вызывали раздумья, которой нам столь недоставало в мелкотемье либо уклончивости, проще говоря, в расплывшейся серятине современного нам искусства, в нарочитой пустоте эстрадной песни» [24]. Немаловажную роль при этом сыграли, по мнению Ю. Андреева, демократизм и народность поэта, его жизнеутверждающий взгляд на преисполненный драматизма мир, умение отстаивать общечеловеческие ценности («праценности»). Высоцкий-песенник находил контакт с публикой и без официального тиражирования своих песен, и вообще он был «погружен в культуру, он впитывал в себя все живые соки и жизни, и литературы, и науки с жадностью и жаждой к бесконечному познанию и — отдаче познанного людям».

Хорошо, что в объяснении «феномена В. Высоцкого» нынче приняли участие философы, литературоведы, молодые поклонники. К таким материалам потянулись многочисленные меломаны, «самодельные» барды — безотчетное увлечение и восхищение начинает осмысляться. Может, запоздалая конструктивность в сопряжении различных мнений, оценок и нахождении их основ послужит добрым примером спокойного и убедительно-аргументированного обсуждения продукции современных бардов, поклонников рок-музыки.

В музыке как искусстве выразительном, обладающем средствами воздействия прежде всего на эмоциональную сферу слушателей, труднее, чем в литературе и кино влиять на вкусы людей. Сложнее и музыкальной критике заниматься коррекцией восприятия. Средства общенародного языка используются в литературе и в литературной критике — есть определенная основа для сопоставлений влияния литературно-художественного образа и литературно-критической оценки на читателя. Музыкально-художественный образ имеет иную бытийную основу, другой материал воплощения и средства передачи слушателю.

---

[23] *Толстых В.* В зеркале творчества // Вопросы философии, 1986.— № 7.— С. 112.

[24] *Андреев Ю.* Известность Владимира Высоцкого // Вопросы литературы, 1987.— № 4.— С. 61.

Музыкальная критика в своих журнально-газетных вариантах имеет минимальные возможности цитирования, воспроизведения звучащего образа, она, как правило, апеллирует к воспоминаниям слушателя, его музыкальному опыту. В этом плане такие разновидности музыкальной критики, как лекции-концерты, диспуты-обсуждения концертов и т. д. являются эффективными формами воздействия критики на катарсическую функцию музыки. И все же опыт классиков музыкальной критики содержит поучительные образцы возможности музыкально-критической коррекции, художественно-эстетической коммуникации по отношению к музыке различных жанров.

Поскольку с увлечением рок-музыкой остро встает вопрос о мере национального и заимствованного, об опасности отречения части молодежи от национальных традиций, о полемичности рассуждений вокруг этих проблем, то вспомним один поучительный факт из истории русской музыкальной критики.

Известно, что В. Стасов и Г. Ларош как музыкальные критики были антагонистами и всю жизнь полемизировали. Но при этом Стасов ценил ум и образованность Лароша. Ларош же подхватывал и развивал меткие оценки и наблюдения Стасова, чей эстетический вкус отличался особой проницательностью. При всех противоречиях в деятельности Лароша он вошел в историю как истинный ценитель музыки М. И. Глинки, сумевший аргументированно раскрыть национальное и мировое значение его творчества.

Характер мышления Лароша отразился, например, в следующем рассуждении: «Г-н Стасов однажды сказал, что Глинка то же самое для России, что Глюк и Моцарт для Германии. Эти слова в свое время были горячо оспариваемые как пристрастное преувеличение, ни на чем не основанное. Между тем трудно в двух словах обозначить истинное положение Глинки среди русских музыкантов более точно, нежели в этом определении г. Стасова.

Глюк преобразовал музыкальную драму, Моцарт слил разрозненные народные стили и соединил величавую полифонию прошлых веков с новейшею легкостью и текучестью. Глинка для России сделал то и другое. В драматической силе и правде, в обрисовке характеров, в музыкальной пластичности он не уступал Глюку; в способности внутренне сливать и сплавлять отдельные народные стили, соединять средства и эффекты немецкой музыки с итальянскими и французскими и провести весь этот перенятый у иностранцев материал через горнило

народного вдохновения, он столь же мало уступал Моцарту»[25]. Легко заметить, что здесь говорится не о зависимости русского композитора от музыки других народов, а прежде всего подчеркивается самобытность Глинки через сопоставление его роли в русской музыке с той ролью, которую сыграли Глюк и Моцарт в австро-немецкой.

Сопоставления, аналогии, противопоставления использовались и другими критиками, писавшими о национальном своеобразии музыки Глинки. Так, Я. М. Неверов также считал, что речитативы из оперы «Иван Сусанин» не похожи ни на немецкие, ни на итальянские; они соединяют выразительность и драматическую изменяемость первых с мелодичностью вторых и в них, кажется, слышишь интонацию русского говора»[26]. Поэтому Ю. В. Кремлев, определяя логику процесса становления русской музыкально-критической мысли, считал, что осознание достоинств русского музыкального творчества шло неразрывно с процессом критической оценки и переоценки явлений зарубежной музыкальной культуры, и это закономерно приводило русских критиков к формулировке основных эстетических положений (таких, как народность, национальная самобытность, эмоциональная правдивость, простота музыки)[27].

Оценивая музыку Глинки, критики заметили, как композитор творчески усвоил художественные достижения мировой музыки, выразил дух своего времени, использовав русское национально-народное музыкальное богатство. Вместе с тем они, будучи критиками эпохи засилья зарубежной музыки, обращаясь к публике, воспитанной на этих образцах, хорошо зная историю мировой музыки, прибегали в своих оценках творчества Глинки к параллелям, сравнениям как к средству передачи читателям своих оценок. Известные термины должны были вызвать у читателей идентичные понятия и впечатления, а в сопоставлении с ними возбудить у соотечественников представления об эстетическом своеобразии музыки русского композитора.

Таким образом, литературно-художественная критика в любой социально-познавательной ситуации может нахо-

---

[25] *Ларош Г. А.* Избранные статьи: В 5 т.— Л., 1974.— Вып. 1.— С. 82—83.

[26] Цит. по: *Кремлев Ю. В.* Очерки русской музыкальной мысли.— М., 1975.— Т. 1.— С. 79.

[27] Там же.— С. 40, 52.

дить средства общения с публикой по поводу каждого вида искусства, стараясь влиять на ее представления о художественных ценностях. Когда же новое художественное произведение становится общественным событием, она выжидать стихийно сложившегося мнения никак не может, больше того: она иногда не дожидаясь конца журнальной публикации, обращается к читателям. Нечто подобное произошло с «Плахой» Ч. Айтматова и высветило сильные и слабые стороны в отношениях «автор — произведение — публика — критика».

Меньше чем за год после публикации в «Новом мире» первой части романа (июнь 1986 г.) появились статьи в «Комсомольской правде», в «Известиях», «Правде», материалы круглых и некруглых столов в «Литературной газете» (1986, 15 окт.), в «Вопросах литературы» (1987.— № 3), состоялась встреча автора с телезрителями, он же дал несколько интервью газетам и журналам. Очереди в библиотеках за журналом и изданной «Молодой гвардией» в 1987 г. книгой не уменьшаются. Катализатором полемики и читательской заинтересованности явилась статья доктора философских наук И. Крывелева «Кокетничая с боженькой» («Комсомольская правда»,— 1986 г.), после публикации первой (это важно!) части романа. Специалист по истории религии и атеизма, очевидно, и не предполагал того, какую лавину отзывов породит его выступление (конечно же, не филологическое, тем более не литературно-критическое). К концу 1986 г. газета получила несколько сотен писем и продолжила дискуссию беседой Е. Евтушенко и доктора философских наук С. Калтахчяна. «Божественная дискуссия», по выражению сотрудника газеты, длилась и в последующие месяцы. Интересно, что почти каждое выступление по поводу «Плахи» не обошлось без упоминания фамилии И. Крывелева. Его защитники вынуждены были расписывать былые заслуги ученого перед наукой, даже его беды во времена культа личности.

Честный человек, обеспокоенный новейшим богоискательством, Крывелев дал повод для иронии оппонентов пренебрежением по крайней мере двух азов филологии: он высказался не о целостном произведении, а о его части, отождествил позиции персонажа и автора. Вследствие чего напрочь «забыл» о специфике литературы как искусства. Крывелев тогда писал: «Религия претендовала и претендует на монополию в области этики. Без веры, мол, нет нравственности. Казалось бы, дела давно минувших дней. Однако нет. В последнее время все чаще встреча-

ются заявления...» Вот это последнее слово и насторожило, и возмутило критиков.

Д. Урнов свою реакцию на это выступление описал откровенно: «Позвольте, почему «заявления?» Я даже подумал: там опечатка, должно быть, явления — странные, парадоксальные, плачевные, но, увы, реальные. Писатели, в их числе автор «Плахи», отражают эти явления, а критик судит о том, как писатели... Но критик имел в виду заявления, будто из писательских слов, как по щучьему велению, возникли и новый фидеизм, и тяга к «нашe» (Вопросы литературы.— 1987.— № 3.— С. 20).

Критика перво-наперво, защищая интересы художественной литературы и специфику творческого труда, вынуждена разъяснять многим (в том числе и высокообразованным) читателям отличия позиции автора и персонажа, ибо до сих пор не изжито отождествление их позиций. Так, только в одном номере журнала «Дружба народов» (1987.— № 12) находим два подобных казуса. И. П. Новикова из Москвы спрашивает у А. Рыбакова, какими историческими документами пользовался писатель, ведь он, дескать, «утверждает, что Дзержинский барин и позер». Автор романа «Дети Арбата» уточняет: «Я этого не утверждаю и так не думаю. Так думает в романе Сталин». М. Салих демонстрирует «критический метод» доктора исторических наук М. Вахабова, который слова героя передает как авторские, а об исторических романах крупных узбекских писателей судит «единственно с точки зрения идеологии, понимаемой весьма прямолинейно»[28]. Поэтому литературная критика, добиваясь адекватного понимания, опять же вынуждена напоминать очевидное: «Критика должна быть критикой — не апологетикой. Нелицеприятный диалог между литературой и критикой должен стать нормой нашего духовного быта... Особенность критики, которую называли проработочной, заключалась не в резкости и даже не в грубости, а в неоправданности, в несправедливости: с писателей спрашивали за проблемы самой жизни, как будто они создали или выдумали эти проблемы» (Вопросы литературы.— 1987.— № 3.— С. 20—21).

Роль профессиональной критики в усилении воспитательной функции искусства проявляется прежде всего в том, что она напоминает увлеченному или неразборчивому читателю различия между искусством и действитель-

---

[28] *Салих М.* Опасная зона // Дружба народов.— 1987.— № 12.— С. 233.

ностью, помогает разграничить позиции персонажей и автора, выстраивает именно тот литературно-художественный ряд, в котором жанрово-композиционные особенности и стилевое своеобразие нового произведения обнаруживает реальную содержательную нагрузку.

«Плаха» воспринимается как «крупное явление литературы» (М. Козьмин), как «общественное явление» (С. Ломинадзе), в ней «наметился новый проблемный тонус по сравнению с другими, тоже злободневными книгами» (Д. Урнов). Интерес к роману обусловлен «голодом мысли и совести, вызванным многолетним дефицитом пищи духовной и просто насущно необходимой информации» (С. Ломинадзе). Уже один перечень вопросов, поставленных на обсуждение в связи с «Плахой», может ошеломить: «Это и вопрос о вере и безверии, вере в человека и вере в бога. Это и вопрос о совести, спор совести и цинизма. Это и осознание опасности самоистребления человечества. Это и взаимоотношение человека и природы, и даже такие уже конкретные, социальные явления, как организация сельского труда, внедрение бригадного подряда и необходимость борьбы с наркоманией». Возникают вопросы и чисто технологического (с точки зрения филолога) плана: почему ни один из героев не проходит через весь роман; почему Айтматов обращается к евангельскому сюжету — следует ли он за Булгаковым или полемизирует с ним; в чем смысл использования христианской морали. Как все эти проблемы и вопросы объединяются в авторском замысле и в авторском исполнении?

Постановка критикой этих и подобных вопросов направляет внимание не только участников «круглого стола», но и читателей, которые могут соглашаться или не соглашаться с мыслями критиков (право, трудно согласиться со всеми утверждениями, ибо многие из них диаметрально противоположны), но читатели становятся соучастниками *поиска* истины, не столько получают готовые оценки, сколько знакомятся с путями выработки, обоснования этих оценок. При этом привыкают отвечать на глобальные вопросы: прав ли писатель в постановке проблем, каков жанровый ключ к их пониманию писатель предлагает; целостно ли его произведение как художественный мир, из себя порождающий читательские вопросы и предлагающий ответы на них (или побуждающий читателя к активному поиску вопросов).

А. Адамович считает, что «Плаха» — это роман идеологический (Лит. газета.— 1987.— 1 янв.), В. Агеносов доказывает, что это философский роман (См. сб. «Эсте-

тический идеал и проблема положительного героя в советской литературе». М., 1987). Именно такой жанровый код формирует адекватную установку на восприятие романа (исключаются претензии к автору за неполную психологическую проработку некоторых образов, отсутствие мотивированных переходов от одной части к последующим и т. д.). Очевидно одно: «Плаха» не традиционный социальный роман, Айтматов отошел от освоенного им ранее жанрового канона (А. Анастасьев).

Е. Сурков, Н. Анастасьев, Е. Сидоров, А. Адамович видят (и всячески убеждают читателей, критиков-оппонентов) цельность и целостность «Плахи», не лишенной, однако, «стилистической ряби». И. наоборот, В. Кожинов, Л. Аннинский, С. Аверинцев, Д. Урнов, С. Ломинадзе говорят о его «расслоенности», смысловой и стилевой разнонаправленности. Очевидно, прав В. Оскоцкий, утверждающий: «Не выкричав правды о том, что разъединяет, тщетно искать пути к единению, основы согласия и понимания. Но если крик, то тут уже не до музыкального лада. Действительно, ни в одном из предыдущих произведений Чингиз Айтматов не был таким дисгармоничным, как в «Плахе». Но как быть, что делать, если материал, охваченный писателем, не располагал к умиротворенной гармонии?» (Вопросы литературы.— 1987.— № 3.— С. 62).

Художественная концепция мира у Айтматова зиждется на «познании бесконечной красоты и бесконечной противоречивости мира» [29].

По Айтматову, «сущность планетарного мышления заключается в том, чтобы каждый человек думал бы о другом человеке; о людях других стран так же, как о самом себе, чтобы его тревожили и радовали боль и счастье, огорчения и праздники других, чтобы его непрестанно беспокоили вопросы; как жить на этом свете, что сделать, чтобы преобразовать этот мир в лучшую сторону? И чтобы сопрягать эти свои помыслы с желаниями других людей, вовлекать их в благородное дело строительства нового мира» [30]. В таком разрезе понятие «планетарное мышление» приближается к понятию «нового мышления», учитывающему единство, целостность противоречивых реалий современности. Не может добро и зло конфронтационно соотноситься только с социализмом и капитализмом: в каждой формации — своя диалектика добра и зла, свои заботы и ценности, но есть высшая, общечеловечес-

[29] *Айтматов Ч.* Собр. соч.: В 3 т.— М., 1984.— Т. 3.— С. 351.
[30] Там же.— С. 444.

кая ценность: мир на планете, жизнь и творение добра, борьба со злом.

Планетарное мышление требует крупномасштабного замысла и, соответственно, сопряжения разнородного материала. Объясняя вполне земной пафос «Плахи», Е. Сидоров возражает И. Крывелеву («не боженьку ищут Айтматов и Тендряков, а социальной и нравственной справедливости, путей к утверждению добра и правды в нашем реальном социалистическом общежитии») и тем, кто не приемлет цельности романа и равноценности (в свете глобального замысла) его частей. После характеристики идейно-смысловой нагрузки образов Авдия, Учителя и Бостона он обобщает: «Три истории, три судьбы композиционно связаны между собой как вариации одной темы: всемирной борьбы добра и зла в человеке и современной жизни. Эта борьба носит именно всемирно-исторический характер, таков масштаб айтматовского замысла. Я говорил о чувстве отчаяния, но его не надо путать с пессимизмом. На вопрос: отчего зло почти всегда побеждает добро? — ответить можно не объяснением, а только социальной практикой. На вечные вопросы нет готовых ответов, и вся история есть, в сущности, коллективная попытка найти путь к утверждению гармонии личности и общества, природы и человека» (Вопросы литературы.— 1987.— № 3.— С. 34).

В словах Е. Сидорова — не только объяснение смысла и будоражащей общественное сознание роли романа Ч. Айтматова, а и подлинное толкование эстетически-катарсической миссии искусства вообще. Прагматически понимаемая «воспитательная функция искусства» подчас (особенно в школьном изучении литературы) сводится к немедленному воздействию искусства на сознание и поступки читателя. Речь, как видим, должна идти прежде всего о формировании культуры нравственной рефлексии, о развитии духовного мира личности, а практическая сторона воспитанности человека — прерогатива социальной практики. Именно в этом убеждают уроки конструктивного обсуждения «Плахи».

Они привлекают внимание читателя еще к одной важной проблеме понимания искусства. То, что в подлинно художественном произведении пульсирует нерасчленимая диалектика общечеловеческого, классового и национального; конкретно-исторического и всеобщего,— общеизвестная теоретическая аксиома. Но как она понимается, постигается в процессе эстетического восприятия произведений разных жанров и стилевых направлений — это тоже

один из вечных вопросов, на который отвечает литературно-критическая практика неоднозначно. При обсуждении «Плахи» расхождение мнений оказалось разительным. Притчево-философскую приподнятость романа принимают не все. Вот сомнения Д. Урнова: «Символизм, развернутый на первых страницах «Плахи», мне кажется и не новым и недостаточным, чересчур суммарным (и на последних страницах тоже)»; его удивляет «абстрактная критика «зол цивилизации», поэтому он чувствует «читательское право обратиться к автору с просьбой конкретизировать и разобраться, где, в ком в самом деле он видит опасность, которая угрожает миру и природе» (Там же.— С. 23); свое «читательское право» он объясняет и теоретически. Трудно не согласиться с такими вот утверждениями: «Путь реального освоения общечеловеческих проблем и ценностей идет только через тонкую и отчетливую классово-социальную аналитику»; «Главное — реальные отношения, причинно-следственная связь внутри общественной ситуации, которую, согласно нашей философско-эстетической традиции, искусство способно постичь и раскрыть в исключительной полноте, истинности» (С. 24). В своей абстрактной всеобщности положения Урнова кажутся незыблемыми, однако в первом из них смущает слово «только», а во втором — «традиции». Сказанное действительно согласуется с традиционным социально-психологическим романом, выполненным на локальном материале в аналитически-реалистическом ключе. Но перед нами — философский роман, художественно осуществивший «планетарное мышление» автора. Согласимся с Ломинадзе: «Пересечение неожиданностей резко увеличивает эффект новизны». Неожиданностей в содержании и форме романа Айтматова предостаточно. Это произведение неординарное и воспринимается оно поэтому как неортодоксальное. Критика в условиях гласности приучает нетерпимых читателей к спокойной реакции на выстраданную (не демагогическую) неортодоксальность. По мнению В. Турбина, «...неортодоксальность — это вовсе не анархизм, не идейный хаос (таковым являются только пошлые стилизации под нее). Она начинается там, где зарождается принципиально новое отношение к валентности жизненных событий, к жанровой традиции, к слову, и она всегда раздражающе озадачивает: да что же, что же это такое?» [31]

---

[31] *Турбин В.* Эпос «последних известий» // Дружба народов.— 1987.— № 12.— С. 244.

Нечто подобное произошло в процессе восприятия и интерпретации «Плахи» Д. Урновым. Поэтому на его «конкретизаторские замечания по поводу абстрактности критики цивилизации» В. Оскоцкий парировал: символика Айтматова питается «реальностью погибающего Арала», «реальностью Байкала, загрязненного отходами целлюлозно-бумажного производства, которое в довершение всего оказалось экономически невыгодным», «реальностью Ладоги, к спасению которой в очередной раз призвали ленинградские ученые», «реальностью северных и сибирских рек, едва не повернутых вспять», «Надо ли продолжать? — спрашивает Оскоцкий.— И куда дальше конкретизировать?»

Оказывается, не только композиционно-жанровые особенности произведения, но и различие способов типизации в стилевых направлениях современной литературы являются непременными элементами художественной образованности, которая опосредует воздействие литературы на читателей. И современная критика, разъясняя эти чисто профессиональные «секреты творчества», помогает читателям адекватно осмысливать новаторские явления в искусстве.

Эвристические возможности литературы, как никогда раньше, активизировались в условиях оздоровления нашего общества. Но и это свойство литературы приходится защищать и отстаивать. «Не с литературы,— резонно напоминает В. Оскоцкий,— а вернее, меньше всего с нее спрос за то, что правда трагедийных сторон народной истории осталась недовыговоренной. Но литература не была бы самой собой, если бы наперекор всему не стремилась высказать ее до конца, дав выход неутоленной потребности памяти» (Вопросы литературы.— 1987.— № 3.— С. 59). Именно во времена общественного застоя считает Н. Иванова, «литература добровольно приняла на свои плечи тяжкую ношу, торопливо отброшенную официальными историками»[32]. Е. Черняева, как представитель «тридцатилетних писателей», удручена беспроблемностью или псевдопроблемностью многих произведений своих коллег, рассчитывающих под влиянием внутреннего цензора на удачную «проходимость» собственных творений, с горечью пишет: «Предлагаю попробовать окунуться в жизнь, пропитаться ее настроениями, заботами и затем

---

[32] *Иванова Н.* Отцы и дети эпохи // Вопросы литературы.— 1987.— № 11.— С. 58.

выплеснуть на бумагу то, что тебе подсказывает совесть художника» [33].

Литературно-художественная критика яростно отстаивает право искусства на открытие, на нелицеприятный разговор о жизни, ее проблемах, о месте нашего общества в мировой цивилизации. Это также соответствует «новому мышлению» политиков. Изоляционистская «самобытность», сектантские амбиции наших ведущих культурологов 40—70-х годов сказались на сознании целых поколений читателей, расслоившихся на полярные группы по своим читательским установкам: одни открыто игнорируют зарубежную культуру как сплошь буржуазную, загнивающую; другие почитают только журналы «Иностранная литература» и «Всесвіт». Переориентировка читателей на конструктивной основе интернационализма — важный вклад современной критики в воспитание здоровых вкусов читателей. Прав Ю. Канграманов: «Интенсивная духовная работа побуждает идти своим путем, оглядываясь на других не во гневе и не с тайной завистью, а с чувством уверенности в своих силах и вместе с тем с готовностью учиться — если есть чему — у кого угодно» [34]. Такой мотив прозвучал и в «Игре» Ю. Бондарева, и в «Печальном детективе» В. Астафьева, и в «Белых одеждах» В. Дудинцева, и в «Плахе» Ч. Айтматова, и в «Причинах и следствиях» Ю. Щербака, и особенно в произведениях о чернобыльской аварии.

Искусство в современных условиях обостряет и совершенствует функцию борьбы против национального нигилизма, растлевающего догматизма, нравственной вседозволенности. Логические ударения на этих мотивах целостного и многоаспектного содержания художественных произведений делает критика. И это повышает ее авторитет, гражданственность, не противостоящую подлинному профессионализму. Она в своих лучших образцах предостерегает художников против поспешных «актуальных отзывов», а публику ориентирует на истинное понимание художественных ценностей. И. Дедков как политический обозреватель «Коммуниста» подчеркивает: «Перестройка, основанная на новом мышлении, нуждается не столько в певцах ее и аккомпаниаторах, сколько в художниках — единомышленниках и сподвижниках, в художниках объективного и честного письма, осознавших перестройку как

---

[33] *Черняева Е.* Сады инфантилизма // Вопросы литературы.— 1987.— № 11.— С. 114.

[34] *Канграманов Ю.* Иметь свое «ясное стекло» // Там же.— С. 129.

исторический выбор партии, народа, страны и как свой личный выбор» [35].

Литературно-художественная критика, как свидетельствует художественная жизнь и полемические баталии последних лет, может вернуть себе свой общественный авторитет и расширять сферу воздействия на различные слои читателей тогда, когда будет честной, профессиональной и разнообразной. Сейчас в потоке ее продукции выделяют разные течения: критику писательскую (эссеистическую) и искусствоведческую, философскую и морально-этическую, оценочно-аналитическую и интерпретационно-истолковательскую. Легко заметить, что это деление не строго логично — осуществлено на разных основаниях. Однако в связи с этим возникает принципиальный (с точки зрения воздействия на реципиентов) вопрос: о мере обоснованности и характере аргументации критических оценок. Он возник и при обсуждении «Плахи». Д. Урнов утверждал: «Помимо критики оценочно-аналитической, которая именно судит об авторе и его произведении, есть еще (и очень сейчас распространена) критика интерпретационно-истолковательская, как бы подстраивающаяся в тон автору, готовая во всем его понять и оправдать» (Вопросы литературы.— 1987.— № 3.— С. 21). Уязвимость терминологии и понятий Д. Урнова сказалась на его общей позиции в рассуждениях о «Плахе», на что сразу же отреагировал В. Оскоцкий, подчеркнув: «Споры о «Плахе» убедительно выявили очевидные преимущества критики интерпретационной, в которую метались тут полемические копья, перед критикой внутрилитературной, замкнуто-эстетической, подменяющей многозначное истолкование произведения однолинейным прочтением, развернутую оценку — вычисленным балансом писательских удач и издержек» (Там же.— С. 55). Он пытался показать, анализируя точки зрения оппонентов, «как трудно бывает иногда, довольствуясь оценочными задачами рецептурной критики, лишенной выхода к самостоятельным интерпретациям произведения, жестко разграничивать удачи и неудачи. Они словно меняются местами, как бы прорастают друг в друга. И это требует не констатации, а объяснения» (Там же.— С. 57).

Бесспорным в этом полемическом столкновении точек зрения является требование «развернутой оценки», понимающей относительность «удач» и «неудач» писателя. Все зависит, с какой точки зрения их интерпретировать, и на-

---

[35] *Дедков И.* Литература и новое мышление.— С. 65.

сколько интерпретация учитывает масштаб авторского замысла, его отношение к жизненной правде и избранному жанру. В связи с дискуссией Урнова и Оскоцкого возникают вопросы: почему представителей «оценочно-аналитической» критики следует считать «оценщиками», склонными к «замкнуто-эстетическому» толкованию искусства? С другой стороны, безосновательно интерпретационную критику уличать в готовности все «понять и оправдать».

Реципиент, воспринявший художественное произведение и размышляющий о нем, принимает ту оценку, которая как бы вырастает из восприятия и опирается на его впечатления, от возможно большего количества элементов произведения. В подлинно аналитической критике оценочные, аналитические и интерпретационные операции взаимосвязаны, даже нерасторжимы.

Многослойная и многоуровневая структура художественного произведения, его родо-видовая природа и жанровое своеобразие обусловливают необходимость таких логических процедур, как объяснение, толкование отдельных элементов произведения, интерпретация замысла автора и смысла, идейно-эстетической ценности произведения в целом. С этой точки зрения объяснение, толкование, интерпретация могут рассматриваться как соподчиненные процедуры, имеющие свой предмет, задачи и возможности. Они могут преобладать в различных видах работ над текстами, что и породило в конечном счете различные жанры науки об искусстве.

Интерпретация как процесс постижения общего смысла художественной вещи состоит из цепи суждений, в которых что-то констатируется, описывается, объясняется, сопоставляется, непосредственно оценивается — и таким образом мотивируется окончательное суждение, развернутая оценка.

Знание замысла художника, диалектики творческого процесса и его результата, закономерностей и особенностей функционирования искусства в конкретных социальных условиях — необходимые предпосылки научной оценки художественного произведения и воздействия ее на реципиента. Они нравственно оправдывают резкость критического пафоса, страстность увлечения или негодования критика. Неудивительно поэтому, что очень часто итоговые оценки критиков выражаются и в чисто этических категориях. Постичь сложные художественно-эстетические ценности можно только исходя из высоких нравственно-эстетических требований, в равной мере предъявляемых и к художникам, и к критикам, и к публике.

Литературно-художественная критика тем успешнее будет корректировать общественно-преобразующее воздействие искусства, чем больше она будет убеждающе аналитичной, страстно поисковой, чем скорее откажется от противопоставления анализа и оценки, от понимания эстетического анализа как изучения формальной организации произведения и будет рассматривать целостность явления искусства в связи с народными судьбами.

Как подчеркивалось в передовой статье журнала «Коммунист», «свободное, доказательное, чуждое инсинуаций обсуждение любого произведения должно стать само собой разумеющимся, обычным явлением, а не каким-то исключением. Ведущую роль в этом процессе восстановления в полном объеме нормальной художественной жизни, основанной на состязательности талантов, должна сыграть критика, исповедующая принципы марксистско-ленинской эстетики»[36]. Обсуждение «Плахи» Ч. Айтматова убедительно подтверждает такой вывод. Заключая дискуссию о нем в «Вопросах литературы», М. Козьмин сказал: «И сам роман, и его критическое осмысление отражают, на мой взгляд, тот творческий поиск, который ведет сейчас наша литература, овладевая новым подходом к воспроизведению действительности, органически сочетающим художественное воплощение конкретных социальных явлений с постановкой глобальных, бытийных проблем жизни человека и человечества».

И только в такой атмосфере может выполнить литературно-художественная критика свое общественное предназначение.

---

[36] Призвание социалистической культуры // Коммунист.— 1987.— № 15.— С. 13.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ
3

О СПЕЦИФИКЕ ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА
6

СОЦИАЛЬНАЯ ДЕЙСТВЕННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА
62

ОБЩЕСТВЕННАЯ СИТУАЦИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ
151

ОБЩЕСТВЕННОЕ НАЗНАЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ
212

Научное издание

БРЮХОВЕЦКИЙ Вячеслав Степанович
ГРОМЯК Роман Теодорович
МЕЛЬНИК Владимир Александрович
ШПИЛЕВАЯ Елена Васильевна

ДЕЙСТВЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

(О воспитательном потенциале литературы)

Художественный редактор
В. П. Кузь

Технический редактор
А. А. Нагорная

Корректоры *З. П. Школьник,*
П. С. Бородянская

ИБ 9993

Сдано в набор 03.04.89. Подп. в печ. 24.10.89. БФ 02140. Формат 84×108/32. Бум. тип. № 1 Лит. гарн. Выс. печ. Усл. печ. л. 13,02. Усл. кр.-отт. 13,02. Уч.-изд. л. 14,85. Тираж 700 экз. Заказ 0190 Цена 3 р 30 к.

Издательство «Наукова думка». 252601 Киев 4, ул. Репина, 3.

Отпечатано с матриц Головного предприятия республиканского производственного объединения «Полиграфкнига». 252057 Киев, ул. Довженко, 3 в книжной областной типографии. 290000, Львов, ул. Стефаника, 11.