

**Терри Иглтон
Марксизм
и литературная критика**



свободное марксистское издательство

Переведено по изданию:
Marxism and literary criticism.
Routledge, New-York, 2002.

Перевод: Кирилл Медведев
Редактура: Дмитрий Потёмкин, Иван Аксёнов.

Терри Иглтон (1943) – по мнению газеты «Independent», самый влиятельный из ныне живущих литературных критиков Британии, крупнейший транслятор классического марксизма в оременном англоязычном мире. Автор множества книг: «Критика и идеология» (1976), «Функция критики» (1984), «Уильям Шекспир» (1986), «Идеология эстетического» (1990), «Иллюзии постмодернизма» (1996) и др., романа «Святые и ученые» (1987), сценария к фильму Дерека Жармена «Витгенштейн» (1993). С октября 2008 – профессор кафедры английской литературы в Ланкастерском университете. «Марксизм и литературная критика» – первая книга Иглтона на русском. Она доступно рассказывает об основных направлениях и вопросах марксистской литературной критики 19-20 вв.

Страница Свободного марксистского издательства:
<http://www.pasolini.ru/fmp.html>

ПРЕДИСЛОВИЕ К ИЗДАНИЮ 2002 ГОДА

Эта книга была впервые опубликована в 1976 году, в переломный момент истории Запада. Эра политического радикализма перетекала в эру политической реакции, хотя я ещё не мог об этом знать. «Марксизм и литературная критика» возшла на революционных идеях конца 60-х – середины 70-х. Но с нефтяным кризисом начала 70-х (именно тогда, по-видимому, и исчерпало себя мифологическое единство под названием «60-е») начался резкий спад западной экономики, и экономический кризис, результатом которого в Англии стал «тэтчеризм», с возвращением западного капитализма к своим истокам – повлёк за собой жесточайшую атаку на рабочее движение, социальную сферу, демократию, уровень жизни рабочего класса и социалистические идеи. В Соединенных Штатах бывший третьестепенный актер с тупым правым сознанием въехал в Белый дом. Деколониционная волна, прокатившаяся от Азии до Латинской Америки в послевоенные годы, сошла на нет. Мир томился в тисках холодной войны.

В течение нескольких лет после публикации культурный климат, напоивший книгу своими соками, полностью изменился. В литературной критике и *cultural studies* на протяжении 1980-х преобладала теория, а марксизм все больше уступал феминизму, постструктурализму и, позже, постмодернизму. За эти тридцать лет произошел унижительный распад Советского блока, поставленного на колени внутренними проблемами, гонкой вооружений и экономическим превосходством Запада. Марксизм, как многим казалось,

целиком и полностью отошел в небытие – свергнутый недовольными массами на Востоке, вытесненный правой политикой и социальными трансформациями на Западе.

Выходит, эта книга имеет чисто историческую ценность? Мне бы, конечно, не хотелось так считать по ряду причин. Во-первых, система, погибшая в Советском Союзе, была марксистской только в том смысле, в каком инквизиция была христианской. Во-вторых, марксистские идеи упрямо переживают марксистскую практику. Было бы нелепо полагать, будто прозрения Брехта, Лукача, Адорно и Рэймонда Уильямса потеряли ценность оттого, что Китай повернул к капитализму или пала Берлинская стена. Как ни смешно, но такой подход напоминает механистический взгляд на отношения между культурой и политикой, в котором так часто был повинен «вульгарный» марксизм. Марксистское критическое наследие в высшей степени богато и плодородно; его, как и любой другой критический метод, нужно оценивать по тому, насколько оно объясняет произведение искусства, а не по тому лишь, реализуются ли его политические устремления на практике. Мы же не отвергаем, например, феминистскую критику на том основании, что патриархат до сих пор не уничтожен. Наоборот, именно поэтому ей и нужно заниматься.

Но нельзя сказать, что ценнейшие достижения в культурном и литературном анализе – это всё, на чем держится марксизм. Достаточно посмотреть, насколько пророческим оказался «Манифест Коммунистической партии». Маркс и Энгельс предвидели мир, в котором безраздельно правят силы глобализованного

рынка, безразличные к ущербу, который они наносят людям; мир, в котором невыносимо увеличился разрыв между богатыми и бедными. Мир, где в условиях повальной политической нестабильности разоренные массы противостоят международной элите богатых и власть имущих. Вряд ли надо уточнять, что это не только мир средневикторианской эпохи, но и пугающе точное описание нынешнего состояния мира.

Массы, как предсказывал Маркс, не станут молча терпеть такое положение. Они и не терпят. Конечно, на острие сопротивления сегодня не рабочий класс, как предсказывал традиционный марксизм. В настоящее время отверженные мира сего – это скорее исламские фундаменталисты, чем западные пролетарии, со всеми опасностями, которые отсюда вытекают. Но в общих чертах взгляды Маркса полтора столетия спустя отнюдь не кажутся устаревшими; и если исламский фундаментализм – это скорее симптом болезни глобального капитализма, чем ее лечение, значит, классическая альтернатива – социализм – как всегда актуальна. Действительно, фундаментализм занял вакуум, образовавшийся в результате поражения левых. Если бы левым дали возможность исполнить свои обеты и предотвратить глобальную нищету, порождающую религиозный фанатизм, вполне возможно, Всемирный торговый центр стоял бы сейчас на своем месте.

Марксизм в наше время, безусловно, пережил крупнейшее за всю свою бурную историю поражение. Но почему? Потому ли, что система, которой он противостоял, изменилась до неузнаваемости, сделав его теории излишними? Нет, ровно наоборот. Система се-

годня более могущественна и вездесуща, чем когда-либо – ведь бизнес идет своим чередом – и именно поэтому политические левые оказались неспособны сокрушить её. А некоторым раскаявшимся левым показалось удобным объяснить это поражение тем, что их теории с самого начала были ошибочными.

Конечно, марксистская критика сама по себе не может исправить положение. Действительно, неотъемлемой частью того, что называется культурным материализмом, является утверждение, что мужчины и женщины живут в конечном счете не культурой. Это, впрочем, совсем не умаляет значение последней; любая существенная политическая битва – это, среди прочего, битва идей. Данная книга, написанная в рамках одной из центральных гуманитарных дисциплин, – вклад в эту борьбу.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Марксизм – крайне сложный предмет, и марксистская литературная критика не исключение. Поэтому в кратком обзоре можно лишь рассмотреть несколько основных тем и поднять несколько фундаментальных вопросов. (Книга получилась такой маленькой случайно – оттого, что изначально предназначалась для курса кратких вводных занятий.)

Опасность такого рода книг в том, что они рискуют утомить тех, кто уже знаком с предметом, и запутать тех, для кого он в новинку. Я не претендовал на оригинальность и полноту, но старался не утомлять и не напускать тумана. Я стремился представить предмет как можно более ясно, хотя, учитывая его сложность, это задача не из легких. Во всяком случае, надеюсь, сложности эти связаны скорее с самим предметом, чем с его изложением.

Марксистская критика анализирует литературу, исходя из тех исторических условий, которые её порождают. Но она нуждается и в осознании собственных исторических условий. Дать очерк идей марксистского критика, например Дьердя Лукача, не рассматривая исторических факторов, сформировавших его критику, абсолютно невозможно. Следовательно, продуктивнее всего обсуждать марксистскую критику таким образом: сделать исторический обзор её развития от Маркса и Энгельса до сегодняшнего дня, картографируя её изменения в соответствии с изменениями истории, в которой она укоренена. Между тем это оказалось невозможным из-за недостатка места. Поэтому я выбрал четыре главных темы марксистской критики

и рассмотрел в их свете работы различных авторов; и хотя это делает изложение сжатым и схематичным, такой подход также выявляет определенную связность и цельность предмета.

Я назвал марксизм «предметом», и есть реальная опасность, что эта книга может внести свой вклад именно в академизм подобного толка. Не сомневаюсь, скоро мы увидим, что марксистская критика уютно расположилась между фрейдистским и мифологическим методами литературного анализа как ещё один стимулирующий академический «подход», ещё одно хорошо возделанное исследовательское поле для студенческого утаптывания. Перед тем как это случится, имеет смысл напомнить самим себе одну простую вещь. Марксизм – научная теория человеческих обществ и практики их изменения; а если говорить конкретнее, это означает, что марксистский нарратив есть история борьбы мужчин и женщин за собственное освобождение от тех или иных видов эксплуатации и угнетения. В этой борьбе нет ничего академического, и, забывая об этом, мы наносим вред самим себе.

Значимость для этой борьбы марксистского прочтения «Потерянного рая» или «Ветра перемен» не самоочевидна. Однако ограничивать марксистскую критику академическими архивами ошибочно именно потому, что она играет значительную, если не центральную роль в трансформации человеческих обществ.

Марксистская критика – это часть более крупной системы теоретического анализа, стремящейся постигать идеологии – идеи, ценности и чувства, пос-

редством которых люди переживают своё общество в разные времена. И некоторые из этих идей, ценностей и чувств доступны только в литературе. Постигать идеологии означает более глубоко постигать как прошлое, так и настоящее, способствуя тем самым нашему освобождению. Именно с такой верой я написал эту книгу: посвящаю её учащимся моего семинара по марксистской критике в Оксфорде, которые так много спорили со мной на эти темы, что фактически стали соавторами.

1. ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ

МАРКС, ЭНГЕЛЬС И КРИТИКА

Если Карл Маркс и Фридрих Энгельс больше известны своими политическими и экономическими, нежели литературоведческими трудами, это ни в коей мере не значит, что литература была для них несущественна.

И хотя, как верно заметил Лев Троцкий в «Литературе и революции» (1924), «в этом мире много людей, которые мыслят как революционеры, а чувствуют как мещане», Маркс и Энгельс были не из их числа. Работы Карла Маркса (который в молодости сам был стихотворцем, а также автором фрагмента драмы в стихах и незаконченного комического романа, отмеченного большим влиянием Лоренса Стерна) пестрят литературными образами и аллюзиями. Он написал порядочного размера неопубликованное сочинение об искусстве и религии, планировал издавать журнал, посвященный театральной критике, замышлял монографию о Бальзаке и трактат по эстетике. Искусство и литература были частью того воздуха, которым дышал Маркс, будучи высокообразованным немецким интеллектуалом, представителем великой классической традиции своего общества. Его знание литературы от Софокла до испанского романа, от Лукреция до второсортной английской беллетристики было ошеломляющим по охвату; кружок немецких рабочих, который он организовал в Брюсселе, один день в неделю посвящал обсуждению искусства, сам Маркс был завзятым театралом, декламатором, «поглощателем» разных видов литературы от прозы

эпохи Августа до индустриальных баллад. В письме к Энгельсу Маркс отмечал, что его труды представляют собой «художественное целое», и был предельно чувствительным к вопросам литературного стиля, не в последнюю очередь своего собственного; его журналистские опыты с самого начала взывали к свободе художественного самовыражения. Более того, влияние эстетических концепций можно обнаружить в некоторых ключевых категориях экономической мысли, используемых им в зрелых работах [1].

При этом на плечах Маркса и Энгельса лежали более важные задачи, чем создание законченной эстетической теории. Их комментарии к искусству и литературе рассеяны и отрывочны, это скорее мимолетные замечания, нежели четко выработанные положения [2].

Именно по этой причине марксистская критика есть нечто большее, чем просто перепевы отцов-основателей.

Это также нечто большее, чем то, что позднее стало известно на Западе под именем «социологии литературы». Социология литературы занимается в основном так называемыми средствами литературного производства, распространения и обмена в конкретном обществе: как печатаются книги, каков социальный состав авторов и читателей, уровень грамотности, социальные факторы «вкуса». Она также исследует литературные произведения на предмет их «социологической» значимости, сводя их к отвлеченным темам, интересующим социального историка.

В этой сфере проведена блестящая работа [3], и она формирует один из аспектов марксистской кри-

тики как целого; но само по себе это ни марксизм как таковой, ни критика как таковая. Можно уверенно сказать, что это, по большей части, неплохо прирученная, выпотрошенная версия марксистской критики, подходящая для западного потребителя.

Марксистская же критика – не просто «социология литературы», интересующаяся тем, при каких обстоятельствах роман был опубликован и упоминается ли в нём рабочий класс. Её задача – объяснить литературное произведение наиболее полным образом – а это означает пристальное внимание к формам, стилям и смыслам [4], и, кроме того, постижение этих форм, стилей и смыслов как продуктов конкретной истории.

Художник Анри Матисс однажды заметил, что всё искусство несет печать своей исторической эпохи, но великое искусство наиболее глубоко отмечено этой печатью. Студентам, изучающим литературу, обычно втолковывают обратное: самое великое искусство – это такое искусство, которое преодолевает свои исторические условия, становясь вне времени. Марксистская критика может много чего сказать по этому поводу, но «исторический» анализ литературы начался, конечно, не с Маркса. Многие мыслители и до него старались рассматривать литературные произведения с точки зрения истории, их породившей [5], а один из таких мыслителей, немецкий философ-идеалист Гегель, глубоко повлиял на эстетическую мысль Маркса.

Таким образом, оригинальность марксистской критики заключается не в историческом подходе к литературе, а в революционном понимании самой истории.

БАЗИС И НАДСТРОЙКА

Семена этого революционного понимания брошены в известном пассаже из «Немецкой идеологии» (1845-66) Маркса и Энгельса:

Производство идей, представлений, сознания первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, в язык реальной жизни. Образование представлений, мышление, духовное общение людей являются здесь еще непосредственным порождением их материальных действий.

То же самое относится к духовному производству, как оно проявляется в языке политики, законов, морали, религии, метафизики и т.д. того или другого народа. Люди являются производителями своих представлений, идей и т.д., но речь идет о действительных, действующих людях, обусловленных определенным развитием их производительных сил и соответствующим этому развитию общением, вплоть до его отдаленнейших форм. Сознание [das Bewußtsein] никогда не может быть чем-либо иным, как осознанным бытием [das bewußte Sein], а бытие людей есть реальный процесс их жизни.

Более полно эта мысль раскрывается в предисловии к «Критике политической экономии» (1859):

В общественном производстве своей жизни люди вступают в определенные, необходимые,

от их воли не зависящие отношения – производственные отношения, которые соответствуют определенной ступени развития их материальных производительных сил. Совокупность этих производственных отношений составляет экономическую структуру общества, реальный базис, на котором возвышается юридическая и политическая надстройка и которому соответствуют определенные формы общественного сознания. Способ производства материальной жизни обуславливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще. Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание.

Иными словами, общественные отношения между людьми связаны со способом производства их материальной жизни. Одни «производительные силы» – скажем, организация труда в средние века – включают общественные отношения крепостных и хозяев, известные нам как феодализм. В дальнейшем развитие новых способов организации производства порождается изменившимися общественными отношениями – на этот раз отношениями между классом капиталистов, владеющим этими средствами производства, и классом пролетариев, чью рабочую силу капиталист покупает ради прибыли. Эти «силы» и «отношения» производства вместе взятые формируют то, что Маркс называет «экономической структурой общества», или то, что марксисты чаще именуют экономическим «базисом» или «инфраструктурой».

Из этого экономического базиса всякий раз возникает «надстройка» – определенные формы права и политики, определенный тип государства, основная функция которых – узаконивать власть общественного класса, владеющего средствами экономического производства. Но надстройка включает в себя и кое-что ещё: она также состоит из «определенных форм общественного сознания» (политических, религиозных, этических, эстетических и т.д.), которые в марксизме называются идеологией.

Одна из функций идеологии – узаконивать власть господствующего класса в обществе; в конечном счете, идеи, преобладающие в обществе, – это идеи господствующего класса [6].

Искусство, таким образом, является для марксизма частью «надстройки» общества. Оно (с оговорками, которые мы сделаем ниже) является частью идеологии общества – элементом той сложной структуры общественного сознания, которое гарантирует, что ситуация, в которой один общественный класс имеет власть над другими, либо видится большей части общества как «естественная», либо не видится вообще. Таким образом, понимать литературу – значит понимать весь социальный процесс, частью которого она является. Как писал русский марксист Георгий Плеханов: «Общественное же настроение всякой данной эпохи всегда обуславливается свойственными ей общественными отношениями. Это как нельзя лучше показывает вся история искусства и литературы» [7].

Литературные произведения это не плод мистического наития, и их невозможно объяснить только посредством психологии автора. Это формы восприятия,

особые способы видения мира; и в этом качестве они связаны с доминирующим мировоззрением, то есть с «общественным настроением» или идеологией эпохи. Идеология эта, в свою очередь, есть продукт конкретных социальных отношений, в которые вступают люди в конкретное время и в конкретном месте; то, как эти классовые отношения переживаются, узакониваются и продолжают. Более того, люди несвободны в выборе этих социальных отношений: ими движет материальная необходимость – природа их способа экономического производства и уровень её развития.

Стало быть, чтобы понять «Короля Лира», «Дунсиаду» или «Улисса», требуется не только истолковать символизм этих произведений, изучить литературную историю и прокомментировать включенные в них социологические факты. Понять эти произведения – значит, прежде всего, понять сложные, опосредованные отношения между ними и идеологическими мирами, в которых они пребывают, – отношения, которые проявляются не только в «темах» или «предубеждениях», а в стиле, ритме, образах, художественном качестве и (как мы увидим ниже) форме. Но мы также не поймем идеологию, если не постигнем роль, которую она играет в обществе в целом – то, каким образом она несёт в себе определенную, исторически относительную структуру восприятия, поддерживающую власть определенного социального класса. Это задача не из лёгких, поскольку идеология никогда не бывает простым отражением идей правящего класса; наоборот, это всегда сложное явление, способное включать в себя конфликтующие, даже противоречащие взгляды

на мир. Чтобы понять идеологию, мы должны проанализировать конкретные отношения между разными классами в обществе; а для этого нужно понять, в каком отношении данные классы находятся к определённому способу производства.

Все это может показаться слишком сложным студенту, изучающему литературу, который полагает, что от него требуется просто обсуждать содержание и персонажей.

Может показаться, что литературную критику перепутали здесь с такими дисциплинами, как политология и экономика, которые должны существовать отдельно.

И тем не менее, все это необходимо, если мы хотим наиболее полно объяснить художественное произведение.

Возьмём, например, великолепную сцену в Гольфо Пласидо из романа Джозефа Конрада «Ностромо». Чтобы дать оценку художественной глубине этого эпизода, в котором Декуд и Ностромо остаются в полной тьме на медленно тонущем баркасе, нам надо понять место этой сцены в рамках системы образов всего романа. Крайний пессимизм такого видения (а чтобы постичь его полностью, мы должны, разумеется, связать «Ностромо» с другими произведениями Конрада) не может быть сведен лишь к «психологическим» чертам самого Конрада; ведь индивидуальная психология – это ещё и социальный продукт. Пессимизм Конрада есть скорее уникальное претворение пессимизма, обычного для того времени, в искусство: история видится тщетной и циклической, люди – непостижимыми и одинокими, человеческие ценности

– относительными и иррациональными. Этот пессимизм отражает сильнейший идеологический кризис западной буржуазии, с которой был связан Конрад. Веские причины этого кризиса заложены в истории империалистического капитализма того периода.

Это, разумеется, не значит, что Конрад лишь анонимно отражал эту историю в прозе; каждый писатель занимает своё собственное место в обществе, реагируя со своей частной позиции на общую историю, осмысливая её в собственных понятиях.

Но несложно увидеть, как собственное положение Конрада, «аристократического» польского эмигранта, глубоко преданного английскому консерватизму, делало для него кризис английской буржуазной идеологии еще более серьезным [8].

Таким же образом можно увидеть, в чем художественная ценность этой сцены в Гольфо Пласидо. Хорошо писать означает нечто большее, нежели владеть стилем, для этого необходимо ещё и иметь в своем распоряжении идеологическую перспективу, которая помогает проникнуть в реалии человеческого опыта в определенной ситуации. Безусловно, именно так и работает сцена в Гольфо Пласидо; и происходит это не просто потому, что автор – превосходный стилист, а потому, что его положение в истории позволяет ему сделать определённые открытия. «Прогрессивны» ли эти открытия в политическом смысле или «реакционны» (у Конрада они, безусловно, реакционны), не имеет значения. Вернее, это имеет не большее значение, чем тот факт, что многие признанные литераторы 20 века – Йейтс, Элиот, Паунд, Лоуренс – были политическими консерваторами и заигрывали с фа-

шизмом. Марксистская критика вместо того, чтобы оправдывать этот факт, объясняет его тем, что в отсутствие подлинно революционного искусства только радикальный консерватизм, враждебный, как и марксизм, увядшим ценностям либерально-буржуазного общества, мог породить наиболее значительную литературу.

ЛИТЕРАТУРА И НАДСТРОЙКА

Было бы ошибкой полагать, что марксистская критика движется механически от «текста» к «идеологии», затем к «общественным отношениям», а затем к «производительным силам». Марксизм рассматривает, скорее, единство этих «уровней» общества.

Литература может быть частью надстройки, но она не является пассивным отражением экономического базиса. Энгельс проясняет это в письме Йозефу Блоху в 1890 году:

...Согласно материалистическому пониманию истории в историческом процессе определяющим моментом в конечном счете является производство и воспроизводство действительной жизни. Ни я, ни Маркс большего никогда не утверждали. Если же кто-нибудь искажает это положение в том смысле, что экономический момент является будто единственно определяющим моментом, то он превращает это утверждение в ничего не говорящую, абстрактную, бессмысленную фразу. Экономическое положение – это базис, но на ход исторической

борьбы также оказывают влияние и во многих случаях определяют преимущественно форму ее различные моменты надстройки: политические формы классовой борьбы и ее результаты – государственный строй, установленный победившим классом после выигранного сражения, и т.п., правовые формы и даже отражение всех этих действительных битв в мозгу участников, политические, юридические, философские теории, религиозные воззрения и их дальнейшее развитие в систему догм.

Энгельс стремится отвергнуть любого рода механическую, прямую связь между базисом и надстройкой; элементы надстройки постоянно реагируют на экономический базис и, в свою очередь, влияют на него. Согласно материалистической теории истории, искусство само по себе не может изменить ход истории, но способно играть активную роль в таком изменении. В самом деле, когда Маркс решил рассмотреть отношения между базисом и надстройкой, он выбрал именно искусство как пример сложности и опосредованности этих отношений:

Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир. Относительно некоторых форм искусства, например эпоса,

даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство, как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств. Если это имеет место в пределах искусства в отношениях между различными его видами, то тем менее поразительно, что это обстоятельство имеет место и в отношении всей области искусства ко всему общественному развитию. Трудность заключается только в общей формулировке этих противоречий. Стоит лишь определить их специфику, и они уже объяснены [9].

Маркс рассматривает здесь то, что он называет «неравным отношением развития материального производства... к художественному производству». Не стоит полагать, будто величайшие художественные достижения связаны с высочайшим уровнем развития производительных сил, – что хорошо видно на примере древних греков, создавших величайшее искусство в экономически слаборазвитом обществе. Некоторые важные художественные формы, например эпос, возможны только в слаборазвитом обществе. Почему, спрашивает далее Маркс, мы по-прежнему реагируем на эти формы, хотя и находимся на такой исторической дистанции от них?

Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом.

Почему древнегреческое искусство доставляет нам эстетическое удовольствие? Ответ, который предлагает Маркс, на все лады склонялся недоброжелателями, как якобы путаный и несуразный:

Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Нормальными детьми были греки. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и

неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова.

Получается, что наша любовь к древнегреческому искусству есть ностальгический возврат в детство? Но ведь это вовсе не материалистический, а сугубо сентиментальный взгляд на вещи – о чем с восторгом трубили критики из враждебных лагерей! Между тем этот пассаж может быть воспринят таким образом, только если грубо вырвать его из контекста, то есть из черновых «Экономических рукописей 1857-1858 годов», ныне известных как Grundrisse. С учетом контекста его значение сразу проясняется. Греки, утверждает Маркс, были способны породить великое искусство не вопреки, а благодаря неразвитости их общества. В античном обществе (ещё не пережившем дробящее «разделение труда», связанное с капитализмом, поглощение «качества» «количеством» вследствие товарного производства и безостановочного развития производительных сил) может существовать определенная «мера» гармонии между человеком и Природой – гармонии, строго зависящей от ограниченной природы греческого общества.

«Детский» мир греков влечет потому, что его цветение происходит в определенных границах, которые жестоко попираются буржуазным обществом с его бесконечным стремлением производить и потреблять. В историческом смысле существенно, что это ограниченное общество должно быть уничтожено, когда производительные силы выйдут за его пределы;

но когда Маркс говорит о «стремлении к воспроизводству его истинной сущности на более высокой ступени», он явно подразумевает коммунистическое общество будущего, где неограниченные ресурсы будут служить неограниченному развитию человека [10].

Формулировки Маркса в Grundrisse порождают два вопроса. Первый касается взаимоотношений «базиса» и «надстройки» второй – нашего отношения к искусству прошлого.

Начнем со второго вопроса: отчего для нас, современных людей, по-прежнему эстетически притягательны культурные продукты обществ прошлого, разительно отличных от современных? В каком-то смысле ответ Маркса не отличается от ответа на вопрос, почему нас, современных людей, до сих пор занимает, например подвиг Спартака. Нас занимает Спартак или греческая скульптура потому, что наша собственная история связывает нас с этими древними обществами; мы находим в них те же силы, которые формируют нас, но в неразвитой фазе. Более того, мы находим в древних обществах первоначальный образ «меры» между человеком и Природой, «меры», которую капиталистическое общество непременно разрушает и которую социалистическое общество должно восстановить на несравненно более высоком уровне. Иными словами, мы не должны ограничивать понимание «истории» лишь нашей, современной историей. Чтобы понять, как связан с историей Диккенс, недостаточно понять, как он связан с викторианской Англией, – ведь то общество было само порождено долгой историей, частью которой были такие люди, как Шекспир и Мильтон. Иначе возникает удивитель-

но узкий взгляд на историю: есть лишь «текущий момент», а всё остальное – сфера «вневременного». Один из ответов на вопрос о прошлом и будущем предложил Бертольд Брехт, полагавший, что «необходимо прививать вкус к истории... доводя его до настоящей страсти. Наши театры, ставя старинные пьесы, обычно стараются замазать различия, перекинуть мостики, приглушить специфику эпохи. Но где же тогда удовольствие от проникновения в глубь веков, от удаленности, необычности? А ведь это удовольствие одновременно и радость узнавания близкого и знакомого!» [11]

Другая проблема, поставленная в Grundrisse, – отношения между базисом и надстройкой. Для Маркса очевидно, что их связь не симметрична: нельзя сказать, что они дружно танцуют менуэт на протяжении всей истории. Каждый элемент надстройки – искусство, право, политика, религия – имеет собственный темп развития, собственную внутреннюю эволюцию, которая не сводится к простому отражению классово-вой борьбы или состояния экономики. Искусство, как писал Троцкий, обладает «очень высокой степенью автономии»; оно не связано с производством простыми личными отношениями соответствия. И всё же марксизм утверждает, что искусство в конечном счете определяется способом производства. Как объяснить столь явное противоречие? Возьмем конкретный литературный пример. «Вульгарно-марксистский» взгляд на «Бесплодную землю» Элиота, наверное, состоял бы в том, что поэма обусловлена непосредственно идеологическими и экономическими факторами – духовной пустотой и истощенностью буржуазной

идеологии в результате кризиса империалистического капитализма под названием Первая мировая война. Перед нами трактовка поэмы как непосредственного «отражения» этих условий; но она явно не учитывает целый ряд «уровней», которые «посредничают» между самим текстом и капиталистической экономикой.

Она ничего не говорит, например, о социальном положении самого Элиота – о его двусмысленных отношениях с английским обществом, «аристократического» американского эмигранта, ставшего прославленным клерком Сити, и все же глубоко связанного скорее с консервативно-традиционалистскими, чем с буржуазно-коммерческими элементами английской идеологии. Такая трактовка ничего не говорит о более общих формах идеологии – о её структуре, содержании, внутренней сложности, а также о том, как всё это порождается крайне непростыми классовыми отношениями в английском обществе того времени. Она также молчит о форме и языке «Бесплодной земли» – о том, почему Элиот, несмотря на свой крайний политический консерватизм, был авангардным поэтом, выбравшим некоторые «прогрессивные» экспериментальные техники из множества доступных ему литературных форм, и какова идеологическая основа такого выбора. С помощью этого подхода мы ничего не узнаем о социальных условиях, породивших определенные формы «духовности» того времени – частично христианские, частично буддистские, – отразившиеся в поэме; и о том, какую роль играли в идеологическом пространстве эпохи определенные виды буржуазной антропологии (Фрэзер) или буржуазной философии (идеализм Ф.Г. Брэдли), которые

мы также находим в поэме. Мы остаёмся в неведении относительно социального положения Элиота как художника, входившего в элитарный круг рефлексирующих эрудитов-экспериментаторов, располагавших определенными способами тиражирования (мелкие издательства, малотиражные журналы); о типе аудитории, которую подразумевало такое положение, и о ее влиянии на стиль и приемы, используемые в поэме. Мы остаемся в неведении по поводу отношений между поэмой и эстетическими теориями, связанными с ней, то есть, по поводу роли, которую играла эстетика в идеологии своего времени и того, как она сформировала саму конструкцию поэмы. Любого рода полноценное понимание «Бесплодной земли» требует учета этих (и других) факторов. Вопрос не в том, чтобы свести поэму к состоянию современного капитализма; но и не в том, чтобы произвести интеллектуальную путаницу, за которой окажется неразличимой такая грубая вещь, как капитализм. Наоборот: все элементы, которые я перечислил (классовая позиция автора, идеологические формы и их отношение к литературным формам, «духовность» и философия, техники литературного производства, эстетическая теория), напрямую связаны с моделью базис/надстройка.

Марксистская критика осваивает уникальную комбинацию, конъюнктуру этих элементов, известную нам под именем «Бесплодная земля» [12]. Ни один из этих элементов не может быть сведён к другому: каждый из них имеет относительную независимость. «Бесплодная земля», конечно, может быть истолкована как поэма, порожденная кризисом буржуазной

идеологии, но она не находится в прямой связи ни с этим кризисом, ни с политическими и экономическими условиями, вызвавшими его. (Как поэма, она, конечно же, не осознаёт себя продуктом определённого идеологического кризиса, иначе она бы прекратила существование. Ей необходимо перевести этот кризис в «универсальные» понятия – зафиксировать его как элемент неизменных человеческих обстоятельств, переживаемых как древними египтянами, так и современным человеком.) «Бесплодная Земля», таким образом, имеет в значительной степени опосредованное отношение к реальной истории своего времени; и в этом она не отличается от других произведений искусства.

ЛИТЕРАТУРА И ИДЕОЛОГИЯ

Фридрих Энгельс отмечает в работе «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии» (1888), что искусство, по сравнению с политической и экономической теорией, «непрозрачно», поскольку в нем идеология не представлена в чистом виде.

Здесь важно уразуметь точный смысл, который марксизм вкладывает в слово «идеология». Идеология – это, в первую очередь, не набор доктрин; идеология обозначает способы, которыми люди проживают свои роли в классовом обществе; ценности, идеи и образы, которые привязывают их к социальным функциям и, таким образом, препятствуют их пониманию общества как целого. В этом смысле «Бесплодная земля» идеологична: она показывает человека, кото-

рый осмысляет свой опыт таким образом, что настоящее понимание общества оказывается для него недоступным. Следовательно, он описывает свой опыт ложным образом. Всё искусство, по словам Плеханова, произрастает из идеологического понимания действительности, не существует такой вещи, как искусство, полностью лишенное идеологического содержания. Но замечание Энгельса предполагает, что искусство имеет более сложные отношения с идеологией, чем право и политическая теория, гораздо более прозрачно олицетворяющие интересы правящего класса. Отсюда следует непростой вопрос, в каких отношениях искусство состоит с идеологией. Здесь возможны две противоположных, крайних позиции. Одна состоит в том, что литература есть не что иное, как идеология, облеченная в определенную художественную форму, – и что литературные произведения суть всего лишь выражения идеологий своего времени. Они – пленники «ложного сознания», неспособные выйти за его пределы и подступить к правде. Эта позиция характерна для большей части «вульгарной» марксистской критики, склонной рассматривать литературные произведения лишь как отражения господствующих идеологий. Но тогда невозможно объяснить, почему литература так часто противостоит идеологическим канонам своего времени. Сторонники же противоположной позиции исходят из того, что литература противостоит идеологии, и выводят из этого определение литературного творчества как такового. Подлинное искусство, как утверждает Эрнст Фишер в работе с красноречивым названием «Искусство против идеологии» (1969), всегда нарушает идеоло-

гические границы своего времени, приводя нас в те пространства, которые скрывает идеология. Обе эти точки зрения кажутся мне упрощенными. Более изощренный (хотя на сегодняшний день незавершенный) разбор отношений между литературой и идеологией был предложен французским марксистом Луи Альтюссером [13]. Альтюссер считает, что искусство не может быть сведено к идеологии, скорее, оно имеет к ней определенное отношение. Идеология обозначает те воображаемые способы, посредством которых люди постигают реальный мир, – а это, безусловно, соответствует виду опыта, предоставляемого нам литературой: она показывает нам, каково это – жить в определенных условиях, но не дает анализа этих условий. Однако искусство есть нечто большее, чем просто пассивное отражение этого опыта. Искусство существует в пределах идеологии, но способно и дистанцироваться от неё, перемещаться в точку, с которой мы можем «чувствовать» и «воспринимать» идеологические истоки произведения.

При этом искусство не дает нам возможности узнать правду, которую скрывает идеология, поскольку для Альтюссера «знание» в строгом смысле слова означает научное знание, например, знание о капитализме, которое дает нам скорее «Капитал» Маркса, чем «Тяжелые времена» Диккенса. Разница между наукой и искусством не в том, что они имеют дело с разными объектами, а в том, что они по-разному подходят к одному и тому же объекту. Наука дает понятийное знание о ситуации; искусство дает переживание этой ситуации, эквивалентное идеологии.

Но тем самым искусство позволяет нам «увидеть» природу этой идеологии и, следовательно, приближает нас к тому всеобъемлющему пониманию идеологии, которое дает научное знание.

Как именно литература делает это, более полно описано одним из коллег Альтюссера, Пьером Машрэ. В работе «К теории литературного производства» (1966) он различает «иллюзию» (то есть, по сути, идеологию) и «вымысел». Иллюзия – обыденный идеологический опыт человека – материал, от которого писатель отталкивается; но, работая над ним, он трансформирует его в нечто иное, придает ему форму и структуру. Придавая идеологии определенную форму, фиксируя её в определенных «вымышленных» рамках, искусство способно дистанцироваться от идеологии, тем самым обнажая перед нами её границы. Таким образом, считает Машрэ, искусство способствует нашему избавлению от идеологической иллюзии.

Я нахожу комментарии как Альтюссера, так и Машрэ по ключевым вопросам расплывчатыми и неясными; но их взгляд на отношения между литературой и идеологией все же наводит на серьезные раздумья.

Идеология для обоих критиков есть нечто большее, чем аморфное тело плывущих по течению образов и идей: в любом обществе она имеет определенную структурную связность. Поскольку идеология обладает такой относительной связностью, она может быть объектом научного анализа; а поскольку литературные тексты «принадлежат» идеологии, они также могут быть объектом научного анализа.

И научная критика старается объяснить литературное произведение посредством той идеологической структуры, частью которой оно является, но при этом преобразует её в искусство. Научная критика ищет принцип, который одновременно связывает произведение с идеологией и отдаляет его от идеологии. Лучшая марксистская критика безусловно занималась именно этим; и Машрэ отталкивается от блестящего ленинского анализа Толстого [14]. Чтобы решить эту задачу, необходимо постичь литературное произведение как формальную структуру; к этому вопросу мы сейчас и подходим.

2. ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ И ФОРМА

В ранней статье «История развития современной драмы» (1909) венгерский критик-марксист Дьердь Лукач пишет, что «подлинно социальным элементом в литературе является форма». Такое соображение довольно неожиданно для критика-марксиста.

Во-первых, марксистская критика традиционно противостояла всем видам литературного формализма, атакуя его за прирожденный интерес к чисто техническим свойствам, обделяющий искусство историческим значением и сводящий его к эстетической игре. И, разумеется, марксисты отмечали связь между такого рода критической «технократией» и динамикой передовых капиталистических обществ [1]. С другой стороны, чаще всего марксистская критика на практике уделяла недостаточно внимания художественной форме, оставляла ее в стороне, упрямо гоняясь за политическим содержанием. Сам Маркс, считавший, что литература должна придерживаться единства формы и содержания, сжег некоторые свои ранние стихи на том основании, что выраженные в них восторженные чувства были чересчур несдержанными, но он также с недоверием относился и к излишне формалистическому письму. В ранней газетной статье о песнях силезских ткачей он утверждал, что чисто стилистические упражнения ведут к «извращенному содержанию», которое в свою очередь оставляет печать «вульгарности» на литературной форме. Иными словами, он показывает диалектический подход к

указанным отношениям: форма есть продукт содержания, но она способна и на ответную реакцию, поскольку они взаимозависимы. Ранняя реплика Маркса в *Rheinische Zeitung* по поводу гнетуще формалистического закона – «форма лишена всякой ценности, если она не есть форма содержания» – в равной степени относится и к его эстетическим взглядам.

Отстаивая единство формы и содержания, Маркс хранил верность гегельянской традиции, наследником которой являлся. Гегель утверждал в «Лекциях по эстетике» (1835–1838), что «всякое определенное содержание порождает соответствующую себе форму». «Порок формы», полагает он, «происходит от порока содержания». Таким образом, по Гегелю история искусства может быть написана с точки зрения изменяющихся отношений между формой и содержанием.

В искусстве проявляются разные стадии развития того, что Гегель именует «мировым Духом», «идеей» или «абсолютом»; это содержание искусства, которое непрерывно борется за своё адекватное воплощение в художественной форме. На ранней стадии исторического развития мировой Дух не мог найти для себя достойной формы; древняя скульптура, например, показывает, что «дух» стеснен и переполнен чувственным материалом, который он не может формовать по своему усмотрению. С другой стороны, греческое классическое искусство достигает гармонического единства содержания и формы, духовного и материального: здесь, на этом коротком историческом отрезке, «содержание» находит полностью соответствующее себе воплощение. В современном же мире, а особенно в искусстве эпохи романтизма,

чувственное поглощается духовным, содержание преобладает над формой. Материальные формы покоряются высокоразвитому духу, выходящему, подобно производительным силам Маркса, за пределы ограниченных классических форм, в которые он прежде вмещался.

Было бы ошибкой считать, что Маркс целиком воспринял эстетику Гегеля. Эстетика Гегеля идеалистична, существенно упрощена и лишь до определенной степени диалектична. К тому же Маркс не был согласен с Гегелем по ряду конкретных эстетических вопросов. Но оба мыслителя разделяют убеждение, что художественная форма – это не просто причуда отдельного художника. Формы исторически определены тем «содержанием», которое они воплощают; формы меняются, трансформируются, разрушаются и революционируются постольку, поскольку изменяется само содержание. «Содержание» в этом смысле предшествует «форме», так же как для марксизма «формы» надстройки определяются изменениями в материальном «содержании» общества, в способе производства. «Сама форма, – отмечает Фредрик Джеймисон в книге «Марксизм и форма» (1971), – есть обработка содержания в сфере надстройки». Тем, кто раздраженно ответит, будто форма и содержание всё равно неразделимы – что их разделение искусственно, – следует немедленно ответить, что всё это безусловно верно на практике. Гегель сам признает это: «содержание есть не что иное, как превращение формы в содержание, а форма есть ни что иное, как превращение содержания в форму». Но если на практике форма и содержание едины, то в теории их

вполне можно разделить. Поэтому мы и способны говорить об изменяющихся отношениях между ними.

Постичь эти отношения непросто. Марксистская критика воспринимает форму и содержание в их диалектической взаимосвязи, и все же в конечном счёте настаивает на первостепенности содержания, которое определяет форму [2]. Недостаточно чётко, но в целом адекватно эта мысль сформулирована Ральфом Фоксом в его работе «Роман и народ» (1937): «Форма производится содержанием, она равна ему и с ним едина, и, хотя превосходство на стороне содержания, форма реагирует на содержание и никогда не остается пассивной». Такая диалектическая концепция отношений формы-содержания противопоставляется двум позициям. С одной стороны, это выпад в сторону формальной школы (представленной русскими формалистами 1920-х), для которой содержание есть лишь функция формы и необходимо только для того, чтобы подчеркнуть технические приемы, используемые в стихотворении [3]. С другой, концепция Фокса противостоит «вульгарно-марксистскому» представлению о том, что художественная форма есть лишь прием, извне навязанный непокорному содержанию самой истории. Такую позицию можно найти в книге Кристофера Кодуэлла «Исследования об умирающей культуре» (1938). В этой книге Кодуэлл отличает так называемое «общественное бытие» – витальное, инстинктивное наполнение человеческого опыта – от форм общественного сознания. Революция происходит тогда, когда эти окостеневшие и устаревшие формы разрываются динамичным, хаотическим потоком «самого общественного бытия». Иными словами,

Кодуэлл считает «общественное бытие» (содержание) в своей основе бесформенным, а формы в своей основе ограничивающими; ему не хватает, скажем так, в достаточной мере диалектического понимания указанных отношений. Он не понимает того, что «форма» не просто обрабатывает сырые «содержания», ведь любое содержание (социальное или литературное) для марксизма уже формально воплощено; важна сама структура этого содержания. Представления Кодуэлла есть лишь вариант буржуазной критической банальности – дескать, искусство «организует хаос реальности». (Каково идеологическое значение восприятия реальности как хаотичной?) Фредрик Джеймисон, напротив, говорит о «внутренней логике содержания», производными продуктами которой являются социальные и литературные формы.

При таком ограниченном подходе к отношениям формы-содержания неудивительно, что английские критики-марксисты 1930-х гг. довольно часто предавались «вульгарно-марксистскому» заблуждению, нападая на литературные произведения за их идеологическое содержание и связывая его непосредственно с классовой борьбой или экономикой [4]. Против этого и предостерегает Лукач: настоящим носителем идеологии в искусстве является в гораздо большей степени сама форма произведения, чем его отвлечённое содержание. Мы находим отпечаток истории в тексте именно как в литературном произведении, а не как в некоей особой форме социальной документации.

ФОРМА И ИДЕОЛОГИЯ

Как понимать слова о том, что литературная форма идеологична? Наводит на размышления фраза Льва Троцкого в «Литературе и революции» о том, что «соотношение между формой и содержанием определяется тем, что новая форма открывается, провозглашается и развивается именно под давлением внутренней потребности, коллективно-психологического запроса, который, как и вся человеческая психология... имеет свои социальные корни». Существенные изменения литературной формы, таким образом, происходят от существенных изменений идеологии. Они воплощают новые способы восприятия общественной реальности и (как мы увидим ниже) новые отношения между художником и аудиторией. Это станет достаточно очевидно, если посмотреть на такие хрестоматийные примеры, как расцвет романа в Англии середины 18 века. Роман, как писал Йен Уотт [5], в самой своей форме раскрывает изменившуюся совокупность идеологических интересов. Неважно, каково содержание каждого конкретного романа того времени, главное, что все они имеют общую формальную структуру: интерес перемещается от романтического и сверхъестественного к индивидуальной психологии и «будничному» опыту; к представлению о жизнеподобном, реальном «характере», к условиям существования индивидуализированного протагониста, который движется в русле непредсказуемо развивающегося линейного сюжета, и т.д. Такое изменение формы, считает Уотт, есть продукт крепнущего в своей уверенности буржуазного класса,

сознание которого вырывается за пределы старых, «аристократических» литературных конвенций. Плеханов выражает сходные идеи в работе «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» [6] – переход от классической трагедии к сентиментальной комедии во Франции отражает сдвиг от аристократических ценностей к буржуазным. Или вспомним скачок от натурализма к экспрессионизму в европейском театре на рубеже веков. По мысли Рэймонда Уильямса [7], это следствие перелома в определенных драматических конвенциях, которые, в свою очередь, воплощают специфические «структуры чувствования», набор усвоенных способов восприятия реальности и реакции на неё. Экспрессионизм стремится выйти за пределы натуралистического театра, предполагающего незыблемость обыденного буржуазного мира, – с тем чтобы выявить его заблуждения и расторгнуть его социальные связи, вторгаясь с помощью символа и фантазии в терзаемую внутренними противоречиями душу, скрытую под внешней «нормальностью». А трансформация сценических конвенций означает более глубокую трансформацию буржуазной идеологии, поскольку привычные средневикторианские понятия о личности и взаимоотношениях трещат по швам перед лицом нарастающего мирового капиталистического кризиса.

Нет смысла говорить, что не существует простой, симметричной связи между изменениями литературной формы и изменениями в идеологии. Троцкий обращает наше внимание на то, что литературная форма имеет высокую степень автономии; она раз-

вивается частично в соответствии со своими внутренними импульсами и не гнется при каждом дуновении идеологического ветра. Как любая экономическая формация, согласно марксистской экономической теории, несет в себе следы прежних, вытесненных способов производства, так и следы старых литературных форм продолжают существовать внутри новых. Я бы сказал, что форма – это всегда комплексное единство как минимум трех элементов; она частично создается «относительно автономной» историей литературных форм; она выкристаллизовывается из некоторых доминирующих идеологических структур, как мы видели в случае романа; и, как мы увидим ниже, она воплощает особые отношения между автором и аудиторией. Именно диалектическое единство этих элементов стремится анализировать марксистская критика. Таким образом, в выборе автором той или иной формы изначально есть некая идеологическая обусловленность. Он может сочетать и преобразовывать формы, предоставляемые ему литературной традицией, но сами эти формы, так же как их сочетания, имеют идеологический смысл. Языки и приемы, которым автор отдаёт предпочтение, уже содержат в себе определенные идеологические типы восприятия, определенные кодифицированные способы интерпретации реальности [8], и то, насколько автор может видоизменить или переделать эти языки, зависит не столько от его личной одаренности, сколько от того, такова ли «идеология» в данной исторической точке, что эти языки и приёмы должны и могут быть изменены.

ЛУКАЧ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА

Наиболее тщательно проблема литературной формы была исследована Дьердем Лукачем [9]. В ранней, домарксистской работе «Теория романа» (1920) Лукач следом за Гегелем рассматривает роман как «буржуазный эпос», но такой эпос, который, в отличие от классического, показывает бесприютность и отчужденность человека в современном обществе. Для общества классической Греции вселенная – дом человека, замкнутый совершенный мир, наделенный внутренним смыслом, который отвечает запросам человеческой души. Романная форма возникает, когда это гармоничное единство человека и его мира разрывается; герой романа находится в постоянном поиске тотальности, он оторван от мира, который либо слишком велик, либо слишком мал, чтобы воплотить его желания. Отмеченная печатью разлада между эмпирической реальностью и исчезнувшим абсолютом, романная форма обладает характерной иронией; это «эпос мира, покинутого Богом».

Лукач отверг этот космический пессимизм, когда стал марксистом; но в большей части его последующих работ о романе сохраняются гегельянские акценты «Теории романа». Для Лукача-марксиста, написавшего «Исследования европейского реализма» и «Исторический роман», величайшие художники – это те, кто способен постичь и воссоздать гармоничную тотальность человеческой жизни. В обществе, в котором общее и частное, понятийное и чувственное, общественное и индивидуальное все больше разрываются капиталистическим «отчуждением», великий

писатель диалектически сводит всё воедино, создавая сложную целостность. Его проза, таким образом, отражает в форме микрокосма тотальность самого общества. Тем самым великое искусство борется с отчуждением и фрагментированностью капиталистического общества, выстраивая богатый, многосторонний образ человеческой целостности. Лукач называет такое искусство «реализмом», а к его создателям относит греков и Шекспира наравне с Бальзаком и Толстым. Три великих эпохи исторического «реализма» это Древняя Греция, Ренессанс и Франция начала 19 века. В «реалистическом» произведении комплексно и всесторонне показаны отношения между человеком, природой и историей; и отношения эти воплощают и раскрывают то, что для марксизма является наиболее «типическим» в тот или иной период истории. «Типическими» Лукач называет действующие в любом обществе скрытые силы, которые являются с марксистской точки зрения наиболее исторически значимыми и прогрессивными, определяющими изнутри структуру и динамику общества.

Задача писателя-реалиста – облечь в плоть эти «типические» тенденции и силы, конкретизировать их в индивидуумах и действиях; тем самым он связывает индивида с общественным целым и наделяет каждый отдельный фрагмент социальной жизни властью «всемирно-исторического» – существенными движениями самой истории.

Основные понятия для Лукача-критика – «тотальность», «типичность», «всемирно-историческое» – скорее гегельянские, чем чисто марксистские, хотя Маркс и Энгельс, конечно, использовали понятие

«типичности» в собственной литературной критике. Энгельс отмечал в письме Лассалю, что настоящий характер должен сочетать типическое с индивидуальным; и они с Марксом считали это главным достижением Шекспира и Бальзака. «Типический» или «репрезентативный» характер воплощает исторические силы, не утрачивая богатой индивидуальности; и, по Лукачу, только «прогрессивный» автор может изобразить эти исторические силы. Всё великое искусство имеет социально прогрессивный характер вот почему: какими бы ни были личные политические воззрения автора (например, у Скотта и Бальзака они были откровенно реакционными), искусство воплощает жизненные «всемирно-исторические» силы эпохи, стремящейся к переменам и росту, открывает их потенциал во всей полноте и сложности. Писатель-реалист обнаруживает сущность исторической ситуации, изучая отдельные социальные феномены, после чего отбирает и комбинирует их, чтобы сложить в целостную форму и облечь в плоть конкретного произведения. Насколько автор способен на это, зависит, по Лукачу, не только от личных навыков, но и от его места в истории. Великие авторы-реалисты возникают в ключевые моменты истории; исторический роман, например, появляется как жанр в период революционного бурления в начале 19 века, когда писатели имели возможность постичь своё собственное настоящее как историю – или, говоря словами Лукача, увидеть историю прошлого как «предысторию настоящего». Шекспир, Скотт, Бальзак и Толстой смогли породить великое реалистическое искусство потому, что присутствовали при бурном рождении новой ис-

торической эпохи и, таким образом, были живо вовлечены в обнажившиеся «типические» конфликты и изменения своих обществ.

Именно это историческое «содержание» лежит в основе их формальных достижений; «богатство и глубина изображенных характеров», по мнению Лукача, «основаны на богатстве и глубине всего социального процесса» [10]. Для наследников реалистов, например для Флобера, следовавшего за Бальзаком, история – уже инертный объект, факт, данный извне, который теперь невозможно представить как продукт человеческой деятельности. Реализм, оторванный от исторических условий, благодаря которым он появился, сходит на нет, раскалываясь на «натурализм» и «формализм».

Ключевой момент для Лукача – провал европейских революций 1848 года, означавший поражение пролетариата, поставивший крест на прогрессивном, героическом периоде власти буржуазии, заморозивший классовую борьбу и указавший буржуазии на её собственную, низменную и антигероическую задачу – консолидацию капитализма. Буржуазная идеология забывает свои прежние революционные идеалы, деисторизирует реальность и принимает общество как естественный факт. Бальзак изображает последнюю великую борьбу против деградации человека при капитализме, тогда как последователи Бальзака лишь пассивно регистрируют уже деградировавший капиталистический мир. История лишается движения и смысла, в результате появляется направление, известное нам как натурализм. Под натурализмом Лукач понимает искажение реализма, наиболее ярко

выраженное у Золя, – которое просто фотографически воспроизводит явления с поверхности общества, не вникая в их суть. Изображение «типических» черт подменяется дотошным наблюдением за деталями; диалектические отношения между людьми и миром уступают место героям, окруженным безжизненными объектами; подлинно «репрезентативного» героя сменяет «культ посредственности», психология или физиология изгоняют историю и претендуют на звание определяющего фактора индивидуального действия.

Такое отчужденное видение истории превращает автора из ее активного участника в равнодушного наблюдателя. Недостаточно понимая типическое, натурализм не способен создать из своего материала никакого значительного единства – целостный эпос или драматические действия, созданные реализмом, вырождаются в набор чисто личных интересов.

«Формализм», по Лукачу, реагирует противоположным образом, но демонстрирует ту же утрату исторического смысла. В отчужденных мирах Кафки, Музиля, Джойса, Беккета, Камю человек отделён от своей истории, за его «я» не существует реальности: герой распадается на отдельные ментальные состояния, объективная реальность сведена к непознаваемому хаосу. Как и в натурализме, диалектическое единство внутреннего и внешнего миров разрушено, в результате чего индивидуум и общество оказываются лишенными смысла. Люди истерзаны отчаянием и экзистенциальным ужасом (*angst*), лишены общественных отношений, а значит, и подлинно личного начала; история становится бессмысленной или цик-

личной, сводится к простой длительности. Вещи утрачивают смысл и становятся чисто условными; таким образом символизм порождает аллегорию, отвергающую идею имманентного смысла. Если натурализм – это нечто вроде абстрактной объективности, то формализм – абстрактная субъективность; оба далеки от того подлинно диалектического художественного метода (реализма), который порождает форму, способную стать посредником между конкретным и общим, сущностью и существованием, типическим и индивидуальным.

ГОЛЬДМАН И ГЕНЕТИЧЕСКИЙ СТРУКТУРАЛИЗМ

Главный ученик Дьердя Лукача в рамках так называемой неогегельянской школы марксистской критики – румынский литературный критик Люсьен Гольдман [11]. Гольдман анализировал структуру литературного текста вплоть до того уровня, на котором воплощается структура мышления (или «видение мира») социального класса или группы, к которой принадлежит автор. Чем ближе текст приближается к целостной, логически выверенной артикуляции «видения мира» социального класса, тем выше ценность такого произведения. Гольдман считал, что литературное произведение нужно рассматривать не как плод индивидуального творчества, но как продукт, по его выражению, «трансиндивидуальных структур мышления» определенной социальной группы – он подразумевал под этим структуру идей, ценностей и устремлений, разделяемых членами группы. Великие

писатели – это исключительные индивидуумы, которые способны претворять в искусство видение мира того класса или группы, к которой принадлежат, причем делать это в исключительно обобщенной форме (хотя и не всегда осознанно).

Гольдман определяет свой критический метод как «генетический структурализм», и нам важно понять обе части этого определения.

О структурализме речь идет потому, что Гольдман заинтересован не столько в содержании конкретного видения мира, сколько в представляющей его структуре понятий. Иными словами, можно показать, что два разных с виду писателя принадлежат к одной общей ментальной структуре. Генетический, потому что Гольдмана интересует то, каким образом эти ментальные структуры исторически складываются, – его интересуют отношения между видением мира и историческими условиями, в которых оно возникло.

Работа Гольдмана о Расине «Сокровенный бог», возможно, наиболее характерный пример его критического метода. Гольдман находит в драмах Расина определенную повторяющуюся структуру понятий – Бог, Мир, Человек, – которые меняют своё «содержание» и взаимоотношения от пьесы к пьесе, но раскрывают определенное видение мира. Это видение людей, затерянных в мире, который лишён ценностей; они принимают этот мир, как единственный (поскольку бог отсутствует), и все же продолжают протестовать – чтобы оправдать самих себя во имя некой абсолютной ценности, всегда скрытой от глаз. Основу такого видения мира Гольдман находит во французском религиозном движении, т.н. янсенизме;

критик характеризует его как продукт определенной вытесненной социальной группы во Франции 17 века – так называемых noblesse de robe (придворные чиновники, которые были экономически зависимы от монархии и одновременно становились всё более бессильными перед растущим монархическим абсолютизмом.) Противоречивое положение этой группы, нуждавшейся в короне, но политически оппонировавшей ей, выражено в янсенистском отказе как от мира, так и от любого желания исторически изменить его. Всё это имеет всемирно-историческое значение: noblesse de robe, сами выходцы из буржуазного класса, демонстрируют неспособность буржуазии победить королевский абсолютизм и создать условия для развития капитализма.

Таким образом, Гольдман исследует определенные структурные отношения между литературным текстом, видением мира и самой историей. Он хочет показать, как историческое положение социальной группы или класса переносится, через его видение мира, на структуры литературного произведения. Для такого анализа недостаточно движения от текста к истории или наоборот. Здесь требуется именно диалектический метод критики, то есть постоянные перемещения между текстом, видением мира и историей и связывание одного с другим.

Критическая теория Гольдмана, сама по себе интересная, имеет некоторые серьёзные недостатки.

Его представление об общественном сознании, например, скорее гегельянское, чем марксистское; он видит в нем непосредственное выражение общественного класса, а литературное произведение, в

свою очередь, становится прямым выражением сознания. Иными словами, его модель слишком упорядочена и симметрична, она неспособна воссоздать диалектические конфликты и усложнения, нелинейность и неоднородность, характеризующие отношение литературы к обществу. В своей поздней работе «К социологии романа» (1964) Гольдман по сути приходит к механистическому представлению о базисе и надстройке [12].

ПЬЕР МАШРЭ И «ДЕЦЕНТРИРОВАННАЯ» ФОРМА

Как Лукач, так и Гольдман наследуют от Гегеля представление о том, что литературное произведение должно составлять единое целое, и в этом они близки к традиционной точке зрения немарксистской критики. Лукач видит произведение скорее как сконструированную тотальность, чем как естественный организм; и всё же склонность к «органическому» пониманию произведения искусства проходит через большую часть его критики.

Это одно из обвинений Пьера Машрэ, адресованное буржуазной и неогегельянской критике. Для Машрэ произведение связано с идеологией не столько тем, что оно говорит, сколько тем, что не говорит. Именно в многозначительных умолчаниях, в пробелах и разрывах можно наиболее непосредственно ощутить присутствие идеологии. Задача критика – заставить эти умолчания «говорить». Идеология запрещает тексту сообщать определенные вещи; пытаюсь же высказать правду на свой манер, автор обнару-

живает, что вынужден обнажать пределы идеологии, внутри которой он пишет.

Он вынужден обнажать разрывы и умолчания – то, что невозможно артикулировать. Из-за того, что текст содержит такого рода умолчания и разрывы, он всегда неполон. Текст отнюдь не является завершенным и гармоничным целым – смыслы сталкиваются и противоречат друг другу; значимость произведения заключается скорее в расхождении, чем в единстве этих смыслов.

Если такие критики, как Гольдман находят в произведении центральную структуру, то для Машрэ произведение всегда «де-центрировано», в нем нет смыслового ядра, а есть только делящийся конфликт и несогласованность смыслов. Для характеристики художественного произведения Машрэ использует следующие эпитеты: «рассредоточенный», «дисперсный», «распыленный», «разнородный», «иррегулярный», «неупорядоченный», «отличный от самого себя».

Доказывая, что произведение «неполно», Машрэ, однако, не имеет в виду, что есть некий недостающий кусок, который критик может вставить. Напротив, произведение по сути своей неполно и привязано к идеологии, которая принуждает его к тем или иным умолчаниям. (Произведение, если угодно, является завершенным в своей незавершенности.)

Задача критика не в том, чтобы заполнять пустоты, его задача – искать принцип конфликта смыслов и показывать, как этот конфликт порождается отношениями между произведением и идеологией.

Возьмем самый очевидный пример – в романе «Домби и сын» Диккенс использует несколько языков, противоречащих друг другу, – реалистический, мелодраматический, пасторальный, аллегорический; их конфликт достигает высшей точки в известной главе о железной дороге – главе, в которой канву романа разрывают противоречивые реакции на железную дорогу (страх, протест, одобрение, экзальтация), что отражено в столкновении стилей и символов. Идеологическая база этой противоречивости состоит вот в чем: роман показывает, с одной стороны, буржуазное восхищение индустриальным прогрессом, с другой – мелкобуржуазную озабоченность его неизбежно разрушительным воздействием.

Мы видим сочувствие этим заурядным никчемным персонажам – новый мир списывает их со счетов и одновременно любит тем напором индустриального капитализма, который и превратил их в анахронизм. Мы не только раскрываем принцип конфликта смыслов, но и анализируем комплексные отношения произведения с идеологией викторианской эпохи.

Разумеется, существует разница между конфликтами смысла и конфликтами формы. Машрэ говорит прежде всего о первом; однако несоответствия смысла не обязательно ведут к разрыву единой литературной формы, хотя и очевидным образом связаны с ней. Говоря ниже о Вальтере Беньямине и Бертольде Брехте, мы увидим, как марксистский спор по поводу формы переходит на следующий уровень, на котором осознанный выбор «открытой», а не «закрытой» формы, выбор конфликта, а не его разрешения, становится политическим решением.

3. ИСКУССТВО И АНГАЖИРОВАННОСТЬ

ИСКУССТВО И ПРОЛЕТАРИАТ

Даже те, кто знаком с марксистской критикой понаслышке, знают, что она призывает писателя посвятить своё искусство делу пролетариата. Иными словами, бытует обывательское представление о марксистской критике, почти полностью определенное литературными событиями эпохи, которую мы называем сталинской.

В постреволюционной России существовало учреждение под названием Пролеткульт, целью которого было создание чисто пролетарской культуры, очищенной от буржуазных влияний («лаборатория чистой пролетарской идеологии», как говорил её лидер Богданов); поэт-футурист Маяковский призывал к уничтожению всего старого искусства, что выразилось в лозунге «Сожжем Рафаэля»; декрет ЦК партии большевиков 1928 года гласил, что литература должна служить интересам партии, которая посылала писателей на стройки для производства романов, воспевающих индустрию. Апогеем стал съезд советских писателей 1934 года, ключевое событие которого – принятие доктрины «социалистического реализма», состряпанной Сталиным и Горьким и провозглашенной сталинским культурным палачом Ждановым. Согласно этой доктрине, долг писателя – «обеспечивать правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в её революционном развитии», уделяя внимание «задаче идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма». Литература

должна быть пристрастна, «партийна», наполнена оптимизмом и героизмом; должна быть проникнута «революционным романтизмом», изображать советских героев и служить прообразом будущего [1]. На том же съезде Максим Горький, когда-то непреклонный защитник художественной свободы, превратившийся в сталинского приспешника, провозгласил, что роль буржуазии в мировой литературе сильно преувеличена, поскольку мировая культура на самом деле находится в упадке со времен Ренессанса. Речь также шла о статье Радека «Джеймс Джойс или социалистический реализм?» – в ней роман «Улисс» объявлялся кучей навоза, в которой копошатся черви, а автор обвинялся в искажении исторической правды, поскольку в романе не упоминается Пасхальное восстание в Ирландии (1916).

Здесь нет места для подробного рассказа о том, как сталинский разгром революции оказался также одной из самых опустошительных в мировой истории атак на художественную культуру – атаку, которая велась во имя теории и практики социального освобождения [2]. Короткого перечисления будет достаточно. После 1917 года контроль большевиков над художественной культурой был слаб; до 1928 года, когда был принят первый пятилетний план, успешно развивались несколько относительно независимых культурных организаций, наряду со множеством независимых издательств. Относительный культурный либерализм этого периода, множество художественных движений (футуризм, формализм, имажинизм, конструктивизм и т.п.) были связаны с относительным либерализмом так называемой Новой экономической политики тех лет.

В 1925 году первая партийная декларация по литературе предполагала достаточно нейтральную позицию в отношении борющихся групп, отказавшись поддерживать какое-либо одно направление и претендуя только на самый общий контроль. Луначарский, первый большевистский министр культуры, поддерживал в то время все художественные направления, кроме откровенно враждебных к революции, хотя сам явно симпатизировал Пролеткульту. Пролеткульт считал искусство классовым орудием и полностью отвергал буржуазную культуру. Признавая, что пролетарская культура слабее, чем буржуазная, он стремился развивать специфически пролетарское искусство, которое бы организовывало представления и чувства рабочего класса для решения скорее коллективистских, нежели индивидуалистических задач.

Догматизм Пролеткульта был унаследован в конце 1920-х гг. РАППом (Российская ассоциация пролетарских писателей), историческая функция которого состояла в том, чтобы поглотить другие культурные организации, устранить какие-либо признаки свободомыслия в культуре (особенно связанные с Троцким) и выстелить дорогу «соцреализму». Но даже РАПП оказался слишком агрессивным, слишком приспособленческим и «индивидуалистическим» для сталинской ортодоксии; к тому же он оттеснял «попутчиков» в период, когда это противоречило сталинской политике.

Сталин, двигаясь от агрессивного «пролетаризма» в сторону «националистической» идеологии и альянсов с «прогрессивными элементами», не доверял пролетаристскому рвению РАППа; в 1932 году

РАПП был распушен и заменен Союзом советских писателей, непосредственным органом сталинской власти, членство в котором было необходимо для публикаций. В 1940-х и начале 1950-х гг. последовал ряд дичайших постановлений, касавшихся литературы; литература утонула в фальшивом оптимизме и сюжетном единообразии. Маяковский покончил с собой в 1930-м, 9 лет спустя Всеволод Мейерхольд, театральный режиссер-экспериментатор, чьи новаторские работы повлияли на Брехта, обвиненный в декадентстве, публично заявил: «Что за ерунда ваш социалистический реализм, вы просто губите искусство!» На следующий день он был арестован и вскоре погиб; его жена также была убита.

ЛЕНИН, ТРОЦКИЙ И АНГАЖИРОВАННОСТЬ

Провозглашая доктрину соцреализма на съезде 1934 года, Жданов в ритуальном духе апеллировал к авторитету Ленина; на самом же деле ленинские взгляды на литературу оказались серьезно искажены. В своей работе «Партийная организация и партийная литература» (1905) Ленин порицал Плеханова за критику, по его мнению, излишне пропагандистской природы таких произведений, как роман Горького «Мать». Ленин, напротив, призывал к откровенно партийной литературе: «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, “колесиком и винтиком” одного-единого, великого социал-демократического механизма». Нейтралитет в литературе невозможен, считает Ленин: «Свобода буржуазного писателя, ху-

дожника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка (...) Долой литераторов беспартийных!». Необходимо «обширное, разностороннее, разнообразное литературное дело в тесной и неразрывной связи с социал-демократическим рабочим движением».

Ремарки Ленина, которые критики из враждебных лагерей отнесли к литературе вообще [3], на самом деле относились к партийной литературе. Статья писалась в то время, когда партия большевиков превращалась в массовую организацию и нуждалась в строгой внутренней дисциплине, поэтому Ленин думал не о романах, а о партийных теоретических трудах; он думал о таких людях, как Троцкий, Плеханов и Парвус, о том, что интеллектуалы должны следовать партийной линии. Его собственные литературные предпочтения были достаточно консервативны, он предпочитал реализм, признавался, что не понимает футуристических и экспрессионистских экспериментов, хотя считал кино наиболее политически важным искусством. Однако в целом он придерживался широких взглядов относительно культуры. На съезде пролетарских писателей в 1920 году он критиковал абстрактный догматизм пролетарского искусства, его бесполезные попытки ввести новое культурное направление декретом. Пролетарское искусство может быть построено только на знании предыдущей культуры: все культурные ценности, завещанные капитализмом, уверял Ленин, должны быть тщательно сохранены. «Спору нет, – писал он в статье «Партийная организация и партийная литература», – литературное дело менее всего поддается механическому рав-

нению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Споры нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простору мысли и фантазии, форме и содержанию» [4].

В письме Горькому Ленин утверждал, что художник может найти много ценного в философии самых разных направлений; философия может противоречить художественной правде, с которой он связан, но суть в том, что творит художник, а не что он думает. Статьи Ленина о Толстом наглядно показывают его убеждения. Толстой, говорящий от имени мелкобуржуазного крестьянства, обречён на ложное понимание истории – он не способен осознать, что будущее за пролетариатом; но это представление не противоречит его способности порождать великое искусство. Благодаря силе реализма и достоверным человеческим портретам его проза выходит за рамки наивной утопической идеологии, обнажая противоречие между искусством Толстого и его реакционным христианским морализмом. Это противоречие, как мы увидим, во многом определяет отношение марксистской критики к литературной ангажированности.

Второй архитектор русской революции, Лев Троцкий, в своих эстетических воззрениях ближе к Ленину, чем к Пролеткульту и РАППу, хотя Бухарин и Луначарский, разоблачая взгляды Троцкого на культуру, использовали работы Ленина. В книге «Литература и революция», написанной во времена, когда большая часть русской интеллигенции была враждебна к революции и её нужно было перетягивать на свою сторону, Троцкий искусно сочетает открытость к наиболее

плодоносным течениям немарксистского постреволюционного искусства с едкой критикой его неудач и тупиковых тенденций [5]. Критикуя наивное футуристическое отрицание традиции («мы, марксисты, всегда жили в традиции»), он настаивает, как и Ленин, на том, что социалистической культуре необходимо впитывать лучшие достижения буржуазного искусства. Культура – не та область, в которой партия должна распоряжаться; впрочем, это не означает всеядной терпимости к контрреволюционному искусству. Бдительная революционная цензура должна сочетаться с «широкой и гибкой политикой в области искусства». Социалистическое искусство должно быть «реалистическим», но не в узко жанровом смысле – ведь сам по себе реализм не революционен и не реакционен, это «философия жизни», которая не должна ограничиваться приёмами определенной школы. «Вздор, будто мы от поэтов требуем, чтобы они непременно описывали фабричную трубу или восстание против капитала!» Троцкий, как мы видим, признает, что художественная форма есть продукт социального «содержания», но одновременно приписывает ей высокую степень автономии: «Продукты художественного творчества должны в первую очередь судиться по своим собственным законам». Таким образом, он принимает наиболее ценные элементы изощрённого технического анализа формалистов, однако порицает их за бесплодное равнодушие к социальному содержанию и условиям возникновения литературной формы. «Литература и революция», сочетающая принципиальный, но гибкий марксистский подход и пронизательную практическую критику, – текст, не

дающий спокойно спать многим критикам-немарксистам. Не случайно Ф.Р. Ливис говорил, что её автор – «высокоинтеллектуальный марксист» и «весьма опасен» [6].

МАРКС, ЭНГЕЛЬС И АНГАЖИРОВАННОСТЬ

Доктрина соцреализма, естественно, заявляла о своём наследовании Марксу и Энгельсу, но её прародителями были скорее русские революционно-демократические критики 19 века: Белинский, Чернышевский и Добролюбов [7].

Они понимали литературу как социальную критику и анализ, а художника – как просветителя общества: литература должна отвергнуть изоцированные эстетические приемы и стать инструментом общественного развития. Искусство отражает общественную реальность и должно изображать её типические черты. Влияние этих критиков можно увидеть в работах Георгия Плеханова («марксистский Белинский», как называл его Троцкий) [8]. Плеханов критиковал Чернышевского за его пропагандистский подход к искусству, отказывался ставить литературу на службу партийной политике и строго разграничивал её социальную функцию и художественное воздействие, считая, впрочем, ценным только то искусство, которое служит истории, а не сиюминутному наслаждению. Как и революционно-демократические критики, Плеханов полагал, что литература «отражает» реальность. Он считал, что язык литературы возможно «перевести» на язык социологии – чтобы найти «социальный экви-

валент» литературным фактам. Писатель переводит социальные факты в литературные, а задача критика – расшифровать их обратно. Согласно Плеханову, как и Белинскому, а также Лукачу, писатель отражает реальность, главным образом, путем создания «типов» – он выражает в своих героях «историческую индивидуальность», а не просто передает индивидуальную психологию.

Таким образом, через традицию Белинского и Плеханова представление о типизации и об отражении социальных процессов как об основной задаче литературы привносится в формулу соцреализма. Представление о «типичности», как мы видели, разделяли Маркс и Энгельс; хотя сами они едва ли требовали, чтобы литература стала политическим инструктором. Ни один из любимых авторов самого Маркса – ни Эсхил, ни Шекспир, ни Гете – не был революционным в прямом смысле; а в ранней статье о свободе прессы в *Rheinische Zeitung* Маркс критикует утилитарные представления о литературе как средстве. «Писатель отнюдь не смотрит на свою работу как на средство. Она – самоцель; она в такой мере не является средством ни для него, ни для других, что писатель приносит в жертву её существованию, когда это нужно, своё личное существование... Главнейшая свобода печати состоит в том, чтобы не быть промыслом». Здесь нужно отметить две вещи. Во-первых, Маркс говорит о коммерческом, а не политическом использовании литературы; во-вторых, утверждение, что пресса не ремесло – элемент марксовского юношеского идеализма, поскольку он точно знал (и говорил), что на самом деле это не так. Но представление о том,

что искусство в каком-то смысле самоценно, можно встретить даже у зрелого Маркса: в работе «Теории прибавочной стоимости» (впервые опубликованы К. Каутским в 1905-1910 гг.), где он отмечает, что «Милтон создавал “Потерянный рай” с той же необходимостью, с какой шелковичный червь производит шелк. Это было действенное проявление его натуры». (В черновиках «Гражданской войны во Франции» (1871) он сравнивает Милтона, продавшего свою поэму за пять фунтов, с чиновниками Парижской коммуны, несшими общественную службу без особого материального вознаграждения.)

Маркс и Энгельс ни в коем случае не уравнивали эстетически значимое с политически верным, при том что политические пристрастия, естественно, во многом определяли собственные оценки Маркса. Он любил реалистических, сатирических, радикальных писателей и враждебно относился к романтизму (за исключением народных баллад), считая его поэтической мистификацией жестокой политической действительности. Он терпеть не мог Шатобриана и видел в поэзии немецкого романтизма не что иное, как священное покрывало, скрывавшее убогую прозу буржуазной жизни, так же как скрывал её германский феодализм.

Между тем отношение Маркса и Энгельса к вопросу ангажированности было высказано в двух известных письмах Энгельса романистам, приславшим ему свои труды. В письме 1885 года в письме к Минне Каутской, приславшей ему свой очередной неуклюжий и тоскливый роман, Энгельс ответил, что он не против прозы с политической «тенденцией», но писатель

должен избегать откровенной партийности. Политическая тенденция не должна бить в глаза, а должна просматриваться в самих сценах романа; только в таком, косвенном виде революционная проза может эффективно воздействовать на буржуазное сознание читателей. «Социалистический тенденциозный роман целиком выполняет... своё назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего, – хотя бы автор и не предлагал никакого определённого решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону».

Во втором письме 1888 года к Маргарет Гаркнесс Энгельс критикует её пролетарскую историю из лондонской уличной жизни («Городская девушка») за то, что беднота Ист-Энда показана в ней слишком инертной. Вот как комментирует Энгельс подзаголовок романа «Реалистическая история»: «На мой взгляд, реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах». Гаркнесс не может достичь подлинной типичности, потому что ей не удастся вложить в своё изображение рабочего класса того времени чувство исторической роли и возможного развития; в этом смысле она создала скорее «натуралистическое» произведение, чем «реалистическое».

Из сопоставления этих двух писем Энгельса следует, что явная политическая ангажированность в литературе не обязательна (хотя, конечно, допустима), потому что подлинно реалистическое письмо само по

себе изображает значимые силы общественной жизни, преодолевая рамки фотографически достоверной и навязчивой риторики «политического решения». Это идея так называемой «объективной партийности», позже развитая марксистской критикой. Автору не нужно выпячивать свои политические взгляды в произведении, поскольку если он обнажит реальные и потенциальные силы, объективно действующие в той или иной ситуации, то в этом и будет состоять его партийность.

Партийность, таким образом, заложена в самой действительности; она проявляется скорее в том, как передаётся социальная реальность, чем в субъективном отношении к ней. (При сталинизме такая «объективная партийность» отвергалась как чистый «объективизм» и заменялась на чисто субъективную партийность.)

Эта позиция характерна для литературной критики Маркса и Энгельса. Независимо друг от друга они оба критиковали драму в стихах Лассаля «Франц фон Зиккинген» за отсутствие сочного шекспировского реализма, в результате чего герои оказываются всего лишь глашатаями истории; Маркс и Энгельс также критиковали Лассаля за то, что избранный им главный герой не соответствует задачам именно в силу своей нетипичности. В «Святом семействе» (1845) Маркс сходным образом критикует роман-бестселлер Эжена Сю «Парижские тайны», двухмерные герои которого кажутся ему недостаточно репрезентативными.

Разгромная критика моралистической мелодрамы Сю обнажает другой ключевой аспект эстетических

представлений Маркса. Он находит роман противоречащим самому себе, поскольку то, что демонстрирует автор, отличается от того, что он говорит. Герой, например, задуман как человек морально безупречный, но произвольно становится лицемерным имморалистом. Произведение находится в плену у французской буржуазной идеологии, благодаря которой так хорошо продается; в то же время оно порой способно преодолеть собственные идеологические рамки и «нанести удар по предрассудкам буржуазии». Такое разграничение между «сознательным» и «несознательным» измерением прозы Сю (Маркс здесь даже опережает Фрейда, открывая латентный комплекс кастрации, наличествующий в романе) – это, по существу, разграничение между выраженным социальным «посылом» книги и тем, что она скрывает вопреки ему; именно это разграничение позволяет Марксу и Энгельсу восхищаться таким сознательным реакционером, как Бальзак. Несмотря на католические и легитимистские предрассудки, Бальзак глубоко и образно переживал значимые движения собственной истории; его романы показывают, что сила художественного восприятия прививала ему симпатии, противоречившие его политическим взглядам. В «Капитале» Маркс говорит о том, что Бальзак обладал «глубоким пониманием реальных отношений», а Энгельс замечает в письме к Маргарет Гаркнесс, что «его сатира никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех мужчин и женщин, которым он больше всего симпатизировал, – дворян». С виду Бальзак легитимист, но в глубинах прозы таится восхищение его заклятыми политичес-

кими врагами – республиканцами. Эта разница между субъективным замыслом произведения и объективным значением есть «принцип противоречия», эхо которого мы находим в работе Ленина о Толстом и в работе Лукача о Вальтере Скотте [9].

ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ

Вопрос о партийности в литературе до какой-то степени связан с вопросом об отношениях литературного произведения и реального мира. Установка соцреализма на то, что литература должна внушать определенные политические взгляды, предполагает, что литература, вне сомнения, более или менее прямо «отражает» или «воспроизводит» социальную реальность (по крайней мере, должна это делать). Что интересно, Маркс сам не пользуется метафорой «отражения», говоря о литературе [10], хотя упоминает в «Святом семействе», что роман Эжена Сю в некоторых аспектах недостоверно передает жизнь того времени. Энгельс же сумел найти у Гомера точную информацию о кровном родстве в ранней Греции [11].

И всё же теория «отражения» глубоко укоренилась в марксистской критике как способ противостояния формалистским теориям литературы, замыкающим произведение в его собственном герметичном пространстве, оторванном от истории.

В самом грубом выражении идея о том, что литература отражает «реальность», явным образом беспочвенна. Она предполагает пассивные, механистические отношения между литературой и обществом, как

будто произведение, подобно зеркалу или фотопластинке, лишь покорно регистрирует то, что происходит «в жизни». Ленин говорит о Толстом как о «зеркале» русской революции 1905 года; но если произведения Толстого – это зеркало, то, по мнению Пьера Машрэ, зеркало, поставленное под углом к реальности, разбитое зеркало, демонстрирующее лишь фрагменты. Причем в этом зеркале видно не только то, что оно отражает, но и то, чего оно не отражает. «Когда искусство отражает жизнь, – отмечает Бертольд Брехт в «Малом Органоне для театра» (1948), – оно становится своего рода зеркалом». А раз мы говорим об «избирательном» зеркале со своими слепыми точками и рефракциями, значит метафора уже принесла всю возможную пользу, и пора придумать что-нибудь более удачное.

Что именно, однако, не совсем понятно. Если грубые толкования метафоры «отражения» теоретически бесплодны, то более изощренные её версии также не вполне убедительны. В своих эссе 1930-х и 1940-х годов Дьердь Лукач адаптирует ленинскую эпистемологическую теорию отражения: любое восприятие внешнего мира есть лишь его отражение в человеческом сознании [12]. Иными словами, он некритически принимает весьма странную точку зрения, согласно которой все представления – этикие «картинки» внешней реальности в голове. Но подлинное знание, как для Ленина, так и для Лукача, не является предметом первичных чувственных впечатлений: оно является, как пишет Лукач, «более глубоким и всесторонним отражением объективной реальности, чем простая видимость».

Речь идёт о восприятии категорий, лежащих за внешностью, – категорий, которые открывает научная теория или (по Лукачу) большое искусство. Это, безусловно, наиболее достойная версия теории отражения, но не совсем понятно, остается ли в ней место для собственно «отражения». Если сознание может постигать категории за пределами непосредственного опыта, значит, сознание есть действие – практика, которая занимается переработкой опыта в истину. Но в чем тогда смысл «отражения», не ясно. Для Лукача, безусловно, важно представление о том, что сознание – это активная сила: в своей поздней работе о марксистской эстетике он представляет художественное сознание скорее как творческое вмешательство в мир, чем как простое его отражение. Лев Троцкий считал, что художественное творчество – это «преломление, видоизменение, преобразование реальности по особым законам искусства». Эта блестящая формулировка, воспринятая отчасти у русской формалистической теории (согласно которой искусство предполагает «остранение» опыта), не позволяет воспринимать искусство как простое отражение. Позицию Троцкого развивает Пьер Машрэ. По его мнению, литература воздействует скорее посредством искажения, чем имитации. Если образ полностью соответствует реальности (как в зеркале), он становится равным ей и вообще перестает быть образом. Барочный художественный стиль, в котором чем больше человек отходит от объекта, тем больше он на самом деле подражает ему, для Машрэ является моделью любого художественного действия; литература по существу пародийна.

Следовательно, литература не состоит в отражательных, симметричных, непосредственных отношениях с объектом. Объект деформируется, преломляется, рассеивается – воспроизводится не как предмет в зеркале, а как текст пьесы в спектакле, или – позволю себе более рискованное сравнение – как автомобиль воспроизводит материалы, из которых он сделан. Театральный спектакль есть, конечно, нечто большее, чем «отражение» текста пьесы; это, напротив (особенно в театре Бертольда Брехта), превращение текста в уникальный продукт, его переработка в соответствии с особыми требованиями и условиями театрального спектакля. И также нелепо было бы утверждать, что машина «отражает» материалы, из которых она сделана. Не существует непосредственной связи между этими материалами и законченным продуктом, потому что между ними – преобразующий труд.

Аналогия, конечно, не совсем точна, ведь искусству свойственно, трансформируя материалы в продукт, обнажать и отстранять их, чего явно не скажешь о производстве автомобиля. Сравнение правомерно, хотя его явно недостаточно – оно лишь корректирует представление о том, что искусство воспроизводит реальность подобно зеркалу, отражающему мир.

Утверждение о том, что литература не может считаться простым отражением реальности, возвращает нас к вопросу о партийности. В «Значении современного реализма» (1958) Лукач утверждает, что современные писатели должны делать больше, нежели просто отражать отчаяние и опустошенность буржуазного общества; они должны стараться выработать

критическую перспективу по отношению к этой пустоте, открывая позитивные возможности за её пределами. Для этого им следует не просто зеркально отражать общество – поскольку таким образом они перенесут в своё искусство сами искажения современного буржуазного сознания. Отражение искажения становится искаженным отражением. Требуя от писателей, чтобы они преодолевали «декаданс» Джойса и Беккета, Лукач, однако, не требует от них сразу ступить на путь социалистического реализма. Вполне достаточно того, что советские критики называли «критическим реализмом», подразумевая позитивное, критическое и целостное представление об обществе, свойственное великой прозе 19 столетия, а в 20-м выраженное, по мнению Лукача, прежде всего Томасом Манном. Это, полагает Лукач, хуже, чем соцреализм, но во всяком случае шаг вперед. Лукач, таким образом, утверждает, что для современной эпохи путь вперед – это движение в сторону 19 столетия. Нам нужно вернуться к великой традиции критического реализма; нам требуются писатели, которые если не напрямую привержены социализму, то, по крайней мере, «принимают [социализм] в расчет и не отвергают его с порога».

Лукача критиковали за эту позицию с двух сторон. Как мы увидим в следующей главе, убедительная критика исходила от Бертольда Брехта, по мнению которого Лукач фетишизирует реализм 19 века и остаётся преступно слеп к лучшим достижениям модернизма (в свою очередь, Брехта критиковали за явное равнодушие к соцреализму товарищи по Компартии) [13]. Несмотря на некоторое поверхностное преклонение перед теорией соцреализма, Лукач на практике так

же критически относился к его наиболее удручающим проявлениям, как и к формалистскому «декадансу». Тому и другому он противопоставляет великую гуманистическую традицию буржуазного реализма. Нет нужды вставать вместе с Компартией на защиту соцреализма, чтобы подтвердить несовершенство позиции Лукача – несовершенство, выраженное в скромной просьбе к писателям «хотя бы принимать в расчет социализм».

Противопоставление Лукачем критического реализма формалистскому декадансу уходит корнями в эпоху холодной войны, когда сталинистский лагерь должен был непременно заключать альянсы с «миролюбивыми» прогрессивными буржуазными интеллектуалами и ни в коем случае не выпячивать какую-либо революционность.

Политика Лукача в этот период основана на упрощённом противопоставлении между «войной» и «миром» – между правильными «прогрессивными» писателями, которые отвергают экзистенциальный ужас, и реакционными декадентами, которые принимают её. Точно так же озадачивает лукачевская похвала третьестепенным писателям-антифашистам в «Историческом романе», отражающая политику периода Народного фронта, которая противопоставляла крепнущему фашизму скорее «демократическую», чем революционно-социалистическую оппозицию. Лукач, как отмечает Георг Лихтхейм [14], принадлежит прежде всего к великой немецкой традиции классического гуманизма и считает марксизм её продолжением. Таким образом, марксизм и буржуазный гуманизм формируют общий просветительский фронт против

немецкой традиции иррационализма, достигшей апогея в фашизме.

ЛИТЕРАТУРНАЯ АНГАЖИРОВАННОСТЬ И АНГЛИЙСКИЙ МАРКСИЗМ

Вопрос об «ангажированной» литературе рассматривался, хотя и не настолько глубоко, и английской марксистской критикой. Он был актуален для английских критиков-марксистов 1930-х, но из-за некоторого теоретического противоречия остался неразрешенным. Это противоречие, впервые обозначенное Рэймондом Уильямсом [15], состоит в том, что марксистская критика часто склоняется к механистическому взгляду на искусство как пассивное «отражение» экономического базиса и к романтической вере в то, что искусство создаёт идеальный мир и приводит людей к новым ценностям. Этим противоречием явно отмечены работы Кристофера Кодуэлла. Для Кодуэлла поэзия функциональна – трансформируя чувства, она приводит неизменные человеческие инстинкты в соответствие с общественно необходимыми целями.

Простой пример – песни, которые исполняют во время сбора урожая: «Инстинкты должны быть организованы для сбора урожая посредством социального механизма», каковой и является искусством [16]. Нетрудно увидеть, что это грубо функционалистское отношение к искусству близко к ждановщине: если поэзия может помочь при сборе урожая, она также может ускорить производство стали. Но у Кодуэлла эта позиция соединена с некоторым романтическим

идеализмом, близким скорее Шелли, чем Сталину: «Искусство подобно волшебному фонарю, который проецирует наши подлинные «я» во Вселенную и обещает, что мы, если пожелаем, можем изменить Вселенную – изменить в соответствии с нашими потребностями...». Интересен этот сдвиг от «инстинкта» к «желанию»: теперь искусство помогает человеку подстроить природу под себя, а не самому подстроиться под природу. Это сочетание прагматических и романтических идей отчасти напоминает русский «революционный романтизм»: идеальный образ того, что могло бы быть, добавляется к упорному и последовательному изображению того, что есть – с целью подвинуть человека к более высоким достижениям. Но противоречивость таких авторов, как Кодуэлл, связана с сильным влиянием английского романтизма, для которого искусство воплощает мир идеальных ценностей. Кодуэлл «примиряет» две позиции в последней главе «Иллюзии и действительности», где представляет поэзию как «мечту» о будущем, которая «служит проводником и побуждает к действию». Он призывает «поэтов-попутчиков» вроде Одена отбросить своё буржуазное наследие и посвятить себя культуре революционного пролетариата; но представление о том, что поэзия создает «мечту» об идеале, само по себе, как ни смешно, является частью буржуазного наследия. Кодуэлл, стало быть, не способен избежать этого противоречия – не способен открыть какую-либо иную диалектическую теорию отношения искусства к реальности, кроме прагматического контакта социальных энергий с одной стороны и утопических мечтаний с другой.

Другим марксистским критикам 1930-х и 1940-х также не удалось определить эти отношения. Под влиянием Кодуэлла был создан один из лучших образцов марксистской критики того времени – работа «Эсхил и Афины» Джорджа Томсона (1941). Но томсоновский первопроходческий анализ греческой драмы как воплощения экономических и политических форм греческого общества впечатляет больше, чем его тезис – в духе Кодуэлла – о том, что роль художника – в накоплении социальной энергии, которая должна быть претворена в освободительную фантазию, заставляющую человека отказаться от принятия мира как данности.

Алик Уэст в «Кризисе и критике» (1937) также видит искусство как способ организации «социальной энергии». Ценность литературы в том, что она воплощает продуктивную энергию общества; писатель не принимает мир на веру, а пересоздает его, обнажая его подлинную природу сконструированного продукта. Передавая это ощущение продуктивной энергии читателям, писатель скорее пробуждает в них сходные энергии, чем просто удовлетворяет их потребительские аппетиты. Этот довод, хотя и изобретателен, но весьма смутен, не спасает его и скользкий немарксистский термин «энергия» [17].

Пресловутый вопрос, который некоторые марксистские критики адресуют литературному производству, – правильна ли его политическая ориентация, помогает ли она делу пролетариата – влечет за собой нагромождение других вопросов о производстве как факте «чистой» эстетики. Пример дихотомии между «идеологическим» и «эстетическим» приводится Лукачем в «Историческом романе». «Дело не в том,

– считает Лукач, – что Вальтер Скотт или Мандзони стоят как художники выше наших современников; главное и решающее здесь то, что Скотт и Мандзони, Пушкин и Лев Толстой понимали народную жизнь и изображали ее более исторично и человечно, чем даже самые крупные демократические писатели-гуманисты наших дней». Но чем именно они «выше как художники», если не своей «большей историчностью и человечностью»? (Я не говорю о явной расплывчатости этих терминов.) Лукач, как и некоторые марксистские критики, неосознанно следует буржуазному пониманию эстетики – как второстепенному вопросу стиля и техники.

Допустить, что вопрос «является ли произведение политически прогрессивным?» не составляет основу марксистской критики, – это ни в коем случае не значит отвергнуть политически ангажированную литературу как маргинальную.

Советские футуристы и конструктивисты, которые ходили на фабрики и в колхозы, делали стенгазеты, инспектировали читальные залы, внедряли радио и устраивали передвижные кинопоказы, публиковали репортажи в московских газетах; театральные экспериментаторы Мейерхольд, Эрвин Пискатор и Бертольд Брехт; сотни агитпроп-бригад, для которых театр был прямым вмешательством в классовую борьбу, – бессмертные достижения этих людей разбивают наголову уверенное самодовольство буржуазных критиков, заявляющих, что искусство и пропаганда не имеют друг к другу никакого отношения. Более того, невозможно отрицать, что большое искусство всегда «прогрессивно» – в том смысле, что всякое

искусство, ограждающее себя от существенных порывов своей эпохи, от фундаментальных исторических смыслов, неполноценно. Здесь стоит вспомнить выдвинутый Марксом и Энгельсом «принцип противоречия»: политические взгляды автора могут противоречить тому, что на самом деле демонстрирует его произведение.

Нужно также добавить, что вопрос «прогрессивности» искусства важен именно в историческом контексте, он не может быть догматически решён раз и навсегда.

В определенные периоды и в определенных обществах сознательная, «прогрессивная» политическая ангажированность не обязательна для большого искусства; в другие периоды – например при фашизме – необходимость открытой ангажированности становится вопросом выживания и творческой состоятельности художника. В таких обществах сознательная политическая вовлеченность и способность к полноценному творчеству стихийно сопутствуют друг другу. И речь здесь не только о фашизме. Бывают менее «экстремальные» фазы буржуазного общества, когда искусство доходит до крайней степени самоумаления, становится выхолощенным и ничтожным – поскольку бесплодные идеологии, из которых произрастает искусство, обрекают его на увядание, будучи не в силах нащупать существенные связи или выбрать необходимый слог. В такие эпохи потребность в ярко выраженном революционном искусстве становится всё более насущной. Следует серьезно задуматься: а не живём ли мы именно в такое время.

4. АВТОР КАК ПРОИЗВОДИТЕЛЬ

ИСКУССТВО КАК ПРОИЗВОДСТВО

До сих пор я говорил о литературе с точки зрения формы, политики, идеологии, сознания. Но в таком разговоре упускается простая вещь, очевидная каждому, тем более марксисту. Литература может быть артефактом, продуктом социального сознания, видением мира; но она также является индустрией. Книги – это не просто смысловые структуры, это также товар, произведенный издателем и продаваемый на рынке. Драма – это не просто набор литературных текстов; это капиталистический бизнес, в который вовлечены определённые люди (сценаристы, режиссеры, актеры, рабочие сцены), производящие товар, потребляемый за деньги аудиторией. Критики – это не просто аналитики текстов; это также (чаще всего) педагоги, нанятые государством для идеологической подготовки студентов к функционированию внутри капиталистической системы.

Писатели – это не просто проводники трансиндивидуальных ментальных структур, это также работники, нанятые издательствами для производства товаров, которые продаются на рынке. «Писатель, – отмечал Маркс в «Теориях прибавочной стоимости», – является производителем работником не потому, что он производит идеи, а потому, что он обогащает книгопродавца, издающего его сочинения, то есть, он производителен постольку, поскольку является наемным работником какого-нибудь капиталиста».

Вот полезнейшее напоминание. Искусство может быть, как замечает Энгельс, наиболее «опосредованным» общественным продуктом в отношении экономического базиса, но, с другой стороны, оно также является частью экономического базиса – как один из видов экономической практики, товарного производства, в ряду других. Критики, даже марксисты, легко забывают об этом факте, поскольку литература имеет дело с человеческим сознанием и прельщает неопитов якобы самоценностью этой сферы. Критики-марксисты, о которых я буду говорить в этой главе, постигли искусство как форму общественного производства – причем не как некий внешний факт, который можно препоручить социологии литературы, а как факт, в колоссальной степени определяющий природу самого искусства. Для этих критиков (я имею в виду прежде всего Вальтера Беньямина и Бертольда Брехта) искусство – это в гораздо большей степени социальная практика, чем объект академического препарирования. Мы можем воспринимать литературу как текст, но можем также воспринимать её как социальную деятельность, форму социального и экономического производства, существующего бок о бок и в тесном взаимодействии с другими формами.

ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН

В первую очередь такой подход был характерен для немецкого критика-марксиста Вальтера Беньямина [1]. В новаторском эссе «Автор как производитель» (1934) Беньямин отмечает, что марксистская критика

традиционно адресовала литературному производству вопрос о том, какова его позиция касательно производственных отношений своего времени.

Сам же Беньямин ставит альтернативный вопрос: какова позиция литературного произведения внутри производственных отношений? Беньямин подразумевает, что искусство, как любая другая форма производства, зависит от определенных производственных техник – живописных, книгоиздательских, театральных и т.д. Эти техники есть часть производительных сил искусства, фазы развития художественного производства; и они подразумевают те или иные общественные отношения между художественным производителем и его аудиторией. Для марксизма, как мы уже видели, та или иная стадия развития способа производства подразумевает определенные общественные производственные отношения; и революция наступает тогда, когда производительные силы и производственные отношения входят в противоречие друг с другом. Общественные отношения феодализма, например, становятся препятствием для капиталистического развития производительных сил, и капитализм разрушает их; общественные отношения капитализма, в свою очередь, мешают полноценному развитию и нормальному распределению материальных ценностей индустриального общества и будут уничтожены социализмом.

Оригинальность эссе Беньямина заключается в том, что он применяет эту теорию к самому искусству. Для Беньямина революционный художник не должен некритически принимать наличествующие силы художественного производства, он должен развивать и рево-

люционизировать эти силы. Таким образом он создает новые общественные отношения между художником и аудиторией; он преодолевает противоречие, которое ограничивает художественные силы, потенциально доступные каждому, частной собственностью немногих: кино, радио, фотография, звукозапись. Задача революционного художника – развивать новые медиа, а также трансформировать старые способы художественного производства. Вопрос не в том, чтобы использовать существующие медиа для своего революционного «сообщения» (message), вопрос в революционизации самих медиа. Беньямин полагает, например, что газета размывает традиционные границы между литературными жанрами, между писателем и поэтом, ученым и популяризатором, даже между автором и читателем (поскольку читатель газеты всегда готов сам стать автором). Сходным образом граммофонные записи превращают в анахронизм такую форму производства, как концертный зал; кино и фотография кардинально изменяют традиционные способы восприятия, традиционные техники и отношения художественного производства. Подлинно революционный художник, таким образом, всегда имеет дело не только с художественным производением, но и со средствами его производства. «Ангажированность» – это нечто большее, чем простое выражение правильных политических взглядов в искусстве; она проявляется в том, насколько кардинально художник пересоздаёт художественные формы, имеющиеся в его распоряжении, превращая авторов, читателей и зрителей в соучастников [2].

Беньямин обращается к этой теме в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспро-

изводимости» (1933) [3]. Традиционные произведения искусства, говорит он, обладают «аурой» уникальности, привилегированности, отдаленности и неизменности; механическое же воспроизводство, скажем, картины, заменяя эту уникальность множеством копий, разрушает отдаляющую ауру и позволяет зрителю встречаться с произведением когда и где ему удобно. Портрет сохраняет дистанцию, кинокамера же вторгается, приближая объекты и в человеческом и в пространственном смысле, тем самым демистифицируя их. Фильм делает каждого в каком-то смысле экспертом – любой человек может фотографировать или, во всяком случае, быть заснятым; тем самым подрывается ритуал традиционного «высокого искусства». Традиционная живопись даёт вам возможность спокойно созерцать, фильм же постоянно изменяет восприятие, без конца «шокируя» вас. «Шок» – безусловно центральная категория в эстетике Беньямина. Современная городская жизнь характеризуется столкновением фрагментарных, обрывочных ощущений; но, в то время как «классические» критики-марксисты вроде Лукача видят в этом факте удручающее воплощение фрагментации человеческой «цельности» при капитализме, Беньямин открывает здесь позитивные возможности, основание для прогрессивных художественных форм. Просмотр фильма, движение в городской толпе, работа за станком – всё это «шоковые» переживания, которые лишают объект и переживание их «ауры», художественным же эквивалентом этого является техника «монтажа». Монтаж – соединение разнородных элементов для того, чтобы при помощи шока вызвать у зрителя прозрение, – видится Беньямину главным принципом художественного производства в технологическую эпоху [4].

БЕРТОЛЬД БРЕХТ И «ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР»

Беньямин был близким другом и первым почитателем Бертольда Брехта, и этот союз – одна из самых захватывающих глав в истории марксистской критики. Экспериментальный театр Брехта («эпический театр») был для Беньямина моделью изменения не просто политического содержания искусства, но самого аппарата его производства. Брехт, как подчеркивает Беньямин, «сумел изменить функциональные отношения между сценой и аудиторией, текстом и производителем, производителем и актером». Отвергнув традиционный натуралистический театр с его иллюзией реальности, Брехт создал новый вид драмы, основанный на критике идеологических представлений буржуазного театра. В основании брехтовской критики – известный «эффект очуждения». Буржуазный театр, по мнению Брехта, основан на «иллюзионизме», в нем по умолчанию предполагается, что драматическое представление должно непосредственно воспроизводить мир. Его задача – внушая иллюзию реальности, заставлять зрителя сопереживать спектаклю, принимать его за реальную жизнь и быть захваченной им. Аудитория в буржуазном театре – пассивный потребитель законченного, неизменного художественного объекта, представленного в качестве «реальности».

Пьеса не подвигает зрителя к конструктивному размышлению о том, как представлены в ней герои и события и какими они могли бы быть. Поскольку драматическая иллюзия есть целостность, не имеющая швов, скрывающая свою сконструированность, она не позволяет зрителю критически осмыслить ни способ представления, ни представляемые действия.

Брехт видит в такой эстетике отражение идеологического представления о том, что мир фиксирован, неизменен, дан человеку раз и навсегда. Соответственно, функция театра – предоставлять эскапистское развлечение человеку, попавшему в ловушку этого допущения.

Взамен Брехт предлагает представление о реальности как о развивающемся, непостоянном процессе – его производят сами люди, и потому они способны его менять [5]. Задача театра – не «отражать» раз и навсегда данную реальность, а демонстрировать, как герой и действие производятся исторически, и, соответственно, насколько иными они могли бы (и могут) быть. Сама пьеса, таким образом, становится моделью этого процесса производства, являясь не столько отражением (*reflection*) чего-либо, сколько рефлексией по поводу социальной реальности. Вместо целостности, якобы лишенной швов, предполагающей изначальную предопределённость всего действия, пьеса оказывается прерывистой, разомкнутой, внутренне противоречивой, побуждающей зрителя к «комплексному восприятию», через которое постигается конфликт разнообразных возможностей в каждый отдельный момент действия. Актеры должны не «отождествляться» со своими героями, но, напротив, дистанцироваться от них, чтобы было ясно: они актеры в театре, а не люди в реальной жизни. Они скорее «показывают» героев, которых играют (и через них показывают себя), а не «становятся» ими; брехтовский актер «цитирует» свою роль, предлагая во время спектакля критическую рефлексию по её поводу. Он использует жесты, которые выражают социальные

связи героя и исторические условия, заставляющие его вести себя так, а не иначе; произнося свой текст, он не притворяется, будто не знает, что случится позже, ведь, как говорил Брехт, «важное становится важным в становлении».

Сама пьеса представляет собой не органическое единство, погружающее зрителя в гипноз от начала до конца спектакля, но прерывистое с точки зрения формы действие, нарушающее общепринятые ожидания и вовлекающее зрителя в критическое осмысление диалектических отношений между эпизодами. Органическое единство разрушается также использованием различных художественных форм – кинокадров, обратной проекции, песен, хореографии, – не способных беспрепятственно смешиваться друг с другом, скорее врезающихся в действие, чем плавно вписывающихся в него. Это один из способов донести до публики разнообразные, конфликтующие друг с другом способы репрезентации. Такой «эффект очуждения» именно «очуждает» зрителя от спектакля, предотвращает эмоциональное отождествление с ним, парализующее возможности критического суждения. «Эффект очуждения» показывает знакомый опыт в незнакомом свете, заставляя публику ставить под сомнения те ценности и поступки, которые прежде казались ей «естественными». В этом – противоположность буржуазному театру, который «натурализует» любые, даже самые непривычные события, предоставляя их зрителю для комфортного потребления. Поскольку публика вынуждена высказывать мнения о спектакле и о действии, воплощенном в нем, она становится экспертом-соавтором в некоем разо-

мкнутом действии, а не потребителем законченного произведения.

Текст самой пьесы всегда условен – Брехт мог переписывать его, исходя из реакции зрителей, и приглашал других к участию в такой переработке. Спектакль, таким образом, есть эксперимент, исследующий собственные основания под влиянием зрителей; он неполон сам по себе и только благодаря аудитории обретает завершённость. Театр перестаёт быть благоприятной почвой для иллюзий, он превращается в нечто среднее между лабораторией, цирком, концертным залом, спортплощадкой и залом для дискуссий. Это «научный» театр, соответствующий научному веку, однако Брехт всегда подчеркивал, что аудитория должна получать удовольствие, реагировать «эмоционально и весело». (Он, например, охотно разрешал курить на своих спектаклях, поскольку это погружает в задумчивую расслабленность.) Аудитория должна «размышлять о происходящем», отказываться от некритического восприятия, но это не значит, что эмоциональный отклик не нужен: «Мысли человека чувственны, а чувства осмысленны» [6].

ФОРМА И ПРОИЗВОДСТВО

Таким образом, «эпический» театр Брехта становится примером беньяминовской теории революционного искусства – как искусства, изменяющего не просто содержание, но и способы культурного производства. Теория эта на самом деле не является целиком беньяминовской: на неё повлияли русские футуристы и

конструктивисты, точно так же, как идеи Беньямина о художественных средствах были кое-чем обязаны дадаистам и сюрреалистам. Тем не менее он значительно дополнил концепции предшественников [7], и я хотел бы коротко рассмотреть три взаимосвязанных аспекта. Первый аспект – это новое значение, которое он придаёт идее формы; второй касается переопределения автора, а третий – переопределения художественного продукта как такового.

Художественная форма, долгое время ревностно охранявшаяся эстетамы, обретает существенно новое измерение в работах Брехта и Беньямина. Я уже говорил о том, что форма кристаллизует типы идеологического восприятия; но она также воплощает определенные производственные отношения между художником и аудиторией [8]. Какие художественные способы производства доступны обществу – печатает ли оно тексты в тысячах экземпляров или создает рукописи, переходящие из рук в руки в узком кругу, – ключевой фактор не только для определения социальных отношений между «производителями» и «потребителями», но и для определения как таковой литературной формы самого произведения. Произведение, которое продается на рынке тысячам анонимов, будет отличаться по своим свойствам от произведения, которое создается под чьим-либо финансовым покровительством, так же, как драма, написанная для народного театра, отличается от пьесы, написанной для частного театра. В этом смысле отношения культурного производства являются внутренними для самого искусства, они определяют его форму изнутри. Более того, если изменения в художественной

технологии изменяют отношения между художником и аудиторией, они могут в равной степени изменять отношения между художником и художником.

Мы инстинктивно воспринимаем произведение как продукт индивидуального автора, и, конечно, большая часть произведений создаётся именно так, но новые средства, или обновленные старые, открывают новые возможности для совместного творчества.

Эрвин Пискатор, режиссер экспериментального театра, сильно повлиявший на Брехта, использовал для работы над пьесой целый штат драматургов, а также команду историков, экономистов и статистиков, проверявших их работу.

Второе переопределение касается понятия об авторе. Для Брехта и Беньямина автор – это, в первую очередь, производитель, подобный любому другому производителю общественного продукта. Тем самым они оппонируют романтическому представлению об авторе как творце – богоподобной фигуре, таинственным образом извлекающей свои произведения из ничто. Такое восторженное, индивидуалистическое представление о художественном производстве делает невозможным понимание автора как работника, укорененного в конкретной истории, имеющего в своём распоряжении конкретный материал.

Маркс и Энгельс сами воочию лицезрели эту мистификацию искусства – характеризуя роман Эжена Сю в «Святом семействе», они отмечают, что, отделив литературное произведение от его автора, «живого исторического человека», можно «прийти в экстаз от чудодейственной силы «пера». Когда произведение отделяется от исторического положения автора, оно начинает казаться чудесным, явившимся из ниоткуда.

Пьер Машрэ также не приемлет идею автора как «творца». Для него автор – это тоже производитель, перерабатывающий определенные материалы в новый продукт. Автор не создаёт материалы, с которыми работает: формы, мифы, символы, идеологии поступают к нему уже готовыми, так же, как рабочий на автомобильной линии завода формирует своё изделие из уже обработанных материалов. Машрэ обязан здесь Луи Альтюссеру, который дал своё определение «практики»: «Под практикой как таковой мы будем понимать любой процесс преобразования данного определенного материала в определенный продукт, преобразования, осуществляемого определенным человеческим трудом, использующим определенные средства («производства») [9]. Это относится, кроме всего прочего, к практике, которую мы называем искусством. Художник использует определённые средства производства – особые художественные техники – для преобразования материалов языка и опыта в определённый продукт. Нет причины, по которой одно преобразование должно быть более «таинственным», чем другое [10].

Третий аспект – переопределение природы самого произведения искусства – возвращает нас к проблеме формы. По Брехту, буржуазный театр стремится сглаживать противоречия и создавать ложную гармонию; и если это верно по отношению к буржуазному театру, для Брехта это также верно по отношению к некоторым марксистским критикам, особенно Дьердю Лукачу.

Спор между Брехтом и Лукачем в 1930-е по вопросу о реализме и экспрессионизме – одно их ключевых

разногласий в марксистской критике [11]. Лукач, как мы видели, считает литературное произведение «непосредственной целостностью», которая примиряет капиталистические противоречия между сущностью и видимостью, конкретным и абстрактным, индивидуальным и социальным единством. Преодолевая эти виды отчуждения, искусство воссоздает цельность и гармонию. Брехт же считает все это реакционной ностальгией. По его мнению, искусство должно скорее обнажать, чем снимать эти противоречия, тем самым побуждая людей преодолевать их в реальной жизни. Произведение не должно быть неким симметричным единством, а, как любой общественный продукт, должно обретать завершенность лишь в процессе использования.

Брехт следует здесь тому, что подчеркивал Маркс в работе «К критике политической экономии», – продукт становится в полной степени продуктом только в результате потребления. «Производство, – говорит Маркс в *Grundrisse*, – производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета».

РЕАЛИЗМ ИЛИ МОДЕРНИЗМ?

За этим спором скрывается глубокое расхождение между Брехтом и Лукачем по вопросу о реализме как таковом – расхождение, имевшее в те времена определенное политическое значение, поскольку Лукач представлял в этом смысле политическую «ортодоксию», Брехт же представлял революционное

«левачество». Лукач критиковал искусство Брехта за декадентский формализм, Брехт же обвинял Лукача в создании чисто формалистического определения реализма.

Лукач, по мнению Брехта, фетишизирует исторически относительную литературную форму (реалистическая проза 19 века), а потом догматически требует от всего остального искусства соответствовать этой парадигме. Тем самым он игнорирует исторический базис формы: каким образом, спрашивает Брехт, формы, соответствующие более ранней фазе классовой борьбы, могут быть запросто перенесены в будущее или даже воссозданы в нем? «Пишите, как Бальзак, только современно», – так сардонически перефразирует Брехт позицию Лукача.

«Реализм» Лукача формалистичен из-за своего академизма и неисторичности, к тому же он основывается на одной лишь литературе, а не отвечает изменяющимся условиям, в которых производится литература. И даже в контексте литературы эта теория отнюдь не всеобъемлюща – она основана на анализе нескольких романов, а не на изучении других жанров. Тип Лукача, как кажется Брехту, – скорее пассивный академический критик, чем практикующий художник. Он подозрителен к модернистским техникам, клеймит их декадентскими за то, что они не в состоянии соответствовать канонам Древней Греции или прозы 19 века; Лукач – утопический идеалист, желающий вернуться в «старые добрые деньки», Брехт же, как и Беньямин, полагает, что «нынешние дрянные деньки» – это исходный пункт, из которого нужно двигаться дальше.

Авангардные формы, вроде экспрессионизма, имеют большую ценность для Брехта: в них реализуются навыки, только что выработанные современниками, например возможность одновременной регистрации и быстрого сопоставления разных видов опыта. Лукач, напротив, взывает к Валгалле великих «героев» литературы 19 века; но, возможно, размышляет Брехт, само представление о «персонажах» принадлежит определённому типу социальных отношений и не переживает их. Мы должны искать радикально отличные способы создания образов: социализм формирует другой тип личности и требует другие формы искусства для реализации этой личности.

Это не значит, что Брехт отказывается от понятия реализма. Он скорее хочет расширить его диапазон: «Наше понятие реализма должно быть широким и классовым, свободным от тесных эстетических рамок и возвышающимся над условностями. Мы не имеем права извлекать наш реализм из каких-то уже написанных произведений, мы будем творчески использовать все средства, старые и новые, испытанные и неиспытанные, искони присущие искусству и новые для него, чтобы сделать живую реальность достоянием живых людей». Реализм для Брехта – это не столько особый литературный стиль или жанр («всего лишь вопрос формы»), сколько вид искусства, открывающий социальные законы и процессы, изобличающий господствующие идеологии с точки зрения класса, который предлагает наиболее масштабное разрешение общественных проблем. Такое письмо не обязательно должно включать в себя правдоподобие в узком смысле – как воссоздание структуры и внешнего

вида; в его рамках вполне допустимы какие угодно фантазии и выдумки. Не каждая работа, дающая нам «реальное» ощущение мира, является реалистической в брехтовском смысле [12].

СОЗНАНИЕ И ПРОИЗВОДСТВО

Позиция Брехта оказывается, таким образом, ценным противоядием по-сталинистски косному и подозрительному отношению к экспериментальной литературе, которое уродует такие работы, как «Значение современного реализма». Материалистическая эстетика Брехта и Беньямина несёт в себе жесткую критику идеалистического представления о том, что формальная цельность будто бы восстанавливает потерянную гармонию или служит прообразом гармонии будущей [13]. Это представление имеет большую традицию, восходящую к Гегелю, Шиллеру и Шеллингу и ведущую, например, к критике Герберту Маркузе [14].

Роль искусства, утверждает Гегель в «Лекциях по эстетике», состоит в том, чтобы пробуждать и реализовывать всю мощь человеческой души, пробуждать в человеке творческое чувство во всей его полноте. Для Маркса капиталистическое общество – с его приоритетом количества над качеством, с его сведением всех общественных продуктов к рыночному товару, с его мещанским бездушием – враждебно искусству.

Следовательно, искусство способно реализовать человеческие возможности настолько полно, насколько эти возможности высвобождаются в результате преобразования самого общества. Только после пре-

одоления общественного отчуждения, говорит Маркс в «Экономическо-философских рукописях» (1844), «богатство субъективной человеческой чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, – короче говоря, такие чувства, которые способны к человеческим наслаждениям... развивается, а частью и впервые порождается» [15].

Таким образом, для Маркса способность искусства к выражению человеческих возможностей зависит от объективного движения самой истории. Искусство это продукт разделения труда, который на определенной стадии развития общества делится на материальный и интеллектуальный и тем самым порождает слой художников и интеллектуалов, относительно отделенных от материальных средств производства. Культура сама по себе есть своего рода «прибавочная стоимость»: как писал Лев Троцкий, она «питается соками хозяйства, и нужен материальный избыток, чтобы культура росла, усложнялась и утончалась». «Для искусства нужно довольство, нужен избыток», – отмечает он в «Литературе и революции». В капиталистическом обществе искусство конвертируется в товар и искажается идеологией; и все же оно до некоторой степени способно выйти за эти пределы.

Оно может донести до нас некоторую правду – разумеется, не научную и не теоретическую, но правду о том, как люди переживают условия своей жизни и как они протестуют против них [16].

Брехт не стал бы спорить с неогегельянскими представлениями о том, что в искусстве проявляются силы и возможности человека; но он настаивал бы, что эти возможности связаны с конкретной исторической си-

туацией, а не составляют некую абстрактную, универсальную «человеческую целостность». Он также настаивал бы на том, что именно производственный базис определяет проявление этих сил и способностей, и в этом Брехт един с Марксом и Энгельсом. «Рафаэль, как и любой другой художник, – писали они в «Немецкой идеологии», – был обусловлен достигнутыми до него техническими успехами в искусстве, организацией общества и разделением труда в его местности».

Есть, однако, очевидная опасность, связанная с увлеченностью технологической основой искусства. Это ловушка «технологизма» – представление о том, что производительные силы – сами по себе, а не то место, которое они занимают внутри способа производства вообще – есть определяющий фактор истории. Брехт и Беньямин иногда попадали в эту ловушку; их работа оставляет открытым вопрос – каким образом анализ искусства как способа производства может быть систематически соединен с анализом искусства как способа переживания? Другими словами, каковы отношения между «базисом» и «надстройкой» в самом искусстве? Теодор Адорно, друг и коллега Беньямина, справедливо критиковал его за то, что он порой сводил всё к слишком простой модели отношений – за поиск аналогий или сходств между изолированными литературными фактами, – так, что отношения между базисом и надстройкой становятся по существу метафорическими [17]. Это, безусловно, один из аспектов характерной для Беньямина методологии, контрастирующей с выверенно-систематическими подходами Лукача и Гольдмана.

Вопрос об отношениях между базисом и надстройкой в искусстве, об отношениях между искусством как производством и искусством как идеологией, кажется мне одним из важнейших вопросов, стоящих сейчас перед марксистской литературной критикой. Возможно, здесь стоит перенять кое-что от марксистской критики в других видах искусства. Особенно интересны заметки Джона Бергера о живописи в книге «Способы видения» (1972). Живопись маслом, говорит Бергер, развилась как художественный жанр лишь тогда, когда потребовалось выразить определённый идеологический взгляд на мир, способ видения, для которого другие техники не подходили. Живопись маслом придаёт изображению определённую плотность, блеск и твёрдость; она делает с миром то же самое, что капитал делает с социальными отношениями, сводя всё к равенству объектов. Сама живопись становится объектом – товаром, который покупают и которым владеют; она сама есть элемент собственности и именно в этом свете она представляет мир.

Таким образом, перед нами набор фактов, которые должны быть связаны воедино. Общество проходит определённую стадию экономического производства, на которой появляется живопись маслом как особая техника художественного производства. Существуют определённые социальные отношения между художником и аудиторией (производителем/потребителем, продавцом/покупателем), с которыми связана эта техника. Существуют отношения между этими отношениями собственности в искусстве и отношениями собственности вообще. И есть вопрос о том, как идеология, поддерживающая эти отношения собственнос-

ти, воплощается в особой форме живописи, особом способе видения и изображения объектов. Этот довод, который связывает способы производства с выражением лица, запечатленным на холсте, марксистская критика должна развивать по-своему.

Для этого есть две важных причины. Во-первых, если мы не сможем связать литературу прошлого, пусть и косвенно, с классовой борьбой мужчин и женщин против эксплуатации, мы не сможем до конца понять наше собственное настоящее и, следовательно, не сможем его успешно изменить. Во-вторых, нам будет гораздо сложнее понимать тексты и производить художественные формы, которые развивают искусство и улучшают общество. Марксистская критика это не просто альтернативная техника толкования «Потерянного рая» или «Ветра перемен». Это часть нашей борьбы против угнетения, поэтому ей и стоило посвятить целую книгу.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава 1

1. Лифшиц М. Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. М.: Художественная литература, 1972.

Откровенно предвзятое, но достаточно информативное исследование литературных интересов Маркса и Энгельса см.: P. Demetz, Marx, Engels and the Poets (Chicago, 1967).

Онлайн-архив работ Михаила Лифшица: <http://mesotes.narod.ru/lifshiz.htm>

2. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В двух томах. М.: Искусство, 1957 и последующие издания.

3. L. Shucking. The Sociology of Literary Taste (London, 1944); R. Escarpit. The Sociology of Literature (London, 1971); R.D. Altick, The English Common Reader (Chicago, 1957); R. Williams. The Long Revolution (London, 1961). D. Laurensen and A. Swingewood. The Sociology of Literature (London, 1972), M. Bradbury. The Social Context of English Literature (Oxford, 1971). О важной работе Рэймонда Уильямса см. мою статью в New Left Review 95 (January-February, 1976).

4. Большинство немарксистских критиков отвергли бы понятие «объяснение», сочтя, что оно посягает на «тайну» литературы. Я использую его здесь, поскольку согласен с Пьером Машрэ в том, что задача критика не «интерпретировать», а «объяснять». Для Машрэ интерпретация текста означает его переработку, или исправление в соответствии с неким идеальным образцом, которому он должен соответствовать; таким образом, интерпретация становится отрицани-

ем текста как такового. Интерпретационная критика всего лишь «удваивает» текст, преобразовывая и обрабатывая его для более удобного потребления. Пытаясь сказать о тексте больше, она в итоге говорит меньше.

5. См. особенно «Основания новой науки об общей природе наций» Дж. Вико (1725); Ж. де Сталь «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1800); И. Тэн «История английской литературы» (1863).

6. Это неизбежно упрощенное толкование. Подробный анализ см.: N. Poulantzas. *Political Power and Social Classes* (London, 1973).

7. См.: Плеханов Г. В. *Искусство и общественная жизнь* // Литература и эстетика. В двух томах. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 1.

8. К вопросу о том, каким образом личная история писателя связана с историей его времени см.: J.-P. Sartre, *The Search for a Method* (London, 1963). Сартр Ж.-П. *Проблемы метода*. М.: Академический проект, 2008.

9. Маркс К. *Экономические рукописи 1857-1859 годов* // Маркс К., Энгельс Ф. *Сочинения*. М.: Политиздат, 1968. Т. 46, Ч. 1. С. 47.

10. См.: Stanley Mitchell, *Situating Marx* (London, 1972).

11. Брехт Б. *Добавления к «Малому органону для театра»* // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В пяти томах. М.: Искусство, 1965. Т. 5, Ч. 2.

12. Выражаясь более сложными теоретическими понятиями: воздействие экономического «базиса» на «Бесплодную землю» очевидно не напрямую, а в том,

что экономический базис в конечном счете определяет состояние развития каждого элемента надстройки (религии, философии и т.п.), составившего поэму, и к тому же определяет структурные взаимоотношения между этими элементами, определённым соединением которых и является поэма.

13. «Letter on Art in reply to André Daspre», in *Lenin and Philosophy* (London, 1971). См. также следующее эссе – «Кремонины, художник абстрактного».

14. Ленин В. И. Статьи о Толстом. М.: Художественная литература, 1989.

Глава 2

1. См., например: Ernst Fischer. *The Necessity of Art* (Harmondsworth, 1963).

2. См. мою статью в сборнике «Marxism and Form», C.V. Cox and Michael Schmidt (eds.). *Poetry Nation* № 1 (Manchester, 1973).

3. Полезный обзор русского формализма см.: Эрлих В. *Русский формализм: история и теория*. СПб.: Академический проект, 1996.

4. См. замечания Кодуэлла о поэзии в книгах *Illusion and Reality* (London, 1937) и *Romance and Realism* (Princeton, 1970); см. также статью Фрэнсиса Мюлерна об эстетике Кодуэлла в *New Left Review*, № 85 (May/June, 1974). Я вовсе не утверждаю, что Кодуэлл, героически пытавшегося выстроить всеобъемлющую марксистскую эстетику в явно неподходящих условиях, можно отвергнуть как «вульгарного марксиста». См. русский перевод одной из этих работ: Кодуэлл К. *Иллюзия и действительность*. М.: Прогресс, 1969.

5. *The Rise of the Novel* (London, 1947).

6. *Art and Social Life* (London, 1953). Плеханов Г. В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии // Литература и эстетика. В двух томах. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 1.

7. *Drama from Ibsen to Brecht* (London, 1968).

8. Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008.

9. Лукач родился в Будапеште в 1885 г. в семье богатого банкира. Его интеллектуальное развитие было отмечено разнообразными влияниями, в том числе гегелевским. Ранние работы: «Душа и формы» (1911) и «Теория романа» (1920). В 1918 вступил в Компартию Венгрии и стал комиссаром образования Венгерской Советской республики, после падения которой бежал в Австрию. В 1923 создал свой главный теоретический труд «История и классовое сознание», заклеянный Коминтерном как идеалистический. После прихода к власти Гитлера эмигрировал в Москву, где занимался литературной работой, к этому периоду относятся работы «Исследования европейского реализма» и «Исторический роман». В 1945 году возвращается в Венгрию, а в 1956, в период антисоветских волнений, становится министром культуры в правительстве Имре Надя. Был на год выслан в Румынию, потом сумел вернуться. Опубликовал также «Значение современного реализма», работы о Ленине, Гегеле, Гёте и труды по эстетике.

10. В статье в *New Hungarian Quarterly*, vol.xiii, no. 47 (Autumn 1972).

11. Сокровенный бог (М, 2001); *Towards a Sociology*

of the Novel (London, 1975); *The Human Sciences and Philosophy* (London, 1966). Важные статьи Гольдмана на английском: «Criticism and Dogmatism in Literature», in D. Cooper (ed.), *The Dialectics of Liberation* (Harmondsworth, 1968); «The Sociology of Literature: Status and Problems of Method», in *International Social Science Journal*, vol.xix, no.4 (1967); and «Ideology and Writing», *Times Literary Supplement*, September 28, 1967. См. также Miriam Glucksmann: «A Hard Look at Lucien Goldmann», *New Left Review* no.56 (July/August, 1969), и Raymond Williams, «From Leavis to Goldmann», *New Left Review* no.67 (May/June, 1971).

12. См. Adrian Mellor. «The Hidden Method: Lucien Goldmann and the Sociology of Literature», в *Birmingham University Working Papers in Cultural Studies* no.4 (Spring, 1973). Здесь стоит отметить некоторые недостатки работы Гольдмана. На мой взгляд, к ним относятся: ложное противопоставление «видения мира» и «идеологии», уход от проблемы художественного качества, неисторичная концепция «ментальных структур» и определённый налет позитивизма в некоторых методах его работы.

Глава 3

1. A.A. Zhdanov. *On Literature, Music and Philosophy* (London, 1950). Впрочем, Жданов разрешает писателям использовать дореволюционные формы для выражения постреволюционного содержания.

2. Важные оценки см.: M. Hayward and L. Labetz (eds.), *Literature and Revolution in Soviet Russia 1917-62* (London, 1963), Маргуйр P.A. *Красная новь. Совет-*

ская литература в 1920-х гг. СПб.: Академический проект, 2004.

3. George Steiner. Например, его «Marxism and Literature», *Language and Silence* (London, 1967).

4. В.И. Ленин. Полное собрание сочинений. М.: Политиздат, 1968. Т. 12. С. 101.

5. Более подробно о культурных предпочтениях и выступлениях Троцкого см. гл. 3 Дойчер И. Безоружный пророк. М.: Центрполиграф, 2006.

6. В статье «Under Which King, Bezonian?», *Scrutiny* vol.1, 1932.

7. См. статью Лукача о них в *Studies in European Realism*, а также Н.Е. Bowman, *Vissarion Belinsky* (Harvard, 1954).

8. См. его «Письма без адресата» и «Искусство и общественная жизнь» в: Плеханов Г. В. Литература и эстетика. В двух томах. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 1.

9. Ленин не читал заметки Энгельса о Бальзаке, когда писал статьи о Толстом.

10. Этим и другими наблюдениями я обязан профессору С.С. Проуэру из Оксфордского университета.

11. В Энгельс Ф. «Происхождение семьи, частной собственности и государства» // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Госполитиздат, 1961. Т. 21. С. 104-107.

12. См.: *Writer and Critic* (London, 1970). Теорию Ленина можно найти в его работе «Материализм и эмпириокритицизм» (1909).

13. Группа по изучению теории культуры при ЦК Венгерской социалистической рабочей партии, «Of Socialist Realism», в *Radical Perspectives in the Arts*,

под ред. L. Vaxandall. (Harmondsworth, 1972).

14. Lukács (London, 1970)

15. В книге *Culture and Society 1780-1950* (London, 1958), part 3, ch. 5: «Marxism and Culture».

16. См.: Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. М.: Прогресс, 1969.

17. Аргумент Уэста близок к аргументу Сартра в книге «Что такое литература?» (СПб, 2000). Сартр утверждает, что читатель отвечает созданному характеру письма и тем самым читательской свободе; и наоборот, писатель обращается к свободе читателя вступать в творческое сотрудничество. Акт письма стремится к тотальному обновлению мира; задача искусства – возродить инертный мир, передавая его непосредственно, но так как если бы его источником была человеческая свобода. Ремарки Сартра об «ангажированности» в литературе, хотя имеют тот же индивидуалистический, экзистенциалистский налёт, также важны. См. также: David Caute, *The Illusion* (London, 1971), ch. 1: «On Commitment».

Глава 4

1. Беньямин родился в 1892 году в Берлине в богатой еврейской семье. Студентом активно участвовал в радикальных литературных движениях и написал докторскую диссертацию о происхождении немецкой барочной трагедии, затем опубликованную и ставшую одной из его важнейших работ. Он работал критиком, эссеистом и переводчиком в Берлине и Франкфурте после Первой мировой войны, к марксизму его приблизил Эрнст Блох; также стал близким другом Бертоль-

да Брехта. В 1933, после прихода нацистов к власти, переехал в Париж, где жил до 1940, работая над проектом, известным под названием «Пассажи». После оккупации Франции нацистами был арестован при попытке убежать в Испанию и покончил с собой.

2. Эссе «Автор как производитель» можно найти в сборнике *Understanding Brecht* (London, 1973) (русский перевод: http://www.chtodelat.org/images/pdfs/magazine/Benjamin_Productor.pdf). Ср. с высказыванием итальянского марксиста Антонио Грамши: «Деятельность нового интеллигента не может уже сводиться к ораторству, внешнему и кратковременному возбудителю чувств и страстей, но должна заключаться в активном слиянии с практической жизнью в качестве строителя, организатора, «непрерывно убеждающего» делом, а не только ораторствующего», цит. по: Грамши А. Тюремные тетради. В 3 ч. Ч. 1. М.: Политиздат, 1991.

3. В книге: Бенъямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000.

4. Об эффекте «шока» см. работу Бенъямина «Шарль Бодлер: поэт в эпоху зрелого капитализма» (в кн. «Маски времени». СПб., 2004). См. также его эссе «Распаковывая библиотеку» (там же), в котором он размышляет о своей страсти к коллекционированию. Для Бенъямина коллекционирование вещей состоит отнюдь не в их гармоничном расположении в определённой последовательности, а в принятии хоса прошлого, уникальности собранных вещей, которую он отказывается сводить к категориям. Коллекционирование – это способ разрушить гнетущую власть прошлого, высвободив его фрагменты.

5. Я оставляю в стороне вопрос о том, насколько Брехт, имея такие воззрения, повинен в «гуманистической» ревизии марксизма.

6. См. Брехт Б. О литературе. М.: Художественная литература, 1988; Walter Benjamin. Understanding Brecht; D. Suvin, «The Mirror and the Dynamo», в L. Baxandall, op.cit; Martin Esslin: Brecht: A Choice of Evils (London, 1959).

7. О его значении для современных медиа см.: Hans Magnus Enzensberger. «Constituents of a Theory of the Media», New Left Review no.64 (November/December, 1970).

8. См.: Alf Louvre. «Notes on a Theory of Genre», Working Papers in Cultural Studies no.4 (University of Birmingham, Spring, 1973).

9. Альтюссер Л. За Маркса. М.: Праксис, 2006. С. 238. См. также реплику Альтюссера в эссе «Кремонины, художник абстрактного»: «Эстетика потребления и эстетика творения – просто одно и то же».

10. Машрэ в сущности противостоит самому представлению об авторе как об «индивидуальности», будь он «творец» или «производитель», и хочет сместить его с привилегированной позиции. Не столько автор производит текст, сколько текст «производит себя» через автора. Сходные идеи выражала группа семиотиков-марксистов вокруг парижского журнала «Тель-Кель», которые, используя марксистские и фрейдистские понятия, рассматривают текст как постоянную «продуктивность».

11. См.: Bertolt Brecht. «Against George Lukács», New Left Review no.84 (March/April, 1974), и H. Arvon, op.cit. См. также: Helga Gallas, «George Lukács and the

League of Revolutionary Proletarian Writers», Working Papers in Cultural Studies no.4.

12. Позицию Брехта по этому вопросу следует отличать от позиции французского марксиста Роже Гароди в его книге «О реализме без берегов» (М., 1966). Гароди также хочет распространить понятие «реализм» на авторов, которых оно до тех пор не касалось; но, подобно Лукачу и в отличие от Брехта, он всё же связывает художественную ценность с великой реалистической традицией. Гароди лишь более либерально проводит границы, нежели Лукач.

13. Обзор эстетических воззрений Лукача см.: S. Mitchell, «Lukács's Concept of The Beautiful», in G.H.R. Parkinson (ed.), George Lukács: The Man, His Work, His Ideas (London, 1970).

14. См. в первую очередь его Negations (London, 1968), An Essay on Liberation (London, 1969), и эссе «Art as Form of Reality», New Left Review no.74 July/August, 1972).

15. О марксистской эстетике см.: István Mészáros, «Marx's Theory of Alienation» (London, 1970).

16. Хотя искусство само по себе не несет правду научного типа, оно может выражать опыт научного (то есть революционного) понимания общества. Это опыт, который нам может дать революционное искусство.

17. Adorno on Brecht. New Left Review no. 81 (September/October, 1973).

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Обширную библиографию марксистской литературной критики можно найти в книге: Lee Vaxandal. *Marxism and Aesthetics* (New York, 1968). Отсылки к работам по марксистской критике в книге, которую вы держите в руках, представляют собой достаточно разнообразный список чтения по предмету. Ниже перечислены некоторые из наиболее важных трудов.

L. Althusser, *Lenin and Philosophy* (London, 1971) Сборник статей Альтюссера о марксистской теории включает важную дискуссию об отношениях между искусством и идеологией («Письмо Андре Даспрэ»).

H. Arvon. *Marxist Aesthetics* (Ithaca, N.Y., 1970). Сжатый, ясный общий обзор предмета, с изложением спора Брехта и Лукача.

W. Benjamin. *Understanding Brecht* (London, 1973). Сборник статей Беньямина о Брехте, включая ключевую в теоретическом плане работу «Автор как производитель» (русский перевод см.: http://www.chtodelat.org/images/pdfs/magazine/Benjamin_Productor.pdf), а также более фрагментарные и эклектичные материалы.

T. Bennett. *Formalism and Marxism* (London, 1979). Перетолкование русского формализма и критика альтюссерянской школы марксистской критики.

B. Brecht. *On Theatre* (ed. J. Willett, London, 1973). Полезное собрание текстов Брехта о теоретических и практических аспектах театрального производства.

P. Demetz. *Marx, Engels and the Poets* (Chicago, 1967).

Подробный, хотя и наивно пристрастный отчет о Марксе и Энгельсе как литературных критиках. Отдельные главы посвящены последующему развитию марксистской критики.

T. Eagleton. *Criticism and Ideology* (London, 1976). Исследование о марксистском критическом методе, отмеченное влиянием Альтюссера и Машрэ. В итоговой главе рассматривается вопрос о художественной ценности.

E. Fisher. *The Necessity of Art* (Harmondsworth, 1963). Амбициозный, хотя порой сырой и упрощенный анализ происхождения искусства, его связей с идеологией и некоторых других тем, центральных для марксистской критики.

F. Jameson. *Marxism and Form* (Princeton, 1971). Сложное, но полезное осмысление некоторых марксистских критиков (Адорно, Бенямина, Маркузе, Блоха, Лукача, Сартра), с заставляющей задуматься последней главой о значении «диалектической» критики.

F. Jameson. *The Political Unconscious* (London, 1981). Многогранное исследование, охватывающее такие темы, как историческая интерпретация и марксистская теория литературных жанров.

G. Lukács. *Studies in European Realism* (London, 1972); *The Historical Novel* (London, 1962) (по-русски: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-sod.htm>). Одни из главных работ Лукача, в которых выражены почти все его критические идеи. *The Meaning of Contemporary Realism* (London, 1969). Попытка Лукача осмыслить «модернистскую» литературу: Кафка, Музиль, Джойс, Беккет и другие. *Writer and*

Critic (London, 1970). Сборник критических текстов, неравноценных по своей значимости. Важны статьи в защиту «теории отражения».

P. Macherey, A Theory of Literary Production (London, 2006). Дерзкое и оригинальное приложение марксистской теории Луи Альтюссера к литературной критике, подлинно новаторское в своем разрыве с «неогегельянской» марксистской критикой.

Л. Альтюссер. Ленин и философия. М., 2005.

Л. Гольдман. Сокровенный бог (Москва, 2001). Основная работа Гольдмана: марксистский анализ Паскаля и Расина, включающее важный вступительный комментарий о методе «генетического структуризма».

В.И. Ленин. Статьи о Толстом (Москва, 1989) Сборник ленинских статей о Толстом как «зеркале русской революции».

М. Лифшиц. Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. М., 1972. <http://mesotes.narod.ru/lifshiz/marx/marx-sod.htm>. Великолепная и необычная работа, анализирующая отношения между эстетическими воззрениями Маркса и его общей теорией.

Д. Лукач. «К истории реализма» и «Исторический роман» – две основные работы Лукача, где разработаны почти все его ключевые для его критики понятия. Страница в Интернете: <http://mesotes.narod.ru/lukacs.htm>

Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. М.: Прогресс, 1969. Главный теоретический труд по марксистской критике, созданный в Англии 30-х, во мно-

гом сырой и недоработанный, но направленный на создание всеобъемлющей теории природы искусства и развития английской литературы от её истоков до 20 столетия.

К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. В двух томах. М., 1957 и последующие издания. Сборник высказываний Маркса и Энгельса из самых разных работ.

Г. В. Плеханов. Литература и эстетика. В двух томах. М., 1958. Сборник основных статей Плеханова о литературе.

Ж.-П. Сартр. Что такое литература? СПб., 2000. (http://lib.ru/SARTR/s_literatura.txt). Смесь марксизма и экзистенциализма, содержащая интересные замечания о связи писателя с языком и политическими убеждениями.

Л. Д. Троцкий. Литература и революция. Москва, 1991. Классика марксистской критики, зафиксировавшая борьбу марксистских и немарксистских школ критики в большевистской России.

ИНДЕКС

Адорно 4, 94

Альтюссер 30, 31, 32, 88

Бальзак 10, 42-44, 64-65

Белинский 59, 60

Беньямин 51, 78-82, 86-87, 91-92, 94-95, 103

Бергер 95

Богданов 52

Брехт 4, 25, 51, 55, 66, 68, 70, 75, 78, 82-94

Гаркнесс 62, 64

Гегель 12, 34-35, 40, 49

Генетический структурализм 46

Гольдман 47-50, 95

Горький 52-57

Джеймисон 35, 37, 53

Джойс 45, 53, 69

Диккенс 24, 30, 50

Добролюбов 59

Древнегреческое искусство 22-24

Жданов, «ждановщина» 52, 55, 72, 101

Идеология 28-32

Каутская М. 61

Кодуэлл 36-37, 71-73, 98

Конрад 17-18

Критический реализм 69-70

Лассаль 43, 63

Ливис 59

Ленин 55-58, 65

Луначарский 54 57

Лукач 4, 7, 33, 37, 40-46, 49, 60, 63, 65-72, 74,
89-91, 95, 101

Машрэ 31-32, 49-51, 66-68, 88, 97, 105,108

Манн 69

Маркузе 91

Маркс 5, 7, 10-14, 19-25, 30, 33, 34, 41, 42, 58-60, 62-
64, 73, 75, 86, 87, 90-92

Маяковский 52, 55

Мейерхольд 55, 74

Надстройка 14, 15, 19, 20, 24, 25, 27, 35, 49, 94-95, 99

Натурализм 39, 44-45, 62, 82

Пискатор 74, 86

Плеханов 15, 29, 38, 55, 56, 59

Производительные силы 13, 14, 19, 21-24, 35-36, 79, 94

Производственные отношения 14, 78-79, 86

Пролеткульт 52, 54, 57

Радек 53

РАПП 54,57

Реализм 41-42, 44-46, 58, 62-63, 69-70, 89-91

Социология литературы 11, 12

Советский союз писателей 55

Сталинизм 52-54, 63, 70, 92

Теория отражения 65-68, 83

Технологизм 94

типичность 42, 60, 62

Толстой 32, 42-43, 57, 63, 65-66, 74

Томсон 73

Тотальность 41

Троцкий 54, 56-59, 67, 93

Уотт 38

Уэст 73, 102

Уильямс 4, 39, 71

Фишер 29

Формализм 33, 44-45, 53, 65, 67

Фокс 36

Чернышевский 59

Экономический базис 14, 15, 19, 20, 24, 25, 27, 49,
71,

78, 94-95

Элиот 18, 25-27

Энгельс 4, 7, 10, 11, 13, 19, 20, 28, 29, 42, 59-65, 75, 79

Экспрессионизм 39, 56, 89, 91

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к изданию 2002 года 3

Предисловие 7

1. ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ

Маркс, Энгельс и критика 10

Базис и надстройка 13

Литература и надстройка 19

Литература и идеология 28

2. ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

История и форма 33

Форма и идеология 38

Лукач и литературная форма 41

Гольдман и генетический структурализм 46

Пьер Машрэ и «децентрированная» форма 49

3. ПИСАТЕЛЬ И АНГАЖИРОВАННОСТЬ

Искусство и пролетариат 52

Ленин, Троцкий и ангажированность 55

Маркс, Энгельс и ангажированность 59

Теория отражения 65

Литературная ангажированность и английский марксизм 71

4. АВТОР КАК ПРОИЗВОДИТЕЛЬ

Искусство как производство 76

Вальтер Беньямин 77

Бертольд Брехт и «эпический театр» 81

Форма и производство 84

Реализм или модернизм? 88

Сознание и производство 91

Примечания 96

Избранная библиография 106

Индекс 110

