

„Методико-педагогические исследования. Сборник статей к 75-летию акад. А. М. Конрада“ М., 1967.

Дорого  
Танне За<sup>обязатель-</sup>

Канунковой  
на предмет о ее  
работе по русской  
литературе XVIII  
века 1940/1941 года

от автора  
с любовью и ува-  
жением

20. 5. 68

1-980630



## ОБ АВТОРСКОМ ПОНИМАНИИ ИДЕИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И СТЕПЕНИ ЕГО ОБЯЗАТЕЛЬНОСТИ ДЛЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Как ни стар вопрос, сформулированный в заглавии настоящей статьи, время от времени он вновь всплывает на поверхность и привлекает к себе внимание<sup>1</sup>. Это неизбежно: данный вопрос принадлежит к числу существенных и труднейших проблем теории литературы, поэтому решения его, признанные в одни эпохи, оказываются неприемлемыми в другие; в силу и в результате изменившихся социальных условий и эстетических и общеполитических воззрений в каждую новую эпоху возникает необходимость пересмотра их, создания новых ответов, которые в дальнейшем — увы! — ждет подобная же судьба. Мы почти на каждом шагу сталкиваемся с тем, что в теории литературы и в эстетике нет никаких незыблемых, общеобязательных положений. Однако признание этого на первый взгляд обескураживающего вывода вовсе не означает отрицания возможности и необходимости литературоведения и эстетики. Напротив, только приняв в расчет относительный и временный характер наших теоретических выводов, мы с большей степенью объективности можем исследовать литературный материал и литературный процесс, зная при этом, что при всем разнообразии и противоречии взглядов отдельных советских критиков и эстетиков в наших суждениях в целом отражаются воззрения эпохи, что, отправляясь от них, мы в какой-то степени все же приближаемся к истине, и только; приближаемся, но ни в каком случае не достигаем ее полностью и не формулируем окончательных выводов.

Нам представляется, что для решения вопроса, который вынесен в заглавие настоящей статьи, как и других вопросов теории литературы и эстетики, было бы наиболее правильно отказаться, по крайней мере при нынешнем состоянии научных знаний, от попыток выведения единых и

<sup>1</sup> В обширной литературе вопроса наиболее интересные работы следующие: А. Г. Горнфельд, *О толковании художественного произведения*, — «Русское богатство», 1912, февраль, отд. I, стр. 145—172 (то же в сб. «Вопросы теории и психологии творчества», вып. 7, Харьков, 1916, стр. 1—31, и в кн. Горнфельда «Пути творчества», Пг., 1922, стр. 95—153); П. С. Юшкевич, *О толковании художественных произведений*, — «Запросы жизни», 1912, 17 ноября, № 46, стр. 2643—2650; O. Fr. Bollnow, *Was heißt, einen Schriftsteller besser verstehen, als er sich selber verstanden hat?*, — «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1940, 2. H., S. 117—138; Н. А. Таманцев, *Понимает ли «гений» самого себя?*, — «Нева», 1958, № 5, стр. 197—203; H. G. Rappl, *Interpretation*, — «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte», 2. Aufl., Bd I, Berlin, 1958, S. 752—756.

общих правил прекрасного и непрекрасного для всех времен и народов и создать пока «историческую эстетику», опирающуюся на принцип движения и развития, на момент исторический, на признание диалектической изменяемости эстетических понятий. Вопрос, что возникло раньше: эстетическое ли чувство или само искусство, решаемый эстетиками умозрительно, исходя из априорного положения о «единстве» человеческой психики, едва ли может быть рассматриваем со старых позиций в настоящее время, когда колоссальные успехи археологии открыли новые горизонты в изучении первобытных этапов развития человечества. Но как бы ни решался спор, предшествует ли эстетическое чувство искусству или наоборот, напоминая схоластические прения по вопросу, что было создано раньше — яйцо или курица, несомненно одно: эстетические представления и понятия, хотя бы в элементарной форме «нравится — не нравится», как и понятия из области технологии искусства, практически существуя с самого начала появления того, что мы сейчас считаем памятниками художественной деятельности первобытных людей, осознавались, так сказать, теоретически, отвлеченно лишь постепенно, на определенных этапах и на соответствующем уровне интеллектуального развития человечества. Однако, раз возникнув и став известными художникам и публике (если эти слова можно применить к людям каменного века), эстетические и технологические понятия уже стали активно влиять на дальнейшее развитие искусств, на художественные запросы и оценки потребителей, а также на теоретическое и практическое осмысление художественного опыта, творческого процесса. Нет никаких сомнений, что историческое развитие человечества, т. е. объективная действительность, в основном определяло содержание искусства, но в пределах этого основного определяющего влияния соответствующую роль играла и играет диалектика развития эстетических понятий.

Мы не будем в дальнейшем говорить об искусстве вообще, ограничимся только литературой и вернемся к основной теме статьи.

Сложность решения поставленного вопроса не только в том, что он должен пересматриваться с новых эстетических и общеметодологических позиций, но и в том, что для получения сколько-нибудь плодотворных результатов необходимо также пересмотреть и уточнить наше понимание если не каждого из входящих в его формулировку элементов, то хотя бы основных, таких, как «понимание», «идея произведения», «обязательность». Однако мы не станем здесь «уславливаться о терминах», т. е. предлагать свои готовые определения, а попробуем рассмотреть некоторые материалы, связанные с проблемой, и попытаемся сделать из них необходимые выводы.

Каковы бы ни были политические, философские, эстетические и т. д. позиции литературоведа; когда бы ни писал он — в античности или в наши дни; какие бы цели — научные, педагогические, пропагандистские и пр. — ни преследовал; ставил ли своей задачей хвалить или ругать анализируемого писателя, — непременным условием его работы (по крайней мере в идеале) должно быть какое-то понимание того литературного произведения, о котором он пишет или говорит. Однако в разные времена в понятие «понимание» вкладывалось разное содержание, и вот по какой причине.

Хотя условия жизни в древние времена изменялись очень медленно, но уже и тогда произведения, созданные писателями для современников и говорившие о понятных им событиях и знакомых лицах, к тому же обычным, понятным языком, через одно-два поколения оказывались не во всем доступными новым читателям или слушателям и нуждались в пояснениях устаревших слов, вышедших из употребления названий, забытых имен. Известно, например, что первое же слово, с которого начинается «Илиада», — «гнев» (μήνις), в дальнейшем стало архаизмом, сох-

равнившимся только в поэтическом употреблении и уступившим место слову *ὄργη*, имевшему то же значение. Таким образом, для более поздних поколений «Илиада» требовала пояснений буквально с самого начала. Такие пояснения делали ученые-«филологи», «любители старых слов», в дальнейшем их стали называть комментаторами [*commentarius* — записка, заметка (лат.); *commentator* — снабжающий текст заметками, примечаниями]. Много позднее, в конце античного периода, — а в качестве обычного явления с эпохи Возрождения — уже сами авторы, опираясь на пример деятельности комментаторов, стали писать пояснения к собственным произведениям в форме предисловий и примечаний. В целом это — явление позднее: в европейских литературах оно распространяется в XV—XVI вв., у нас в XVII (Симеон Полоцкий) — начале XVIII в. (Кантемир).

Однако эта форма комментариев и автокомментариев ограничивалась только областью реальных, конкретным и языковым материалом. Между тем в европейской критике конца XVIII — начала XIX в. во все большем количестве стали появляться суждения о смысле, идее того или иного художественного произведения. Для многих тогдашних авторов вопрос, что должно означать такое-то созданное ими произведение, оказывался неожиданным, трудным, заставлял их врасплох. В истории литературы сохранились сведения, что Байрон не мог ответить, в чем смысл «Манфреда», стихотворения «Сон» («Я видел сон, но все ли сном в нем было. . .»); Шиллер также не ответил на вопрос о смысле некоторых его стихотворений; Гёте, например, вообще отрицал сознательную идею в своих произведениях. Однако под влиянием критики, все же продолжавшей высказывать суждения о смысле, идее новых и старых произведений художественной литературы, и сами авторы, как это ни звучит парадоксально, начали понимать, что в каждом их сочинении есть какая-то идея. И, как и в вопросе о реальном комментарии, постепенно возникают авторские толкования собственных произведений, появляются разъяснения смысла отдельных образов, делаются попытки раскрытия замысла определенного сочинения, формулируется его идея.

Из сказанного становится ясным, что термины «понимание» и «толкование» нельзя воспринимать иначе, как исторически, как в развитии: сначала они означают пояснение внешнего, словесного состава литературного произведения и лишь затем — внутреннего, образного, идейного содержания.

Выше было сказано, что, как это ни парадоксально, только на определенном уровне интеллектуального развития общества стало понятно — сначала критикам, а затем и самим авторам, — что у каждого произведения есть идея, что автор что-то говорит этим произведением. Действительно, это так. Изображая жизнь — в форме ли эпического произведения, эпопеи, романа, рассказа, поэмы или произведения драматического и даже лирического, — писатель сознательно или бессознательно предлагает жизненный материал в каком-то освещении, в обработке с какой-то точки зрения, иными словами — проводит какую-то мысль, какую-то идею. Поэтому даже тогда, когда авторы и не думали и не знали, что в их произведениях есть идея, она, эта идея, все же была. Нет и не может быть подлинно художественного произведения, даже вообще произведения, — если это не бессмысленный набор слов, не футуристическая «заумь» или абстракционистская «тайнопись» для «посвященных», — без идеи; в прямом смысле «безыдейных» произведений и авторов нет. Нас не должно смущать наличие ходячих выражений: «безыдейность», «безыдейный писатель», «безыдейный роман» и т. д. Все эти выражения связаны не с термином «идея», а с понятием и термином «идейность». Употребляя термин «безыдейность» и производные от него, имеют в виду то, что идея данного литературного творения не соответствует высоким эстетическим требова-

ниям нашей эпохи, что она неглубока, ложна и т. д., что произведение не отвечает нашим понятиям об идейности искусства. Поэтому какие бы отрицательные характеристики ни давали мы «идее» данного «безыдейного» произведения, тем самым, что мы их даем («со знаком минус») и стремимся уточнить, подтверждается ее наличие в анализируемом тексте.

Действительно, в самом принципе художественного творчества — в выборе жизненного материала, отборе того, что писатель считает в нем важным и нужным, опущении того, что ему представляется несущественным, в создании из этого материала «мира образов», наконец, в авторском отношении к изображаемому — уже с принудительной необходимостью заключается какая-то идея.

Таким образом, в художественном произведении обязательно находит отражение реальная, объективная действительность, но освещается она субъективно, с авторских позиций: иногда с большей степенью приближения к жизненной правде, иногда — с меньшей. Поэтому на читателя может действовать как сама изображенная действительность, т. е. объективная реальность, образно, художественно отразившаяся в произведении, так и авторская интерпретация ее, — все зависит от того, какой читатель читает и когда. Если читатель достаточно критичен, способен не поддаваться гипнозу субъективного авторского истолкования действительности, не соответствующего логике изображенного жизненного материала, — одно; если же читатель, напротив, видит, что писатель освещает жизнь правильно и художественно совершенно, — другое. Несомненно также, что слушатели и читатели «Илиады», «Слова о полку Игореве», трагедий Шекспира и «Дон Кихота» Сервантеса в момент появления перечисленных произведений понимали их иначе, чем воспринимаем их мы, люди иного социального строя, иного принципа мышления.

Следовательно, в каждом социально действенном произведении, живущем в читательском восприятии, есть три «идеи»: а) идея, заложенная в изображенной объективной действительности или, точнее, в объективной действительности, отразившейся в произведении; б) идея, заключающаяся в авторском понимании этой действительности; наконец, в) идея, усматриваемая в разное время читателями разных эпох, культур, социальных слоев и т. д.

Естественно, возникает вопрос, какая «идея» более «объективна» и имеет право на то, чтобы считаться не более правильной, а просто правильной. Из всего сказанного выше видно, что и авторское понимание идеи произведения, и в особенности читательское в большей или в меньшей степени субъективны, и именно этим их характером объясняется то, что на протяжении веков меняются понимания Гомера, Данте, Шекспира, Гёте и т. д. Знаменитые слова Белинского о Пушкине — «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за ней эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего»<sup>2</sup>, — подтверждают нашу мысль. То, что Белинский называет здесь «Пушкиным», означает не личность, не биографию поэта, а тот художественный мир, который был им создан, и только о понимании и толковании этого мира образов и можно говорить.

Если сравнительно просто решается вопрос о причинах изменения понимания какого-либо произведения на протяжении веков, то значительно сложнее обстоит дело с двумя другими идеями, т. е. с двумя другими аспектами рассматриваемой проблемы, — с идеей, заключенной

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, *Русская литература в 1841 году*, — Полное собрание сочинений, т. 5, М., 1954, стр. 555.

в объективной действительности, отраженной в произведении, и с идеей, которую видит в своем произведении автор.

Начнем с идеи, содержащейся в объективной действительности, отраженной в произведении. Несмотря на то что это — не вся действительность, а только часть, под каким-то углом зрения отображенная писателем, следовательно неполная, не вмещающая всех противоречий, присущих этой действительности, все же ее объективный характер может быть восстановлен, если нам удастся устранить авторский субъективизм. Мы не станем входить в подробности и устанавливать, всегда ли этот субъективизм наличествует в произведении, во все ли эпохи он ощущается читателями, чем вызывается то большая, то меньшая степень этого субъективизма, с сочувственным или отрицательным отношением автора к изображенной реальности она связана, в какой мере зависит этот субъективизм от социальной позиции писателя, — все это вопросы специальные. Для нас сейчас важно одно: ленинская теория отражения дает нам надежный ключ к решению вопроса об идее, содержащейся в действительности, изображенной в произведении. Очевидно, именно эта внутренне присущая произведению идея и есть та истина, к которой приближаются ее «понимания» и «толкования» в разные эпохи.

Таким образом, остается последний и в то же время первый вопрос: понимает ли сам автор идею своего произведения и в какой мере это авторское понимание обязательно для литературоведения? Чтобы его решить, не впадая в очевидные ошибки, надо помнить наше общеметодическое условие: мы говорим не о всех временах и народах, не об «авторе» вообще и не об «идее» вообще. Одно дело — когда перед нами писатели эпохи, в которую в эстетическом сознании художников и критики не было представлений о наличии в каждом произведении идеи; другое дело — когда перед нами авторы эпохи, в которую подобные взгляды получили всеобщее распространение. Само собой разумеется, что речь может идти только об этом втором случае.

Как мы видели, наиболее ранние известные в истории литературы факты обращений к писателям с вопросом об идее их произведений относятся к самому началу XIX в. (Шиллер, Байрон, Гёте), т. е. к эпохе романтизма. Нужно помнить, что у писателей-романтиков и их ближайших предшественников, сторонников «свободы творчества» и противников «правил» эпохи классицизма, существовало искреннее убеждение, что поэт творит совершенно бессознательно (гётевское: «Ich singe, wie der Vogel singt» — «Подобно птице, я пою»). Поэтому их удивление и отказ отвечать на вопрос о смысле того или иного произведения были вполне естественны.

Однако подобные взгляды были распространены и позже, уже в период господства художественного реализма. Разделение писателей на «объективных» и «субъективных», пользовавшееся большой популярностью во второй половине XIX в., исходило из того положения, что будто бы художники слова первой категории творят инстинктивно, бессознательно, не отдавая себе отчета в идее произведения, тогда как писатели второй категории «подчиняют» свое дарование «посторонним» искусству целям — политическим, религиозным и т. д.

В учениях о бессознательности поэтического творчества во второй половине XIX в. (ср. «Глупо, художник, ты мнишь, что своих ты творений создатель» А. К. Толстого) выражался протест части тогдашних писателей против так называвшегося тенденциозного, по существу революционно-демократического искусства. Проповедником бессознательности поэтического процесса выступал, например, Гончаров, в котором предреволюционная критика видела «чистейшей воды» «объективного» художника. В философской, а тем более политической идее, рекомендовавшей революционно-демократической критикой писателям, Гончаров

видел «насилие». Писателю, говорил он, «нельзя ни задать темы, ни указать со стороны на тот или другой образ, событие, к чему не привел его самого его художнический инстинкт. Если бы он и вздумал для какой-нибудь цели сделать насилие над собой и подчиниться указанию, ничего не вышло бы из того: он не мог бы подчинить фантазию, и искусство изменило бы ему. Таким художникам необходима авторская независимость, не имеющая ничего общего с разными другими независимостями. В этом смысле, кажется, и назывались когда-то искусства *свободными*, даже *вольными*. Но это забыто теперь»<sup>3</sup>.

Эти рассуждения о творческой свободе писателя в устах Гончарова, который был не только великим художником, но и весьма добросовестным цензором, т. е. давал авторам «указания», звучат несколько забавно. Но важно не это, а то, что у него же наряду с только что цитированной мыслью мы находим правильную трактовку одной из важнейших сторон вопроса. «В верном образе, — писал он, — есть непременно и *ум*, потому что образ непременно говорит собой какую-нибудь мысль, изображая ли эпоху, нравы и т. д.»<sup>4</sup>.

Таким образом, даже самые «объективные» писатели не могли не признать, что созданные ими образы воплощают какую-то мысль. Следовательно, и все произведение в целом как система образов также выражает какую-то идею. В XIX в. писатель уже понимал это, и потому только с середины столетия стали появляться такие произведения — автокомментарии, как «Театральный разезд» Гоголя, как «Лучше поздно, чем никогда» Гончарова, предисловие Тургенева к глазуновскому изданию его сочинений 1881 г., и т. д.

Но «понимает» ли, в конце концов, автор свое произведение? В литературе мы встречаем бесконечное множество отрицательных ответов. Вот несколько: «Более странный товар, чем книги, едва ли сыщется на свете, — пронически писал в конце XVIII в. немецкий философ-просветитель Г. К. Лихтенберг. — Их печатают и продают люди, которые их не понимают, их переплетают, критикуют и читают люди, которые их тоже не понимают, да, пожалуй, они и написаны людьми, которые их не понимают»<sup>5</sup>.

То, что писал в пронически шутливом тоне просветитель Лихтенберг, в совершенно серьезном духе говорил теоретик критического реализма Добролюбов: «Мы уже замечали, что общие идеи принимаются, развиваются и выражаются художником в его произведениях совершенно иначе, нежели обыкновенными теоретиками. Не отвлеченные идеи и общие принципы занимают художника, а живые образы, в которых проявляется идея. В этих образах поэт может, даже неприметно для самого себя, уловить и выразить их внутренний смысл гораздо прежде, нежели определит его рассудком. Иногда художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам же изображает; но критика и существует затем, чтобы разъяснить смысл, скрытый в созданиях художника...»<sup>6</sup>.

Ограничимся этими двумя высказываниями. И Лихтенберг, и Добролюбов — первый без аргументации, второй с достаточным теоретическим обоснованием — признают, что авторы могут не понимать смысла своего произведения. Но если внимательно вчитаться в сказанное Добролюбовым, становится ясным: он имеет в виду, с одной стороны, понимание идеи произведения критикой, которое считает правильным, с другой — что писателю может быть не до конца понятно им же самим изображенное. Но

<sup>3</sup> И. А. Гончаров, *Письмо к П. А. Валугеву (1879)*, — в кн. «Русские писатели о литературном труде», т. 3, Л., 1955, стр. 89.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Г. К. Лихтенберг, *Афоризмы*, М., 1965, стр. 223.

<sup>6</sup> Н. А. Добролюбов, *Темное царство*, — Полное собрание сочинений, т. 2, М., 1935, стр. 84.

ведь последнее вовсе не означает, что художник не понимает идеи произведения по-своему, что он вообще не понимает своего произведения. Таким образом, с точки зрения критического реализма, с позиций революционно-демократической эстетики «непонимание» автором своего произведения означает понимание его с иных, прежде всего реакционных, во всяком случае не революционно-демократических позиций.

Еще точнее ответил на вопрос, сформулированный в заглавии нашей статьи, К. Маркс: «Сверх того, необходимо... различать то, что какой-либо автор в действительности дает, и то, что дает только в собственном представлении. Это справедливо даже для философских систем: так, две совершенно различные вещи — то, что Спиноза считал краеугольным камнем в своей системе, и то, что в действительности составляет этот краеугольный камень»<sup>7</sup>.

Иными словами, авторское понимание идеи произведения не всегда адекватно его объективному смыслу и, следовательно, не обязательно для литературоведа; обязателен для него только объективный смысл произведения. Какое же значение имеют подобные авторские показания? Только как материал для творческой истории произведений.

---

<sup>7</sup> Маркс — Максиму Максимовичу Ковалевскому в Москву, — К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 34, стр. 287.