

Иностранная литература в XI томе „Литературной энциклопедии“*

«Литературная энциклопедия» издается в течение более десяти лет (первый том «Л. Э.» вышел в 1929 году). За годы ее существования советское литературоведение прошло большой путь развития и достигло ряда успехов, проведя решительную борьбу с вульгарным социологизмом и попытками возродить формалистические «приемы» исследования литературы. Огромное значение для развития литературоведения и истории литературы имеют достижения советской исторической науки. За последние годы появились крупные коллективные труды по вопросам истории, предпринятые по инициативе ЦК ВКП(б) на основе указаний товарища Сталина. Мы имеем уже ряд неплохих учебников литературы, вышедших в последнее время. Коллектив научных сотрудников Института литературы Академии наук, во главе с крупнейшими советскими учеными, работает над составлением фундаментальных трудов по истории литературы народов СССР и зарубежных стран.

Решающее значение для дальнейшей работы «Л. Э.», этой «книги о писателях», имеет постановление ЦК ВКП(б) о критике и библиографии. «Л. Э.» — единственная в мире марксистско-ленинская энциклопедия по вопросам литературы — должна стать капитальным историко-литературным и справочно-библиографическим изданием.

Отдельные статьи, помещенные в последних томах «Л. Э.», свидетельствуют об известном прогрессе, однако в целом «Л. Э.», издаваемая чрезвычайно медленными темпами, все еще отстает от жизни. «Л. Э.» не удовлетворяет требованиям, предъявляемым ей уровнем советской науки и запросами широких кругов читателей, в первую очередь, — тех, на кого рассчитано это издание: преподавателей, студентов, писателей, критиков и т. д.

Советские литературоведы до сих пор недостаточно вовлечены в работу «Л. Э.»; многие литературные работники считают, что дело «Л. Э.» их не касается и не помогают энциклопедии в осуществлении стоящих перед ней важных задач. Одной из причин этого, надо думать, является

оторванность «Л. Э.», издаваемой по традиции Гослитиздатом, от основных литературоведческих кадров, сосредоточенных в Институте мировой литературы имени М. Горького.

Недостатки статей рецензируемого тома «Л. Э.», отмечаемые в помещенных ниже специальных обзорах, объясняются во многом тем, что эти статьи устарели и относятся к уже пройденному этапу советского литературоведения. Статьи по французской литературе могут служить ярким примером отрыва литературного исследования от исторического процесса, от конкретной исторической обстановки и условий классовой борьбы, в которых развивалось творчество того или иного писателя. Отсюда неизбежные срывы в вульгарный социологизм, импрессионистические толкования художественных особенностей того или иного произведения и т. д. Совершенно неудовлетворительны статьи т. Козиной — как в смысле историко-литературного анализа, так и по форме. Появление таких статей свидетельствует о пассивности редакторов «Л. Э.».

Наряду с методологическими ошибками, необходимо отметить ряд возмутительных небрежностей, допущенных при составлении тома. Пропущены многие важные имена; так, вовсе не упомянут выдающийся немецкий писатель-якобинец Георг Форстер; ничего не сказано об известном советскому читателю американском писателе Линкольне Стеффенсе, о Карле Сэндберге и многих других. Поскупившись отвести подобающее место такому крупному художнику, как Уитмен, редакция в то же время поместила ряд бесцветных, ничего не говорящих заметок (Толленс, Уайт, Фарина и другие). Вряд ли эти статьи чем-нибудь обогатят читателя, который вправе требовать даже от кратких справок, помещаемых в энциклопедии, сжатой, ясной характеристики писателя, определения его места в литературе и важнейших данных о нем. Ряд промахов и неясностей без труда обнаруживается в библиографии к статьям, в транскрипции имен, не говоря уже о множестве опечаток в именах и заглавиях.

Помещаемые ниже обзоры охватывают английский, немецкий и французский разделы XI тома «Л. Э.».

* Литературная энциклопедия. Том XI. Гос. изд. «Художественная литература». Москва, 1939.

1. АНГЛО-АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В самом словнике XI тома «Литературной энциклопедии», в англо-американской его части, нельзя не отметить ряд досадных пробелов. Читатели «Гроздьев гнева» не найдут здесь никакого упоминания о Джоне Стейнбеке, авторе этого замечательного романа, получившего у нас широкую известность. Между тем перу Дж. Стейнбека принадлежит ряд книг, написанных до «Гроздьев гнева» и заслуживающих быть упомянутыми в «Литературной энциклопедии». XI том «Литературной энциклопедии» находился в производстве так долго, что, как видно, невольно успел в этом отношении «отстать от жизни». Другие пробелы, однако, не имеют и этого оправдания. «Литературная энциклопедия» умалчивает почему-то об английском поэте Джемсе Томсоне, авторе «Города страшной ночи»; об американском поэте Карле Сэндберге; о Линкольне Стеффенсе, чья «Автобиография» давно получила у нас заслуженную известность; о талантливом американском романисте Вильяме Фолкнере; о Гертруде Стейн, видной представительнице американского «джойсизма», которой принадлежит знаменитая формула «потерянного поколения»; о Грэхеме Филипсе, небезынтересном представителе американского движения «разгребания грязи», соратнике Эптона Синклера... В статье об Уэллсе не упомянуты такие важные его произведения, как «Вэллингтон из Блэпа», «Мистер Блэтсуорси на острове Рэмпол». В статье о Стивенсоне не назван один из лучших его романов — «Мастер Баллантра». Пробелы эти не могут быть объяснены соображениями «экономии места»: вошли же в XI том «Литературной энциклопедии», например, статьи о Томе (?) Тэйлоре и К. Д. Уигген, имеющих весьма сомнительное право на первоочередное внимание советских читателей.

Возражения, вызываемые некоторыми статьями XI тома по англо-американской литературе, относятся, главным образом, к самому методу анализа. Быть может, известная односторонность литературоведческих критериев и оценок в ряде статей объясняется их устарелостью: написанные, повидимому, несколько лет тому назад, на этапе, уже пройденном нашим литературоведением, статьи эти выглядели бы, вероятно, иначе, если бы их авторы имели возможность пересмотреть их заново после 3—4-летнего перерыва.

Но вполне убедительным представля-

ся, например, анализ творчества Марка Твена в статье Е. Немеровской. Автор статьи исходит, повидимому, из концепции, разработанной в свое время в Америке Ван Вик Бруксом («Пытка Марка Твена») и получившей у нас, лет десять тому назад, довольно широкое распространение. Согласно этой теории, творчество Марка Твена рассматривается как творчество писателя, находящегося в трагическом противоречии с жизнью; юмор Твена, — во всяком случае, в зрелые годы его деятельности, — оказывается чем-то искусственным и второстепенным, на первый же план выдвигаются немногочисленные малоизвестные повести и рассказы более серьезного характера, опубликованные в большинстве своем посмертно («Вильсон Мякинная голова», «Таинственный незнакомец» и др.). Концепция Ван Вик Брукса была небезынтересна и сыграла исторически полезную роль, способствуя раскрытию некоторых действительных противоречий творчества Марка Твена. Однако она страдала односторонностью, которая, по необходимости, особенно наглядно сказывается в такой сжатой и суммарной статье, как статья т. Немеровской. Утверждая, что «в лучших вещах юмор Твена переходит в грусть, вызванную нарастающим разочарованием в американской действительности», т. Немеровская в сущности не только не подтверждает, но невольно отрицает это смелое заявление всем своим последующим разбором сочинений Твена. Где же они, эти «лучшие вещи», в которых «юмор Твена переходит в грусть»? Автор ссылается на «Американского претендента», но вынужден признать, что в этом (кстати сказать, очень слабом романе) «сатирическая интонация растворяется в сентиментальной истории романтической любви»; упоминает о «Вильсоне Мякинной голове», но спохватывается, что и здесь «осуждение рабовладельческого прошлого Штатов сводится к запутанной авантюрной интриге»; ссылается, наконец, на «Жанну д'Арк», но тут же добавляет, что «по существу роман слаб». Да и стоило ли тратить столько напрасных трудов, чтобы рядить под Шопенгауэра автора «Тома Сойера» и «Гекльбери Финна»? Неужели же юмор Твена настолько плох, что нуждается в такой стыдливой маскировке?

Некоторая односторонность концепции сказывается и в статье М. Заблудовского о Теккерее. Буржуазная ограниченность великого английского реалиста

подчеркивается автором настолько основательно и неукоснительно, что рискует превратиться в восприятие читателей чуть ли не в основную и ведущую особенность теккереевского творчества.

Особенно уязвимым кажется в этом отношении анализ «Ярмарки тщеславия». А в сущности на нем и сосредоточено внимание автора, лишь мимоходом упоминающего «Генри Эсмонда», «Книгу снобов» и другие произведения Теккерей. «Нападая на государственные формы этого (буржуазного) строя, на парламент и на юстицию,—пишет М. Заблудовский,—Т. остается все же на почве его защиты (?) и критикует буржуазный строй с точки зрения идеальных моральных норм буржуа, зачастую сводимых лишь к семейным добродетелям... Т. полагает возможным совершенствование буржуазии, пытается противопоставить олицетворению порока положительные образы добродетельных героев: Бекки Шарп противопоставить Эмилию, а Осборну — Доббина. Но эти положительные герои вышли бледными и худосочными — Эмилия с ее мещанской ограниченностью и эгоизмом любви, и Доббин с его вялым, скучным идеализмом. И если в тоске о положительном герое-буржуа Т. назвал «Ярмарку тщеславия» — «романом без героя», — это означало, что писатель понял сам бледность своих положительных образов.

Верно ли это? Нам думается, что подзаголовок «Ярмарки тщеславия» — «роман без героя» — не только не был какой-то вынужденной уступкой, признанием, которое автор, скрепя сердце, сделал «задним числом», убедившись в неудаче положительных образов своей книги, а, напротив, органически вытекал из самого замысла романа и звучал обдуманно и программно. Свообразие так называемых «положительных героев» «Ярмарки тщеславия» — Эмилии, Доббина — заключалось не в том, что они, якобы «вышли бледными и худосочными», а в том, что Теккерей сознательно сделал их предметом своего иронического анализа, в свете которого семейные добродетели Эмилии оказываются сродни эгоизму, а преданность и самоотверженность Доббина — сродни ограниченности и слепоте. Обратная сторона буржуазной морали и буржуазных добродетелей, как показывает «Ярмарка тщеславия», видна Теккерейу гораздо яснее, чем полагает его критик. Может быть, именно эта утрата иллюзий относительно моральных ценностей буржуазного общества, позволяющая

до некоторой степени сопоставлять Теккерей с Флобером как представителей одного исторического этапа в развитии реализма XIX века, и обусловила особенную напряженность внутренних противоречий в сумрачном творчестве Теккерей, — противоречий, о которых, в сущности, умалчивает статья «Литературной энциклопедии». Умалчивает она и о столь характерном для Теккерей сознании несовместимости викторианской буржуазной морали с подлинным реализмом в искусстве. А как не сослаться, казалось бы, хоть на знаменитое предисловие к «Пенденнису», где Теккерей с горечью говорит о том, что со времени автора «Тома Джонса» ни одному английскому писателю не было дозволено изобразить человека таким, каков он есть!

Аналогичные возражения вызывает и статья того же автора об Уитмене. Справедливо отмечая связь поэзии Уитмена с американской демократией 50—60-х годов XIX века и вытекающие отсюда иллюзии Уитмена насчет американской действительности, автор умалчивает о конкретных исторических условиях американского общественного развития, благодаря которым эти иллюзии в свое время имели не только известное объективное основание, но и прогрессивный исторический смысл. Характеризуя «Листья травы» как «поэтическую прелюдию к гражданской войне Севера и Юга, которая расчищала пути капиталистического развития», усматривая в творчестве Уитмена, в лучшем случае, отражение «небывалого прогресса технического могущества буржуазии», автор статьи умалчивает о революционном всемирно-историческом значении общественной борьбы, ареной которой была Америка времен Уитмена.

«Я так же, как и все, вижу все отвратительное в формах движения янки, но я нахожу это естественным ввиду «буржуазного» характера этой демократии. Тем не менее, происходящие там события носят мировой характер...»¹ — писал Маркс Энгельсу 29 октября 1862 года, в разгар войны Севера и Юга; а впоследствии, уже по окончании ее, подытожил ту же мысль в знаменитой фразе предисловия к «Капиталу»: «Подобно тому как американская война XVIII столетия за независимость прозвучала набатным колоколом для европейской буржуазии, так по отношению к рабочему классу Европы ту

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXIII, стр. 112.

же роль сыграла американская гражданская война XIX столетия¹. В свете этих замечаний поэзия Уитмена, с ее пламенным и страстным демократизмом, могла бы быть осмыслена гораздо глубже и оригинальнее. Наряду с этим следовало бы оговорить и связь Уитмена с европейскими революционными традициями: достаточно было бы сослаться на его стихотворения в честь великой буржуазной французской революции и революции 1848 года.

Имеющиеся в статье замечания по поводу «внутренней противоречивости... мировоззрения» Уитмена кажутся несколько надуманными. «У. сам не знает, куда ему звать человечество: в большие города из камня и железа или в уединение природы», — пишет М. Заблудовский. Не вносит ли, в данном случае, автор в творчество Уитмена противоречия, которых в действительности не было? Разве не заключалось своеобразие поэзии Уитмена именно в том, что для него еще не существовало противоречия между природой и индустрией, — точно так же, как уже не существует этого противоречия для советской поэзии? Было бы, пожалуй, важнее отметить позднейшее разочарование Уитмена в американской буржуазной демократии, сказавшееся в его старческой публицистике.

Вообще же Уитмену следовало уделить больше места, чем это решилась сделать «Литературная энциклопедия».

Гораздо более удачной представляется статья М. Заблудовского об Уэллсе. К числу удачных статей по английской литературе надо отнести также и «Стерна», хотя автор (А. А.), как кажется, несколько преувеличил расхождения между Стерном и просветителями.

Что касается более сжатых статей-заметок о менее крупных писателях, то, не требуя от них ни анализа отдельных произведений разбираемого автора, ни развернутой аргументации, читатель вправе рассчитывать найти в них, во всяком случае, обобщенную характеристику творчества писателя и определение места, занимаемого им в литературе его времени. К сожалению, не все статьи тома отвечают этому требованию.

Статья о Томсоне, например, так и не определяет с достаточной четкостью место этого поэта в английской литературе XVIII

века. Ссылка на то, что у Томсона «впервые проявляется систематическая ориентация, с одной стороны, на поэтов Ренессанса (Спенсера и Мильтона) как реакция против рассудочного стиля классицистов, с другой — на новую «преромантическую» тематику», сама по себе мало что дает читателю-неспециалисту, да к тому же и не отличается точностью, так как связь Томсона с преромантизмом представляется и хронологически и по существу довольно отдаленной. К тому же «ориентация» Томсона «на поэтов Ренессанса» расшифровывается в статье чисто формальным образом. Неужели же, действительно, обращение Томсона к поэзии Возрождения интересно и значительно только тем, что «он впервые возродил спенсеровскую строфу (а в а в в с в с с)»?

Не лучше ли было бы, исходя из общепринятой точки зрения, охарактеризовать Томсона как одного из первых поэтов английского сентиментализма, отметив соответственные особенности его поэзии: обращение к описанию природы и сельской жизни, демократические мотивы, лирическую прочувзованность пейзажей и т. д.? Не курьезно ли, что автор ни словом не обмолвился о том, что Томсон вошел в литературу как поэт природы, так что читатель вынужден догадываться об этом по приведенной где-то в скобках цитате из Карамзина («О, Томсон, ты открыл природы красоту»)?

В статье «Троллоп» (Н. Е.) можно было бы со спокойной совестью пожертвовать подробной биографической справкой насчет того, как этот писатель «долгое время служил почтовым чиновником в Ирландии» и «вышел в отставку лишь в 1867, когда не смог больше совместить службу со своей лит-ой деятельностью», чтобы дать вместо этого определение того этапа в развитии английского викторианского реализма, к которому вместе с Джордж Элиот, Ридом и другими принадлежит Энтони Троллоп. При наличии такого рода обобщающего определения имеющиеся в статье замечания о «либерализме» Троллопа, о «бытописании», характерном для его романов и т. д., стали бы более содержательны и принципиальны.

В статье «Уэбстер» (Н. Е.) следовало бы, не ограничиваясь слишком общим указанием на то, что «в своем показе распушенности двора, аристократической олигархии и всецелого католического духовенства, У. всецело стоит на позициях гуманизма», отметить принадлежность Уэбстера к тому поколению младших сов-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVII, стр. 7.

ременников Шекспира, в творчестве которых сказывается уже кризис гуманизма Возрождения. После такого указания трагический дух творчества Уэбстера стал бы яснее читателю, и ссылка на конкретные особенности его стиля, — «мрачную фантастику... эффекты ужаса... гиперболизацию человеческих страстей и сублимированную патетику», — получила бы, может быть, более осмысленный и принципиальный характер.

К сожалению, историко-литературные обобщения и сопоставления далеко не всегда удаются авторам «Литературной энциклопедии». Примером подобной неудачи может служить статья «Торо», автор которой (Н. Егорова), сравнивая Торо с Толстым, приходит к выводам, сформулированным в следующей безапелляционной фразе: «Т. сопоставляют с Толстым, считая однако первого более последовательным (!) в своей проповеди и ее претворении в жизнь, чем последнего». Эмоциональные симпатии критика к писателю, о котором он пишет, могут быть весьма отрадны и умилительны; но литературоведческий «патриотизм», приводящий к столь беззаветному забвению всех соотношений, пропорций и критериев, лучше было бы все-таки хоть немного умерить.

В своем роде не менее удивительно звучит и лаконическое определение «формальных особенностей» творчества Торо, заключающее статью: «Отличительной чертой стиля Т. является стремление к антитезе и парадоксу». Что даст читателям это афористическое речение, с таким же правом применимое, может быть, и к Свифту, и к Гюго, и к Уайльду, и к Шоу, и к десяткам других писателей, «стремившихся к антитезе и парадоксу»?

Нельзя не отметить в заключение ряда библиографических промахов и неточностей в англо-американской части XI тома «Литературной энциклопедии». В библиографии к статье «Стиль» указан почему-то только первый том классической монографии В. Лазурского «Сатирико-нравоучительные журналы Аддисона и Стиля»; между тем, существует и второй том этой работы, вышедший в Одессе в 1916 году. В библиографии к статье «Твен» не упомянуто ни книга Ван Вик Брукса «Пытка Марка Твена» (Van Wyck Brooks. The Ordeal of Mark Twain), и полемизировавшая с нею работа Де Вото «Америка Марка Твена» (De Voto. Mark Twain's America); умалчение это тем более странно, что, как указывалось выше, в статье Е. Немецовой сказались, если не прямо, то кос-

венно, явное влияние концепции Ван Вик Брукса. В библиографии к статье «Суйнберн» находим публикацию И. Кашкина в № 3 «Знамени» за 1937 г., целиком поглощенную «Антологией современной английской поэзии», которая приведена тут же. В статье «Уэллс» название одного и того же романа «The War of the Worlds» на одной и той же странице переводится по-разному: сперва как «Борьба миров», а двадцатью строчками ниже — как «Война миров». В статье «Фильдинг» иллюстрация к роману «Амелия» ошибочно отнесена к роману «История Тома Джонса, найденныша». Все эти «мелочи», взятые в целом, в сочетании со множеством опечаток в английских именах и заглавиях, вызывают законную досаду.

Немало курьезов и в области транскрипции английских имен. Обычное английское имя «James» передается то привычной формой «Джемс» («Стивенс, Джемс»), то затейливой фонетической калькой «Джеймз» («Томсон, Джеймз»). Соратник Стиля Аддисон превращается неожиданным образом в «Эддисона», очевидно, лишь для того, чтобы оправдать отнесение его в последний том «Энциклопедии».

А. Елистратова

2. НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Немецкая литература представлена в рецензируемом томе семнадцатью заметками. И в то же время здесь пропущено едва ли не столько же (если не больше) значительных и нужных в этой книге «слов».

Так, например, две заметки посвящены второстепенным миннезингерам Стейнмару и Тангейзеру. Но почему-то пропущен Генрих фон Фельдеке (XII век), один из зачинателей немецкого миннезанга и первый из немецких авторов куртуазных романов. Генриха Фельдеке считали своим учителем все наиболее значительные поэты «золотого века» немецкой средневековой литературы (Гартманн фон дер Ауэ, Вольфрам фон Эшенбах, Рудольф фон Эмс и др.). Готтфрид Страсбургский писал о нем: «Он посеял первые посевы в немецком языке».

Не менее, чем Стейнмар, заслуживает упоминания Конрад Флек (XIII век), автор немецкого варианта столь популярного в средние века романа «Флор и Бланшфлор». Кстати, и этому «слову» следовало бы посвятить хотя бы несколько

зток с библиографической справкой, так как история «Флора и Бланшфлор» — одна из наиболее ходовых «бродячих» тем в европейской литературе.

«Тейерданк» (Teuerdank) — рыцарский авантюрный роман (вышел в 1517 г.), написанный императором Максимилианом I в содружестве с его секретарем, занимает довольно значительное место в истории немецкой прозы; однако и он, к сожалению, не упомянут в «Литературной энциклопедии».

Конечно, заслуживает хотя бы краткой справочной заметки и Томмазиус (1655 — 1728) — один из наиболее выдающихся представителей раннего просвещения в Германии, философ, моралист, автор работ по вопросам права и публицист, основатель немецкой журналистики. Томмазиус издавал первый немецкий научный ежемесячник («Monatsgespräche»).

Но совсем уже необъяснимо и непростительно, что в словник «Литературной энциклопедии» не попал Пауль Флемминг (1609 — 1640). Этот самый значительный немецкий лирик XVII века, большой и своеобразный поэт, был к тому же, пожалуй, одним из первых западно-европейских литераторов, писавших на русские темы. Член шлезвиг-гольштинского посольства при дворе царя Михаила Федоровича и приятель Олсера, он посвятил несколько стихотворений России и, в частности, Москве.

Нельзя считать правильным и то, что ни единым словом не упомянут Иоганн-Петер Уц (1720—1796), несомненно самый яркий и самый одаренный из немецких анакреонтиков, влиявший не только на многих второстепенных немецких поэтов XVIII века, но и на Гете, Шиллера и Бюргера.

Следовало бы также, хотя бы в небольшой статье, охарактеризовать Иоганна-Мартина Устери (1763 — 1827), одного из первых создателей швейцарской литературы, многостороннего и самобытного художника, пропагандировавшего на своей родине идеи немецкого просвещения.

Можно было бы также назвать и другого талантливого швейцарского поэта — Таннера (1796 — 1849).

Было бы желательно, чтобы «Литературная энциклопедия» (обязанная давать справочный материал по всем значительным явлениям в истории литературы) посвятила бы краткие заметки таким «третьестепенным» писателям, как Тюммель (1736 — 1817) — самый плодовитый и популярный из немецких прозаиков XVIII века, автор многочисленных «ходовых»

книг: романов, очерков, путевых заметок и т. п., или знаменитой литературной «семье» Унцеров (XVIII век). Но если на этом можно не настаивать, то бесспорно грубой и ничем неоправдываемой ошибкой является отсутствие статьи (именно статьи, а не заметки) о Георге Форстере (1751—1794). Замечательный художник, блестящий стилист, он был в то же время глубоким и оригинальным мыслителем-материалистом, философом, историком и автором своеобразной, хотя и не систематизированной эстетической теории. Трагическая судьба Форстера — революционера-якобинца, верного друга французского народа, объясняет нам, почему и после смерти его старательно замалчивали, если не возводили на него прямую клевету, корифеи немецкой националистической науки. Но поэтому тем более непростительна «рассеянность» «Литературной энциклопедии», забывшей о Форстере, вспомнить которого призывал Энгельс.

Так же сознательно был забыт немецким буржуазным литературоведением Иоганнес Фальк (1768 — 1826), поэт, новеллист, сатирик, один из немногих немецких радикалов, сохранивших до конца верность революционным принципам 1789—1794 гг. Советская «Литературная энциклопедия» должна была бы дать своему читателю правильное представление о Фальке; между тем он даже не упоминается.

Очень серьезным упущением является и то, что «Литературная энциклопедия» безмолвно проходит мимо И. Г. Фихте, чьи гносеологические, этические и эстетические теории имели огромное влияние на развитие литературы немецкого романтизма.

Не упомянуты также значительные в истории литературы имена, как сатирик и новеллист Людвиг Тома (1867 — 1921), историк Трейчке, и критик, историк и теоретик литературы Унгер. Менее значительным, но все же досадным пробелом представляется отсутствие хотя бы кратких справок о немецких писателях XX века Флексе, Улитце, Туреке.

Нет статей о «Телле» и «Ундине»; между тем, это не только названия значительных литературных произведений, но и образы многочисленных народных песен, былин, сказаний и т. п.

В тексте не даны указания относительно таких статей, как «Вальтер фон дер Фогельвейде» или «Гоффман фон Фаллерслебен», которые помещены в других томах (на «В» и «Г»), но по праву мог-

ли быть помещены и в этом, рецензируемом томе. В таких случаях, как известно, достаточно одной-полтора строк, отсылающих к соответствующему тому и странице.

Подобная же небрежность, которую приходится, видимо, относить в первую очередь за счет редактора, в одном случае приняла уже прямо возмутительные формы. Так, в биографии Бодо Узе на 497 — 498 стр. мы узнаем, что «У. все теснее сближается с деятелями крестьянского движения. Борьба за освобождение одного из крупнейших его вождей, К. Гейма, привела У. к контакту с коммунистами». А на 649 — 650 стр., в заметке о Фалладе черным по белому написано: «Первый роман Ф. — «Крестьяне, бонзы и бомбы»... — является попыткой художественного изображения (?) шлезвиг-гольштинского кулацкого бунта Клауса Хейма». Чтобы у читателей не вызвал недоумения разноречивая транскрипция (Гейм—Хейм), тут же в скобках приведена ссылка на заметку о Бодо Узе. Можно предположить, что заметки написаны разными авторами (вторая подписана Георгом Лукачем). Однако существует же редактор отдела, не говоря уже о других редакторах этого издания?! Неужели уважаемые редакторы считают возможным в одном и том же томе столь различно оценивать один и тот же факт?

По существу литературно-исторического анализа наиболее серьезные сомнения внушает заметка Е. Козиной о Людвиге Тике. Нельзя согласиться с тем, что энциклопедия, для которой обязательным условием являются предельная точность и конкретность формулировок, определяет романтический характер творчества Тика такими, ничего не говорящими, фразами: «То, что стихийно зрело в Т., получает в иенском кружке обоснование, поднимается на высоту философии». Только неправильным представлением автора о литературно-исторической роли Тика можно объяснить то обстоятельство, что, посвятив едва ли не треть заметки драмам «Геновева» и «Император Октавиан», автор ни одним словом не упомянул о новеллах Тика («Рунеберг», «Жизнь льется через край», «Бокал», «Эльфы» и т. д.). Также обойден молчанием переход Тика к реализму, сочетание романтико-фантастических и реалистических элементов в последние периоды его творчества. Такие значительные для Тика, да и для всей немецкой литературы той поры, произведения, как «Жизнь поэта» (о Шекспире) и

«Смерть поэта» (о Камюэнсе), «Восстание в Севеннах» и другие, даже не названы. Сказать о комедии «Кот в сапогах» только то, что это «полемически заостренный выпад против мещанской драмы», значит попросту ничего о ней не сказать. Ограничиться в статье о Тике упоминанием о романтической проницательности в связи с его драмами (из которых, впрочем, даже не названы такие, как «Цербино», «Мир наизнанку», «Мальчик с пальчик» и др.) значит обнаружить полное непонимание как немецкого романтизма вообще, так и места Тика в истории немецкой литературы.

По существу, вся эта заметка (занимающая вместе с иллюстрациями и библиографией почти полторы страницы) состоит из ряда очень небрежных, часто совершенно неправильных обобщений, но высказанных чрезвычайно развязно, хотя и не всегда грамотно.

Чего стоят, например, такие «красоты стиля»: «Литературной работой Т. занялся еще на школьной скамье...»; «...Культивирует... принцип народности... в смысле (!) любви к национальной старине»; «...начинается спад, разложение, уход от художественной лит-ры, слабые попытки вернуться к ней — и переход к историко-литературной работе, сохраняющей, однако, неизменными принципы и влечения Т. как художника».

Так же, мягко говоря, малосодержательны и утверждения, что «Т. — первый (разрядка наша. — Л. К.) писатель, осуществивший в творческой практике принципы романтической теории», что «Геновева» остается высшим взлетом романтизма Т.»; что в «Истории Вильяма Ловелля» — «...интерес к психологическому анализу перерастает в отчетливое отрицание мира вне познающего его субъекта».

В заметке есть и фактические ошибки. Так, например, сюжет «Геновевы» Тик заимствовал не столько из народных книг, сколько из драмы Малер-Мюллера «Голо и Геновева», в связи с которой он заинтересовался этим преданием; с братьями Шлегель он встретился не в 1797, а в 1798 году; «Виттория Аккоромбона» обычно принято называть новеллой или повестью, а не романом, и т. д. и т. п.

В заметке о Курте Тухольском, несомненно чрезвычайно остром и интересном писателе XX века, поражает исключительная бесцветность характеристики. Из этой заметки ни один, даже самый проницательный, читатель не поймет, поче-

му все же Тухольский, будучи сначала повинистом, противником спартаковцев, а затем сатириком в органе независимой с.-д. партии, оказался одним из авторов «Коммунистической эстрады». Что это за таинственный «тупик», в который его привело «отчаяние»? Боязнь диалектики, какой-то совершенно необъяснимый страх перед самим понятием противоречивого развития мировоззрения художника, наконец, еще более необъяснимое отсутствие классово-политических определений придают этой заметке, как и большинству других, посвященных современным немецким писателям (Толлер, Унру, Фейхтвангер и др.), характер тусклой и бесцветной фактографии.

Но и с фактами не все обстоит благополучно. Утверждать, что «Тухольский писал так много, что ему приходилось скрываться (!!) под псевдонимами: Теобальд Тигер, Игнац Вробель, Петер Пантер и Каспар Хаузер», можно только совершенно не зная творчества Тухольского. Перечисленные имена были не просто псевдонимами, но своеобразным литературным приемом, так как каждое из них представляло индивидуальную литературную манеру — иногда даже жанр — Тухольского, каждое было наделено своими специфическими чертами и особенностями. Нельзя также, говоря о Тухольском, забывать о журнале «Вельтбюне» (кстати, в конце заметки неправильно названном «Нейе Вельтбюхер»!); этот журнал, созданный Якобсоном, при участии Осецкого, Тухольского и других, представлял очень значительное литературно-политическое течение немецкой радикальной интеллигенции. Следовало бы также привести библиографию, в частности библиографию переводов Тухольского на русский язык (одна из его книг: «Германия, Германия превыше всего» — была полностью переведена на украинский язык). Очень неудачным и по существу ничего не говорящим является определение этой книги как «литмонтажа».

В заметке о Толлере сразу же бросается в глаза и поражает то, что в первой строке против имени проставлена только дата рождения, а из текста мы узнаем, что он «покончил самоубийством в 1939 г.»

Это же ощущение досады и даже раздражения не покидает при чтении всей заметки, неровной, небрежной, звучащей как отписка. Так, например, анализ творчества Толлера начинается с такой многозначительной фразы: «На лит-ой деятельности Т. лежит тот же отпечаток

двойственности, что и на его политических выступлениях». Однако о «двойственности» его «политических выступлений» читатель заметки никак не может судить по нескольким невразумительным фразам о «прекраснодушном мятежнике» Толлере. Вслед за этим автор, обронив несколько ничего не говорящих замечаний о «непреодоленном анархическом субъективизме Толлера», характеризует его творческий метод следующей неудобоупонимаемой фразой: «Даже исходя из подлинного познания действительности, он облакает это познание (подлинное? — Л. К.) в преувеличенные или схематизированные образы». Еще менее внятно такое глубокомысленное определение: «Лучшее в лирике Т. — неизбывная, подчас сентиментальная любовь к бытию в его конкретных явлениях, преодолевающая пессимизм «скорбника» (?)».

Автор по непонятным соображениям, видимо, не решается (мы не хотим предположить, что не может) раскрыть подлинный смысл идейных и творческих противоречий в драматургии и лирике Толлера. Субъективный идеализм, волюнтаристические и индивидуалистические иллюзии мелкобуржуазного интеллигента никогда не могли и ни при каких условиях не смогли бы стать основанием реалистического творчества. Но в то же время революционно-гуманистический пафос, искреннее возмущение, гнев, ненависть к миру империализма в сочетании с поэтической одаренностью и знанием литературной, в частности, «драматической техники» определили «общественное значение» (термин «Л. Э.») произведений Толлера.

Статья об Уланде (Е. Козиной) также чрезвычайно поверхностна и грешит рядом серьезных недостатков. Так, ни одним словом не отмечена роль Уланда как фольклориста, собирателя народных песен и автора чрезвычайно популярных, подлинно народных романсов и баллад. Беспощадный критик немецких романтиков, Г. Гейне писал: «Уланд — единственный лирик романтической школы, песни которого проникли в сердца большой массы». Забывать об этом советской энциклопедии не к лицу.

Неправильна характеристика отношения Уланда к немецкому романтизму («типичное эпигонство», «канонизация внешней стороны романтизма, омертвление его в узких рамках условных приемов...»). В действительности дело обстояло сложнее; к тому же Уланд был замечательным масте-

ром народной песни, вдохновлявшим Шумана и Мендельсона, и великодушное пренебрежение, с которым пишет о нем Е. Козина, в лучшем случае, свидетельствует о дурном вкусе.

Приятным исключением среди статей XI тома на немецкие темы являются статьи о «Фаусте» (Б. И. Пуришева) и Фишарте. Первая из них дает обильный, скупой, но выразительно охарактеризованный фактический материал. Даже не соглашаясь с некоторыми обобщающими определениями автора (представляется неверным то, что Фауст отнесен к «ренессансным образам», без учета особенностей немецкого культурного развития в XVI веке, резко отличавшегося от «чистого» Ренессанса Италии, Франции, Англии), нужно признать серьезность его научной аргументации, большую эрудированность всей статьи.

В статье о трагедии (уже упоминавшейся выше) в разделах, относящихся к немецкой литературе, Е. Козина побивает собственные рекорды.

Достаточно привести такой абзац: «В период Sturm und Drang'a — этого эстетического и морального бунта (?) против гнета феодализма — в Германии возникает трагедия Шиллера (1759 — 1805) и Гете (1749 — 1832). Мятельные трагедии Шиллера («Коварство и любовь», «Заговор Фиеско», «Разбойники») ставят проблемы буржуазно-демократической революции, переустройства общества, рисуют героические образы борцов за свободу. Подобно социально заостренным Т. раннего Гете («Гец фон Берлихинген»), изображая всемирно-исторический конфликт уходящего феодализма с нарождающейся эрой бюргерства, отражают (кто? — Л. К.) бурную эпоху своего возникновения не только пафосом содержания, но и художественной формой, разрушающей каноны классицизма».

Этот абзац — подлинное совершенство! В нем нет ни одной правильной мысли, так же как ни одной правильной фразы. Что значит «нарождающаяся эра бюргерства», вряд ли известно даже самому автору статьи. Детали вполне соответствуют целому. Шиллер почему-то предшествует Гете, трагедии его перечислены в обратном порядке. В последующих абзацах автор остается верен себе. Повторять теперь давно опровергнутую характеристику «Марии Стюарт» как «трагедии рока», может, пожалуй, решиться только т. Козина. Она же не останавливается перед тем, чтобы поразить читателей утвер-

ждением, что трагедия Гете «становится чисто-эстетической формой, застывшим слепком классических античных образцов». Подобные определения вообще неприменимы к Гете и особенно к периоду, когда была написана «Побочная дочь» и создавался «Фауст».

В разделе «теории трагедии» (стр. 371 — 376) Е. Козина выступает столь же неудачно. Писать, что «Лессинг раскрывал сущность Т. и ее воздействия на зрителей, как морализирующей семейной «буржуазной трагедии» — жанра, аналогичного мещанским драмам Дидро», можно только, не имея ни малейшего представления об эстетической теории Лессинга. Известно, что именно Лессинг по существу впервые раскрыл общетеоретическое и философское значение трагического жанра, и лессинговская расшифровка понятия «катарсиса» и определение сущности трагической коллизии послужили отправными точками и для Канта, и для Шиллера, и для Гегеля.

Совершенно искаженно излагается в этой статье шиллеровская теория трагедии. К тому же это изложение завершается фразой, которая может служить образцом геллертерского косноязычия: «Снимается смысл Т., как художественной формы, адекватной пониманию трагического, как объективной категории действительности».

Л. Копелев

3. ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Мы остановимся главным образом на трех основных статьях французского раздела: о Флобере, Стендале и Тэне.

Тов. Рыкова — автор статей о Флобере и Стендале — не дает исторической концепции их творчества.

Эмпирический подход [приводит к тому, что остается нераскрытой вся сложность литературного явления, его историческая основа, внутренние противоречия во взглядах и творчестве писателя. В результате литературное наследие писателя предстает как сумма застывших, не объединяемых ничем противоречий — реализма и романтизма у Флобера, реалистической среды и идеализированного героя у Стендала. Отсюда и неправильное понимание ряда важнейших проблем их творчества.

Утверждая, что существовало два совершенно различных Флобера — «Флобер — представитель реализма...» (автор «Мадам Бовари» и «Сентиментального воспитания») и «Флобер в то же время рестав-

ратор» на новой основе «романтического эстетизма» (автор «Саламбо, «Искушения св. Антония» и «Трех повестей»), т. Рыкова совершает ряд методологических ошибок, не говоря уже о неправильности формулировки — «романтический эстетизм».

Автору не удается увидеть в творчестве Флобера единство «Флобера-реалиста» и «Флобера-романтика». Если в «Мадам Бовари» и в «Воспитании чувств» т. Рыкова пытается рассмотреть черты критического реализма, то в «Саламбо» и в «Искушения св. Антония» Флобер предстает, если верить т. Рыковой, лишь как бессодержательный «романтический эстет».

«Совершенно очевидно, — пишет т. Рыкова, — что вещь («Искушение св. Антония». — С. К.) была написана не столько ради философски-пантеистического вывода в конце ее (!), сколько для красочных и сугубо экстраординарных описаний, переходящих в перечень предметов, имен (богов и мудрецов, фигурирующих в поэме) и их атрибутов». Таким утверждением обесценивается это остро современное, глубоко содержательное произведение Флобера, критически раскрывающее важнейшие направления буржуазной философии второй половины XIX века. М. Горький писал об этой книге: «...ядовитое «Искушение св. Антония», этот поразительно мощный, направленный против церкви и религии, удар в колокол скептицизма»¹. Не случайно окончательный вариант «Искушения св. Антония» так отличается от первых его романтических вариантов.

И тут мы подходим ко второй ошибке, допущенной автором и связанной с произвольным и механическим «делением» Флобера. Творчество Флобера для т. Рыковой статично. Творческая эволюция Флобера в сущности никак не показана. В противном случае читатель увидел бы, что «реставратором романтизма» Флобер никогда не был. Флобер, мастер критического реализма, проделал большой путь от романтизма, которому он отдал дань своими ранними произведениями. Об этом свидетельствует не только такое произведение, как «Мадам Бовари», но и «Саламбо». Сама т. Рыкова вынуждена говорить по поводу «Саламбо» об «исключительно интересном сочетании романтического замысла... с реалистическим его воплощением». В действительности речь должна идти не просто о замысле и воплощении,

а о значительно более органическом и сложном сочетании романтических элементов с трезвостью и критицизмом, свойственными Флоберу-реалисту. Если бы т. Рыкова углубила свой анализ, она не решилась бы так «хирургически» просто рассечь Флобера на реалиста и «эстета», она бы не обесценила с такой легкостью его крупнейшие произведения. Наконец, следовало бы сказать о «сервантесизме» Флобера, о том, что не кто иной, как Флобер в «Мадам Бовари» первый заклеил идеалы буржуазной романтической школы, нанеся ей сокрушительный удар, и он же трагически сочувствовал неосуществившимся порывам Эммы и Фредерика.

Правильно, что «Флобер ценен прежде всего как автор «Мадам Бовари» и «Воспитания чувств», но нет никаких оснований приписывать «Бовари» и «Воспитание» одному из двух Флоберов — «Флоберу-реалисту», в отличие от «Флобера-эстета» (то-бишь романтика).

Вся сила этих произведений в том, что в них выступал тот же Флобер, что и в «Саламбо» и в «Искушения св. Антония», но в «Мадам Бовари» и в «Воспитании чувств» он пошел по линии наибольшего сопротивления, ставя в них вопросы современности непосредственно, открыто и потому гораздо острее и глубже критикуя буржуазную действительность. Отказываясь рассматривать эти произведения на исторической основе, автор не может объяснить нам, откуда у Флобера, наряду с нигилизмом, — вера в человеческие идеалы.

Чтобы понять то новое, что внес Флобер, по сравнению с Бальзаком, в критику капитализма, надо было связать эти произведения с современной Флоберу эпохой и показать, какие же именно проблемы современности нашли свое критическое изображение в лучших романах Флобера. Но, так как автору статьи не удалось дать никакой исторической концепции творчества Флобера, анализ этих произведений, в сущности, сводится к отдельным, не связанным единой мыслью эмпирическим замечаниям, — среди них есть правильные, есть и явно несуразные. Так, например, неверно и односторонне утверждение, что «Воспитание» дает «критику буржуазной активности и буржуазного «характера». В меньшей степени «Воспитание чувств» показывает неспособность «буржуазного классового человека» к деятельности и отсутствию у него «характера». В высшей мере странно слышать, что «буржуазны-

¹ М. Горький. О литературе. Изд. «Советский писатель». М., 1937, стр. 105.

ми добродетелями» и «пресловутыми» принципами 89-го года иронически называются — «семейственность, общительность... вера в науку и прогресс». Не так уж трудно понять, что эти понятия оказываются отталкивающими не потому, что они, якобы, буржуазны по своей природе, а лишь потому, что они оплошляются буржуа Омэ. Такого рода замечания, вдобавок изложенные путанно и деряшливо, только дезориентируют читателя.

Неотъемлемой и важнейшей частью флюберовского наследия является его эстетика. Тов. Рыкова, вообще мельком упоминающая об эстетике Флюбера, утверждает к тому же, что эстетика Т. Готье «совершенно совпадает с теоретическими воззрениями и высказываниями Флюбера» — «соратника Готье». Таким образом, т. Рыкова сводит сложнейшую флюберовскую эстетику реализма «de l'art pour l'art», впитавшую в себя и синтетически освоившую все новые веяния буржуазной позитивной философии, науки и эстетики, к эстетике пройденного для зрелого Флюбера этапа — позднего романтизма 30-х годов. Тов. Рыкова обходит вопрос о том, как эта формула «l'art pour l'art» наполняется у Флюбера иным историческим содержанием, которое в известной мере ее разрушает (требование исключительной честности в передаче материала, документация и предварительный отбор материала, призыв к бесстрашному изображению жизни и т. д.). Антиисторический подход к эстетике Флюбера логически вытекает из убеждения т. Рыковой в том, что единого Флюбера не было. Естественно, что острая противоречивость эстетики Флюбера не находит себе места в подобной схеме. Тов. Рыкова, даже не упомянув об этой противоречивости, ограничивается отдельными и далеко не самыми важными положениями этой эстетики, положениями, которые можно приписать Флюберу-романтику (то есть «эстету»): право «ухода» от действительности и т. д. Отсюда и вымышленное тождество с Готье.

Отказавшись от показа всей сложности и противоречивости эстетики Флюбера, т. Рыкова только упомянула его «Письма», являющиеся органической частью флюберовского наследия. Значение «Писем», как известно, не исчерпывается вопросами эстетики. Отказ от их рассмотрения привел к тому, что из статьи выпал ряд существеннейших проблем, открытая постановка которых в «Письмах» помогает уяснить многое в творчестве Флюбера. Такова, например, впервые во

весь рост поставленная «Письмами» Флюбера проблема трагического для искусства взаимоотношения художника с буржуазным обществом. Образ художника, который пытался искусством «компенсировать» всю деятельную жизнь, приобретает колоссальное значение для понимания творчества Флюбера. Приведенные в статье сухие даты внешне бледной и небогатой событиями биографии Флюбера ничего об этом не говорят.

Ничего не сказано о Флюбере — самоотверженном слуге искусства, о подлинном труженике Флюбере, о его поисках «style pur» и «mot juste», о поставленной им проблеме мастерства художника.

Вывертанные из «Писем» политические взгляды Флюбера предстают в неверном ракурсе, ибо «Письма» со всей убедительностью показывают, как эти взгляды органически вытекали из более общей причины — ломки мировоззрения художника второй половины XIX века. Чтобы не делать из Флюбера банального контрреволюционера, необходимо было на это указать и, по возможности, объяснить.

Писать же о Флюбере, вся «Переписка» и произведения которого пропитаны ненавистью и презрением к буржуа, что он выражает идеологию «своего класса», это значит впадать в старый грех вульгарной социологии.

Не поставлен на принципиальную высоту вопрос о творчестве Флюбера как истоке важнейших течений буржуазной литературы второй половины XIX—начала XX вв. Ложная схема Рыковой приводит к тому, что влияние творчества «Флюбера-эстета» на дальнейшее развитие французской литературы оказывается «таким же определяющим, как и творчество Флюбера-реалиста». Эта принципиально неверная постановка вопроса умалляет определяющее влияние реализма Флюбера на дальнейшее развитие критического реализма, тем более, что в статье случайно подобранными примерами иллюстрируется влияние лишь «Флюбера-эстета». Оказывается, круг влияния Флюбера очень узок и специфичен: это влияние «техники «Саламбо»... на всю историческую романтику эпохи империализма» и влияние «стилизаторства средневековья в «Легенде о св. Юлиане» — «на всех последующих стилизаторов», в том числе на ряд новелл Анатоля Франса. Как будто только «стилизаторством средневековья» связаны между собой Флюбер и Франс? Итак, в «Литературной энциклопедии»

перед нами произвольно раздвоенный, обескрыленный, в итоге — искаженный Флобер. Особенности его творчества не получили того краткого, но четкого объяснения, на которое вправе рассчитывать читатель.

Если разделение Флобера на «реалиста» и «эстета» соответствовало внешней неоднородности творчества Флобера, то со Стендалем дело обстоит сложнее. Разобраться в противоречиях его творчества, понять, почему в романах Стендаля ограниченно-буржуазное сочетается с героическим, — значит определить историческое место Стендаля, его крайнюю революционную позицию в тогдашнем буржуазном обществе. Но к этой сложности т. Рыкова подходит опять-таки эмпирически. Чего проще, разделить каждый из романов Стендаля на «своеобразно обособленные сферы», одну из них назвать «сферой социальной практики», а другую — «сферой романтического героя» и сказать, что первая из них «охватывает все многообразие и конкретность действительности» и что «именно здесь и обнаруживается вся глубина стендалевского понимания вещей и отношений эпохи» — иными словами, сказать, что здесь выступает Стендаль-реалист, а во второй сфере, где действует «идеальный «естественный» человек, резко противопоставленный практической сфере», — Стендаль-романтик?

Эта абстрактная вне историческая схема не дает представления о творчестве критического реалиста Стендаля. Как указывает сама т. Рыкова, героев романов Стендаля никак нельзя оторвать от практики буржуазного общества: в ней и только в ней они формируют, развивают и проявляют свой характер, являясь неотъемлемой частью этого общества. Но сила Стендаля в том, что он сумел, не идеализируя героя, сохранить в нем всю остроту радикального протеста плебейских масс, являвшихся в годы Реставрации и Июльской монархии подлинными продолжателями и носителями героических традиций Французской революции. Тов. Рыкова ограничивается такой формулировкой: «С. критиковал современную ему действительность с точки зрения не осуществленных буржуазией идеалов «третьего сословия»; нормой, критерием оценки действительности для него были идеалы революционной буржуазии».

Суживая понимание социальной сущности героев Стендаля, т. Рыкова допускает ряд ошибок в трактовке других вопросов творчества Стендаля.

Тов. Рыкова называет «идеализированных» героев Стендаля — «буржуазными индивидуалистами», связывая их с ренессансной тематикой Стендаля. «Кем угодно, но только «не буржуазно-ограниченными» называл Энгельс людей эпохи Возрождения¹. В трактовке т. Рыковой плебейско-революционные черты героев Стендаля исчезают. И действительно, говоря об «идеализированном» герое, т. Рыкова называет какие угодно его черты (ум, ловкость, очарование, способность любить и т. д.), но не непреклонное неприятие буржуазной действительности, которое и усиливает критику Стендалем современного общества — буржуазии и дворянства. Конкретно историческое место Стендаля, его крайняя революционность — не показаны. Особенности его критического реализма не выяснены. Стендаль-художник остался в тени.

Порой, читая статью т. Рыковой, можно подумать, что Стендаль близок к романтизму: главный герой так и называется «романтизированным»; среда оказывается для Стендаля чем-то абсолютно отрицательным (как у романтиков — проза жизни), а герой — идеальным. Между тем, Стендаль был реалистом (в отличие от романтиков) и потому, что буржуазное общество для него — не просто рутинная, пошлость и грязь, а настоящая, живая действительность. Через типического, но резко противопоставленного среде героя Стендаль показывает, как именно в самом буржуазном обществе, в борьбе с ним создается образ героя. Стендаль отличался от романтиков и тем, что герои его внутренне диалектичны, — при помощи филигранного психологического анализа, мастером которого является Стендаль, он показывает сложное переплетение в своем герое добродетелей и пороков, героического и эгоизма.

Статья создает преувеличенное представление о романтической природе Стендаля. В абзаце, уделенном эстетике Стендаля (кстати сказать, о его работе «Расин и Шекспир» не упомянуто), получается, что, выступая против классицизма и за романтизм, Стендаль в своей эстетике остается в рамках этого литературного течения.

Это недоразумение вытекает из основного порока обеих статей т. Рыковой. Не связывая органически литературных явлений с историей, т. Рыкова забывает, на-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIV, стр. 476.

пример, что термин «романтизм» в различные эпохи имел различное значение. В статье о Флобере несколько аналогичных недоразумений. Так получилось с формулой «l'art pour l'art» механически перенесенной из эстетики Готье в эстетику Флобера. Упрек, брошенный Флоберу в том, что он «не желал иметь решительно ничего общего с реалистами как представителями определенной школы», также может ввести читателя в заблуждение. В годы Флобера под лозунгом школы реализма выступали такие второстепенные, по сравнению с Флобером, писатели, как Шанфлеры и Дюранти, и мы должны отнести к большим достоинствам Флобера, что в своем творчестве он отталкивался от этой школы. В статье о Стендале некоторые, имеющие совершенно различное содержание, формулировки — «естественный человек», «романтизированный герой», «буржуазный индивидуалист» и т. д. — применяются к одному и тому же объекту, что может лишь сбить читателя с толку или же причудить его к небрежному, безответственному обращению с литературной терминологией. дезориентирует читателя в этих случаях и сухое, испещренное штампами изложение. Так, например, трудно добраться до сути того, что хотел сказать автор статьи, характеризуя Эмму Бовари:

«Потому и сюжеты этих вещей основаны на противопоставлении главных героев окружающей их действительности. Эмма Бовари рвется к «прекрасному и необычному» из своего провинциального болота. Правда, ее стремления дана психологическая мотивировка в плане буржуазной действительности; читателю не возбраняется (?) рассматривать Эмму как женщину, испорченную неподходящим (?) воспитанием и праздностью, тем более, что и ее представления о красивой жизни — нарочито наивны. Но Эмма оправдана в некоем (?) высшем плане, как хотя и наивный, но все же несомненный протест против буржуазной действительности».

В ряде случаев поражает внутренняя нелогичность изложения. Почему, например, после того как автор доказал, что «Стендаль скуп на описания, на детализацию бытовых вещей и явлений», следует: «Но конечно реализм Стендаля — это не тот «реализм детали», первым подлинным мастером которого был Флобер». Почему «но конечно», когда нужно было бы: «поэтому», «вследствие» и т. д.

В одном месте т. Рыкова указывает,

что в своих произведениях Флобер изобразил «движущие противоречия своей эпохи», а в другом, что «напрасно искали бы мы (у Флобера. — С. К.) художественного постижения основных законов буржуазного общества и его глубоких противоречий...»

Попадают и неряшливые фразы, которые свидетельствуют о редакторской пасивности, совершенно недопустимой в таком издании, как «Литературная энциклопедия». Вряд ли можно сказать, что «два персонажа оказались здесь почти символическими, ничего не потеряв в своем реализме». Должен был привлечь внимание редакции и тон статей, местами несколько развязный. Например, говоря о политических взглядах Флобера, т. Рыкова пишет: «Если прибавить к этому... типично-буржуазные по духу своему высказывания Ф. о Прудоне и других утопических социалистах и требование «сослать на каторгу всех коммунаров»... картина получится достаточно ясная и определенная».

Статья т. Козиной о Тэне страдает излишней описательностью. Тов. Козина преимущественно излагает взгляды Тэна, порой даже не комментируя их. При этом она впадает в грубые ошибки.

Так, отметив, что «Тэн изучает литературное произведение как явление, закономерное обусловленное окружающей средой», автор не останавливается на философской порочности этой формулировки, идущей от вульгарного материализма. Отрицая активность сознания и делая художника слепым выразителем «среды», вульгарный материализм лишает его таким образом права на активную оценку действительности.

Считая порочным в этом положении лишь то, что понятие общества сводится Тэном к психологии, т. Козина отождествляет Тэна с просветителями, неудачно ссылаясь на авторитет Плеханова:

«Концепция Тэна, — пишет Козина, — повторяет таким образом «идеалистический взгляд XVIII века» (Плеханов)».

Такая, в корне неверная, постановка вопроса вытекает из не критического отношения Козиной к Тэну, идеологу реакционного периода буржуазной философии, иначе не был бы поставлен знак равенства между Тэном и революционными просветителями.

Говоря о Тэне, следовало показать ложность буржуазного объективизма, отголоски которого проявились и в различных

изращения марксистского литературоведения.

Большая часть статьи занята изложением теории «расы, среды и момента», но опять-таки не вскрыта несостоятельность такой формулы для научного анализа художественных произведений.

«Теория расы, среды и момента,— пишет т. Козина, — изложенная Тэном во введении к «Histoire de la littérature anglaise», раскрывается им на конкретном материале английской литературы». Целый раздел статьи посвящен этой работе Тэна, но весь он состоит из гладких и, по существу, ничего не говорящих фраз.

Поэтому заключение автора о том, что теория Тэна представляет собою «общую тенденцию застойного мировоззрения буржуазии второй половины XIX века» во Франции, не является органическим выводом из статьи.

Статья Козиной приближается к компиляциям старых курсов о Тэне, лишенных минимально необходимого критического подхода к буржуазному наследству.

В защиту Тэна скажем, что, несмотря на неприемлемость его теорий, он все же является крупным и разносторонним мыслителем XIX века и заслуживал бы более детального освещения. Классический труд Тэна («La Philosophie de l'art») только упомянут. О его замечательных характеристиках Бальзака и Стендаля ничего не сказано. О том, что Тэн является идейным отцом натурализма, не упомянуто.

Если сравнить статьи XI тома с имеющимися к ним непосредственное отношение статьями предыдущих томов, то следует отметить не только повторение старых ошибок (ср. статью «Тэн» со статьями «Литература» в VI томе и «Методы до-

марксистского литературоведения» в VII томе), но и наличие новых.

Посмотрим, к примеру, что сказано о Расине в статье XI тома «Трагедия» (т. Козиной). Переходя от характеристики Корнеля к Расину, т. Козина пишет:

«Когда бурное становление абсолютизма сменяется его мирным процветанием, когда застывает в неподвижности сословное государство, классическая трагедия становится каноническим «высоким» жанром придворного театра, утрачивает свое передовое общественное значение, переходит в творчестве Расина (1639—1699) к личным проблемам любви и страсти и, сжимая свои рамки, изощряя формальные стороны, деградирует как жанр».

И все. Можно ли так писать о Расине? Когда-то «Литературная энциклопедия» придерживалась более справедливого мнения о нем. В IX томе Расин назван «знаменитым французским трагическим поэтом-классиком», и статья о нем вдвое больше статьи о Корнеле в V томе.

Бледны и небрежны характеристики литературных персонажей — «Тартюфа» и «Фигаро». Подлинно антирелигиозное значение образа Тартюфа сведено в статье к антиклерикальности. Между тем в статье о Мольере в VII томе этот вопрос, весьма важный для понимания «Тартюфа» и его автора, был освещен в основном правильно.

Эволюция взглядов и оценок похвальна лишь в том случае, если она ведет к более правильному освещению вопросов литературы. Но в данном случае приходится говорить скорее о беспринципности и отсутствии ясных взглядов.

С. Кратова