***Обманутые ожидания
Очікування, що не справдилися
Disappointed hopes***

Статья представляет собой рецензию на издание: Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.

Ключевые слова: теория литературы, литературный процесс, Ю.Борев, история литературы, литературные направления, теоретическая история литературы.

Стаття становить собою рецензію на видання: Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.

Ключові слова: теорія літератури, літературний процес, Ю.Борєв, історія літератури, літературні напрями, теоретична історія літератури.

The article is the review a book: Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.

Key words: theory of literature, literature process, Yuri Borev, history of literature, literary trends, theoretical history of literature .

Выход в свет I тома новой академической «Теории литературы» – событие неординарное и долгожданное. Достаточно вспомнить, что предыдущее издание такого рода – «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» – публиковалось в 1962-1964 гг. Естественно, что за последние сорок лет очень многое изменилось в литературе и литературоведении, а потому публикация учитывающего эти изменения современного фундаментального свода знаний по теории литературы

ожидалась с огромным интересом. И вот, наконец, первая книга четырехтомника стала достоянием читателей (Теория литературы. – Т. IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001). В ходе знакомства с ней интерес все чаще сменяется удивлением, а удивление – разочарованием. Что же вызывает именно такую реакцию?

Конечно же, вовсе не то, что первая книга оказалась не I томом, а IV. Профессиональным литературоведам, которым, главным образом, адресовано это издание, интересно читать его с любого тома. Впрочем, теория литературного процесса, проблемам которой и посвящен IV том, не зря обычно завершает курс теории литературы, ибо базируется на всем том и синтезирует в себе все то, что относится к другим разделам последней. Академическая «Теория литературы» – не «Война и мир», ее можно читать и с IV тома, но тогда гораздо труднее понять логику всего труда. Если, конечно, эта логика в нем есть. Оснований для таких сомнений IV том предоставляет, к сожалению, множество.

Начать придется с несколько неделикатного замечания, касающегося состава редколлегии IV тома «Теории литературы (Литературный процесс)». В нее вошли: Ю.Борев в качестве главного редактора, а также И.Ильин, Е.Местергази, И.Никифорова, И.Подгаецкая. Названные ученые хорошо известны в литературоведческом мире благодаря своим содержательным работам, снискавшим их авторам заслуженный авторитет. Однако, будем справедливы, ни один из этих ученых не может быть отнесен к числу крупнейших специалистов в области теории литературного процесса. Почему эти последние не были привлечены к работе над столь солидным трудом? И насколько солидным, основательным может быть данный труд при таком условии?

Сомнения в основательности рассматриваемой работы усиливаются при анализе ее архитектоники и, так сказать, «коэффициента трудового участия» отдельных ее авторов. Книга состоит из трех частей. Первая часть – «Особенности художественного процесса и методология его анализа» – посвящена теоретическим проблемам литературного процесса. Вторая часть – «Теоретическая история литературы» – представляет собой очерк истории развития литературы от древности до современности. Содержание третьей части достаточно полно передается ее заглавием: «Развитие литературы в неевропейских ареалах. Тропическая Африка». В связи с этой последней частью книги и возникают сомнения и вопросы. Как сказано на с. 3, редколлегия IV тома, помещая материал, посвященный литературному процессу в Тропической Африке, решила таким образом избежать обвинений в европоцентризме. Эта часть, написанная шестью авторами, производит хорошее впечатление, читается с интересом и несомненной пользой. Но почему, кроме искусства Европы, предметом рассмотрения послужило искусство именно Африки? И почему именно Тропической Африки? При отсутствии аналогичных очерков, посвященных литературному процессу Азии, Латинской Америки, Австралии, других регионов Африки эта часть в общей архитектонике книги выглядит «довеском», приложением к основной - «европейской» - части, целесообразность помещения которого здесь представляется сомнительной. Впрочем, одна версия, объясняющая данную странность, поневоле возникает, когда просматриваешь оглавление книги с указанием авторства той или иной главы, раздела. Более половины общего объема текста книги принадлежит перу Ю.Б.Борева. Если же извлечь из нее «африканскую» часть, то доля текста, написанного Ю.Б.Боревым, составит три четверти. Учитывая это, «Литературный процесс» трудно расценивать как один из томов коллективно написанной академической теории литературы: более похоже это на монографию Ю.Б.Борева, в текст

которой искусственно «вмонтированы» вполне состоятельные в научном плане, но не очень гармонично сочетающиеся с основной частью несколько очерков, написанных другими авторами. Может быть, именно для того, чтобы не возникало такое впечатление, и был помещен фрагмент, посвященный Тропической Африке? Как бы то ни было, важно другое: главный редактор и автор большей части текста «Литературного процесса», при всех своих несомненных научных заслугах как эстетика, не является ни одним из ведущих теоретиков литературы, ни одним из крупнейших историков литературы. По крайней мере, он не входил в состав редколлегии (да и в авторские коллективы) ни «Истории русской литературы», ни «Истории всемирной литературы», ни наиболее известных коллективных работ по теории литературного процесса. Видимо, именно этим, в первую очередь, объясняются многочисленные недостатки и просчеты в содержании IV тома «Теории литературы».

Книга называется «Литературный процесс», но речь в ней идет о **художественном** процессе. Раздел «Вместо введения» называется «Художественный процесс – категория эстетики и литературоведения» (хотя понятие «художественный процесс» не является категорией литературоведения). Часть 1 называется «Особенности художественного процесса и методология его анализа». И дело не только в названиях. Значительная часть содержания книги о литературном процессе не имеет непосредственного отношения к литературе. Говоря, например, об авангардистской эпохе, Ю.Б.Борев 21 страницу посвящает обзору направлений и течений в искусстве этого времени, причем из них 17 страниц посвящены направлениям и течениям, которые никак не проявили себя в литературе (эклектизм, кубизм, лучизм, фовизм, неоабстракционизм, поп-арт, гиперреализм, фотореализм, сонористика, музыкальный пуантилизм, хеппенинг). Так ли уж необходима их характеристика в книге о литературном

процессе? Между тем, литературе Средневековья, как и литературе критического реализма, уделено всего 14 страниц. Не странно ли? Странно, если не помнить о том, что Ю.Б.Борев – эстетик, преимущественным предметом интересов которого всегда было искусство XX века.

Постоянно вспоминаешь об этом, читая теоретическую часть книги. В академическом труде по теории литературного процесса непременно должно было наличествовать современное определение понятия «литературный процесс». Увы, здесь его нет. Правда, на первой же странице можно прочитать следующее: «Все течет и меняется в мире. Течет и меняется и сам мир, изменчивы и его явления. Мир есть процесс, и частью его является историческое движение и развитие культуры, частью развития которой, в свою очередь, является литературный процесс» (3). Едва ли этот трюизм можно считать определением понятия «литературный процесс». Почему фундаментальная категория, которой посвящена вся книга, так и не получила своего определения? Предположим, что Ю.Б.Борев не смог или не считал необходимым самостоятельно сформулировать его. Но ведь существует определение, предложенное В.Е.Хализевым и опубликованное в 9-м томе «Краткой литературной энциклопедии», а позднее (с некоторыми изменениями) - в общеизвестных справочных изданиях [1; 2]. В написанной тем же ученым вузовском курсе теории литературы, вышедшем уже двумя изданиями., также дается определение литературного процесса [3, 356-357]. Можно по-разному относиться к этим определениям (так, автор этих строк некогда позволил себе критично проанализировать первое из них [4, 33-35]), но их недопустимо замалчивать, словно бы их нет. Академическая «Теория литературы» должна давать представление о современном уровне развития нашей науки, должна содержать весь спектр научно значимых сегодня идей, мнений, концепций. Тем более это касается определений ключевых категорий. К сожалению, это важнейшее и совершенно очевидное свое

задание обозреваемое издание не выполняет. И дело далеко не только в определениях.

Раздел 8 называется «Современная методология анализа художественного процесса». Насколько современна методология, о которой ведет здесь речь Ю.Б.Борев, видно из того, что самые «свежие» упоминаемые им труды относятся к 1928 г. (П.Н.Сакулин) и к 1931 г. (В.М.Фриче). Правда, ссылается он и на одну более свежую работу – собственную «Эстетику» в издании 1997 г. Неужели же в последние десятилетия в отечественном (не говоря уже о зарубежном) литературоведении никто более не обращался к проблемам теории литературного процесса? не было специально им посвященных сборников (вспомнить хотя бы «Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения /Под ред. А.С.Бушмина. – Л.: Наука, 1974; Литературный процесс /Под ред. Г.Н.Поспелова. – М.: Изд-во МГУ, 1981; Творческие методы и литературные направления /Под ред. П.А.Николаева, И.Ф.Волкова, С.В.Калачевой. – М.: Изд-во МГУ, 1987; Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания /Отв. ред. П.А.Гринцер. – М.: Наследие, 1994; др.)? не было интересных концептуальных работ В.М.Жирмунского, Н.И.Конрада, Г.Н.Поспелова, А.С.Бушмина, Д.С.Лихачева, Л.И.Тимофеева, И.Г.Неупокоевой, И.Ф.Волкова, Г.Д.Гачева, В.В.Кожина, С.С.Аверинцева, А.В.Михайлова, Л.М.Баткина, П.А.Гринцера, М.Н.Виролайнен и многих других отечественных, а также и зарубежных ученых? не было научных дискуссий, связанных с подготовкой таких фундаментальных академических изданий, как «История русской литературы» и «История всемирной литературы», как не было и самих этих изданий? не было учебников по теории литературы с непременными разделами о литературном процессе? не было специальных справочных изданий

(вспомним, например, весьма удачные опыты чешских коллег: *Slovník literárních směrů a skupin* / Red. Št. Vlašín. – Praha, 1976; 2-е изд. – 1983; Pavelka J., Pospíšil I. *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*. – Brno, 1993)? Как ни трудно себе это представить, но, судя по тексту IV тома новой «Теории литературы», всего этого, действительно, не было. Почему весь этот значительный интеллектуальный капитал остался не только не востребованным, но даже вовсе не отраженным здесь? Ю.Б.Борев не знал о его существовании? Поверить в такое трудно. Сознательно не пожелал его использовать? Но, во-первых, он как редактор такого издания не имел права на это. Во-вторых, желая того или нет, он тем самым поставил себя перед необходимостью самостоятельно, без опоры на названные работы, решать сложные проблемы теории литературного процесса. Какую же теоретическую концепцию литературного процесса предлагает нам Ю.Б.Борев?

В главе I читаем: «Важнейшая категория эстетики, помогающая понять художественный процесс, его исторические этапы и звенья, обобщенно описывающая его, - *художественное направление*» (6). Не будем придираться к тому, что в труде по теории литературы уместнее было бы вести речь о категориях не эстетики, а именно теории литературы, и не о художественном процессе, а о литературном, и не о художественном направлении, а, снова-таки, о литературном. Важнее понять, как трактуется здесь понятие «направление». Посвященный ему раздел 5 озаглавлен так: «Художественное направление – инвариант художественной концепции мира и личности» (47). Это заглавие представляет собой определение, весьма своеобразное по своему содержанию. Концепция мира и личности – явление культурно-идеологическое, ибо является важнейшей частью «картины мира», ментальности данной эпохи. Слово «инвариант», как далее поясняется,

обозначает «неизменное, постоянное, устойчивое начало, варьируемое в произведениях этого направления» (49), т.е. некую принципиальную концепцию мира и человека, освобожденную путем абстрагирования от индивидуальных нюансов, свойственных отдельным произведениям. Если так, а это трудно трактовать иначе, то направление – явление сугубо культурно-идеологического характера. О том, что мы не ошиблись в своем заключении, свидетельствует следующее высказывание Ю.Б.Борева: «Направление проявляет себя через совокупность произведений, в которых осуществлены определенные принципы творчества, и через программные теоретические манифесты, провозглашающие эти принципы» (48). И еще более четко - следующим: «В направлении выказывают себя мировоззренческо-эстетические особенности художественного процесса. Направление – концепция мира и личности, устойчивая для группы художников, деятельность которых протекает в рамках целого исторического периода» (48).

Если бы в обзореваемой работе были приведены давно ставшие общепринятыми положения теории литературного процесса, читателю стало бы совершенно очевидно: то, что Ю.Б.Борев называет направлением, издавна принято считать художественным методом. Метод и направление – весьма разные по своей природе явления. Позволю себе в связи с этим привести несколько кратких выдержек из статьи В.В.Курилова «Направление и метод: к проблеме их соотношения», опубликованной в 1987 г.: «Художественный метод и литературное направление – это категории, характеризующие разные стороны литературы, относящиеся к разным ее аспектам. Литературное направление относится к развитию литературы, это форма движения литературного процесса, включающая в себя все особенности литературы, метод – явление *творческого процесса*, он функционирует в системе

художественной деятельности по образному отражению действительности и созданию внутреннего мира художественного произведения. ... Направление в какой-то мере выступает синонимом слова «литература», оно содержит в себе все те свойства литературы, которые развились в ней к данной эпохе, в том числе оно вбирает в себя и художественный метод как один из своих элементов. Состоит направление из литературных произведений, составляющих творчество входящих в него писателей. Поэтому характеризовать направление – значит характеризовать родовое, жанровое, тематическое, проблемное и т.п. своеобразие этих произведений, отличающее их от произведений других литературных направлений. Метод состоит из принципов творческой деятельности, которые обладают своими формами существования. ... В методе писателя как в зародыше уже содержится та или иная самая общая образная концепция воспроизводимой и воссоздаваемой им действительности... В то же время метод «отпечатывается» в содержании литературного произведения и в этом качестве становится одной из сторон этого содержания. Но метод не только сторона содержания произведения, он еще и воплощается в содержании поэтического творения и лишь по этому содержанию может быть реконструирован, установлен. Иначе говоря, содержание художественного произведения выступает формой выражения метода, через него мы постигаем те творческие принципы, которые руководили поэтическим воссозданием действительности, воспроизведением человеческих характеров и нравов. Именно формой своего проявления метод входит в литературное направление» [5, 47, 48]. Подчеркну: В.В.Курилов в статье, опубликованной полтора десятилетия назад, не совершает никаких открытий, он фиксирует общепринятую трактовку рассматриваемых понятий, уже на то время давно отраженную даже в

учебниках. Увы, но в новейшем академическом труде по теории литературы, словно в ответе неподготовленного студента на экзамене, литературное направление и художественный метод оказались неразличимыми и слитыми в какое-то малопонятное целое.

Признает ли Ю.Б.Борев существование художественного метода? В теоретической части работы эта категория вообще не упоминается. Не упоминается она и при изложении «теоретической истории литературы», когда речь идет о литературе древности и средневековья, Возрождения и классицизма, романтизма и критического реализма, модернизма и постмодернизма. И лишь в разделе, посвященном соцреализму, это понятие обнаруживается, как обнаруживается именно здесь понятие «большой стиль»: «Соцреализм не только художественное направление (устойчивая концепция мира и личности) и тип «большого стиля», но и метод» (404). Что касается «большого стиля», то тут ситуация достаточно ясна: приведенному высказыванию Ю.Б.Борева в книге предшествует цитата из статьи И.Яркевича, завершающаяся утверждением: «Соцреализм – это все тот же «большой стиль», но только по-советски». Традиционно понятие «большой стиль» применяется к литературе эпохи средневековья. Правда, Ю.Б.Бореву в его обзоре средневековой литературы удалось без него обойтись. Это, однако, не лишает его права считать, вслед за И.Яркевичем, соцреализм «большим стилем», но тогда это понятие должно было получить определение, а соцреализм – характеристику именно как «большого стиля». Ничего этого мы здесь не находим. Зато находим определение метода, принадлежащее самому Ю.Б.Бореву: «Художественный метод как исторически обусловленный тип образного мышления определяется тремя факторами: 1) действительностью, 2) мировоззрением художников, 3) художественно-мыслительным материалом, из которого они исходят. *Образное*

мышление художников социалистического реализма зиждилось на жизненной основе убыстрившейся в своем развитии действительности XX в., на мировоззренческой основе принципов историзма и диалектического понимания бытия, опираясь на реалистические традиции русского и мирового искусства. Поэтому при всей своей тенденциозности социалистический реализм в соответствии с реалистической традицией нацеливал художника на создание объемного, эстетически многоцветного характера. Таков, например, характер Григория Мелехова в романе «Тихий Дон» М.Шолохова» (410). В связи с этим определением возникает ряд вопросов: если художественный метод – это тип образного мышления, то что собой представляет этот последний? есть ли хоть что-нибудь в искусстве, что не определялось бы 1) действительностью, 2) мировоззрением художников, 3) художественно-мыслительным материалом, из которого они исходят? если соцреализм – это одновременно и метод, и направление, и большой стиль, то как соотносятся эти понятия? знает ли история искусства и литературы другие, помимо соцреализма, художественные методы или типы образного мышления? если да, то почему о них ничего не сказано ни в теоретической части книги, ни в исторической? нежели вся литература соцреализма, получившая столь лестную характеристику, соответствует художественному уровню «Тихого Дона»? Вопросы эти здесь имеют, конечно же, риторический характер. Но это не просто вопросы: каждый из них – свидетельство существенных просчетов в теоретической концепции рассматриваемого труда.

Почему, все же, понятие «метод» в теоретическом построении Ю.Б.Борева парадоксально и вопреки элементарной логике оказалось связанным лишь с соцреализмом? Дело, думается, не только в последовательном игнорировании известным эстетиком работ по теории

литературы вообще и литературного процесса в частности. Главная причина видится в ином: Ю.Б.Борев, как и некоторые другие ученые ныне, решил отказаться от категории «художественный метод», наверное, как слишком скомпрометировавшей себя связью с вульгарно-социологической методологией. Но так как понятие метода и возникает в эпоху соцреализма, и признается искусством соцреализма как вполне применимое к себе, то именно в связи с соцреализмом не просто можно говорить о методе, но трудно не говорить о нем. Правда, только в связи с соцреализмом – ко всему остальному искусству понятие метода оказывается неприменимым.

Однако отказаться от понятия – вовсе не значит уничтожить то, что им обозначается. Литература по-прежнему осталась двойственной по своей природе, будучи и совокупностью произведений, обладающих определенными литературными свойствами, и художественно-литературным сознанием, продуктами деятельности которого и являются произведения. Понятие «направление» отражало первый аспект этой природы, понятие «метод» – второй. Отказываясь от метода, мы неминуемо объединяем оба этих аспекта в оставшемся понятии «направление». Вполне закономерно, что в концепции Ю.Б.Борева направление чаще всего выступает в виде метода, но изредка оно наполняется и другим, более органичным для себя содержанием. Так, на с. 49 находим следующее определение: «Направление – система художественных произведений, построенных по одной типологической модели с инвариантной (единой и устойчивой) концепцией мира». Это определение – удачная иллюстрация двойственности понятия «направление» в результате отказа от понятия «метод»: направление – это одновременно и инвариантная концепция мира (т.е. метод), и система произведений (т.е. собственно направление). Конечно, слово «метод»,

даже с определением «художественный», не очень удачно, слишком уж «инструментально», но это не основание для отказа от понятия, им обозначаемого. И, если, все же, ученый решается на это, он должен обосновать свой отказ и, кроме того, осознать его последствия и выстроить во многом новую теоретическую концепцию.

Какие понятия, помимо направления, являются ключевыми в концепции Ю.Б.Борева? Во-первых, это «школа – художественное направление, теоретически осознавшее себя, очертившее свои границы и выделившееся из художественного процесса в самостоятельное организационно оформленное образование, оформившее свой состав (членство), имеющее свою теоретическую платформу (манифест, программу, принципы)» (50). Во-вторых, это «течения – варианты устойчивой художественной концепции мира, присущей направлению» (50). Кроме того, несколько категорий отражают «историческое членение (периодизацию) художественного процесса» (в кавычках воспроизведено название 6-го раздела теоретической части книги). Впрочем, отражают ли его несколько категорий или всего одна, понять трудно. Дело в том, что обозначенной заголовком раздела сложнейшей методологической проблеме (или, точнее, проблематике) в академическом труде по теории литературного процесса уделено всего 2 страницы. Отметив, что обычно в истории искусства и литературы выделяются такие этапы развития, как поколение, век и – реже – художественная эпоха, Ю.Б.Борев пишет: «Предлагаю другое историческое членение:

Художественный период (например, предмодернизм или модернизм, неомодернизм, постмодернизм) – *объединение группы исторически, эстетически и концептуально близких друг другу направлений, несущее инвариантную художественную идею, значимую для всех этих художественных направлений.*

Художественный период очерчивает историческое время господства в литературном развитии определенного типа героя (варьируемого в направлениях данного периода), определенного типа автора и определенного типа участия автора в создании художественного текста» (51). Итак, предлагается одна категория – «художественный период». Но приведенный фрагмент тут же продолжается следующим: «На разных стадиях своего развития искусство сосредоточивало внимание на тех или иных аспектах художественного мира – на пространстве, на времени или на времени-пространстве. С этой точки зрения можно выделить три эпохи художественного развития.

Древнее искусство мыслило преимущественно *пространством*. ... Начиная с эпохи Возрождения искусство *...мыслит преимущественно временем*. Новое искусство, сформировавшееся в XIX и XX вв., начинает *мыслить пространством и временем в их единстве*» (52). Так рядом с художественным периодом возникает еще и эпоха. Можно ли считать ее еще одним элементом боревской концепции художественного процесса? С одной стороны, видимо, можно, ибо на первой же странице книги отмечается: «Необходимо наметить четкое членение литературного процесса, выделяя его эпохи, а внутри эпох следует рассмотреть литературные направления» (3). С другой стороны, ни определение, ни хотя бы лаконичная характеристика этому понятию не дается.

Но и это еще не все. Судя по оглавлению книги, всю историю искусства и литературы Ю.Б.Борев делит на четыре стадии: стадию слиянности человека с природой (древнейшая и древняя эпохи), стадию слиянности человека с Богом (средневековье), стадию надежд и иллюзий (Ренессанс – романтизм) и стадию утраченных иллюзий (послеромантическое время). Обозначения стадий трудно считать вполне логичным, ибо, например, слиянность человека с природой характерна и для средневековья (что, как известно, объясняет

отсутствие пейзажа в искусстве этой эпохи); слиянность с Богом характерна не только для средневековья; надеждами и иллюзиями был проникнут соцреализм, который в связи с этим трудно признать искусством утраченных иллюзий. Словом, история искусства плохо подверстывается под метафорические «слоганы» Ю.Б.Борева. Но сейчас важнее отметить другое: излагая свои теоретические суждения о литературном процессе, Ю.Б.Борев не только не дает определения понятия «стадия», но почти вовсе не упоминает его. Так является ли стадия крупнейшей единицей членения литературного процесса или нет? Она упоминается, помимо оглавления, лишь в зачине раздела «Стадия утраченных иллюзий»: «Стадия утраченных иллюзий включает в себя две художественные эпохи: авангардизм и реализм» (233). Это утверждение позволяет предполагать положительный ответ на поставленный выше вопрос. Но, если так, то понятие «стадия» непременно должно было получить сколько-нибудь четкую дефиницию и сколько-нибудь полную характеристику уже в теоретической части работы. Кроме того, там же это понятие должно было быть соотнесено с понятиями «художественный период» и «эпоха». Наконец, все эти понятия должны были быть соотнесены с конкретным материалом истории развития искусства и литературы. Все это не было сделано, а потому остается лишь гадать, какие категории действительно относятся к концепции Ю.Б.Борева, а какие – нет. А это, в свою очередь, заставляет очередной раз задуматься уже не столько о состоятельности теоретической концепции работы, сколько о самом ее наличии.

Вернемся, однако, к понятию, наверное относящемуся к концепции Ю.Б.Борева и получившему приведенное выше определение, - к художественному периоду. Само слово «период» хронологично по смыслу (словарь определяет его как «промежуток времени»). Но на протяжении одного промежутка времени могут сосуществовать не только эстетически и

концептуально близкие направления, но и далекие: так было в России со 2-й трети XVIII до 2-й трети XIX века, причем признаки очень разных направлений могли проявляться не только в творчестве одного писателя, но, как не раз отмечали исследователи, даже в рамках одного произведения. Это означает, что даже в рамках одного произведения могут проявляться разные типы героев, типы авторов и «типы участия автора в создании художественного текста». Да и вообще, возможно ли говорить, что нескольким литературным направлениям, объединяемым, по Ю.Б.Бореву, художественным периодом, может быть присущ один тип героя, который в отдельных направлениях лишь варьируется? Какой один тип героя свойствен периоду первой трети XIX в., когда в русской литературе сосуществуют барокко, классицизм, сентиментализм, просветительский реализм, предромантизм, романтизм, неоклассицизм и реализм XIX в.? Как известно, уже только романтизм разработал несколько типов героя: игрок, изгой, бунтарь, злодей и т.д. Едва ли не все они вовсе не характерны для остальных названных направлений. Таким образом, в предложенном Ю.Б.Боревым понимании идея художественного периода как крупнейшей единицы членения литературного (тем более – художественного) процесса не выдерживает проверки практикой.

Невразумительность теоретической концепции работы часто усугубляется небрежностью в обращении с терминами. Например, на с. 56 читаем: «Термином «модернизм» в настоящей работе обозначается широкий спектр литературных объединений и группировок, выступивших начиная с 90-х гг. под флагом нового искусства». Так как об объединениях и группировках в теоретическом плане речи не было, остается гадать, что же представляет собой в таком случае модернизм – эпоху, период или направление. Как выясняется позднее, ни то, ни другое, ни третье. На с. 79 сообщается: «История возникновения и развития русского модернизма

может служить примером того, что масштабы влияния литературного течения определяет не количество его сторонников, а свежесть и своеобразие тех идей, которые оно приносит в литературный процесс своей эпохи». Оказывается, модернизм есть течение. По определению самого Ю.Б.Борева, «течения – варианты устойчивой художественной концепции мира, присущей направлению» (50), иначе говоря, течение есть разновидность направления. Разновидностью какого направления является модернизм? Неужели реализма XIX века, с которым он так яростно спорил и принципы которого так яростно опровергал? Но других вариантов ответа, кажется, просто нет. Наконец, заметим, что на с. 233 модернизм называется уже не течением, а одной из авангардистских групп направлений.

Теоретической невнятностью и стилистической шероховатостью удивляют и завершающие книгу размышления Ю.Б.Борева о прогрессе в литературе и искусстве. Можно было бы принципиально согласиться с мыслью о том, что «под прогрессом в искусстве следует понимать ... повышение уровня образного мышления» (611), если только понимать, как измерить этот уровень и в чем проявляется его повышение или понижение. Это Ю.Б.Борев нам не объясняет, но тут же замечает, что «реализм, например, вызвал повышение типа художественного мышления...». Понятие «тип художественного мышления» и аналогичные ему («тип художественного сознания», «тип эстетического мышления» и т.п.) нередко использовались в работах по теории литературного процесса в 70-80-е годы, хотя и без четких дефиниций. Но, как бы то ни было, с точки зрения логики русского языка, можно говорить о повышении уровня чего-либо, но не о повышении типа.

Теперь позволим себе высказать некоторые замечания касательно второй части книги – «теоретической истории литературы». Трудно

понять, почему она названа именно так: объяснения этому не даются, а материал данной части не подсказывает ответ. Думается, однако, что заглавие обязывало Ю.Б.Борева ответить на этот вопрос, а заодно и объяснить, чем теоретическая история литературы отличается от обыкновенной.

О том, что немалый массив материала «теоретической истории литературы» не имеет к литературе непосредственного отношения, мы уже писали. Обратимся теперь к тому, что связано с литературой и литературным процессом.

Сколь бы теоретично ни излагалась история литературы, она, на наш взгляд, должна излагаться в хронологическом порядке. В конце концов, именно такое изложение является условием объективного освещения основных процессов, тенденций, закономерностей литературного развития. Но в «теоретической истории литературы» Ю.Б.Борева реализована иная логика. Здесь после романтизма начинается эпоха авангардизма, включающая в себя периоды предмодернизма, модернизма и постмодернизма, а лишь потом начинается эпоха реализма, открывающаяся критическим реализмом XIX века. Как объясняет такую хронологию сам автор? Он пишет: «Стадия утраченных иллюзий включает в себя две художественные эпохи: авангардизм и реализм. Своеобразие этих эпох состоит в том, что они развиваются не последовательно, а исторически параллельно. Авангардистские группы художественных направлений (предмодернизм, модернизм, неомодернизм, постмодернизм) развиваются параллельно реалистической группе художественных направлений (критический реализм XIX в., социалистический реализм, деревенская проза, неореализм, волшебный реализм, психологический реализм, интеллектуальный реализм). В этом не последовательном, а

параллельном развитии эпох проявляется общее убыстрение движения истории» (233). Итак, авангардизм и реализм развиваются параллельно, но так ли одновременно? Натурализм, открывающий стадию авангардизма, - это, по определению Ю.Б.Борева, «художественное направление последней трети XIX в.» (235). Характеризуя же эпоху реализма, ученый отмечает: «Критический реализм бурно развивается в Европе начиная с 20-х годов XIX в.» (389). Если так, то почему авангардизм рассматривается раньше реализма? И как при таком изложении можно объяснить генезис, развитие и специфику авангардизма, который, как известно, многое отрицал в реализме, но вырос из него, все же, именно из него? Сам Ю.Б.Борев, ведя речь о натурализме, в рубрике «Предшественники, опора на традицию» сообщает нам: «Натурализм родился из абсолютизации реализма, из стремления точно, адекватно и подробно воспроизвести реальность» (236). Если так, то натурализм нужно было рассматривать именно и только после реализма, но... То же и с импрессионизмом: «Импрессионизм открыл новый тип восприятия реальности. В отличие от реализма...» (240). Историю чего бы мы ни писали (пусть даже и «теоретическую»), хронологичность рассмотрения – это не литературный прием, а одно из необходимых условий научности, несоблюдение которого мстительно обернется несостоятельностью и теоретических обобщений.

В «теоретико-исторической» части книги нередко встречаются чрезвычайно лаконичные характеристики развития того или иного направления в русской литературе. Целесообразность их присутствия в фундаментальном теоретическом труде именно ввиду их сверхлапидарности представляется крайне сомнительной: на мой взгляд, либо их следовало делать более пространными, либо не помещать здесь вообще. Приведу один пример. В разделе о романтизме русскому романтизму посвящено одно

предложение: «В России к романтизму относятся поэзия декабристов, творчество Жуковского, ранние произведения Пушкина и Лермонтова» (232). Удивляет не столько лаконичность данной «характеристики» – удивляет ее неполнота. Может быть, Батюшков, Вяземский, Дельвиг, Веневитинов, Бестужев-Марлинский, В.Одоевский, Вельтман, Сомов, Павлов, Погорельский, Полежаев, Огарев, Загоскин, Лажечников, Ершов – это, на взгляд Ю.Б.Борева, слишком мелкие фигуры, не заслуживающие упоминания, но едва ли к числу таковых могут быть отнесены Карамзин, Боратынский, Тютчев, Гоголь.

Неожиданные в академическом труде «странности» и неточности в изложении общеизвестных сведений касаются не только писателей. Так, характеризуя развитие барокко в России, Ю.Б.Борев отмечает: «Проблемы барокко в России серьезно разработал А.Морозов» (182). Заслуги А.А.Морозова в деле изучения русского барокко несомненны, но есть и другие ученые, внесшие весьма заметный вклад в это дело, ученые весьма известные – Д.И.Чижевский, И.П.Еремин, Д.С.Лихачев, А.М.Панченко, А.Н.Робинсон, С.Матхаузерова, Л.И.Сазонова, Л.А.Софронова... Трудно заподозрить Ю.Б.Борева в незнании их работ. Но почему тогда он называет лишь одного А.А.Морозова?

Последнее наше замечание касается уже не персоналий, а «теоретико-исторической» концепции работы. Начну с цитаты: «Конец классицизма в России был социально обусловлен. Это художественное направление, долго господствовавшее в литературе и архитектуре, после восстания декабристов пошло на убыль, ибо поколеблена была социальная почва, взрастившая классицизм. Устойчивость и прочность, гражданственность и справедливость уклада жизни исторически оказались взяты под сомнение. Произошел сдвиг в мирозерцании эпохи. Начался поиск в разных направлениях (20-30 гг. XIX в.), породивший распад классицизма и

зарождение романтизма и реализма в литературе, а в архитектуре – эклектизма и ампира» (204). И вновь трудно заподозрить Ю.Б.Борева в незнании того, что русский классицизм проявился далеко не только в литературе и архитектуре, но почему-то же он настаивает на этом. Странно и то, что зарождение романтизма оказывается результатом поиска, пришедшегося на 20-30-е годы: давно уже общепринятым стало мнение, согласно которому романтизм зарождается еще на исходе 18-го века. Напомню в связи с этим, что в подготовленной ИМЛИ и вышедшей в свет в 1979 г. двухтомной «Истории романтизма в русской литературе» первый том назывался «Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790-1825)». Однако еще важнее другое: особенности литературного развития очень часто объясняются Ю.Б.Боревым исключительно социально-политическими факторами. Даже в недавно прошедшие времена, когда эти факторы считались наиболее важными, было принято называть, помимо них, и собственно художественные, собственно литературные факторы, определявшие движение литературного процесса. Для Ю.Б.Борева последние не представляют большого интереса, что естественно для его методологии, в контексте которой движение литературного процесса определяется изменениями в идеологии. Приведенный выше фрагмент о классицизме вполне характерен: упадок классицизма, зарождение романтизма и реализма, как оказывается, вызваны подавлением восстания декабристов. Ю.Б.Борев считает, что это политическое событие могло повлечь за собой столь значительные изменения в сфере литературы и искусства. Что ж, лично он имеет право так думать. Вот только следует учесть, что кризис классицизма начался еще до рождения будущих декабристов, что романтизм начинает зарождаться еще при Екатерине. (Это настолько общеизвестно и общепринято, что приводить здесь

аргументацию было бы неприличным педантством.) Посему, даже если бы восстание декабристов могло породить такие последствия, то, все-таки, не оно их породило.

Все это заставляет всерьез усомниться в основательности как теоретической, так и историко-литературной концепции обозреваемого труда.

Справедливости ради следует отметить, что в нем есть и несомненно удачные фрагменты: это и раздел «Роль традиций в литературном процессе», написанный А.Ранчиным; и раздел «Художественные взаимодействия как внутренние связи литературного процесса», написанный Ю.Б.Боревым; и раздел «Канон – инвариант восточного литературного процесса. Проблемы методологии ориенталистики», написанный Х.Исмайловым и Р.Султановой; и раздел «Общая характеристика постмодернизма», написанный И.Ильиным; и раздел «Читатель и литературный процесс», написанный О.Солоухиной; и, еще раз отмечу, вся третья часть, посвященная литературе Тропической Африки (авторы: Вл. Вавилов, В.Мириманов, И.Никифорова, Е.Котляр, Н.Ляховская, Е.Ряuzова). Но, к большому сожалению, не эти фрагменты определяют содержание теоретической и историко-литературной концепции издания, как и его общий научный уровень.

Все сказанное заставляет с грустью констатировать факт научной несостоятельности IV тома академической «Теории литературы». Книга не только не соответствует сегодняшнему уровню разработанности проблем теории литературного процесса, но и не отражает его. Концепция работы не выдерживает самой снисходительной критики, ибо содержит в себе множество просчетов, непростительных даже в курсовой работе. Вместо фундаментального обобщающего коллективного труда, созданного крупнейшими сегодня специалистами в области теории литературного

процесса, мы получили, по сути дела, дилетантски выполненную монографию, автор которой позволил себе проигнорировать все то, что было написано до него настоящими специалистами.

Очень жаль, что наши ожидания оказались обманутыми. Теперь остается со смешанным чувством ждать следующего тома и надеяться на то, что он будет лучше вышедшего. Оснований для этого немного, но, говорят, надежда умирает последней.

Литература

1. Хализев В.Е. Литературный процесс // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. – М., 1987. – С. 195-197.
2. Хализев В.Е. Литературный процесс // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред и сост. А.Н.Николюкин. – М., 2001. – С. 467-471.
3. Хализев В.Е. Теория литературы. – 2-е изд. – М., 2000. – 398 с.
4. Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI-XX веков. – Одесса: Маяк, 1997. – 712 с.
5. Курилов В.В. Направление и метод: к проблеме их соотношения // Творческие методы и литературные направления: Сб. ст. – М., 1987. – С. 41-51.