



В.ЭЙДИНОВА

СТИЛЬ ХУДОЖНИКА

КОНЦЕПЦИИ СТИЛЯ

В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

20-х ГОДОВ



МОСКВА

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1991

Уральского
Государственного
Университета
г. Свердловск

ББК 82.3Р7
Э305

Рецензенты:

В. И. Гусев

В. М. Акимов

Оформление художника *В. Чистякова*

Э 4603020101-376 200-90
028(01)-91

ISBN 5-280-01130-4

© Эйденова В. В., 1991 г.

ОТ АВТОРА

Эта книга начала складываться давно — еще тогда, когда она и не «предполагала» быть книгой, существуя лишь внутренне (в чувствах, мыслях, вдруг открываемых и тут же отвергаемых выводах); в ежедневных — тоже с непростыми поисками и сомнениями — занятиях автора со студентами; в его собственном слове — в статьях, рецензиях, выступлениях. Она писалась не явно, подспудно — в трудных, часто мучительных, но таких необходимых раздумьях над вопросом, который был постоянно с автором этой книги, что бы ни читалось, ни смотрелось, ни слушалось — в литературе, театре, кинематографе, в науке, в критике.

Как организован мир произведения? Как его строй оборачивается смыслом? Как его форме дается способность быть говорящей? Ведущей диалог и с каждым из нас, и с жизнью в целом? Как возникает удивительное превращение взгляда творца на мир в единственно возможный для него способ формирования мира художника? Эта тайна сплава формы — содержания в искусстве, их перелива, перехода, взаимопревращения заставляла снова и снова искать к ней ключи, снова и снова возвращаться к идее воплощения эстетического видения в его созданиях.

Так к автору пришло осознание *стиля* как основополагающего для искусства качества, ибо самостоятельная,

утверждаемая произведением позиция тогда только получает значение *явления искусства*, когда находит собственную, адекватную ей форму, а значит — претворяется в *этот* художественный стиль.

Чувство обретения (такого нелегкого, сложного!) своей проблемы особенно укрепились позднее, когда в блестящих работах теоретиков и критиков 20-х годов автор стал находить ответы на не оставлявшие его вопросы. Смутно живущие, лишь «брезжущие» идеи вдруг обрели опору, нашли очертания, получили определенность. Прекрасный мир творчества многих и многих талантливых исследователей тех лет — Тынянова и Эйхенбаума, Луначарского и Бахтина, Воронского и Полонского, Переверзева и Горбова — открылся как поразительно живой для современной науки — и в целом, и в частности, — благодаря глубокой разработке стилиевых проблем, которой так недоставало современной литературной науке.

✓ Итак, тема этой книги — *художественный стиль*, которым в истинных творениях искусства все освещено, все отмечено и организовано: ведь даже в синтаксисе произведения «нет ничего, что не было бы стилем»¹.

Каков же *механизм* этой организации? Как осуществляется *работа* стиля, проникающего собой все грани «подлинно творческого текста, который... всегда есть откровение личности»?² Как происходит *овеществление* самобытного художественного взгляда на мир, как рождается *выражение «осознанного и независимого ощущения художником собственной индивидуальности»* (Г. Курбе), вне которого нет подлинного искусства, — вот вопросы, сосредоточенные вокруг проблемы стиля, которые мы стремимся решать, опираясь на теоретическое и аналитическое его изучение, накопленное советской литературно-критической и литературоведческой мыслью.

При особом интересе современной науки к вопросам системности и структурности, столь значимым для осознания природы художественного творчества, при усиленном внимании целого ряда исследователей последних лет к организующей роли стиля в подлинных произведениях

¹ См.: Волошинов В. О границах поэтики и лингвистики. — В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., 1930.

² Бахтин М. Проблема текста. Опыт философского анализа. — Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 128.

искусства, сегодняшнее «стилеведение», однако, весьма недостаточно опирается на свои «начала» и «корни» — на тот крупнейший вклад, который внесла в исследование поэтики и стиля молодая советская литературно-критическая и литературоведческая мысль. Бережное собирание и осмысление сделанного ею, учет и сильных, и слабых сторон накопленного опыта необходимы современной литературной науке, чье плодотворное движение и развитие возможно лишь при условии тщательного и непредвзятого изучения наследия предшествовавших лет и действительного его включения в рассмотрение литературы и литературного процесса, текущего — в первую очередь.

Возвращение (с освобождением от стереотипов, от инерционных, во многом тенденциозных и устаревших оценок прежних лет) в сегодняшнюю литературную науку имен и идей, которыми так богато послеоктябрьское десятилетие, — это процесс, начавшийся с конца 50-х годов и заметно усилившийся в последние годы. Предлагаемая книга, как хотелось бы надеяться автору, включается в эту необходимую и высокую работу, исполняемую современной научной мыслью, своим особым предметом — *теорией стиля*. Мы стремимся показать, что освоение начальных (но очень значительных!) страниц советской литературной критики и литературоведения позволяет внести принципиальные акценты в теорию художественного стиля, а именно освоить сам *механизм* складывания «стилистики философствующего чувства» в произведениях искусства (М. Горький), само *бытование* стиля в творчестве художника. Избирая этот центральный для осознания природы стиля поворот в его изучении, мы пытаемся — через опыт критики прошлого — не только систематизировать и уточнить существующие в настоящее время представления о художественном стиле, но обозначить и некоторые новые аспекты его исследования.

Обращение к литературно-критическому наследию послереволюционного периода, с его дискуссионностью, страстью в поиске научной истины, с его подчеркнутой концептуальностью (нередко односторонней и ортодоксальной), позволяет, с одной стороны, увидеть подлинно *драматический путь* становления марксистского подхода к искусству; а с другой — предстает подчеркнуто *актуальным* сегодня, в связи с той возрастающей ролью, которую все более должна играть современная литературная критика в ходе осмысления сложного, многообразного и интенсивного процесса развития искусства наших дней, о чем

справедливо говорилось в Постановлении ЦК КПСС о литературно-художественной критике от 21 января 1972 года. Исследование контактов между послеоктябрьской литературой и литературной критикой (взяты в аспекте стилевой проблематики, непосредственно вводящей в самую сердцевину искусства) способствует повышению уровня современной литературно-критической мысли, ее движению в сторону развития традиций марксистско-ленинской эстетики и совершенствования принципов *социально-эстетического* анализа произведений искусства и литературы.

Уроки критики прошлого — и позитивные, и негативные — оказываются особо плодотворными для углубленного изучения творчества талантливых и мужественных художников современности (Ю. Трифонова и Ч. Айтматова, В. Быкова и А. Рыбакова, В. Шукшина и В. Гроссмана, Ф. Абрамова и Ф. Искандера и многих других), чье творчество нуждается не в комментирующе-описательных, но в профессиональных и адекватных их произведениям эстетических суждениях и оценках.

Наконец, освоение литературно-критического опыта 20-х годов является поучительным и для читательской аудитории, ибо напряженная атмосфера тех лет, с ее пафосом осмысления сущности искусства (в том числе — стиля) и трудного пути формирования подлинно научных методов его анализа, охраняет современного читателя как от наивно-социологического, так и от эстетски изощренного восприятия творчества тех или иных художников и литературы наших дней в целом.

✓ *Стиль художника... Что есть он? В чем его «зерно», его сущность? Как ее открыть и определить?*

Интуитивное ощущение стиля как особенного лица *этого*, узнаваемого нами автора с той или иной силой и отчетливостью возникает в каждом, кто входит в мир талантливого художника, создающего самобытный «портрет» бытия и оставляющего в нас представление о могучей преобразовательной силе оригинального творчества...

И вместе с тем как непросто переводится это непосредственное (читательское, зрительское, слушательское) *восприятие* художественного стиля в его *определение*, в теоретическое рассмотрение его специфики. Сложность такого перевода оказывается связанной с особой природой стиля — его способностью быть *рассредоточенным во всех*

гранях образной формы, свойственной автору, и одновременно — выполнять роль ее центра и фокуса. Эта неоднородная сущность стиля, тоже улавливаемая в живом общении с подлинными творениями искусства, проявляется в характерном для них «совместном существовании противоположных качеств: определенности и бесконечности»¹, целенаправленности и широты. Отсюда — постоянно возникающее в нашем восприятии ощущение и подчиненности художнику, и свободы пребывания в его мире. Причем, в силу особо тесного сплава формы и содержания в отмеченных стилем безусловных художественных творениях, где происходит «конкретное слияние идеи с формой и идея существует только через форму»², где они нераздельны настолько, что можно одно определить сквозь другое («элемент формальный, или идея»³), — двойной эффект, производимый стилем, обнаруживается и на уровне строения произведения (непосредственной сферы проявления стиля), и на уровне его смыслового наполнения. Активнее всего ощущаясь в специфической художественной форме (внутренне объединенной и многосторонней), подобный эффект остается в воспринимающем и как свойственное именно этому художнику, и, вместе с тем, как ширящееся и растущее содержание. Такое слитное впечатление — целенаправленности и безграничности ее проявления — оставляют в нас полнота и бесконечность толстовской стилевой формы — и наполняющая ее идея нескончаемой жизни; кульминационность, предельность формы Достоевского — и живущий в ней пафос жизни — драматического деяния; чеховская «осколочная» и одновременно гармоническая форма — и воплощенное в ней настроение скрытых человеческих возможностей...

Эта «двунаправленная», определенно-бесконечная сущность стиля находит, на наш взгляд, наиболее адекватное выражение в концепции «стиль — художественный закон (способ, принцип)», сближающей сегодня, в период активизации в современной науке стилевой проблематики⁴, наиболее авторитетные теоретические представления

¹ Потебня А. Мысль и язык. Харьков, 1913, с. 158.

² Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 2. М., 1977, с. 181.

³ Шиллер Фридрих. Статьи по эстетике. М., 1935, с. 452.

⁴ См. работы В. Виноградова, Л. Тимофеева, Г. Поспелова, М. Кожинной, Я. Эльсберга, П. Палиевского, А. Соколова, А. Чичерина, М. Храпченко, П. Николаева, Н. Гея, В. Сквозникова, Ю. Лотмана, И. Волкова, Д. Маркова, Б. Кормана, Ар. Григоряна, М. Полякова, М. Гиршмана, Ю. Борева, В. Гусева, Е. Сидорова, В. Курилова, Е. Устюговой и др. авторов.

о стиле. Моментом их соприкосновения оказывается понимание «законодательной», организующей художественную целостность (произведения, творчества) роли стиля, — понимание, на основании которого складывается ряд сходных его определений: стиль как единое стилиобразующее ядро, или как организационный центр произведения (В. Виноградов)¹; как «художественный закон, проявляющийся в отборе и сочетании стиливых элементов» (А. Соколов)²; как «способ выражения образного освоения жизни, способ убеждать и увлекать читателей» (М. Храпченко)³; как «доминанта художественной формы, ее организующая сила» (Я. Эльсберг)⁴; как принцип, который «подчиняет... лингвистическую закономерность — закономерности художественной» (Н. Гей)⁵; и др.

Концепция «стиль — художественная закономерность» является исходной и для ряда историков литературы: Д. Лихачева (стиль как «художественный принцип изображения человека»)⁶; Н. Конрада («закон», «должное» в творчестве художника или целой литературы)⁷; А. Лосева, Л. Гинзбург, Ю. Лотмана, Г. Фридлиндера, Б. Кормана, З. Минц, Г. Гачева, С. Аверинцева, С. Бочарова, А. Чудаква и др.

Таким образом, несмотря на известные различия в приведенных выше формулировках стиля, их, как мы видим, объединяет главное: толкование стиля как начала, обуславливающего формальное и, соответственно, содержа-

¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 86.

² Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968, с. 34.

³ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 109.

⁴ Эльсберг Я. Е. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения. — Теория литературы. В 3-х томах, т. 3. М., 1965, с. 35.

⁵ Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М., 1975, с. 242. Трактовка стиля, предлагаемая Я. Эльсбергом и Н. Геєм, в принципе разделяется и другими авторами трудов ИМЛИ, объединенных направлением «Теория литературных стилей». См., например, у П. Палиевского: стиль — «главный художественный принцип в том его состоянии, как он проявляется в материале» (Палиевский П. Постановка проблемы стиля. — Теория литературы. В 3-х томах, т. 3, с. 7; или — у В. Кожина: стиль есть «соотношение элементов содержательной формы произведения... конкретное и непосредственно воспринимаемое...» (Кожин В. В. Введение. — См.: Смена литературных стилей. М., 1974, с. 5).

⁶ См.: Лихачев Д. Человек и литература Древней Руси. М., 1970.

⁷ См.: Конрад Н. Запад и Восток. М., 1972.

тельное единство произведения (или — творчества) художника. Эта сближенность, а иногда — даже совпадаемость определений, «представительствующих» от различных, нередко спорящих между собой стилевых концепций, говорит о том, что осмысление стиля в русле понятия «художественный закон» вплотную подводит к объяснению его *универсальности* (способности жить в произведении — одновременно — и в «свернутом», и в «развернутом» виде), ибо сосредоточивает внимание на самом существе стиля — на его *организационной, «законодательной» природе, проявляющейся во внешних, видимых слоях произведения.*

Вместе с тем, концепция эта, как мы считаем, обнаруживает и свою незавершенность, «недоведенность», так как сторонники ее останавливаются перед важнейшим звеном в диалектическом рассмотрении своего объекта. Это звено — сам *механизм перехода*¹ стилевой закономерности, лежащей в основе созданий художника, в их целостный мир, и связанного с ним «перелива» смысловой доминанты творчества — в его полное и многомерное содержание.

В развитие рассматриваемой концепции стиля нам представляется целесообразным обратиться к идее *«двумерной»* (внутренней и внешней) формы художественного творения, разрабатываемой в классической эстетике (в трудах Гегеля, Шиллера, Гете). Идея эта позволяет выдвинуть принципиальную для нас мысль и о *«двумерности»* стиля как свойства образной формы (*его структурной, организующей и, вместе с тем, воплощающей, пластической сторонах*). Он предстает, если воспользоваться словами Ф. Шиллера, «законом, одновременно устанавливаемым и исполняемым художником»². При таком понимании стиля (он — костяк, стержень формы произведения, и в то же время им отмечены все ее стороны и компоненты) и возникает тот самый эффект направленности — и бесконечности, предела — и беспредельности, что сопровождает явления стиля в искусстве.

¹ Исследование перехода одних сторон рассматриваемого явления в другие В. И. Ленин считал одним из основных принципов диалектики. «Обычное представление, — писал он, — схватывает различие и противоречие, но не переход от одного к другому, а *это самое важное*. И еще — об «элементах диалектики»: «Не только единство противоположностей, но *«переходы каждого определения, качества, черты, стороны, свойства в каждое другое (в свою противоположность?)»*. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 128, 203.

² Шиллер Фридрих. Статьи по эстетике, с. 441.

Так, например, характерный для современной прозы Ю. Трифонова принцип сложного сплетения, смешения, более того — путаницы, «клубка» различных, подчас резко противоположных начал (они проявляются во множестве исследуемых художником жизненных сфер: психологической, интимной, семейной, бытовой, профессиональной — внедряющихся, вторгающихся друг в друга), сказывается в каждом слое поэтики его прозы: в одновременном звучании многих голосов, сталкивающихся друг с другом; в смене и сшибке тональностей внутри одного голоса; в многослойном, ассоциативном потоке сознания героев; в пестроте сцен, ситуаций, эпизодов; в нервном, отмеченном резкими рывками, переходами, темпе повествования; и т. д. Этот целеустремленно выстроенный, предельно сложный, текучий мир, мир бесконечно разнообразных человеческих состояний, отношений, возрастов, моральных принципов, общественных позиций и т. п., тем не менее не остается в нашем восприятии миром беспорядка и хаоса, ибо трифоновский принцип «путаницы» обнаруживает другую свою сторону — оборачивается принципом «распутывания», «развязывания» тех узлов, сплетений, противоречивых связей, что наполняют жизнь человека и времени в его книгах: принципом обнажения главной, истинной сущности человека, главной линии его поведения.

Основная закономерность трифоновской формы (скажем о ней фигурально: «клубок — и нить», «пестрота — и линия») — дает основание говорить о его стиле как о стиле «экспрессивно-аналитическом». Он вырастает на стыке традиций, идущих от прозы Достоевского и позднего Горького, и устойчиво (но в постоянном движении и изменении) проявляет себя в поэтике его вещей (начиная с «Обмена» и кончая «Стариком» и «Исчезновением»). Трифоновский стиль открывает свое идейное наполнение, свой характерный пафос. Это пафос бесстрашного включения в жизненную сложность, в самые неясные и потаенные ее стороны, — и рождающийся из них пафос «нетерпения», «страстного поиска настоящей, «другой жизни», существующей на глубине той, что нас ежедневно окружает и наполняет. Предельно напряженная, эмоциональная и интеллектуальная устремленность к этой подлинной жизни, к общественным идеалам, пронизанным высокой духовностью и человечностью, которые трудно, постепенно, но одолевают и одолеют мелочность, суету, равнодушие, жестокость... — таков смысловой план стиля Трифонова,

сосредоточенный в свойственной ему «сквозной художественной закономерности» (С. Эйзенштейн), аналитически-экспрессивно взрезающей жизнь — ради труднейшего обнаружения ее высокой сути¹.

Иной творческий принцип оставляет свой «знак» на прозе другого талантливой художника современности, тоже узнаваемого читательским восприятием. Стиль В. Быкова (вспомним и «Круглянский мост», и «Волчью стаю», и «Сотникова», и «Знак беды», и «В тумане») также аналитичен: он пристально и дробно исследует сложную реальность — реальность войны — и человека, включенного в ее трагически противоречивый мир. Говоря словами писателя, его стиль «безжалостно и скрупулезно» обнажает тяжелейшую действительность военных лет, которая «все еще сочится кровью»². Однако его способ внедрения во множество граней, сторон, особенностей людских характеров, испытываемых непредсказуемыми в своем драматизме ситуациями военного быта, получает — в сравнении с трифоновским — другую окраску, другое проявление. Аналитически анатомирующий многое и разное в человеческих состояниях и событиях стиль Быкова чужд той нервности, той предельной эмоциональной напряженности, которая свойственна поэтике Трифонова. Форма повестей В. Быкова сдержанна и скупа. Писатель тяготеет не столько к обостренной экспрессивности, сколько к *скрытой, снятой эмоциональности*, живущей где-то в самых потаенных местах текста. Стиль его может быть определен как «аскетически-аналитический», выражающий себя подчеркнуто неброско, негромко, но внутренне,

¹ См. осмысление Ю. Трифоновым своей творческой позиции, соотносимое с нашим прочтением его стиливого мышления: «Человек есть сплетение множества тончайших нитей, а не кусок голого провода под током то ли положительного, то ли отрицательного заряда. Быт — это обыкновенная жизнь, испытание жизнью, где проявляется новая, сегодняшняя нравственность. Взаимоотношения людей — тоже быт. Мы находимся в запуганной и сложной структуре быта, на скрещении множества связей, взглядов, дружб, знакомств, неприязней, психологий, идеологий. Каждый человек, живущий в большом городе, испытывает на себе ежедневно, ежечасно неотступные магнитные токи этой структуры, иногда разрывающие его на части. Нужно постоянно *делать выбор*, на что-то решаться, что-то преодолевать, чем-то жертвовать». И еще: «...оба свойства (эгоизм и альтруизм. — В. Э.) существуют в человеческой природе рядом, в вечном противоборстве. И задача, может быть, в том и состоит, чтобы помогать — слабыми силами литературы — одному свойству преодолевать другое, человеку меняться к лучшему» (Трифонов Юрий. Продолжительные уроки. М., 1975, с. 69, 71, 70).

² Быков В. Собр. соч. в 4-х томах, т. 4. М., 1986, с. 444, 443.

«подземно» — в высшей степени напряженно, с какой-то (еще раз скажем словом писателя) «вопяющей» и «безмолвной» простотой, с потрясенностью и тишиной одновременно. И отзвук этого стиля, углубленно и бесстрашно, но замкнуто и молчаливо врезающегося в жизнь, мы слышим во всем строе (повествование, герои, сюжеты) повестей В. Быкова, которые своим, особым путем вскрывают — и в этом он близок Ю. Трифонову — самую суть жизни человека, главную ее линию, обнажаемую художником в экстремальных условиях военной действительности.

Стиль, следовательно, предстает таким *общим художественным законом произведения*, который претворяется в его поэтике, образуя в ней ряд *частных закономерностей* и целостно воплощая органичное для художника и отзывающееся в каждом из нас эстетическое содержание. Открывая живущую в нем диалектику формы (внутренне-внешнее в ней), стиль, помимо того, являет собой *переход специфической формы в специфическое содержание*. Сжатый, спрессованный в стилевом законе, художественный смысл рассредоточивается и обогащается в разных сторонах и элементах поэтики произведения, обретая особый, конкретный и — тут же, одновременно, — всеобщий облик, свойственный подлинно самобытным явлениям искусства.

Вывод о «двумерной» сущности стиля оказывается непосредственным следствием понимания его как закономерности, организующей художественное целое. В «невном виде» вывод этот существует, например, в работе А. Соколова, который дает два параллельных определения стиля («художественная закономерность, сообщающая системе (составляющих произведение элементов. — В. Э.) стилевое единство»; и рядом: «художественное единство целого»¹); или — в статье В. Кожина, также двояко определяющего стиль («соотношение элементов», благодаря которому в образности произведения возникают «единые и вместе с тем основные черты и свойства»; и одновременно: «система этих основных и имеющих определенную общность качеств»²).

Обозначая, таким образом, две грани стиля, оба автора, однако, не столько связывают между собой его внут-

¹ Соколов А. Н. Теория стиля, с. 34, 91.

² Кожин В. В. Введение. — См.: Смена литературных стилей, с. 5.

реннюю (структурную) и внешнюю (материальную, пластическую, выявленную в компонентах формы) стороны, сколько противопоставляют их друг другу, оставляя тем самым намеченный путь освоения стилевой «двумерности». Так, А. Соколов настаивает на том, что «стиль произведения — это не вся система составляющих его элементов, а... *только* (подчеркнуто нами. — В. Э.) художественная закономерность, сообщающая этой системе стилевое единство»¹, снимая тем самым вопрос о проявленном, видимом плане стиля. В. Кожин, наоборот, уходит от утверждаемого им положения о внутренней, структурной роли стиля, ибо разводит (по непонятным причинам) понятия «соотношение элементов формы» и «структура». «Стиль есть, — пишет он, — соотношение этих (образных. — В. Э.) элементов, но, так сказать, не абстрактное, не запрятанное «внутри» соотношение (которое, быть может, уместно назвать «структурой»), а вполне конкретное и непосредственно воспринимаемое соотношение»².

Однако даже известная противоречивость концепции «стиль — художественная закономерность», которая проявляется в данных работах, не только не дает оснований для сомнений в ее плодотворности (ибо она действительно максимально приближена к объекту изучения — стилю), но, более того, те или иные несоответствия в позициях теоретиков, идущих в ее русле, даже работают на нее, ибо акцентируют внимание на недостающих этой концепции моментах, одним из которых является *момент двусторонней, структурно-материальной сущности стиля, обнажающей характер перехода стилевой закономерности, лежащей в основе поэтики произведения, — в его целостный мир, и одновременно перехода смысловой доминанты произведения — в его полное и всестороннее содержание.*

Идея «двумерной» формы творений искусства предстает, на наш взгляд, весьма продуктивной для освоения сущности стиля именно потому, что ведет к раскрытию диалектики художественной формы, которая и материализует содержание произведения, и, вместе с тем, выступает способом, законом его образования. «При рассмотрении противоположности формы и содержания, — пишет Гегель, — существенно важно не упускать из виду, что содержание не бесформенно, а форма одновременно и со-

¹ Соколов А. Н. Теория стиля, с. 34.

² Кожин В. В. Введение. — См.: Смена литературных стилей, с. 5.

держится в самом содержании и представляет собой нечто внешнее ему. Мы здесь имеем *удвоение формы...*» (подчеркнуто нами. — В. Э.). И еще определеннее говорится о художественной идее, которая настолько нераздельно сливается со своим «вещественным воплощением, что в самой себе несет принцип своего проявления и... свободно создает свою собственную форму»¹.

√ Следовательно, образное формирование, составляющее стихию творчества в искусстве, выражает себя, во-первых, в специфическом художественном законе, воплощающем в себе оригинальный художественный смысл; а во-вторых, во внешнем, наглядном его воплощении, что подчеркивается и Гете, который выделяет *«внутреннюю форму, заключающую в себе все формы»*. И далее: «Существует форма, отличающаяся от той, что обычно зовется ею, как отличается внутренний смысл от внешнего; форма, которую не схватить руками, которая хочет быть почувствованной...»²

Диалектика, характерная для художественного содержания, тоже оказывается связанной с «двунаправленным характером» образного формирования. Сгущаясь в принципе формы, воплощая в нем свою самобытную суть («ядро», «центр»), содержание художественного произведения в то же время не схематизируется, не мертвеет. Оно предстает и конкретным, и многозначным, ибо разливается по всем клеточкам внешней формы произведения, управляемой ее законом. Так, «двунаправленность» своеобразной художественной формы обуславливает особую «двунаправленность» воплощаемого в ней содержания: к определенности, к «чертежу» его и — одновременно — к широте, к бесконечности, которую рождает распространение его в поэтике произведения. Происходит, как говорит Гегель, «расщепление оформлений», благодаря чему в поэтическом произведении «начинает звучать... темная, но притом и определенная направленность развития и характера представления. С этой стороны размер должен задавать общий тон и духовный порыв всего стихотворения...»³.

Этот «жесткий контур», или, иначе, — «большой закон», «большой порядок», в русле которого образуются

¹ Гегель Г. В. Эстетика. В 4-х томах, т. 1. М., 1969, с. 81, 293; т. 4, с. 388.

² Гете И. В. Собр. соч. в 13-ти томах, т. 10. М., 1937, с. 398.

³ Гегель Г. В. Эстетика, т. 4, с. 431; т. 3, с. 397.

«малые упорядоченности», сказывается на всех сторонах формы художественного творения. И условием такого сплошного, всеобщего его действия является само специфическое строение образа, основанного на отношении реального явления и мысли, объекта и субъекта, причем в каждой талантливой вещи складывается *особый принцип (закон) их связи*. Иначе говоря, в строении метафоры, символа, ритма, синтаксиса (и далее — персонажа, сюжета... и т. п.) прощупываются такие связи, сочетания, расположения, в которых преломляется то главное соотношение, тот доминирующий (стилевой!) закон, что охватывает собой произведение в целом.

Следовательно, своеобразный закон формообразования, вырастая, по существу, в закон «формо-содержания» данного произведения искусства (или творчества художника), организует его, превращает в живой, внутренне связанный организм, как раз благодаря тому, что основное «правило» его организации рождает цепь частных «правил» и закономерностей. Жизнь этого органического целого ощущается не только в его упорядоченности, но и в самостоятельности, развитости соответствующих его частей (в чем сказывается то же сложное единство между определенной закономерностью и многообразно-конкретным ее проявлением в искусстве).

Истоки концепции «стиль — художественная закономерность» можно обнаружить и в эстетике античности¹; и в русской материалистической эстетике XIX в.²; и в ряде зарубежных и русских академических (искусствоведческих и литературоведческих) школ конца XIX — начала XX вв., активно изучающих природу формы и стиля (исследования О. Вальцеля, И. Вельфлина, А. Веселовско-

¹ См., например, характерное для мыслителей античности толкование стиля как определенного типа «сочетания», «составления» (слов, фабул, эпизодов). Так, Аристотель пишет о «способе выражения» или «способе расположения» вещей, свойственном Гомеру (Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 57, 121); Дионисий Галикарнасский — о трех различных «типах соединений» словесных элементов («строгом», «гладком», «общем»), которые называет стилями (Галикарнасский Дионисий. О соединении слов. — Античные риторика. М., 1973, с. 127).

² Мысль о стиле как начале, специфически организующем целостный мир художественного творения, складывается, в частности, в трудах В. Г. Белинского, для которого талант самобытного художника необходимо включает в себя способность создать единство произведения искусства («...создать организацию, простирающуюся в бесконечность. Она не снаружи его только: она проникает всю его внутренность». — Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 2, с. 318).

го, А. Потемни, Д. Овсяннико-Куликовского и др.). Многообразная жизнь данной концепции, получающей, соответственно, различные методологические модификации, представляется не случайной. Сама диалектическая трактовка стиля как художественного закона, отвечающая его сущности, делала и делает эту трактовку притягательной для исследователей различной философско-эстетической ориентации (нередко вопреки их ложным — идеалистическим и метафизическим — методологическим установкам) и закрепляет ее в науке об искусстве и литературе. √ Таким образом, концепция стиля как «художественной закономерности», чрезвычайно актуальная и продуктивная для литературоведения и критики современности, получает обоснованность и мотивированность, благодаря идее диалектики («удвоения») формы, дополняющей и завершающей рассматриваемую концепцию. Именно эта идея позволяет прояснить характер перехода стилевой закономерности во внешние, материальные слои формы, а через них — в целостный мир произведения (творчества) художника. Именно эта идея оказывается ключом, открывающим секрет «перелива» основного мотива художественного содержания, сосредоточенного в стилевом законе, в его многомерное и полное звучание. Тезис о внутренне-внешней форме в искусстве позволяет, следовательно, как мы считаем, освоить *структурную природу художественного стиля*, предстающую в ее специфическом («структурно-пластическом», «структурно-материальном») проявлении, и тем самым наметить пути его *системного (системно-структурного)* изучения, отвечающего общей устремленности современной литературной науки к разработке принципов системного анализа искусства и литературы.

Так, ряд теоретико-методологических исследований последних лет¹ даёт возможность увидеть связь концепции «стиль — художественная закономерность» с системным подходом к явлениям искусства (и вместе с тем — разведенность ее с подходом структуралистским).

Например, М. Храпченко показывает, что функция «слияния», «сплава», организации материала действительности в диалектическую целостность произведения, которую осуществляет стиль, приводит к пониманию его как

¹ См. работы Ю. Лотмана, Б. Мейлаха, М. Храпченко, Н. Балашова, В. Крутоуса, Д. Маркова, И. Неупокоевой, Ю. Борева, Л. Гинзбург и других авторов.

«структурного начала»¹. О «структурной роли стиля» («ведущего начала», «особой доминанты»), складывающего уникальную систему — произведение талантливого художника, исследователь пишет в целом ряде работ, где специально разрабатываются вопросы системного подхода к литературе, в том числе — к стилю². О стиле как о «конструктивном и систематизирующем принципе» говорит и А. Лосев, утверждающий необходимость («чтобы не оставаться на почве ползучего эмпиризма») «в рассмотрении художественного стиля... доискиваться до тех конструктивных принципов, осуществлением которых являются анализируемые нами стили»³.

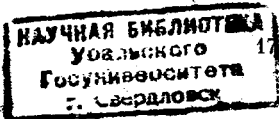
Подчеркнем, вместе с тем, остроту отношений между диалектико-материалистическим, системным подходом к поэтике и стилю и подходом структуралистским (работы Р. Якобсона, Цв. Тодорова, Я. Мукаржовского, К. Леви-Строса, В. У. Тернера, Р. Барта, Дж. Б. Кэролла, А. Моля, В. Фукса, М. Бензе), критический анализ которого с марксистских позиций ведут советские и зарубежные исследователи. В целом можно сказать, что, несмотря на близость многих идей (Цв. Тодоров: «стиль как всеобщий закон, по которому строится произведение»⁴), понятий и терминов, обнаруживающуюся между марксистским литературоведением и современным структурализмом, им свойствен принципиально различный методологический подход к стилю. Так, Л. Сэв, например, характеризует современный структурализм как «явление, отличающееся определенной двойственностью... При всем значении рациональных сторон его методологии,— говорит автор,—

¹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, с. 111. См. определения структуры, которые по существу совпадают с определением стиля как способа (принципа, закона, типа связи) образования художественного целого: «Единая закономерность, пронизывающая каждую область и частность, участвующую в создании целого» (Сапаров М. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения.— Сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974, с. 99); «...внутренняя и внешняя организация (произведения искусства.— В. Э.), способ связи составляющих его элементов» (Каган М. С. Структура литературного произведения.— Краткая литературная энциклопедия. В 9-ти томах, т. 7. М., 1972, стлб. 228—229) и т. д.

² Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978, с. 320, 323.

³ Лосев А. Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля.— Сб.: Контекст — 1975, М., 1977, с. 221.

⁴ Тодоров Цв. Поэтика.— Сб.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с. 40.



он оказывается несостоятельным в решении важнейших философских проблем»¹.

Философская ограниченность структурализма проявляется, в частности, в преимущественном внимании к стилю как внутрилитературному явлению, к «закономерностям текста, как такового» (Цв. Тодоров). Связи произведения и его стиля с реальностью недостаточно учитываются структуралистами, и поэтому произведение, организованное стилем («законом формы»), оказывается в их трактовке, как верно отмечает В. Крутоус, «вещью в себе»². Другой чертой, отделяющей структуралистское литературоведение от марксистского, является абстрактность характерной для него трактовки стиля. Он рассматривается как «чистая структура» — без учета его вариативности и обогащения в разных слоях внешней формы произведения, а тем более ряда произведений (одного или нескольких авторов). Отсюда прочтение смыслового плана стиля в работах даже видных представителей структурализма предстает тоже излишне общим, схематичным, не углубляющим, а, скорее, сужающим читательское восприятие художественного содержания, свойственного данному автору.

Так, параллельно с движением современного советского литературоведения к новым и гибким способам исследования, в частности к системному изучению стиля, становится все более явной необходимость осознания и сходства, и принципиальных различий литературоведения марксистского, диалектического по своей сути, и структуралистского, вольно или невольно сопротивляющегося диалектике³.

¹ Сэв Л. О структурализме. — Сб.: Художественный образ и структура. М., 1975, с. 24.

² Крутоус В. П. Дискуссионные проблемы структурно-семиотических исследований в литературоведении и искусствоведении. — Сб.: Структурализм: «за» и «против», с. 10. См. также: Сапаров М. Размышления о структуре художественного произведения. — Сб.: Структура литературного произведения. Л., 1984; Балакян А. Структурализм и литературоведение. — Сб.: Контекст — 1987. М., 1988.

³ См. у М. Храпченко: «Само понимание структуры у марксистов и структуралистов — разное. Для нас неприемлема трактовка структурных образований как соотношения «чистых» форм, положение о структуре художественных явлений как независимой от «сторонних» сил, замкнутой в себе системы... В то же время... целесообразно и необходимо при анализе литературных явлений пользоваться структурным подходом, который... нельзя рассматривать лишь как открытие и достояние современного структурализма хотя бы уже потому, что он применялся до его возникновения, в том числе в трудах основоположников марксизма-

Итак, важность дальнейшей разработки концепции стиля как художественного закона, как структурного принципа диктуется целым рядом моментов. Во-первых, как говорилось, широким распространением и, вместе с тем, недостаточной обоснованностью и развернутостью данной концепции, в связи с чем возникает и неоднозначность в ее толковании. Во-вторых, актуальностью вопроса о методологическом самоопределении марксистской науки о литературе, системно-структурно осмысляющей стиль и нуждающейся в объективном толковании ее отношений (и контактов, и полемики) со структурализмом. Наконец, практическими потребностями литературной науки, которой необходима теория стиля, действительно отвечающая его сущности, а значит — способная вооружить конкретно-аналитическое и, в первую очередь, литературно-критическое рассмотрение литературы современности принципами стилевого анализа, позволяющими глубоко и содержательно освоить и творчество отдельных художников, и литературу наших дней в целом. Освоить разные и многие творческие миры, чтобы посредством найденных «стилевых ключей» максимально приблизиться к очертаниям социально и нравственно требовательной, художественно сильной советской литературы 70—80-х годов.

Обращение к литературно-критическому наследию послеоктябрьского периода, дающее возможность увидеть сложный путь формирования марксистского подхода к искусству, к его природе, к специфическим для него проблемам, предстает *особо насущным сегодня* в связи с той действительной ролью, которую обязана исполнять литературная критика в развитии советского искусства наших дней, провидчески ставящего острейшие вопросы современности, поднимающегося до создания глубоко правдивой и творчески многообразной картины жизни нашей страны (ее прошлого и настоящего).

Все сказанное обуславливает необходимость интенсивного поворота литературной науки к ее прошлому теоретико-критическому опыту.

20-е годы в этом процессе освоения сущности художественного стиля и выработки продуктивных путей его рас-

ленинизма... Важно... разграничить структурализм как идейно-философское течение и структурные принципы анализа...» (Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек, с. 342).

смотрения представляют чрезвычайно *сложный и значительный этап*, все более привлекающий, как говорилось, внимание сегодняшней науки о литературе. Однако, при всем том, что литературоведческая и критическая мысль наших дней активно направлена к литературно-критическому наследию 20—30-х годов (чему способствуют переизданные в последнее двадцатилетие труды А. Луначарского, А. Воронского, Вяч. Полонского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, В. Жирмунского, В. Виноградова, Б. Томашевского, В. Шкловского, М. Бахтина, О. Фрейденберг; В. Переверзева, А. Лосева, И. Виноградова, Д. Горбова, А. Лежнева и ряда других теоретиков и критиков тех лет), действительное его изучение только начинается. Проложены, в основном, лишь *самые общие пути* в мир литературной науки 20-х годов, в то время как она содержит в себе поучительнейшие уроки — и глубокого освоения творческого облика литературы (текущей и прошлой); и формирования исходных литературоведческих понятий, в том числе — понятия стиля, столь значимого для филологов современности. Именно в этот период в отечественной науке складывается подход к стилю как к художественному закону, настойчиво заявляющий о себе сегодня и требующий, как мы подчеркивали, дальнейшей углубленной разработки и конкретизации.

Формирование данного подхода оказывается сопряженным со сложным процессом самоопределения советской литературной науки тех лет, когда ее мышление характеризуется, с одной стороны, настойчивой устремленностью к материализму и диалектике в изучении художественного творчества (и, следовательно, к системному освоению существенных его сторон, стиля в частности), а с другой — трудным и противоречивым движением к этой методологической высоте в постижении стиля — специфичнейшей из специфических граней искусства. Рассмотрение этого, еще почти не тронутого литературно-критического опыта 20-х годов — главная задача нашей книги¹.

К вопросу о необходимости изучения советской литературной критики прошлого (в том числе — периода 20-х годов) современная литературная наука начинает обра-

¹ «Мы часто, — справедливо пишет А. Ф. Лосев, — допускаем разного рода недосмотры при построении теории стиля именно потому, что плохо знаем историю эстетики и историю искусствоведения» (Лосев в А. Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля. — Сб.: Контекст — 1975, с. 211).

щаться на рубеже 50—60-х годов, параллельно с выходом крупных трудов, посвященных истории советской литературы (издания ИМЛИ, МГУ, монография В. Иванова¹). Именно тогда проходит широкая дискуссия, посвященная истории советской литературы, участники которой (А. Метченко, Л. Тимофеев, В. Иванов, В. Перцов, Б. Сучков, Б. Рюриков, Л. Лазарев, А. Дементьев, А. Бушмин, В. Щербина, Л. Новиченко, А. Бочаров и др.) подчеркивают методологическое значение для развития сегодняшней науки о литературе исследования литературно-критического наследия послеоктябрьских лет. Уже тогда идет речь о важности исторически объективного подхода к литературной критике и литературным группировкам 20-х годов как части литературного процесса эпохи, требующей, по словам Б. Рюrikова, «диалектического, гибкого» изучения. «Рассматривая вопрос о литературных группировках, нам нужно, — продолжает он, — освободиться от влияния тенденции чрезмерной подозрительности, нужно более спокойно и конкретно рассматривать то, что было в группировках положительным, что было отрицательным, что преобладало, что было ведущим в этом диалектическом противоречии»².

Подобный акцент — на «необходимости исторического и диалектического подхода к группировкам» — активно поддерживает и Л. Лазарев, пишущий о том, что сложные вопросы истории советской литературы и критики «могут быть решены обстоятельными исследованиями, базирующимися на новом, вдумчивом и глубоком изучении материалов той эпохи», в частности — материалов литературной критики, в которой «в те годы тоже шел сложный процесс поисков верного пути...» И еще: «Не следует критику изображать как вредоносный балласт, как издержки литературного движения. До тех пор, пока мы не выясним, в чем же критика способствовала продвижению литературы вперед, пока мы не восстановим подлинную картину того, как все было, мы не продвинемся дальше в изучении истории советской литературы. И это еще один из важных аспектов, опуская который мы явно обедняем представление о том, как партия помогала литературе. Разве можно, перечеркивая все, что делалось

¹ Иванов В. Формирование идейного единства советской литературы. 1917—1932. М., 1960.

² Рюриков Б. «Философия» литературного процесса. — Вопросы литературы, 1961, № 9, с. 69.

критикой, раскрыть, как в то десятилетие рождалась новая эстетика, раскрыть ее зависимость от становления новой этики и морали... Представления о 20-х годах как о золотом веке или как о времени всеобщих и бесплодных заблуждений одинаково неверны»¹. К объективному и широкому (но не к «всеядному, а диалектическому»!) изучению критики 20—30-х годов зовет и статья А. Бочарова, который на ряде литературоведческих книг начала 60-х годов обоснованно показывает, что «предшествующая критика используется в них нередко в роли «мальчика для битья», а критики берутся огулом, без серьезного осмысления конкретно взятых статей и монографий». В результате «создается впечатление, будто литература развивалась не вместе с критикой, а вопреки ей». Необходимо, считает Бочаров, «в каждой литературоведческой работе... устанавливать подлинное, объективное место критики в литературном процессе»².

Позиция Б. Рюрикова, Л. Лазарева, А. Бочарова, В. Щербины, А. Дементьева, Б. Сучкова, С. Машинского по отношению к литературным группировкам 20-х годов, к их эстетическим концепциям и литературно-критической практике предстает, в противоположность односторонним их оценкам, позицией действительно *исторической*, ориентированной на проникновение в идейно-эстетическую сущность каждой из литературных платформ тех лет. В противовес «тенденциозным зарубежным исследователям, стремящимся всячески поддержать антиреалистические направления и односторонне освещающим группировки, представляя их состав монолитным, вне реальных исторических противоречий, без внутренней дифференциации... марксистское литературоведение, — пишет В. Щербина, — напротив, стремится эти группировки изучать в их подлинном облике, дифференцированно, в противоречиях и развитии, раскрывая их положительные и отрицательные стороны, подходя к ним с позиций историзма, с учетом духа времени»³.

Именно в таком направлении, с учетом методологически верных и ложных моментов литературно-эстетических концепций, характерных для 20-х годов, начинается —

¹ Лазарев Л. Нужна история критики. — Вопросы литературы, 1961, № 9, с. 71, 72, 73.

² Бочаров А. В роли мальчика для битья... — Вопросы литературы, 1962, № 8, с. 35, 30—31.

³ Щербина В. Идеологические и художественные критерии. — Вопросы литературы, 1961, № 9, с. 92.

с конца 60-х — начала 70-х годов — изучение *наиболее общих моментов*, свойственных идейно-художественным платформам того периода¹. И хотя между названными исследованиями есть расхождения, обусловленные более всего степенью углубленного и объективного прочтения идейно-эстетических установок той или иной литературной (в том числе — литературно-критической) группы, в целом их авторы стремятся многосторонне раскрыть и объяснить облик каждой из них, показывая тем самым тяжелый и не прямой путь формирования марксистско-ленинских воззрений в литературной критике и литературоведении 20-х годов. Как верно пишет С. Машинский, «Россия выстрадала не только марксизм, но и методологию марксистско-ленинского анализа искусства. Это был длинный и трудный путь, который нельзя представить себе в виде прямой восходящей линии»². О важности качественной характеристики этого пути, взятого во многих его проявлениях, справедливо говорит Л. Киселева. «Нельзя понять, — замечает она, — ни саму литературу, ни ее теорию тех лет, становясь на точку зрения какой-либо одной группы, — равно как и отвергая их все оптом за их якобы «враждебность», как говорят еще и теперь некоторые критики. Сами по себе клички «рапповец», «лефовец», «перевалец», «формалист», «вульгарный социолог» не должны нести в себе отрицательное и только отрицательное качество. Они, скорее, должны выражать характерность, особенность каждой из групп как отдельной и своеобразной грани литературного процесса 20-х годов в целом». Поэтому, характеризуя, например, вторую половину послереволюционного литературного десятилетия, Л. Киселева пишет о ней, с одной стороны, как о «годах плодотворной работы различных творческих групп и группировок, когда были поставлены и во многом решены важ-

¹ См.: Максимов А. Советская журналистика 20-х годов. Краткий очерк журнальной периодики. М., 1964; Очерки истории русской советской журналистики. 1917—1932. В 2-х томах. М., 1966; Тимофеев Л. Введение; Дементьев А., Сац И. А. В. Луначарский и вопросы советской литературы; Дикущина Н. Журналистика и критика 20-х годов. — История русской советской литературы. 2-е изд., испр., доп. В 4-х томах, т. 1. М., 1967; Кишинская Л. А. Борьба за теоретические основы советской литературной критики (1917—1932). Свердловск, 1967; Из истории советской эстетической мысли, М., 1967; Метченко А. Кровное, завоеванное. М., 1971; и др.

² Машинский С. Борьба с формализмом и вульгарной социологией в советской критике и литературоведении. — Сб.: Из истории советской эстетической мысли. М., 1967, с. 159.

нейшие для искусства вопросы»; а с другой стороны, как о «годах безрезультатных и беспросветных дискуссий и споров. Это время,— продолжает она,— наиболее обостренных отношений между группировками и внутри них и одновременно — годы зреющего объединения всех литературных и художественных сил»¹.

Разделяя точку зрения Л. Киселевой, отстаивающей необходимость широкого и объективного подхода к литературным группировкам 20-х годов, который намечается в ряде названных исследований, мы не можем согласиться с позицией авторов, по-прежнему акцентирующих внимание преимущественно на негативных моментах эстетических представлений 20-х годов (РАПП, Перевала, формальной школы, школы Переверзева) и тем самым упрощающих и вульгаризирующих процесс становления советской литературной науки. Так, например, в трактовке В. Иванова развитие литературы оказывается изолированным от процессов, совершающихся в критике и литературоведении 20-х годов. «Положительное решение многих проблем нового искусства,— пишет он,— уже в 20-е годы дало творчество крупнейших советских писателей (о критике не говорится вообще! — В. Э.) и учитывающее их опыт направляющее руководство партии»². Деятельность эстетических групп и школ выводится автором за рамки формирования и новой литературы, и марксистско-ленинской теории искусства, в то время как новая эстетика складывается в ходе самой жизни и борьбы идейно-художественных (в том числе литературно-критических) направлений 20-х годов, в процессе их сложного и противоречивого движения и развития, который корректирует и направляет Коммунистическая партия.

В последующие годы (конец 60-х — 80-х годы) появляется ряд исследований, в которых *все более конкретно*, с учетом их действительной сложности, рассматриваются литературно-эстетические воззрения, свойственные критике и литературоведению послереволюционного десятилетия, причем наиболее глубокий и научно-объективный их анализ дается в тех работах³ (в том числе

¹ Киселева Л. Проблема художественного метода (Фадеев и РАПП). — Сб.: Из истории советской эстетической мысли, с. 426.

² Иванов В. Идеино-эстетические принципы советской литературы. М., 1971.

³ См.: Баскевич И. О теоретических воззрениях «Перевала» (К истории литературной борьбы. 1924—1932). — Филологические науки, 1965, № 1; Баскевич И. В. И. Ленин и пролетарская социалисти-

диссертационных)¹, где ставятся специальные, вводящие в самую сущность литературы и искусства проблемы.

Анализ вопросов стиля литературной наукой 20-х годов в известной мере возникает в исследованиях И. Баскевича, В. Кожина, А. Мясникова, Д. Ивлева, С. Сухих, П. Бугаенко, Н. Дикушиной, В. Акимова, М. Чудаковой и др., где стилевая проблематика рассматривается опосредованно, в связи с вопросами методологии, метода социалистического реализма, поэтики, жанра, путей творческого развития нового искусства и т. д. Предметом *специального изучения* проблема стиля становится в ряде диссерта-

ческая литература.— Вопросы литературы, 1967, № 4; Бугаенко П. А. А. В. Луначарский и советская литературная критика. Саратов, 1972; Шешуков С. Неистовые ревнители (Из истории литературной борьбы 20-х годов). М., 1970; Кожин В. История литературы в работах ОПОЯЗа.— Вопросы литературы, 1972, № 7; Трифонов Н. А. А. В. Луначарский и советская литература. М., 1974; Мясников А. Проблемы раннего русского формализма.— Сб.: Контекст — 1974. М., 1975; Мазаев А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975; Дикушина Н. И. Октябрь и новые пути литературы. М., 1978; Акимов В. В спорах о художественном методе (Из истории борьбы за социалистический реализм). М., 1979; Деметьев А. А. К. Воронский и советская литература.— Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982; Куприяновский П. А. К. Воронский в газете «Рабочий край».— Литературное наследство, т. 93. М., 1983; Эйдинова В. Стиль писателя и литературная критика. Красноярск, 1983; Белая Г. А. Из истории советской литературно-критической мысли 20-х годов. Эстетическая концепция «Перевала». М., 1985; Корокотина А. М. Проблема методологии советской литературной критики в 20-е годы. Томск, 1986; Чудакова М. О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова. Рига, 1986; Иванов Вяч. Вс. Поэтика Романа Якобсона.— Сб.: Якобсон Роман. Работы по поэтике. М., 1987; Каверин В., Новиков Вл. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М., 1988; Эйдинова В. О Вячеславе Полонском.— Сб.: Полонский Вяч. О литературе. М., 1988; и др.

¹ Ивлев Д. Методологические проблемы поэтики в советском литературоведении 20-х годов. М., 1968; Сухих С. Проблема жанра в литературоведении и критике 20-х годов (роман, повесть). Горький, 1969; Неживой Е. Проблемы методологии советского литературоведения на страницах журнала «Печать и революция». М., МГУ, 1972; Кузнецова И. А. Проблема творческого метода в критике 20-х годов и литературно-эстетические позиции Левого фронта искусства. М., 1979; Орлова Е. И. Проблема изучения авторской позиции писателя-сатирика (Из опыта советской литературной критики 20-х годов). М., 1981; Алиев Э. Проблема классического наследия в русской советской литературной критике 20-х годов. М., 1987; и др.

ционных работ начала 70-х — 80-х годов¹, где она раскрывается в направлении теоретической ее постановки отдельными «отрядами» литературоведения послереволюционного периода.

В работах П. Бугаенко, Г. Белой, А. Мазаева, В. Акимова, И. Кузнецовой, Вл. Новикова стилевые вопросы рассматриваются косвенно, однако они получают новое освещение, ибо раскрываются на более широком (не только литературоведческом, но и литературно-критическом) материале.

Основываясь на результатах названных исследований 60—80-х годов², мы непосредственно обращаемся к анализу концепций стиля, характерных для литературной критики и литературоведения 20-х годов³. Рассматривая в первую очередь литературно-критические работы тех лет, мы в то же время раскрываем и опыт литературоведения, ибо послеоктябрьские годы, отмеченные особо интенсивной творческой жизнью, характеризуются усиленным взаимодействием различных сфер литературной науки, активно включенных в журнальную жизнь. Об «ученой критике», которая, с одной стороны, стремится быть «вооруженной литературной наукой», а с другой — ищет пути самоопределения, то есть все более плотных связей с журналом, говорит, например, Ю. Тынянов⁴, намечая линии формирования новой критики. Незадолго до Ю. Тынянова Б. Эйхенбаум пишет о «журнальной на-

¹ См.: Раков В. Г. Проблема стиля в советском литературоведении 20-х — начала 30-х годов. М., 1970; Носов В. Н. Проблема стиля и жанра в литературоведении и критике 20-х годов. М., 1972; Белая Г. А. Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов (По материалам литературоведения, критики и журналистики). М., 1975; Эйдинова В. В. Концепция стиля в литературной критике 20-х годов (Из опыта советской литературно-критической периодики). М., 1983; и др.

² Отметим также работы, посвященные литературе 20-х годов, но в той или иной мере привлекающие и критику данного периода. Это книги Ю. Андреева, В. Гуры, Л. Финка, Н. Васильевой, В. Тимофеевой, В. Скобелева, Н. Грозновой, В. Бузник, Е. Скороспеловой, Е. Муценко, М. Чудаковой, В. Компанейца, Н. Скалона и др.

³ В книге приняты два типа сносок: цитаты из работ, не переиздававшихся после 20-х годов, приводятся по журнальным статьям и книгам тех лет; цитаты из работ, переизданных в дальнейшем, — также и по последним изданиям.

⁴ См.: «Критика должна литературно организоваться по-новому, на смену более не ощущаемому типу статьи должен прийти новый тип. Только тогда критика вдруг понадобится и читателю, и писателю. Но — здесь критика связана с журналом» (Тынянов Ю. Журнал, критик, читатель и писатель. — Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 148, 149).

уке», обращая внимание на характерные для тех лет явления тесных контактов литературной науки и критики.

Широкий литературно-критический плацдарм (в первую очередь — журнальная литературно-критическая периодика) дает возможность рассмотреть проблему стиля *не только теоретически*¹, но и *практически*, раскрывая пути его изучения литературной критикой и входя, таким образом, в живую жизнь формирующейся советской литературы, в ее специфическую сущность, концентрированно (закон формо-содержания!) выражающую себя в стиле. Стилевой разрез литературно-критической мысли рассматриваемого периода оказывается поэтому тем *«основным звеном»*, которое позволяет увидеть степень адекватности различных эстетических концепций природе искусства.

Требую раскрытия не только теоретического, но и практического аспектов ее изучения, стилевая проблематика ведет тем самым к максимально конкретному исследованию каждой из литературных групп и школ, которое, в свою очередь, позволяет выйти к выявлению *всей полноты* их методологических установок и отношений (различий, связей, схождения и т. д.) В результате возникает возможность не ограничиваться традиционным анализом литературного времени 20-х годов (через литературные группировки), но обозначить — посредством анализа концепций стиля — *более общие и существенные закономерности*, характерные для критики и литературоведения и для литературного процесса данного периода в целом.

Предваряя разговор о концепциях стиля, свойственных литературным группам (и шире — литературно-эстетическим направлениям тех лет), наметим некоторые *общие* для них тенденции — в смысле внимания к стилевым проблемам и характеру их постановки.

Это, *во-первых*, обязательное (но в разных объемах) включение в круг вопросов, решаемых той или другой литературной группой, — вопросов стиля, интерес к которым (и вплотную связанным с ними вопросам о творческой индивидуальности художника) обуславливается рядом факторов: и общественной атмосферой революционной эпохи, расковавшей личность; и интенсивным

¹ Собственно теоретический поворот исследования (метода) заявлен, например, в книге В. Акимова, который стремится, «говоря о деятельности литературных группировок 20-х годов, исследовать в каждом случае их теоретико-идеологическое ядро» (Акимов В. В спорах о художественном методе, с. 136).

становлением нового искусства, его яркой стилевой жизнью; и формированием новой науки о литературе, устремленной к самоосознанию и, отсюда, к осмыслению основополагающих проблем художественного творчества. Центральной среди них оказывается проблема сущности искусства, специфическим проявлением которого предстает его «стилевое бытие».

Во-вторых — это более или менее широкое, но, как правило, постоянно присутствующее и в эстетических программах, и в литературно-критической практике 20-х годов рассмотрение вопросов художественной формы, характеризующейся в этот период повышенной активностью. Внимание к проблеме формы обуславливается также и отмеченным самодвижением литературной науки, тяготеющей к разработке кардинальных вопросов теории искусства (его сущности, связей содержания и формы и т. д.). Стиль и форма — данное соотношение намечается в большинстве эстетических воззрений 20-х годов.

В-третьих — это стремление различных литературных групп обосновать защищаемые ими концепции искусства и стиля марксистской философией, приобретающей после Октября особо притягательную силу и, соответственно, большой общественный и научный вес. Однако ограниченное и одностороннее (субъективистское и объективистское) восприятие диалектического материализма приводит многих критиков и теоретиков этих лет к внедиалектическому (чаще всего — вульгарно-социологическому или формалистическому) толкованию как природы искусства в целом, так и отдельных его граней, в том числе стилевой.

И наконец — это общая для многих теоретических и конкретно-аналитических работ тех лет, посвященных вопросам художественного творчества, направленность к системному осознанию искусства и его стилевой сферы в частности. Данная тенденция оказывается связанной и с возросшим в послереволюционный период авторитетом философии марксизма-ленинизма, в которой заложен системный подход к реальности; и с резким подъемом общего уровня научного знания, свойственным эпохе; и опять-таки с внутренним ростом литературной науки 20-х годов, ищущей и прокладывающей пути продуктивного изучения явлений искусства. Рассмотреть произведение как систему и определить в ней место отдельных сторон и граней (стиля в том числе) художественного

целого — эту задачу ставят перед собой многие литературные группы и школы тех лет, весьма далекие друг от друга по своей общетеоретической ориентации.

Сходные тенденции в облике характерных для 20-х годов эстетических концепций (и включенных в них представлений о стиле) не только не заслоняют, но, напротив, высвечивают их особенные «лица», в первую очередь «лица» тех из них, что оставляют след и в истории литературоведческой и литературно-критической мысли, и в истории литературы и искусства. Свойственные им решения вопросов «художник», «поэтика», «стиль» — в той или другой мере — соотносятся с ленинскими выступлениями предреволюционных и послереволюционных лет, в которых формируется научный подход к искусству как специфической форме общественного сознания и которые предстают поэтому (при сегодняшнем рассмотрении эстетических идей интересующего нас периода) критерием отбора плодотворных моментов в складывающихся концепциях искусства и — конкретнее — концепциях стиля.

В. И. ЛЕНИН О СПЕЦИФИКЕ ИСКУССТВА И ЭСТЕТИКА ПРОЛЕТКУЛЬТА. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ И СТИЛЯ В ПРОЛЕТКУЛЬТОВОЙ КРИТИКЕ

1. ДИАЛЕКТИКА «ОСОБЕННОГО — ОБЩЕГО» И ПРОБЛЕМА СУЩНОСТИ ИСКУССТВА В ТРУДАХ В. И. ЛЕНИНА

Сложный и противоречивый процесс методологического и теоретического самоопределения советской литературной критики 20-х годов характеризуется ее нарастающим вниманием к марксистской философии, приобретающей после Октября все большую общественную и научную значимость. Литературно-критическая периодика тех лет, на страницах которой ставятся и обсуждаются кардинальные для развития нового искусства вопросы, стремится обосновать возникающие в острой идейно-эстетической полемике идеи, опираясь на труды классиков марксизма, причем роль ленинских работ — как методологической базы формирующейся советской периодики — в течение 20-х годов заметно усиливается. Тенденция эта оказывается связанной (хотя связь эта не всегда предстает явной и отчетливой) с тенденцией постепенного освобождения критической мысли эпохи от вульгарно-материалистических и формалистических представлений в толковании как природы искусства в целом, так и отдельных его граней. Решение специальных художественных проблем (в том числе и проблем поэтики и стиля), свойственное различным литературным группам в данный период, в той или другой мере, но тоже соотносится с ленинскими выступлениями дореволюционных и после-революционных лет, которые предстают поэтому — при

сегодняшнем рассмотрении литературной критики интересующего нас времени — критерием отбора плодотворных моментов в свойственных ей теоретических установках и принципах конкретного анализа фактов литературы и искусства.

Уровень современного развития науки о литературе требует широкого включения ленинских воззрений на специфику искусства в рассмотрение существующих в литературной критике 20-х годов концепций искусства и — конкретнее — концепций стиля. Оба времени, и ближнее, и дальнее, диктуют необходимость пристального внимания к трудам Ленина, и сегодня еще недостаточно изученным с точки зрения содержащегося в них философского обоснования магистральных теоретико-литературных категорий. Постоянный акцент Ленина на *специфических* признаках той или иной сферы общественного сознания, в частности сознания художественного, дает возможность, во-первых, повернуть выдвинутые им идеи к категории стиля, «суммирующая особенность» которого (А. В. Луначарский) позволяет прилагать к нему общие представления об искусстве (например, двигаясь от ленинского толкования специфики искусства, уточнять такие вопросы, как тип контактов художника с действительностью; характер содержания, свойственного его творениям; своеобразие органической для него художественной формы и др.).

Во-вторых, ленинские работы, анализируемые сегодня в аспекте утверждающегося в них диалектического подхода к явлениям искусства, открывают новые аспекты их принципиального методологического значения для складывающейся советской литературной критики. Они помогают уяснить как степень научной продуктивности той или иной концепции стиля, характерной для критики и литературоведения 20-х годов, так и сложность формирования марксистского метода исследования художественных творений, противоречиво и трудно прокладывающего себе дорогу в литературно-критическом сознании тех лет, тяготеющем — особенно на первых порах — или к снятию специфических сторон искусства, или, наоборот, к их гипертрофии.

В ленинских работах — дооктябрьских и послеоктябрьских — интенсивно разрабатывается философская проблема «общего» и «особенного» («индивидуального», «частного», «конкретного»), раскрываемая в многообраз-

ных аспектах — общественно-политическом, собственно философском, этическом, эстетическом и т. д.¹

Активная сосредоточенность на данной проблематике не является для Ленина случайной: она диктуется эпохой претворения марксизма в действие, эпохой свершения социалистической революции и начала созидания нового общества. Именно благодаря практическим задачам социально-политического и культурного преобразования мира, поставленным в этот период историей, философская проблема «особенного — общего» получает в работах Ленина подчеркнутую весомость и обоснованность. Проверая опытом революции марксистский метод диалектико-материалистического изучения общественной жизни, Ленин наиболее пристально рассматривает конкретные формы социалистического переустройства мира и тем самым в разных направлениях (от сферы политики — до сферы искусства) развивает марксистскую диалектику.

Так, материалистически прочитывая «Науку логики» Гегеля, он выделяет моменты, которые относятся к проблеме живого, многообразного выражения общего, существенного в явлениях. Гегелевскую мысль о «взаимосвязи единичного и всеобщего» («...единичное, субъект есть столь же и не единичное, а всеобщее») он сопровождает пометкой: «отдельное = всеобщему», акцентируя моменты их взаимоперехода и взаимоприсутствия. И еще: «Различие субъективного от объективного есть, **НО И ОНО ИМЕЕТ СВОИ ГРАНИЦЫ**»². В другом случае, развертывая эту же мысль о диалектическом переходе всеобщего в отдельное и особенное, Ленин подчеркивает обобщающую и углубляющую роль последнего: «Прекрасная формула: «Не только абстрактно всеобщее, но всеобщее такое, которое воплощает в себе богатство особенного, индивидуального, отдельного» (все богатство особенного и отдельного)!!»³.

Отсюда центральную идею диалектики — идею развития — Ленин («К вопросу о диалектике») тесно увя-

¹ Общеэстетические и литературоведческие аспекты этой проблематики (сущность художественного отражения; специфика образа, диалектика общечеловеческого и партийного; и др.) раскрываются в исследованиях Ю. Андреева, Ю. Барабаша, Ю. Борева, С. Бочарова, А. Бушмина, И. Волкова, А. Дементьева, А. Егорова, В. Иванова, А. Иезуитова, М. Кагана, В. Кожина, Г. Куницина, Е. Купреяновой, М. Лившица, Ю. Лукина, А. Метченко, А. Мясникова, М. Овсянникова, Б. Павловского, Л. Столовича, Л. Тимофеева, И. Черноуцана, В. Щербины и др.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 181, 90.

³ Там же, с. 90.

зывает с идеей взаимоперехода противоположностей, подробнее всего разрабатывая вопрос об «особенном» и «общем». «Общее существует, — пишет он, — лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее... Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. п. Всякое отдельное тысячами переходов связано с другого рода отдельными (вещами, явлениями, процессами) и т. д.»¹ Наконец, само диалектическое познание Ленин определяет как познание, учитывающее различия, оттенки, многие грани бытия, как «живое, многостороннее (при вечно увеличивающемся числе сторон) познание с бездной оттенков всякого подхода, приближения к действительности (с философской системой, растущей в целое из каждого оттенка) — вот неизмеримо богатое содержание по сравнению с «метафизическим» материализмом, основная беда коего есть неумение применить диалектики к Bildertheorie (теории отражения. — В. Э.), к процессу и развитию познания»².

В ленинских размышлениях об искусстве специальные вопросы, раскрывающие особую природу художественных творений, возникают, как правило, в общем виде, без детального их рассмотрения, чаще всего — в связи с анализом социальной проблематики, закономерно выдвинутой в работах Ленина-публициста на первый план. Однако даже в самых широких или, наоборот, в самых частных высказываниях Ленина об искусстве, о литературе вопрос о специфике художественного сознания — в той или иной мере — всегда присутствует, обнаруживая постоянную устремленность ленинской мысли к сущности рассматриваемых явлений, а значит — к свойственной им диалектике «общего» и «особенного». Отсюда — настойчивый акцент Ленина на *повышенной активности субъективного* («личного, индивидуального») начала, характерной для искусства в целом³ и особенно явственной в

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 318.

² Там же, с. 321—322.

³ Выделим этот акцент в известных ленинских положениях («Партийная организация и партийная литература») о своеобразии искусства (в том числе — нового, свободного от корысти и карьеры, искусства революции, пронизанного «идеями социализма и сочувствием трудящимся»), которое «всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством»; для которого «безусловно необходимо обеспечение большего пространства личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»; которое, наконец, «не может быть шаблонно отождествляемо с другими частями партийного дела проле-

мире талантливых, тем более — гениальных творцов, создания которых отмечены печатью единственности и уникальности.

Эту самобытность больших художников («оригинальность Толстого», «своеобразие его критики») Ленин связывает с обеими «составляющими» их творчества: и с неповторимой индивидуальностью автора, и с тем особенным обликом реальности, которая им осваивается. Так, противоречия Толстого в ленинских статьях о нем — это «не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий... которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху»; «...совокупность его взглядов, взятых как целое, выражает... особенности нашей революции...»; «Толстой переносит его (патриархального крестьянина.— В. Э.) психологию в свою критику», которая «потому отличается такой силой чувства, такой страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием в стремлении «дойти до корня»¹.

Однако, при всем значении — для освоения специфической сущности толстовского творчества — как объективной, так и субъективной его сторон, последняя очерчивается Лениным как особо активная и деятельная сила, устанавливающая свою позицию по отношению к отражаемой реальности («...Толстой поразительно рельефно воплотил в своих произведениях — и как художник, и как мыслитель и проповедник — черты исторического своеобразия всей первой русской революции, ее силу и слабость»; он «с громадной силой, уверенностью, искренностью поставил целый ряд вопросов, касающихся основных черт современного политического и общественного устройства»; «Толстой отражает их (миллионов крестьян.— В. Э.) настроение так верно, что сам в свое учение вносит их наивность, их отчуждение от политики, их мистицизм...»².

тариата» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104, 101). См. также ленинский конспект «Науки логики», где подчеркивается мысль Гегеля о сущности искусства, характеризующегося, в отличие от науки, особой интенсивностью субъекта творчества: «Диалектику часто рассматривали, как некоторое искусство, как будто она основывается на некотором субъективном таланте, а не принадлежит к объективности понятия» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 204).

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 22; т. 17, с. 240; т. 20, с. 40.

² Там же, т. 20, с. 20, 38, 40.

Отсюда — тезис о «личной инициативе» творца, об особом значении его субъективных склонностей в создании самостоятельных и подлинных произведений искусства конкретизируется в размышлениях Ленина о тех или иных крупных авторах. Активность художника предстает как его *дейтельное самоопределение в мире, как интензивность свойственных ему контактов с действительностью*. «Талантливый», «гениальный», «грандиозный», «великий» — эти оценки возникают в ленинских высказываниях о людях искусства в тех случаях, когда они оказываются способными силой своей индивидуальности войти в реальность, соединить свою сущность, свою «личную мысль» с закономерностями эпохи, «с некоторыми хотя бы из существенных сторон революции»¹.

Утверждаемая Лениным диалектика отношений разных сфер человеческого сознания, познающего мир, позволяет увидеть общие и особенные черты и *в формах* выражения этих сфер — теоретической и конкретно-чувственной (в том числе — и художественной). Так, вслед за Гегелем он показывает, что процесс возникновения любых продуктов сознания — ощущений, представлений, идей и т. д. — есть одновременно и процесс их формирования². «Материи нельзя видеть, осязать и т. д., — говорит Ленин, — то, что видят, осязают, есть уже *определенная материя*, то есть единство материи и формы» (См. у Гегеля: «Если абстрагироваться от всяких определений, от всякой формы какого-либо нечто, то останется неопределенная материя»)³.

В силу максимальной активности субъекта художественного познания, *форма — как средство раскрытия им своей позиции* — приобретает особую значимость в искусстве, где последовательно создается необходимое творцу содержание. Именно формой, ее строением, ее компонентами он выявляет свою концепцию бытия, через форму устанавливает органичный для себя тип контактов с реальностью. Идея особо тесной связи содержания — формы в

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 206.

² «Нельзя задавать вопрос, каким образом форма привходит к сущности, ибо первая есть лишь свечение последней в себе самой...» — этот гегелевский подход уточняется формулой Ленина, фиксирующей взаимопереход сущности явления и его формы в процессе познания: «Форма существенна. Сущность формирована. Так или иначе в зависимости и от сущности» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 129).

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 130.

искусстве, не получая специальной разработки в трудах Ленина, косвенно, но достаточно определенно звучит в его толстовских статьях, где говорится о способности великого писателя мощно выразить постигаемую им жизнь («поразительно рельефно» отразил; дал «гениальное освещение»; верно «передал настроение»; «с огромной силой обрисовал» и т. д.). Причем Лениным обозначается момент зримой совпадаемости обличительного «идейного содержания писаний» Толстого и характерной для него подчеркнуто резкой формы «срывания всех и всяческих масок», отвечающей протестующему духу его творчества («...каждое положение в критике Толстого есть пощечина буржуазному либерализму... безбоязненная, открытая, беспощадно резкая постановка Толстым самых больных, самых проклятых вопросов нашего времени бьет в лицо шаблонным фразам, набитым вывертам, уклончивой, «цивилизованной» лжи нашей либеральной публицистики»¹.

Выражая тип связей субъекта и объекта, художника и действительности, форма художественного сознания получает специфические очертания формы *двусторонней*², отражающей «двойной предмет», «двойную» объективно-субъективную реальность. Именно эту форму, воплощающую единство человека и мира, имеет в виду Ленин, когда пишет (в связи с мыслями Фейербаха о человеческом чувстве и фантазии, вне которых нет поэзии), что «искусство не требует признания его произведений за *действительность*»³. Немаловажно также в этом плане выделение Лениным рассуждения Гегеля об «идее добра», этической идее (особо родственной идее художественной), которая характеризуется как идея, «обремененная *определенностью субъективности*; как «объективное, которому вместе с тем свойственна форма свободного единства и субъективности»⁴.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 23, 24.

² Она отличается от формы сознания теоретического, направленного к освоению субъектом объективного мира: «Законы логики, — пишет Ленин, — суть отражения объективного в субъективном сознании человека», но отражения такого, при котором, по словам Гегеля, «субъективность «диалектически прорывает свой предел» и «через заключение раскрывается в объективность» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 165).

³ Там же, с. 53.

⁴ Там же, с. 196, 195. См. также отмеченные («NB!») Лениным размышления Гегеля о существовании диалектики не только объективной («имманентная диалектика предмета»), но и «субъективной... поскольку она принадлежит рассматриваемому субъекту» (там же, с. 234, 233—234).

Эта специфическая, объективно-субъективная форма, воплощающая «стык» человека и познаваемого им мира, имеет в то же время общие черты с формой сознания теоретического, устремленного к объективной реальности, ибо и та и другая не примыкают к содержанию вещей, а выражают само это содержание, являясь внутренней его формой. «Неверно, — пишет Ленин, — что «Denkformen» формы мысли. — В. Э.) — только «Mittel», «Zum Gebrauch» (средство для пользования. — В. Э.). Неверно также, что они «äußere Formen» (внешние формы. — В. Э.), «Formen die nur an dem Gehalt, nicht der Gehalt selbst seien» (формы, кои суть лишь формы на содержании, а не само содержание)». И далее: «Гегель же требует логики, в коей формы были бы «gehalt volle Formen» (содержательными формами. — В. Э.), формами живого, реально-го содержания, связанными неразрывно с содержанием»¹.

Именно потому, что внутренняя форма есть «свечение» сущности вещей, постигаемых сознанием, — синонимом ее и у Гегеля, и у Ленина выступает закон. «...Закон и сущность, — пишет Ленин, — понятия однородные (однопорядковые) ...»; или еще — в отношении теоретического сознания: «Логика есть учение не о внешних формах мышления, а о законах развития «всех материальных, природных и духовных вещей»...»²

Исходя из сказанного, подчеркнем, что способностью быть «внутренней», выражать существенное, закономерное в отражаемой реальности обладают не только формы мысли, но и *формы чувственного сознания*³. Не случайно в работах изучаемых авторов Ленин отмечает те «куски», где говорится не только о различии, но и о сходстве форм, воплощающих тот или другой тип сознания. Например, у Фейербаха: «Разве... высший закон мышления, закон тождества, не есть в то же время закон чувственности, разве не опирается, в конце концов, этот закон мышления на истинность чувственного созерцания?» И далее: «В чувственном предмете человек отличает сущность, как она есть в действительности..., от того, что в нем является абстрагированной от чувственности мысленной сущностью.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 84.

² Там же, с. 136, 84.

³ См. образное выражение этой мысли у Ленина: «...несущественное, кажущееся, поверхностное чаще исчезает, не так «плотно» держится, не так «крепко сидит», как «сущность». Etwa: движение реки — пена сверху и глубокие течения снизу. — Но и пена есть выражение сущности!» (там же, с. 116).

Первое он называет *существованием* или также *индивидуумом*, второе — *сущностью* или *родом*¹.

Совмещение в форме, выражающей чувственное сознание, моментов объективных и субъективных обуславливает и другую ее особенность — *конкретное* внешнее выражение, соответствующее ее «смешанной» природе. Ведь художник как субъект чувственного познания, стремясь выявить сущность действительности и в то же время не потерять свою индивидуальную сущность, ищет адекватный этой двуединой цели язык. Таким языком и оказывается форма конкретная, способная, в отличие от абстрактной формы, претворяющей теоретическое сознание, — сквозь живую, соединяющую в себе многое и различное «фактуру» (Ленин о «великой наглядности» Толстого) — передавать закономерности объективно-субъективной реальности. «Чувственное восприятие дает *предмет*, разум — *название* для него»², — приводит Ленин Фейербаха, определяющего специфику рациональной и эмоциональной форм сознания, а в другом случае пишет: «Чувства показывают реальность, мысль и слово — общее». «Глубокую диалектику» видит Ленин и в словах Лейбница («Индивидуальность содержит в себе как бы в зародыше бесконечное»³), который также протягивает нити от субъективного, личного, индивидуального — к конкретному, многообразному, полному (Ленин: «БОГАЧЕ всего САМОЕ КОНКРЕТНОЕ и самое СУБЪЕКТИВНОЕ»⁴).

Причем эта конкретная и богатая форма, специфичная для чувственного сознания, не перестает в то же время быть внутренней формой отражаемого объективно-субъективного мира и — сквозь выявленный облик этого мира — выражает его сущность (Гегель, цитируемый Лениным: «Явление есть... сущность в своем существовании»; «Единство в явлениях: «Это единство есть закон явления»⁵).

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 73, 75.

² Там же, с. 74, 246.

³ Там же, с. 70.

⁴ Там же, с. 212.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 135. Приведем в этой связи дополнительную расшифровку понятия «закон», которую дают Гегель и Ленин, ибо она необходима для понимания тех специфических, объективно-субъективных законов, что отражаются интересующей нас формой чувственного (художественного) сознания. Будучи, как отмечалось, синонимом сущности явлений, то есть — «прочного», «устойчивого», «идентичного» в них, закон тем самым выступает и в роли связи, отношения (Гегель: «...закон есть существенное отноше-

В гегелевском размышлении о выражении идеи добра, к которому обращается Ленин, связь «чувственное — субъективное» тоже переходит в связь «субъективное — конкретное». В этической идее, пишет Гегель, заключено «требование единичной внешней действительности»; она «имеет достоинства не только всеобщего, но и просто действительного»¹.

Субъективно-объективное и конкретно-обобщенное как специфические признаки формы чувственного сознания определяют, в свою очередь, еще одно характерное ее качество, а именно — *повышенную активность* (действенность, энергичность и т. п.).

Будучи активной изначально, по своей общефилософской сути (ибо ею, как известно, субъект определяет предмет, выделяет его из круга других предметов, соотносит с ними, противопоставляет им и т. д.)², форма чувственного сознания (и тем более — целенаправленно творимая форма сознания художественного) получает максимальную «дозу» активности, так как заряжается из «двойного», субъективно-объективного источника, выражая, как говорилось, тип отношения человека к бытию. Поэтому, с одной стороны, она следует за меняющимся обликом реальности, за ее многообразным движением — не только внутренним, сущностным, но и внешним, выявленным, — поворачиваясь, трансформируясь, действуя вместе с ним. Чрезвычайно важны в этой связи выводы Ленина о соотношениях «явление — закон» и «движение — покой». Так, различие между законом и явлением, выдвинутыми, соответственно, на первый план в теоретической и чувственной сферах сознания, — накладывает отпечаток как на характер каждой из них, так и на формы, их осуществляю-

ние». — Там же, с. 138) как между явлениями, так и между частями, их образующими. Это отношение создает упорядоченность и организованность в многообразном мире реальности. И хотя Ленин сначала недоумевает, почему «закон» соотнесен в «Науке логики» с «механизмом» познания, в дальнейшем его вопрос снимается тем, что понятие закона ставится Гегелем в ряд с понятиями, разъясняющими употребление термина «механизм» в духе «принципа упорядоченности» бытия. «Понятие закона сближается здесь, — пишет Ленин, — с понятиями: «порядок»... однородность...; необходимость...; принцип самодвижения» (там же, с. 167).

¹ Там же, с. 195.

² «Материя, — читаем у Ленина, — не суть *основание* формы, а единство основания и обоснованного. Материя есть *пассивное*, форма — *активное*» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 130).

щие. Если, по Гегелю, закон есть «С П О К О Й Н О Е содержание явления», то «явление же есть то же самое содержание, но представляющееся в беспокойной смене и как рефлексия — в другое... поэтому явление есть относительно закона ЦЕЛЬНОСТЬ, ибо оно содержит в себе закон И Е Щ Е Б О Л Е Е — именно момент самодвижущейся формы»¹. Иначе говоря, законы как «прочное (остающееся) в явлениях» (Ленин), как «сохраняющаяся устойчивость, которой явление обладает в законе» (Гегель)², передают форме направленного на них теоретического сознания — качество покоя и инвариантности. В то же время явления, к которым раньше всего обращено сознание чувственное, — наделяют его форму изменчивостью и многосторонностью, характерными для живой действительности. В результате форма, воплощающая конкретно-чувственное сознание, оказывается *максимально инициативной* — в силу своей специфической ориентации на внешний, выявленный (и уже через него — на сущностный) облик действительности.

Особая активность формы, свойственной чувственному сознанию, с другой стороны, обуславливается энергией субъекта, эмоционально-деятельно отражающего мир, энергией его индивидуальности. Не случайно Ленин, цитируя Гегеля, соединяет в одну цепь понятия «страсть», «энергия» и «форма»: «Страсть — есть субъективная, «постольку формальная сторона энергии»³. Активность конкретно-чувственной, в особенности — художественной формы возникает как следствие «напора» данной личности и органичного для нее видения мира и общения с ним. Устремленная к отражению жизненной конкретности форма, характерная для чувственного сознания, вмещает в себя особенный строй личности, ее сложность, динамику, следуя, таким образом, уже не только за «бесконечной

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 137. См. ленинские формулировки, сопутствующие этой мысли Гегеля: «Явление — цельность, тотальность (закон = часть). (Явление богаче закона)». И еще: «Это замечательно материалистическое и замечательно меткое (словом «спокойное») определение. Закон берет спокойное — и потому закон, всякий закон, узок, неполон, приблизителен» (там же, с. 137, 136).

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 136.

³ Там же, с. 282. См. постоянно выделяемую Лениным эмоционально-духовную напряженность тодстовской формы, предельно активно воздействующей на читателя: «Замечательно сильный... протест»; «...сумел подняться до такой художественной силы...»; «...сумел с замечательной силой передать»; «...с такой силой, которая свойственна только гениальным художникам...»; и т. д.

картиной» жизни, окружающей художника, но и за «бесконечной картиной» его внутренней жизни, за его, — цитирует Ленин Фейербаха, — «die dramatische Psychologie» (драматической психологией. — В. Э.)¹.

Прилагая вывод о ходе познания (ленинский конспект «Науки логики» Гегеля) к понятию формы чувственного сознания («расширение требует также углубления...»); и «...большее расширение есть равным образом более высокая интенсивность»)², подчеркнем в итоге, что интенсивность формы художественного сознания увеличивается по мере нарастания сложности и динамичности реальности, отражаемой особым «я» художника. Чем более многогранен и драматичен мир, им формируемый, чем более убыстрен и напряжен его ритм, тем более (соответственно его облику!) деятельной и действенной предстает очерчивающая его живая, эмоционально-насыщенная художественная форма³.

Последний вывод имеет прямое отношение к историческому (переходному, преобразовательному) периоду 20-х годов и к рожденному им общественному (в том числе — художественному) сознанию — *поисковому, напряженному, созидательному*.

Не случайно в ленинской характеристике народной массы, поднятой революцией, на первый план выдвигаются ее деятельные творческие силы, которые предстают «основным фактором новой общественности... Социализм, — говорит он, — не создается по указам сверху. Его духу чужд казенно-бюрократический автоматизм: социализм живой, творческий, есть создание самих народных масс»⁴.

В разных вариантах, в том или ином контексте, но идея созидательной активности — народной и человеческой, которая рождается эпохой революции, — усиленно звучит в работах Ленина. Он пишет об особой интенсивности исторического движения этого периода («Война встряхнула массы, разбудила их неслыханными ужасами и страданиями. Война подтолкнула историю, и она летит теперь с быстротой локомотива. Историю творят теперь самостоятельно миллионы и десятки миллионов людей. Капитализм

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 64.

² Там же, с. 212.

³ См. гегелевское утверждение, поддерживаемое Лениным: «То, что является деятельностью формы, есть... в той же мере собственное движение самой материи... И то, и другое, действие формы и движение материи, есть одно и то же» (там же, с. 130).

⁴ Там же, т. 35, с. 57.

дорос теперь до социализма...»¹); о все растущем осознании самими трудящимися значения «самостоятельного исторического творчества большинства населения»², при котором только и возможен успех социалистической революции; о необходимости выдвигать «тысячи прошедших советскую школу людей, способных управлять государством»³.

Искусство революционной эпохи, отражающее ее «индивидуальное состояние»⁴ («головокружительную быстроту развития» и зримую созидательную активность масс и отдельных людей), оказывается созвучным своему времени и предстает наделенным максимально повышенной творческой энергией, которая, в свою очередь, переливается в тенденцию интенсивного (нередко формально-экспериментального) выражения художественной позиции по отношению к новой действительности.

Эта доминирующая в искусстве (как и в культуре в целом, в эстетике и критике — в частности) тенденция, характерная для него как для искусства периода перехода от капитализма к социализму, явственно проявляется, как показывает ленинский анализ общекультурной ситуации тех лет, в самой атмосфере настойчивого поиска путей, которыми пойдет художественное творчество революционной эпохи. В пафосе напряженных исканий, свойственных культуре послеоктябрьской поры, считает Ленин, отражается самая сущность революционного времени, с его брожением, столкновением противоположных начал и становлением новой «общественной связи», нового исторического качества («...всякий человек, способный хоть сколько-нибудь исторически взглянуть на вещи, — не усомнится ни на минуту в том, что теперешнее состояние дезорганизации есть состояние перехода, — перехода от старого к новому, есть состояние роста этого нового. Переход от старого к новому, если он проходит так круто, как проходит он в России с февраля 1917 года, предполагает, конечно, гигантское разрушение обветшало и омертвевшего в общественной жизни. И понятно, что поиски нового не могут дать сразу тех определенных, установившихся, почти застывших и окоченевших форм, которые раньше складывались веками и веками держались»). И далее, отмечая, что самые разные советские

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 81—82.

² Там же, с. 171.

³ Там же, т. 40, с. 201.

⁴ Там же, т. 29, с. 281—282.

организации «находятся еще в периоде брожения и полной неустановленности», что «преобладает, естественно, сторона, так сказать, дискуссионная или сторона митинговая над стороной деловой»¹, Ленин характеризует знаменательный процесс, переживаемый новой, становящейся социалистической культурой (в том числе — искусством, литературой, критикой), чьи первые шаги сопровождаются множеством диспутов, дискуссий, программ, манифестов, деклараций, в которых отражается активность художественного сознания революционного времени.

Подчеркивая закономерность этого особого, *манифестационного* периода в культурном развитии нового общества — развития, требующем целенаправленного и осторожного партийного руководства, — Ленин пишет: «Иначе быть не может... Бесконечные дискуссии и бесконечные митингования... являются необходимым переходом совершенно еще неподготовленных к общественному строительству масс, — переходом от исторической спячки к новому историческому творчеству»².

Сходную мысль (о естественности «митингового отрезка» для начального периода культурной революции) — только теперь непосредственно в отношении к новому искусству — Ленин высказывает и в беседе с К. Цеткин: «Пробуждение новых сил, работа их над тем, чтобы создать в Советской России новое искусство и культуру — это хорошо, очень хорошо. Бурный темп их развития понятен и полезен. Мы должны нагнать то, что было упущено в течение столетий, и мы хотим этого. Хаотичное брожение, лихорадочные искания новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня «осанну» по отношению к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие «распи его», — все это неизбежно. Революция развязывает все скованные до того силы и тянет их из глубины на поверхность жизни»³.

Весь комплекс вопросов, поставленных Лениным и со-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 154.

² Там же.

³ Цеткин К. О Ленине. В кн.: Воспоминания о В. И. Ленине. В 5-ти томах, т. 5. М., 1969, с. 13. И еще: «Наша революция освободила художников от гнета... весьма прозаических условий. Она превратила Советское государство в их защитника и заказчика. Каждый художник и всякий, кто себя таковым считает, претендует на право творить свободно, согласно своему идеалу, будь этот идеал на что-нибудь годен или нет. Отсюда перед нами брожение, экспериментирование, хаотичность...» И далее: «Но, конечно, мы коммунисты... Мы должны стре-

средоточенных вокруг актуальнейшей для нового художественного и эстетического сознания проблемы специфики искусства («субъект и объект познания»; «формы сознания»; «художественная форма» и др.), непосредственно не мог участвовать в формировании социалистического искусства и осваивающей его литературной критики; ибо ряд принципиальных в этом смысле ленинских трудов («Философские тетради» — в частности¹) не был опубликован вплоть до конца 20-х и начала 30-х годов. Однако вопросы эти, в большей или меньшей степени, присутствуют в работах Ленина, посвященных самым разным сферам общественной жизни предреволюционной и послереволюционной России — политической, экономической, философской, общекультурной и т. д., — в силу постоянной «пронизанности» ленинских выступлений идеей диалектического взаимоперехода «общего» и «особенного» (обусловленной историческим подходом к решению конкретных задач социалистической революции). Отсюда и влияние их — методологическое, теоретическое, идейно-эмоциональное — на формирующуюся литературную науку и критику оказывается, при всей своей опосредованности, весьма значительным. Не случайно на рубеже 20—30-х годов Луначарский пишет о необходимости изучения специальных вопросов литературной теории — в связи с философскими трудами В. И. Ленина, подчеркивая, что «они имеют не только общеполитическое, но и специально литературоведческое значение. Поставить проблему единства «общего» и «частного» применительно к таким важным категориям литературной науки, как стиль и жанр, продолжает он, должен будет отныне всякий литературовед-марксист. Поставить проблему «единства противоположностей» применительно к творчеству того или иного писателя — значит уяснить внутренние противоречия этого творчества и установить в их недрах ведущее, организующее начало»².

миться к тому, чтобы с ясным сознанием руководить также и этим развитием, чтобы формировать его результаты... Поэтому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание... На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст формы, соответствующие своему содержанию» (там же, с. 13—14, 65).

¹ Исключая заметку «К вопросу о диалектике», которая была опубликована ранее. — Большевик, 1925, № 5—6.

² Луначарский А. В. Ленин и литературоведение. Литературная энциклопедия. М., 1932, т. 6. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 412.

2. КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА В ПЕРИОДИКЕ ПРОЛЕТКУЛЬТА

Проблема сущности искусства и сопутствующая ей проблема стиля возникает — в той или другой степени — и в декларациях, и в критических выступлениях деятелей Пролеткульта¹, активно связанного с ранней, послереволюционной пролетарской поэзией. Решение этих специальных художественных проблем получает разные нюансы (работы А. Богданова, П. Лебедева-Полянского, В. Керженцева, А. Гастева, В. Плетнева, П. Бессалько, Ф. Калинин и др.), однако в целом эстетика и критика Пролеткульта (журналы «Пролетарская культура», «Грядущее», «Горн» и др.) определяются философскими идеями А. Богданова — крупного и разностороннего ученого (экономиста, медика, эстетика), стоящего, однако, на позиции, противоположных диалектическому материализму. Сущность философских взглядов Богданова Ленин раскрывает еще в «Материализме и эмпириокритицизме» (переизданном в 1920 г.), показывая их антиматериалистический характер, что проявляется, например, в утверждении первичности психического опыта людей, из которого «выводится физическое»².

Собственно эстетические работы Богданова послеоктябрьского периода, посвященные вопросам пролетарского искусства³, содержат в себе подобную его философским представлениям идею изначальности человеческого (психологического, социального) опыта, который направляется искусством («Искусство организует посредством живых образов социальный опыт не только в сфере познания, но также и в сфере чувств и стремлений»⁴). Иначе говоря, один тип человеческого сознания, так сказать,

¹ См. работы А. Дементьева, А. Мазаева, В. Роговина, Н. Дикушиной, И. Баскевича, В. Горбунова, В. Акимова, З. Алиева и других авторов, в которых рассматривается концепция культуры, складывающаяся в выступлениях представителей Пролеткульта.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 238, 239.

³ Наиболее систематично и цельно эстетическая позиция А. Богданова рассматривается В. Акимовым, хотя толкование вопросов формы и стиля, характерное для критических выступлений Богданова и других пролеткультовских авторов, освещается в его книге, ориентированной на решение другой задачи, в общем виде.

⁴ Богданов А. Пролетариат и искусство. Резолюция, предложенная на Первой Всероссийской конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций. — Пролетарская культура, 1918, № 5, с. 32.

бытовой, «житейский», управляется, по Богданову, другим его типом, художественным, то есть из круга сознания как определяющего начала человеческой жизни автор не выходит, как мы видим, и тогда, когда строит свою концепцию искусства, пролетарского искусства в частности: она тоже оказывается по своей сути идеалистической и окрашивающей духом идеализма эстетическую платформу Пролеткульта.

Подчеркнем (ибо это особенно важно для решения нашей проблемы), что антимарксистский характер воззрений Богданова, в том числе — художественных, обнаруживается и в том механическом, чуждом диалектике *подходе* к рассматриваемым явлениям, на котором данные воззрения основываются. Эта сторона богдановско-пролеткультовской концепции исследователями Пролеткульта, по сути дела, не рассматривается, — ленинская же ее критика идет как по линии ее теоретического содержания, так и по линии метода исследования явлений¹.

В этом смысле Ленин начинает осуществлять ту задачу марксистской критики новейших ревизий марксизма, до которой не поднимается Плеханов. «Разработать, — скажет он позднее в конспекте гегелевских «Лекций по истории философии», подчеркивая актуальность данного угла зрения на «эмпирионизм», — Плеханов написал о философии (диалектике), вероятно, до 1000 страниц (Бельтов + против Богданова + против кантианцев...). Из них о большой Логике, *по поводу* нее, ее мысли (т. е. *собственно* диалектика как философская наука) — nil!!»². Отход Богданова от диалектики, как показывает Ленин, представляет собой отход от таких существенных закономерностей реальности, как «особенное» (в соотношении с «общим»), «связи и переходы» (в соотношении с «противоположностями») и др., вследствие чего толкование им исторической или художественной проблематики приобретает упрощенный, вульгарный характер.

Так, например, свойственный Богданову «пропуск»

¹ «...Диалектического материализма он (Богданов.— В. Э.) явно не понял... Метафизический, т. е. антидиалектический материализм может принимать существование материи (хотя бы временное, до «первого толчка» и т. п.) без движения. Диалектический материализм не только считает движение неразрывным свойством материи, но и отвергает упрощенный взгляд на движение и т. п.» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 285).

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 248.

особенных признаков тех или иных сторон действительности Ленин обнаруживает в одном из принципиальных положений его философии — в утверждении совпадаемости материального и духовного («Социальность,— приводит Ленин Богданова,— нераздельна с сознательностью. *Общественное бытие и общественное сознание, в точном смысле этих слов, тождественны*») — и опровергает его со всей определенностью: «Общественное бытие и общественное сознание не тождественны,— совершенно точно так же, как не тождественно бытие вообще и сознание вообще... Вступая в общение, люди во всех сколько-нибудь сложных общественных формациях... *не сознают* того, какие общественные отношения при этом складываются, по каким законам они развиваются... Общественное сознание *отражает* общественное бытие — вот в чем состоит учение Маркса. Отражение может быть приблизительно верной копией отражаемого, но о тождестве тут говорить нелепо»¹.

Снятие фактора «специфичности» при трактовке различных сфер реальности, естественно, не могло не сказаться в общеэстетических и литературно-критических выступлениях Богданова, в первую очередь — в решении вопросов «субъект творчества», «художническая индивидуальность», непосредственно лежащих в русле диалектического отношения «особенное — общее». «Из принципа монизма методов,— пишет Богданов,— вытекает, что не может быть методов практики и науки, которые не могли бы найти прямого или косвенного применения в искусстве»². И еще: «В работе художника — те же отношения (что и в производстве.— В. Э.): создаются новые и новые комбинации живых образов и тут же регулируются сознательным планом»³. Вряд ли поэтому можно согласиться с В. Акимовым, который считает, что Богданов не проходит мимо своеобразия искусства, ибо утверждает, что оно «организует в образах производственную деятельность людей, поднимая настроение производителей в процессе труда»⁴. Богдановская концепция искусства построена на *отождествлении* самых различных сторон деятельности человека. И даже особую форму выражения

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 342, 343.

² Богданов А. Пути пролетарского творчества.— Пролетарская культура, 1920, № 15—16, с. 51.

³ Богданов А. Наша критика.— Пролетарская культура, 1918, № 3, с. 12.

⁴ Акимов В. В спорах о художественном методе, с. 87.

содержания в искусстве («живые образы») он, как мы увидим далее, толкует как форму, идентичную любым формам производственной деятельности.

Так, уравнивая (на основе процесса труда, но без учета процесса отражения) все формы творчества, в том числе и творчества художественного¹, Богданов выдвигает — как исходный — тезис о коллективной, внеиндивидуальной природе произведений искусства (пролетарского — тем более), а значит, по сути дела, *ликвидирует* специфику последнего, которая проявляется в особой активности личности художника, своеобразно отражающего и преобразующего объективный мир. «Творчество, — пишет он, — всякое — техническое, социально-экономическое, политическое, бытовое, научное, художественное — представляет разновидность труда... Методы пролетарского труда развиваются в направлении монистичности и осознанного коллективизма. В таком же направлении складываются, естественно, и методы пролетарского творчества»². И далее: «Осознанный коллективизм преобразует весь смысл работы художника, давая ей новые стимулы. Прежний художник видел в своем труде выявление своей индивидуальности; новый поймет и почувствует, что в нем и через него творит великое целое — коллектив. Для первого оригинальность есть выражение самоценности его «я», средство его возвеличения, для второго она означает глубокий и широкий захват коллективного опыта...»³

Богдановская идея внеличностной природы искусства звучит в ряде теоретических и литературно-критических выступлений деятелей Пролеткульта (В. Полянского, В. Плетнева, П. Бессалько, Ф. Калинина)⁴, особенно

¹ Идея уравнивания разных сторон общественной жизни, с одной стороны, и искусства — с другой, характеризует позицию многих пролеткультовских критиков. Так, Ив. Книжник утверждает, что «коммунизм ведет к синтезу искусства с общей идеологией человека» (О докладе т. Ив. Книжника «Коммунизм и искусство». — Грядущее, 1920, № 7—8, с. 20); Вал. Полянский ищет «элемент научности в поэзии» (Полянский Вал. Очередные вопросы. — Пролетарская культура, 1919, № 6, с. 12) и т. д.

² Богданов А. Пути пролетарского творчества. — Пролетарская культура, 1920, № 15—16, с. 50—51.

³ Там же, с. 51.

⁴ См.: «...Мы всегда выдвигаем положение о коллективном творчестве, свойственном грядущему укладу жизни во всех его проявлениях» (Полянский Вал. О коллективном творчестве. — Пролетарская культура, 1919, № 6, с. 8); или: «...Нужно, чтобы была стерта грань между творцом и производителем» (Плетнев В. О профессионализме. — Пролетарская культура, 1919, № 7—8, с. 36); и т. д.

резко и категорично — в статьях А. Гастева, который переносит признаки индивидуального труда на психологию пролетариев и далее — на пролетарское искусство. «Машинизирование обыденно-бытового мышления — читаем мы у него, — соединенное с крайним объективизмом, поразительно нормализует психологию пролетариата... Вот эта черта и сообщает пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу, как А, Б, С... Проявления этого механизированного коллективизма настолько чужды персональности... что движение этих коллективов-комплексов приближается к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализованные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишённая лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром. ...Есть, так сказать, «невиданный социальный автомат»¹.

Правда, подчеркнем, что в ответе А. Гастеву А. Богданов возражает против операции «смещения самых разных вещей», когда «они внешним образом подходят под заранее принятую схему»². Однако возражение это касается отнюдь не разных форм человеческой деятельности — художественной и трудовой, — а лишь различных классово-производственных коллективов. Так, в этой связи Богданов говорит о «самой высокой форме организованности пролетарского коллектива», где «единица ценна не безличностью, а, напротив, индивидуальностью, которая... не означает индивидуализма, а означает своеобразие личного опыта и способностей, благодаря которым все единицы дополняют друг друга», в результате чего в коллективе возникает «связь, создающаяся основной однородностью типа, дающей глубокое взаимное понимание»³.

Идея безличного творчества, заявляемая деятелями Пролеткульта, непосредственно вытекает из богдановской теории всеобщей, «родовой» психики — основы природы и, далее, человеческого сознания. Тезис о «первоисходном психическом», выдвинутый в «Эмпириомонизме», вызывает особо резкую критику Ленина, ибо в нем снова открывается не только идеализм, но и антидиалектичность богдановской позиции: «...вместо мысли, представ-

¹ Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры. — Пролетарская культура, 1919, № 8—10, с. 44—45.

² Богданов А. О тенденциях пролетарской культуры (Ответ т. Гастеву). — Пролетарская культура, 1919, № 9—10, с. 49.

³ Там же, с. 49, 51.

ления, ощущения живого человека, берется мертвая абстракция: ничья мысль, ничье представление, ничье ощущение, мысль вообще (абсолютная идея, универсальная воля и т. п.), ощущение, как неопределенный «элемент», «психическое», подставляемое под всю физическую природу и т. д. и т. п.»¹

Подобное «перешагивание» Богданова через индивидуальное сознание — к сознанию коллективному, а по существу — к отвлеченному, «ничейному», связано, о чем тоже говорит Ленин, с гипертрофированным релятивизмом его философии, отмеченной недоверием к «отдельному» человеческому знанию — к тем относительным истинам, которые в своей совокупности и движении, как утверждает диалектический материализм, приближают наше знание к объективному и абсолютному. Богданов, пишет Ленин, ухитряется «не заметить» данного Энгельсом... разъяснения вопроса об «абсолютной и относительной истине», обнаруживая тем самым «абсолютное незнание ни материализма, ни диалектики»².

Отстаивая идею безымянного творчества, теоретики Пролеткульта, однако, допускают известную непоследовательность в ее аргументации, ибо схватывают и выделяют *отдельные специфические проявления художественного творчества*. Характеризуя, например, искусство пролетариата с точки зрения «невозможности для него индивидуального мышления» (А. Гастев), пролеткультовская эстетическая программа, вместе с тем, вводит в эту характеристику — как особо значимый — *эмоциональный момент*, который, как известно, наиболее отчетливо выражает индивидуальный строй личности — и творящей, и воспринимающей. «Самой «чистой» областью поэзии, — пишет Богданов, — представляется лирика, искусство личных настроений, переживаний, чувств». Правда, он

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 283—284. И еще: «Ощущений (человеческих) без человека не бывает. Значит, первая ступень есть мертвая, идеалистическая абстракция. По сути дела, перед нами здесь не всем знакомые и обычные *человеческие* ощущения, а какие-то выдуманные, *ничьи* ощущения, ощущения *вообще*, ощущения божеские, как божеской стала у Гегеля обыкновенная человеческая идея, раз ее оторвали от человека и от человеческого мозга» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 238—239).

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 135.

³ См.: «Искусство так же организует чувство, как идейная пропаганда — мысль. Чувства же определяют волю с не меньшей силой, чем идеи» (Международное бюро Пролеткульта. — Горн, 1920, № 5, с. 22).

тут же отступает от этого верного вывода, подчеркивая, что лирика воспроизводит «общий для многих различных людей тип настроений, сходную и родственную у них связь душевных движений. Раскрывая и уясняя людям это общее, поэт невидимо объединяет и спаивает их единством взаимного понимания в сфере чувств... И в то же время он воспитывает эту сторону их души в одинаковом для них направлении, что углубляет и расширяет их душевную близость, прочность их связи — групповой, классовой, социальной...»¹.

И все же мотив эмоциональной силы и заразительности, особо необходимых новому искусству, не раз звучит со страниц журналов Пролеткульта². Так, Вал. Полянский пишет о «живых образах, в которых с особой яркостью подчеркиваются и даже преувеличиваются те элементы пережитого опыта, которые почему-либо потрясли психику автора»³; Ф. Калинин, анализируя поэзию А. Гастева (стихотворение «Башня» в сборнике «Поэзия рабочего удара»), говорит о «сильных образах», «о сильных моментах выражения, свойственных автору и вдохновляющих читателя»⁴; критик из «Грядущего» раскрывает «внутреннюю силу, бодрость и веру», пронизывающую поэзию Герасимова и «связанную с тем великим общим, что переживается в наши дни всем человечеством»⁵ и т. д.

Включение эмоционального фактора в определение искусства заставляет пролеткультовских критиков в отдельных случаях логически идти еще дальше: от мыслей об эмоциональной наполненности художественного произведения — к выводам о *значении субъекта творчества* в его создании, о выражении им себя и т. д. (П. Бессалько: «Творить — то есть выявить себя, свою оригинальность и свою классовую сущность»⁶; Ф. Калинин: пролетарский

¹ Богданов А. Что такое пролетарская поэзия.— Пролетарская культура, 1918, № 1, с. 14.

² См.: «Искусство — пролетарское стихотворение, роман...— огромной силы агитационное средство» (Международное бюро Пролеткульта.— Горн, 1920, № 5, с. 22).

³ Полянский Вал. Очередные вопросы.— Пролетарская культура, 1919, № 6, с. 13.

⁴ Калинин Ф. Путь пролетарской критики в «Поэзии рабочего удара» А. Гастева.— Пролетарская культура, 1918, № 4, с. 18.

⁵ Кий. Новые пролетарские поэты.— Грядущее, 1920, № 9—10, с. 16.

⁶ Бессалько П. О пролетарской культуре.— В кн.: Бессалько П. и Калинин Ф. Проблемы пролетарской литературы. Пг., 1919, с. 12.

художник должен «осознать себя и свою связь со своим коллективом»¹).

В ряде выступлений возникают даже утверждения об оригинальности, самобытности, органичности для художника. Чаще всего они появляются на страницах журнала «Грядущее», для которого более, чем для «Пролетарской культуры», характерен анализ текущего творчества пролетарских художников, однако и в публикациях «Пролетарской культуры» можно встретить замечания о самостоятельном лице того или другого автора (об «оригинальных и сильных вещах Гастева»²; о «достаточно ярком и самобытном Александровском»³). П. Яровой, например, критикует творчество Обрадовича и ряда других поэтов на том основании, что их стихи — это «схема, идущая от мозга», «отвлеченная», «не убеждающая», «надуманная» и т. д.⁴ Подобное признание значения субъекта в художественном творчестве (оно объясняется чуткостью авторов «Пролетарской культуры» к особой природе искусства, не укладывающегося в нивелирующие его схемы) не заглушает определяющую для эстетики Пролеткульта тенденцию неприятия личностного начала в художественных произведениях. Они (основной тезис Богданова!) имеют лишь одну цель — «социальной организации» пролетариата, в чьей психологии «гуляют мощные, грузные психологические потоки, для которых как будто уже нет миллиона голов, есть одна мировая голова», есть «психологические формулы, которыми обладают миллионы»⁵. И все же даже отдельные «выходы» пролеткультовской критики к личности художника говорят о том, что идея индивидуально-субъективного начала, принципиально значимого для искусства, пробивает себе дорогу в литературно-критической мысли 20-х годов даже в тех случаях, когда перед ней ставятся весьма прочные — как в данном, пролеткультовском случае — заграждения.

¹ Калинин Ф. Пролетариат и творчество. — В кн.: Бессалько П. и Калинин Ф. Проблемы пролетарской литературы, с. 65.

² Калинин Ф. Путь пролетарской критики и «Поэзия рабочего удара» А. Гастева. — Пролетарская культура, 1918, № 4, с. 18.

³ Кий. Новые пролетарские поэты. — Грядущее, 1920, № 9—10, с. 17.

⁴ Яровой П. Через содержание — к технике, через технику — к массам. — Грядущее, 1921, № 1—3, с. 59.

⁵ Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры. — Пролетарская культура, 1919, № 9—10, с. 45.

3. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ И СТИЛЯ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛОВ «ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬ- ТУРА», «ГРЯДУЩЕЕ», «ГОРН»

Решение деятелями Пролеткульта проблемы нового искусства как искусства «классово-коллективного» и внеиндивидуального неизбежно ставит их в позицию отрицания искусства «старого», которое невозможно было принимать и рассматривать, обходя вопрос о творческой индивидуальности того или другого крупного художника. Позиция эта поддерживается постоянно возникающей в пролеткультовских выступлениях подменой индивидуального — индивидуалистическим, в результате чего все «старое» искусство записывается в ранг буржуазного¹. На этой основе формируется еще один характерный пролеткультовский тезис — о «чистоте» пролетарского творчества, якобы закономерно разрывающего со своим «антиподом» — творчеством непролетариев («Интеллигент бессилён, когда дело касается... области чувств рабочего... Большой художник может ярко и сильно изобразить типы постороннего ему класса... но сказать новое... он не смог бы»²).

Последовательная критика «мелкобуржуазно-радикальных предрассудков Пролеткульта» и, в частности, его отношения к культуре прошлого разворачивается в статье Я. Яковлева³, выражающей, как известно, отношение Ленина к теоретическим пролеткультовским воззрениям в целом. Знаменательно, отметим это, что вопросы отношения к наследию и вопросы высокого эстетического качества нового искусства оказываются здесь связанными, ибо классика понимается Яковлевым как хранительница культурных традиций и, следовательно, как школа художественности. Помимо этого, внимание Яковлева к вопросам формы и мастерства диктуется также тем налетом прямолинейности и вульгарности, который проявляется (за вычетом немногих исключений) в трактовке вопросов

¹ «Невозможно уничтожить классовое разделение общества, не преодолев индивидуалистическую культуру. ...Теперь формируется новый рабочий фронт борьбы, революционно-культурно-творческий» (Международное бюро Пролеткульта. — Горн, 1920, кн. 5, с. 22—23).

² Калинин Ф. Пролетариат и творчество. — В кн.: Бессалько П. и Калинин Ф. Проблемы пролетарской литературы, с. 46, 47.

³ Яковлев Я. О «пролетарской культуре» и Пролеткульте. — Правда, 1922, 24—25 октября.

художественной формы, свойственной пролеткультовской критике. Трактовке, не учитывающей непосредственной связи формы как с отражающим (отбирающим, определяющим, чувствующим, оценивающим!) мир субъективным сознанием художника, так и с развитием художественного сознания прошлого и настоящего. Отсюда — характерное для Пролеткульта требование *общей*, «коллективной» формы, будто бы выражающей природу нового искусства. Не случайно пролеткультовские критики, решая вопрос о форме, во-первых, просто «прибавляют» ее к классовому содержанию пролетарского художественного творчества, декларативно заявляя о соответствии одного другому¹; а во-вторых, настойчиво говорят о единой для него новой форме. При всей плодотворности мысли о сходных творческих поисках литературы, направляемой резко преобразующимся послереволюционным бытием, она (эта мысль) предстает ошибочной, поскольку художественная форма отрывается от создателя произведения (и от контекста искусства в целом) и непосредственно соотносится с формами реальности.

Идея художественной формы как функции объекта звучит — с разной степенью заостренности — и у А. Богданова, который выводит формы творчества из форм коллективного труда («Коллективизм, вначале стихийный, а потом все более сознательный, выступает ярко в содержании художественных произведений и даже в форме художественного восприятия жизни, освещающая изображение не только человеческой жизни, но и жизни природы: природа как поле коллективного труда; ее связи и гармонии, как зародыши и прообразы организованности коллектива»²); и у А. Гастева («...с пролетарским искусством мы должны связать ошеломляющую революцию художественных приемов... мы не предпринимать формы технизирования слова, но ясно, что... оно будет постепенно отделяться от живого его носителя — человека... Мы идем к невиданно объективной демонстрации вещей, механизированных толп

¹ См.: «Коллективное творчество найдет свое содержание, найдет форму» (Бессалько П. О пролетарской культуре. — В кн.: Бессалько П. и Калинин Ф. Проблемы пролетарской литературы, с. 10); «Пролетариат будет помогать драматургам из рабочего класса искать новых форм и нового содержания для грядущего социалистического общества» (Керженцев В. Пролеткульт — организация пролетарской самодеятельности. — Пролетарская культура, 1918, № 1, с. 8).

² Богданов А. Пути пролетарского творчества. — Пролетарская культура, 1920, № 15—16, с. 51.

и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического»¹); и у других авторов Пролеткульта, считающих, что выражение идей коллективизма требует от «истинно пролетарского писателя» умения «все частное возводить к общему»².

Неточная трактовка формы как выразительных моментов произведения, связанных лишь с объектом изображения и отвлеченных от живой конкретной личности творца, приводит к соответственному определению и стиля, который рассматривается теоретиками и критиками Пролеткульта только в широком плане — как свойство формы пролетарского искусства в целом, как явление *надындивидуальное*. В тех или иных произведениях пролетарских поэтов критики Пролеткульта ищут и поддерживают прямые связи между формами производства (фабрики, индустрии, техники) и формами искусства, в результате чего их анализ выливается в упрощенный поиск параллелей между художественной образностью и приметам заводского быта. Например, А. Богданов приветствует характерное для пролетарской поэзии «некоторое однообразие в правильности формы», ибо «рабочий на заводе живет в царстве строгих ритмов. Эти звуки своими бесконечно повторяющимися ударами выковывают по своей мере словесные образы...»³. Ф. Калинин в том же духе подчеркивает, что «форма, содержание которой дается (поэту.— В. Э.) внутренней жизнью производства, должна быть такой же стройной и неумолимо точной, как логика механизма машин»⁴ и т. д.

Игнорирование (за некоторым исключением, о котором говорилось выше) понятия «индивидуального» даже при решении проблем художественной формы и стиля, естественно, приводит пролеткультовских авторов к снятию эстетических критериев художественного творчества: чаще всего они оперируют критерием чисто идеологическим⁵.

¹ Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры.— Пролетарская культура, 1919, № 9—10, с. 45.

² К и й. Темы пролетарского творчества.— Грядущее, 1920, № 7—8, с. 18.

³ Богданов А. Наша критика.— Пролетарская культура, № 3, с. 21, 19—20.

⁴ Калинин Ф. Путь пролетарской критики и «Поэзия рабочего удара» А. Гастева.— Пролетарская культура, 1918, № 4, с. 18.

⁵ Одним из первых показал богдановскую концепцию искусства как концепцию, лишенную специфического для искусства критерия художественности, Вяч. Полонский. «В вопросе о том,— пишет он,— когда же и почему одни рифмованные строки оказываются искусством,

«Изобразительное искусство нового мира, — пишет (особо огрубленно!) В. Плетнев, — будет производственным искусством, или его не будет вовсе. Здесь закудахнут об интуиции «я» художника, наитии, святом искусстве и т. п. Все это побрякушки из колыбели идеализма и метафизики — не больше». И далее: «Пусть это было слабо, но начало этим положено», — так говорится о пьесе, принадлежащей автору-пролетарию и «исполненной силами художников сцены — рабочих»¹.

В отличие от Плетнева, представляющего крайне вульгарное крыло в пролеткультовской критике, ряд авторов, публикующихся и в «Пролетарской культуре», и в «Грядущем», не зачеркивает понятий авторской одаренности, творческой интуиции, художественности. На страницах пролеткультовской периодики говорится, в частности, о необходимости открывать и поддерживать таланты («Мы считаем своей прямой задачей выявление скрытых творческих сил, вышедших из народа, и всякий из пишущих товарищей, обладающих искоркой таланта, может быть уверен, что встретит с нашей стороны внимание...»²); о том, что «только в коммунистическом обществе каждая творческая личность получит возможность выявить свои способности»³; о важности поддерживать творчество нового творчества, которые «могут развиваться, крепнуть и дать исключительные ценности»⁴; и т. д.

И все же даже в тех случаях, когда пролеткультовские критики обращаются к категориям, связанным с художественным талантом, он трактуется лишь *в плане техники*, мастерской внешней формы, навыками которой должны овладеть артистически одаренные люди. Так, Вал. Полянский, ищущий художников «более или менее талантливых, с поэтической искрой», отмечает, что творческим дарованиям авторов, стихи которых «носят на себе следы дыхания пролетарской революции, не хватает технической

а другие — «преступной макулатурой» — вот здесь-то наш автор (Богданов. — В. Э.) не дает своему читателю ничего» (Полонский Вяч. Очерки литературного движения революционной эпохи. 1917—1927. М., 1928, с. 70).

¹ Плетнев В. На идеологическом фронте. — Правда, 1922, 27 сентября.

² Кий. Новые пролетарские поэты. — Грядущее, 1920, № 9—10, с. 25.

³ Книжник Ив. Коммунизм и искусство. — Грядущее, 1920, № 7—8, с. 20.

⁴ Керженцев В. Пролеткульт — организация пролетарской самодетельности. — Пролетарская культура, 1918, № 1, с. 8.

выучки»; они «примитивны и обработаны грубо»¹. «Овладеть», «освоить», «применить», «использовать» технические достижения, накопленные литературой, — этот рационалистический акцент на внешней форме, идущей от аналогии «производство — искусство», доминирует в работах даже наиболее бережных к особенностям искусства авторов пролеткультовских журналов, которые в некоторых случаях поднимаются до осознания необходимости выработки художником самостоятельной («внутренней») творческой формы². Процесс художественного формирования для критиков Пролеткульта — это, как правило, процесс «технически-творческий», процесс внешнего претворения содержания («... Только тогда, когда внутренний процесс творчества завершается необходимостью выявления идеи, только тогда выступает как вторичная ступень форма искусства, его техника»³).

В упоминавшейся статье Я. Яковлева критерий художественного таланта, реализующегося в самобытной и выразительной художественной форме, органичной для нового содержания, возникает — в противовес пролеткультовской критике — как один из определяющих в оценке деятельности того или другого художника, представляющего пролетарское искусство. «Мы хотим увидеть, — пишет Яковлев, — в пролетарском театре элементы художественного признания нашей революции, революционной бодрости и подъема, элементы, объединяющие трудящихся в их решимости и готовности к борьбе, создающие чувство связи у зрителя-рабочего с членами его класса... А вместо этого — цветки декадентского искусства, подражание футуризму без его мастерства, газетная летопись вместо трагедии, фиглярство ищущего новых приемов актера вместо введения массы в действие на сцену»⁴.

¹ Полянский Вал. Поэзия советской провинции. — Пролетарская культура, 1919, № 7—8, с. 43.

² О внутренней, органичной направленности поэзии, формирующей соответствующее идее выражение («выявим себя внутренне, а внешне искусство само образуется»), говорит П. Бессалько (Бессалько П. О пролетарской культуре. — В кн.: Бессалько П. и Калинин Ф. Проблемы пролетарской литературы, с. 14); на важность выработки своей, «особенной и разнообразной» формы обращает внимание А. Гастева Ф. Калинин (Калинин Ф. Путь пролетарской критики и «Поэзия рабочего удара» А. Гастева. — Пролетарская культура, 1918, № 4, с. 18).

³ Плетнев В. О профессионализме. — Пролетарская культура, 1919, № 7—8, с. 34.

⁴ Яковлев Я. О «пролетарской культуре» и Пролеткульте. — Правда, 1922, 25 октября.

Критическая партийная оценка ошибочной трактовки искусства, открывающейся в теоретических и литературно-аналитических выступлениях пролеткультовских авторов, дается, помимо статей Я. Яковлева и Н. Крупской¹, в Письме ЦК РКП(б) «О Пролеткультах» (1920 г.) и в Постановлении ЦК РКП(б) «О пролеткультах» (1921 г.). В обоих документах партии определяется ложная методологическая основа, на которой строится пролеткультовская концепция искусства. «Под видом пролетарской культуры, — говорится в Письме ЦК, — рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (материализм)... в области искусства... прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм)»². В Постановлении ЦК перед коммунистами, работающими в Пролеткультах, ставится «задача... оказывать идейный отпор всем попыткам подменить материалистическое миросозерцание суррогатами буржуазно-идеалистической философии (Богданов и т. п.)»³.

Важно, что, намечая основные направления в развитии пролетарского художественного творчества, ЦК партии оставляет пролеткультовским организациям «возможность свободной творческой работы», не только не декретируя какие-то определенные ее пути и формы, но, наоборот, утверждая за Пролеткультами самостоятельный и нерегламентированный — без «мелочной опеки» — поиск в сфере искусства («широкая дорога свободного творчества»), в результате которого сложится «настоящая, неподдельная пролетарская культура»⁴.

Если в работах Ленина и партийных документах дается общая оценка философско-эстетических воззрений Пролеткульта, то выступления Луначарского оказываются в самом центре обсуждения *специальных вопросов* строительства художественной культуры пролетариата. Не всегда занимая принципиальную позицию по отношению к политической и организационной линии Пролеткульта, отмеченной сепаратистскими устремлениями, собственно художественные проблемы, обсуждаемые на

¹ Крупская Н. О пролетарской культуре. — Правда, 1918, 23 марта; Пролетарская идеология и Пролеткульт. — Правда, 1922, 8 октября.

² О Пролеткультах. Письмо ЦК РКП(б). — Правда, 1920, 1 декабря.

³ Постановление Политбюро ЦК РКП(б) от 22 ноября 1921 г. «О пролеткультах». — Вопросы истории КПСС, 1958, № 1, с. 38.

⁴ О Пролеткультах. Письмо ЦК РКП(б). — Правда, 1920, 1 декабря.

страницах пролеткультовских изданий (вопросы индивидуальности художника, поэтики, стиля, творческих поисков новой литературы и др.), Луначарский решает, по существу, в ленинском духе, постоянно корректируя и уточняя теоретико-эстетические и литературно-критические позиции Пролеткульта. Правда, в отдельных случаях линия Луначарского, полемизирующего с вульгарно-социологическими выступлениями пролеткультовских авторов, оказывается недостаточно последовательной. Так, оспаривая известный пролеткультовский тезис о «чистоте» нового искусства, которое должно создаваться только пролетариями, он в то же время не отвергает его в полной мере¹. Положение о классовом содержании искусства в ряде его выступлений (например, в работах о Достоевском²) звучит излишне резко и прямолинейно. Однако в целом статьи Луначарского, направленные в адрес пролеткультовской эстетики (чаще всего в тех случаях, когда она приобретает «ультрапролетарский» характер³), предстают чрезвычайно содержательными и — повторим это — максимально приближенными к ленинской ее оценке.

Так, в решении вопроса «коллективное — индивидуальное» в искусстве он занимает ту гибкую, диалектическую позицию, которой не хватает многим авторам журналов Пролеткульта. С одной стороны, раскрывая сущность эстетики пролетариата, Луначарский приветствует пафос коллективизма, ей свойственный: «Быть может, наиболее оригинальным для пролетария, — говорит он, — является коллективистическая нота в его произведениях... Вся оригинальность этой черты пролетариат сможет выразить тогда, когда он будет в состоянии сам

¹ Считая, что «попутчиков мы не можем отбрасывать», Луначарский, вместе с тем, пишет, что «только пролетарский писатель сможет нас удовлетворить вполне. Только он сможет художественно проработать то, что нам интересно, и сделать отсюда настоящие выводы» (Луначарский А. В. Пути современной литературы. — Звезда, 1925, № 1/7).

² «Достоевский мог в известную пору приспособляться даже к черносотенному дворянству, и тем не менее по всему своему социальному типу и по материалу своих произведений он — мещанин. ...В этом... человеке... мещанство (особенно мещанская интеллигенция) нашла своего великого выразителя» (Луначарский А. В. Достоевский как художник и мыслитель. — Красная новь, 1921, № 4. См. также измененный вариант этой статьи: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 181).

³ См. подробнее о борьбе А. Луначарского с крайне левыми тенденциями Пролеткульта в работах В. Щербины, П. Бугаенко, Н. Трифонова, А. Дементьева и др.

строить свои дворцы и целые города... Тогда... все основные черты пролетарского искусства: любовь к науке и технике, широкий взгляд на будущее, боевой пыл, беспощадная правдивость, — приобретут... рисуясь на канве коллективного восприятия мира и коллективного творчества, неслыханный размах и едва предчувствуемую глубину»¹.

С другой стороны, эту поддержку духа коллективизма, который несет в себе новое, пролетарское творчество (поэзия, театр, в первую очередь), Луначарский постоянно совмещает с утверждением значимости авторской личности для художественного произведения, отчетливо расходясь в этом вопросе с пролеткультовскими лозунгами внеиндивидуального мироощущения пролетариата и его искусства. «Коллектив в таком смысле, в каком еще не бывало до сих пор, — пишет он, — пролетариат не меньше ценит личность, хотя лучше, чем кто бы то ни было другой, пользуется ею, и шире, чем всякий другой класс, дает ей возможность окрыляться и определяться»².

Новое искусство (подобно искусству каждой эпохи) Луначарский определяет как сплав индивидуального, общечеловеческого и классового начал. И хотя классовое в искусстве как форме идеологии он с некоторой категоричностью выдвигает на первый план, этот акцент тем не менее не мешает ему показать, что в художественном творчестве классовое существует только в единстве с двумя другими, присущими ему оценочными моментами: «Да, они (переживания художника. — В. Э.) индивидуальны, потому, что художник искренен. Да, они общечеловеческие, потому, что каждый их так или иначе поймет, если они гениальны; но в то же время они носят на себе печать определенной эпохи, определенной нации, а стало быть, определенного класса, ибо каждая нация в каждую эпоху обладает определенной классовой структурой и культурой»³.

Важность личностного начала в искусстве, отстаиваемо-

¹ Луначарский А. В. Начала пролетарской эстетики. — Пролетарская культура, 1919, № 11, 12. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 221.

² Луначарский А. В. Павел Бессалько. — Художественная жизнь, 1920, № 3. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 226.

³ Луначарский А. В. Наши задачи в области художественной жизни. — Красная новь, 1921, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 252.

го Луначарским в журнальной полемике первых послеоктябрьских лет, означает и защиту им творческих возможностей художника, его «субъективного таланта». «Художником делает человека не наличие подготовки, времени и средств, а талант»¹; «... пролеткульт должен сосредоточить все свое внимание... на подмечании и поддержке оригинальных талантов среди пролетариев...»²; у него (художника-пролетария. — В. Э.) «есть его чувство и его мысль, которые он хочет выразить в художественной форме. Он потому поэт, что из переполненного сердца рвется песня»³ — так в разных аспектах, под разными углами зрения Луначарский, в противовес ортодоксальным пролеткультовским выступлениям (типа статей В. Плетнева), обосновывает органичность для искусства понятия таланта, неотделимого от понятия оригинальной, своеобразной личности художника.

Не случайно классическое искусство, давшее, по словам Луначарского, «бесспорно ценные произведения»⁴, предстает в его изложении как творчество ряда гениальных личностей, как «именное искусство», тоже свидетельствующее об индивидуальном характере художественной одаренности. Среди «великих пророков» России, благословлявших ее на тот «мучительный, но славный путь», которым она идет, он выделяет, «может быть, самую обаятельную и прекрасную фигуру Ф. Достоевского», у которого было «огромное, мучительное, постепенно вырабатывающееся «сredo»; пишет о «чудесном, не оценимом, благоуханном гении» Пушкина; о «гениальности Толстого, которая заключалась в колоссальной жизненной силе»; о могучем «гиганте Бальзаке», о «великодушном, умном таланте Жорж Занд» и т. д.

Учет диалектического «состава» произведений художественного творчества (объективное — субъективное, общее — индивидуальное) ведет Луначарского (снова в про-

¹ Луначарский А. В. Культурные задачи рабочего класса. Культура общечеловеческая и классовая. Пг., 1917. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 196.

² Луначарский А. В. Еще о Пролеткульте и советской культурной работе. — Грядущее, 1919, № 4. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 208.

³ Луначарский А. В. Наши задачи в области художественной жизни. — Красная новь, 1921, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 253.

⁴ Луначарский А. В. Наши задачи в области художественной жизни. — Красная новь, 1921, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 244.

тивовес пролеткультовской теории и критике) к характерному для него толкованию художественной формы (лирической, в частности) как непосредственного «проявителя» позиции художника, его миропонимания, «общей настроенности всего его сознания»¹. Ведь отражение жизни в искусстве, по его словам, всегда предполагает активную деятельность формы, посредством которой реальность эстетически преобразуется. Благодаря «господству карандаша художника над внешним материалом», говорит он, возникает подлинно художественное претворение реальности: «символ подает... руку действительности»².

Позднее Луначарский еще более определенно подчеркнет, что специфичность искусства «заключается именно в огромной и своеобразной силе выразительности», которая и «есть форма». Стало быть, продолжает он, «силу художника мы оцениваем и в непосредственном эмоциональном суждении об его произведениях, и в критическом его взвешивании по той степени мощи, какую выражаемые идеи или чувства приобретают в его руках как художника. Отсюда ясно, что все чисто художественные и формальные проблемы приобретают колоссальный интерес»³.

При анализе конкретных явлений искусства Луначарский не ограничивается рассмотрением тех или иных примет свойственной автору формы. Он стремится уловить *объединяющее, устойчивое* начало, лежащее в ее основе, и тем самым выходит к пониманию стиля как творческой закономерности, пронизывающей произведение художника и организующей его мир⁴. И хотя само понятие стиля в этот ранний период развития послереволюционного искусства и литературы используется Луначарским чаще всего для характеристики «большого стиля», то есть для выяснения характерных художественных закономернос-

¹ Луначарский А. В. Иосиф Уткин. — Прожектор, 1925, № 2, 30 ноября. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 319.

² Луначарский А. В. Предисловие к книге П. Бессалько «Алмазы Востока». Пг., 1919. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 223.

³ Луначарский А. В. Вильгельм Гаузенштейн. — Искусство, 1923, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 379.

⁴ Луначарский находит специфическую, стилевую направленность формы и в созданиях классиков («особенная манера Достоевского ... преломлять свои переживания сквозь призму своего сознания», отсюда — его «одержимость мыслью образами». — Луначарский А. В. Достоевский как художник и мыслитель. — Красная новь, 1921, № 4, с. 205), и в творчестве ведущих художников современности («зазорная, дерзкая, мажорная форма «Мистерии-Буфф», отвечающая «бойкому

тей искусства эпохи, по существу, он подходит к выявлению и индивидуального стиля, толкуя его как ключевое, «аккордное» начало, придающее особенный характер поэтике автора. Поэтому высказывания Луначарского об общем стиле искусства пролетариата¹ не ведут к выводам о стилевой унификации нового искусства. Многообразие индивидуальностей, специфичное для художественного сознания как такового (тем более — для сознания, рожденного эпохой социалистической революции), и многообразные формы развития нового искусства — эти закономерности начинают совмещаться в эстетических представлениях Луначарского с первых послереволюционных лет, с первых моментов борьбы за новую художественную культуру.

Так, некоторая формальная однородность, свойственная складывающемуся новому искусству, более всего характерна, как считает Луначарский, для начального периода его развития, совпадающего с первыми шагами революции, когда наиболее одаренная и сознательная часть пролетариата «оказывается исключительно революционной», когда «его поэты летят в огонь». Вот почему, говорит он, пролетарская культура этого времени, «если даже включить в нее и ближних и дальних попутчиков, — сравнительно бедна и не может быть не бедна». Но «бедность пролетариата есть только... обнаженность весенней почвы. Только одни барабаны грохочут пока, но потом в их сухой марш начнут все красочней, все страстней, все тоньше входить *все инструменты человеческого духа*»² (подчеркнуто нами. — В. Э.).

Предвидя будущее широкое развитие нового искусства в сфере художественной формы и стиля, развитие, отвечающее и природе искусства, и эпохе революции, с ее «гигантскими общественными потрясениями, переворачивающими каждое индивидуальное сердце и судьбу каждой единицы»³, Луначарский отстаивает необходимость и естественность существования различных художественных школ,

звучному потоку... поэзии Маяковского». — Луначарский А. В. Коммунистический спектакль. — Петроградская правда, 1918, 5 ноября).

¹ «Великий пролетарский класс, — пишет он, — обновит постепенно культуру сверху донизу. Он выработает свой величественный стиль, который скажется во всех областях искусства» (Луначарский А. В. Еще о Пролеткульте и советской культурной работе. — Известия ВЦИК, 1919, 13 апреля).

² Луначарский А. В. Литература и революция. — Художественное слово, 1920, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 232.

³ Там же, с. 226.

течений, тенденций, в русле которых формируется и будет развиваться новая, «многоцветная, талантливая литература»¹. В этой борьбе за художественное многообразие социалистического искусства он тоже противостоит пролеткультовской критике, в основном замкнутой на одном типе формы — массовой, площадной, грандиозной. Видя ее соответствие революционному времени², Луначарский, вместе с тем, утверждает необходимость поиска *различных творческих путей*, которые будут отвечать многообразному лицу нового искусства. «Что касается вопросов формы, — говорит он, — вкус народного комиссара и всех представителей власти не должен идти в расчет. Предоставить вольное развитие всем художественным лицам и группам! Не позволять одному направлению затирать другое, вооружившись либо приобретенной традиционной славой, либо модным успехом!»³

Так, направляя и поправляя эстетическую и литературно-критическую деятельность Пролеткульта, Луначарский — в целом верно и осторожно — «прилагает» к ней линию Ленина и партии, линию диалектического материализма, которая позволяет ему не только практически ориентировать художественную жизнь эпохи, но и давать глубокую теоретическую разработку вопросов, связанных с проблемой специфического освоения жизни искусством (искусством революции — в частности) и конкретнее — с проблемой «субъект художественного творчества и его выражение», одной из наиболее острых эстетических проблем послереволюционного времени, весьма актуальной, как мы видим, и для периодики Пролеткульта.

Стремясь сегодня объективно оценить свойственное пролеткультовской критике представление о содержании,

¹ Луначарский А. В. Вопросы литературы и драматургии. Л., 1924. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 260.

² Луначарский пишет, например, о «связи, существующей между революцией и театром Мейерхольда», который в начале своего творчества создал форму, отвечающую «плакатно-митинговому периоду нашей революции» (Луначарский А. В. Театр Мейерхольда. — Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1926, 25 апреля); о «молодой, почти мальчишеской ...искренней, шумной, торжествующей... революционной» «Мистерии-Буфф» Маяковского, которая «задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать» (Луначарский А. В. Коммунистический спектакль. — Петроградская правда, 1918, 5 ноября).

³ Луначарский А. В. Ложка противоядия. — Искусство коммуны, 1918, 29 декабря.

форме и стиле в искусстве, определяемое общими философско-эстетическими представлениями группы, выделим не только ложные, но и плодотворные моменты этих представлений — те, что позитивно участвовали в формировании марксистской критики и теории литературы. Здесь раньше всего следует говорить об акценте на коллективном, мажорном, преобразовательном по духу («идеи социализма и сочувствие трудящимся»), *новом содержании* литературы, рожденной социалистической революцией; содержании, которое определяет собой образную форму произведения. Пролеткультовская критика, как мы видим, не поднимается до осознания диалектики содержания и формы в искусстве и нередко прямолинейно противопоставляет «первостепенное содержание» «второстепенной форме»¹. Однако тезис о новой идейности художественного творчества, требующей соответствующего ей выражения, принципиальный для литературной критики Пролеткульта, нельзя не отметить, говоря о плодотворных (для марксистской трактовки вопросов «содержание и форма в искусстве») ее сторонах.

Подчеркнем также важную для периодики Пролеткульта мысль об объективной реальности как факторе, воздействующем на облик художественной формы; мысль, которая подтверждается самой практикой художественного творчества, рожденного первыми шагами революции, его *усиленным динамизмом* (обнаженной контрастностью, грандиозностью сопоставлений, напряженностью тона и т. д.)².

Выделим также существенное для пролеткультовской журнальной критики верное утверждение *активности* художественного творчества (в отдельных случаях — активности художественной формы и стиля), агитационно воздействующего на восприятие, преобразующего его.

¹ См.: «...пролетариат, выдвигая вопрос о коллективном творчестве, прежде всего должен видеть не ту или иную форму технически-творческого процесса, а его содержание, идейность; важно, чтобы творчество было коллективистично по своему существу, своему направлению» (Полянский Вал. Очередные вопросы.— Пролетарская культура, 1919, № 6, с. 9).

² А. Гастев, например, верно пишет о «неумолимой динамике», «катастрофичности», «грандиозном ритме» и т. п. как о чертах, характеризующих новое сознание послеоктябрьской эпохи, в том числе — сознание художественное (Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры.— Пролетарская культура, 1919, № 9—10, с. 45); В. Полянский подчеркивает активный и деятельный характер «нового искусства — искусства мысли, воли и действия» (Полянский Вал. Под знамя Пролеткульта.— Пролетарская культура, 1918, № 1, с. 6).

Цель новой культуры, искусства, как говорится, например, в Заявлении Международного бюро Пролеткульта, заключается в том, чтобы «вооружать рабочий класс новым знанием, организовать его чувства при помощи нового искусства и преобразовать его бытовые отношения в новом духе, истинно пролетарском, коммунистическом...»¹.

И последнее, что особо важно обозначить как продуктивный момент в осмыслении художественной формы и стиля теоретиками Пролеткульта (в данном случае — А. Богдановым, «самым лучшим из современных схематиков», как пишет о нем А. Гастев²), — это *разработка идей системности*, которой отмечено творчество, художественное — в наибольшей степени. Правда, явление системности, «организованности», Богданов интерпретирует тоже идеалистически, выводя его, как отмечалось, из «коллективного опыта» людей, в то время как системность присуща самым разным сторонам объективной реальности, отражаемой сознанием человека. Она, собственно, есть синоним диалектики, присутствующей в мире (в наиболее развернутом виде — в так называемых «объектах высокой сложности», чье строение максимально полно выявляет диалектическую сущность природы: связь частей — и целого, закона — и целого и т. д.).

В трудах А. Богданова, посвященных вопросам культуры, литературы и искусства, необходимо в этой связи очертить чрезвычайно важные для освоения системной работы художника выводы о «комбинирующем усилии», о «подборе его результатов», об «устранении неподходящего», «сохранении подходящего»³; и — особенно — о принципе организации художественного произведения, который представляет собой форму, непосредственно воплощающую содержание в искусстве («душой художественного произведения является то, что называют его художественной идеей. Это его замысел — и сущность его выполнения, или задача — и принцип ее решения»⁴. И

¹ Международное бюро Пролеткульта. — Горн, 1920, № 5, с. 23.

² См.: Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры. — Пролетарская культура, 1919, № 9—10, с. 35.

³ Богданов А. Пути пролетарского творчества. — Пролетарская культура, 1920, № 15—16, с. 50.

⁴ Богданов А. Наша критика. — Пролетарская культура, 1918, № 2, с. 9. См. также: «Идея всегда является организационной схемой, выступает ли она в виде технического правила, или научного знания, или художественной концепции, выражена ли словами, или иными знаками, или образами искусства» (Богданов А. Очерки организационной науки. — Пролетарская культура, 1919, № 7—8, с. 9).

еще: «Форма художественная, как и всякая иная, имеет организационное значение. Это не что иное, как способ стройно сочетать элементы содержания...»¹, который, как говорит исследователь, раскрывает системный характер художественной деятельности, отмеченной определенной «комбинацией образов»²).

Так, с одной стороны, Богданов недиалектически снимает специфические признаки тех или иных жизненных сфер (например, разных областей деятельности человека); однако, с другой стороны, улавливая их сходство, он выдвигает в высшей мере перспективное для выработки *общенаучных методов изучения реальности* положение о том, что «законы организации систем едины для любых объектов, материальных и духовных, благодаря чему возможно их обобщенное изучение»³. Изучение, основанное на том, что, как говорит Богданов, «всякая задача, в технике, в экономике, в сфере духовной культуры, есть задача организационная и притом социальная», в результате чего открывается особая значимость «процессов регулирования» и «способа, их осуществляющего»⁴.

Таким образом, в «системно-организационных» размышлениях А. Богданова, относящихся к искусству, мы принимаем блестящую попытку наметить *метод исследования*, соответствующий *строению* художественных объектов. Но принимаем именно как попытку, ибо выводы Богданова несут в себе отмеченное выше противоречие (учет «общего», но не «особенного»), явственно осязаемое при изучении подлинных явлений искусства, каждое из ко-

¹ Богданов А. Простота и утонченность.— Пролетарская культура, 1920, № 13—14, с. 59.

² Богданов А. Пути пролетарского творчества.— Пролетарская культура, 1920, № 15—16, с. 50.

³ Блауберг И. В., Юдин Э. Г. Становление и сущность системного подхода. М., 1973, с. 35. Богданов характеризуется здесь как один из зачинателей специальной разработки научного системного подхода: «В «Тектологии», как и в других работах Богданова,— пишут Блауберг и Юдин,— заметны элементы механицизма и влияния позитивистской философии... И все-таки нельзя не отметить, что критики 20-х годов не только вскрыли действительные ошибки Богданова, но, к сожалению, попусто отбросили и положительное, системное содержание тектологии. В этой связи уместно напомнить, что В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме» подверг резкой критике философские и политические ошибки Богданова, но в то же время в ряде случаев положительно оценивал его научную деятельность. Так, например, он дал высокую оценку книге Богданова по политической экономии» (там же, с. 35).

⁴ Богданов А. Наша критика.— Пролетарская культура, 1919, № 2, с. 7; № 3, с. 12.

торых есть специфическая система, создаваемая *этим*, конкретным субъектом, отражающим *эту*, конкретную реальность.

Следовательно, при всем том, что осмысление пролеткультовской литературной критикой художественного творчества несет в себе ряд позитивных моментов, в основных своих результатах ее опыт предстает как опыт негативный. Он раскрывает, во-первых, сложный, противоречивый путь становления диалектического подхода к художественным творениям (в изучении их специфики, в анализе явлений нового искусства, в решении специальных для него вопросов: «художник», «форма», «стиль» и др.), который проходит формирующаяся советская критика на первом этапе своего развития. Во-вторых, этот опыт помогает уяснить сущность последующих (в первую очередь — социологических) концепций искусства и стиля, в которых отзываются и трудно преодолеваются тенденции богдановского механицизма.

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ ИСКУССТВА И СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ 20-Х ГОДОВ

1. РАППОВСКАЯ ТРАКТОВКА СУЩНОСТИ ИСКУССТВА. РЕШЕНИЕ ВОПРОСОВ «СОДЕРЖАНИЕ», «ФОРМА», «СТИЛЬ» В КРИТИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛАХ ЖУРНАЛА «НА ПОСТУ»

Рапповская («напостовская» и еще более — «налитностовская») эстетическая платформа характеризуется, в сопоставлении с платформами Пролеткульта и «Кузницы»¹, усилением внимания к вопросам художественного облика активно растущей новой литературы (творчество М. Горького, А. Серафимовича, Д. Фурманова, А. Фадеева, Л. Сейфуллиной, Вс. Иванова, Л. Леонова, И. Бабеля и других крупных художников середины и конца 20-х годов).

¹ Литературное объединение «Кузница» (в 1920 году вышло из Пролеткульта) по существу своей концепции искусства остается в границах богдановской философии, не учитывающей специфики тех или иных сфер общественной жизни. Основной тезис критических выступлений группы, публикующихся на страницах журнала «Кузница», — тезис об «организованном коллективизме», который пронизывает «все поры новой жизни» и дает единое направление пролетарской литературе, «выражающей природу класса» (От редакции. — Кузница, 1920, № 1, с. 2). И хотя в толковании формы произведений искусства художники и критики, представляющие «Кузницу» (Н. Полетаев, В. Александровский, В. Кириллов, А. Платонов, Н. Ляшко, П. Низовой, И. Филиппенко, В. Кремнев и др.), спорят с идеей внеиндивидуального творчества, по общей своей направленности их теория и практика (литературная и критическая) совпадают с установками Пролеткульта, что верно отмечается, например, А. Воронским. Он квалифицирует философско-эстетические «корни идей «Кузницы» как махистские, богдановские»: «...от них прямой путь к эстетическому космозизму и пантеизму» (Воронский А. О группе писателей «Кузницы». Общая характеристика. — Красная новь, 1923, № 3, с. 311).

Эта устремленность РАПП отмечается в работах Л. Киселевой, Л. Швецовой, С. Шешукова, В. Роговина, П. Бугаенко, В. Акимова, А. Кубаревой, А. Свешникова, Д. Филимонова, В. Муромского и других исследователей. Так, например, Л. Киселева, исходя из анализа литературно-критических выступлений А. Фадеева, взятых в контексте рапповской эстетики и критики, присоединяется к утверждению писателя о том, что «одной из проблем, в решении которой РАПП было кое-что сделано, была проблема художественного метода и разработки вопросов художественного творчества — о роли сознания и «подсознания»... о показе общего в частном, о диалектическом показе психики героя, о «личности и классе», о «срывании всех и всяческих масок», о том, что понимать под реализмом и романтикой, и другие наиболее важные вопросы»¹. Нарастающий интерес (от «На посту» — к «На литературном посту») к собственно художественным проблемам развития советской литературы показывает также Л. Швецова. Она подчеркивает, что «монографические статьи в журнале «На литературном посту» становятся более проблемными, творчество писателей соотносится в них с литературным процессом, раскрывается его жанровое и стилевое своеобразие»².

Заметный поворот рапповской теории и критики к специальной для искусства проблематике обусловливается всем контекстом общественной и культурной жизни эпохи середины и конца 20-х годов, в частности — ее художественной сферы, отмеченной, с одной стороны, активным ростом литературы и искусства, а с другой — интенсивной жизнью эстетической и литературно-критической мысли, протекающей в острой журнальной борьбе. Если в периодике Пролеткульта и «Кузницы» художественное творчество рассматривается преимущественно в общем плане, с отдельными выходами к его особым признакам, то рапповская критика характеризуется большей обстоятельностью и дифференцированностью в постановке собственно творческих вопросов (художник и действительность; содержание и форма; метод и стиль; критерии художественного творчества; принципы его анализа и т. д.).

¹ Киселева Л. Ф. Творческие искания А. Фадеева. М., 1965, с. 17.

² Швецова Л. К. На литературном посту.— Очерки истории русской советской журналистики. В 2-х томах, т. 1. М., 1966, с. 403.

Так, в заявлении группы «Октябрь» (в ряде положений сближающемся с эстетической и литературно-критической позицией Пролеткульта и «Кузницы»), вместе с тем, более развернуто говорится о «художественной программе», которую необходимо выработать с целью дальнейшего развития пролетарской литературы; ставится задача освоения разных художественных подходов к новой и многообразной действительности — не только лирического, но эпического и драматического, — в соответствии с которыми «форма произведений будет стремиться к наибольшей широте, простоте и экономии художественных средств»¹.

Вопросы, связанные с природой художественного сознания эпохи, постоянно поднимаются и в выступлениях отдельных критиков и теоретиков РАПП, в «напостовский» период — в работах Ю. Либединского, Г. Лелевича, Ил. Вардина, С. Родова, Б. Волина, которые активно публикуются, помимо «На посту», на страницах «Октября» и «Молодой гвардии»². Например, в статье Ю. Либединского выясняются отношения между характером того или иного этапа общественного развития и тенденциями в движении художественного сознания. «Если 1917—1920 гг., — пишет он, верно намечая связь между изменениями в атмосфере времени и в литературе, — требовали общего пафоса конечных целей революции... то современная эпоха НЭПа, характеризующаяся колоссальным усложнением общественных отношений и форм классовой борьбы, требует, чтобы социалистическая революция была отображена в обывденной конкретности, через действия живых людей»³.

Однако, чем более разветвляется сеть собственно художественных вопросов, рассматриваемых «напостовской» литературно-критической мыслью, тем более очевидным становится несоответствие между этим сложнейшим предметом и подходом к нему со стороны авторов «На посту»,

¹ Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей «Октябрь». — На посту, 1923, № 1, стлб. 194, 195.

² См., например: Родов С. Литературное сегодня. — Молодая гвардия, 1922, № 6—7; Ингулов Сергей. На ущербе (О пролетарской поэзии). — На посту, 1923, № 1; Лелевич Г. Владимир Маяковский. — На посту, 1923, № 1; Родов С. Рабкоры и пролетарская литература. — Октябрь, 1923, № 2; Безыменский А. О творческих путях. — На посту, 1924, № 1; Либединский Ю. Художник-большевик. — Октябрь, 1924, № 4; и др.

³ Либединский Ю. Темы, которые ждут своих авторов. — На посту, 1923, № 2, стлб. 119.

испытывающих явное влияние пролеткультовских и, следовательно, богдановских идей. Связь с ними «напостовских» представлений об искусстве сказывается не только в классово-субъективистской и сектантской направленности последних, но и в способе рассмотрения художественных явлений, вульгарном по своей сути. Последний момент даже усугубляется в выступлениях критиков «На посту», ибо интересующая их специфическая природа искусства активно «сопротивляется» упрощенному методу исследования, обнаруживая его бессилие перед диалектикой художественного отражения действительности.

О расхождении между намерениями рапповской критики освоить сущность художественного творчества и общими отрицательными результатами этого процесса убедительно пишет В. Акимов, раскрывающий схематизм и прямолинейность методологии авторов из «На посту». «В рапповской эстетике изменения мира, — говорит он, — как раз и берет верх «субъект», подходящий к действительности с заранее составленной схемой... Неверное разрешение существеннейших вопросов (о природе и специфике искусства. — В. Э.) предопределило искривленность основных рапповских и методологических исканий»¹.

Гипертрофия классового начала в «напостовской» критике, как и в критике Пролеткульта, закономерно влечет за собой «изымение» из сферы искусства личности художника, его самостоятельной позиции, занятой по отношению к окружающему миру, — хотя отказ от нее проявляется здесь иначе. В отличие от авторов пролеткультовских изданий, выводящих писательское «я» за пределы пролетарского творчества (отсюда, как мы помним, ими чаще всего игнорируются проблемы таланта, мастерства, художественности, художественного оформления и т. п., непосредственно связанные с проблемой субъекта творчества), представители «На посту» не уходят от этих понятий, выдвигаемых «на повестку дня» самим интенсивным литературно-художественным развитием эпохи, выразившимся в талантливых и значительных произведениях Горького и Толстого, Серафимовича и Фурманова, Маяковского и Блока, Фадеева и Шолохова, Вс. Иванова и Бабеля и др. Однако, сохраняя данный круг понятий в своих критических и теоретических выступлениях, «напостовцы», вместе с тем, наполняют их почти исключительно

¹ Акимов В. В спорах о художественном методе, с. 233.

*классовым значением*¹. Вследствие этой односторонности, содержание всех специфических моментов художественного творчества настолько выхолащивается, что присутствие их в «напостовских» выступлениях оказывается чаще всего только номинальным.

Так, в статьях одного из активных критиков и теоретиков «На посту» Г. Лелевича присутствуют и «художник», и «талант», и «эстетическое содержание», и «форма», и «стиль» — целый набор органических для художественного творчества категорий. Но, рассматривая, как правило, каждую из них в плане лишь социального ее наполнения, Лелевич, по сути дела, оставляет творческую активность художника за бортом литературы и искусства. И хотя писательская личность вроде бы и не отрицается критиком, она предстает в его изложении в таком «зауженном» виде, что нередко просто ликвидируется и заменяется схемой, лишенной особенного авторского облика.

Формулируя, например, «принципы марксистской критики» и рассматривая в связи с ними разные стороны художественного произведения, Лелевич везде выделяет классовую их направленность: «Идеи и настроения произведения носят классовый характер»; «подбор материала, освещение его, степень объективности — все это определяется классовым характером творческой психики»; основные типы, выведенные в произведении, являются «представителями того или иного класса» и т. д. С Воронским, который не ограничивается классовым анализом пушкинской «Капитанской дочки», Г. Лелевич полемизирует именно потому, что «задачу обнаружения классовой природы искусства» редактор «Красной нови» открыто подменяет задачей «выуживания (!) общечеловеческих ценностей»². «Воронский, — отмечает он в другой статье, — не учитывает того, что, отображая жизнь, художник отображает ее как представитель определенного класса... показывая только то, что доступно его классовой природе». Поэтому смысл работы художника, по Лелевичу, заключается, во-первых, в «творческой систематизации... раз-

¹ См., например: «Мы беспощадно срываем все «надклассовые, «объективные», вечные покровы с литературы, мы обнажаем ее классовую сущность...; для художественной правды необходима правда идеологическая» (Вардин Ил. Воронщину необходимо ликвидировать. — На посту, 1924, № 1, стлб. 34, 13).

² Лелевич Г. О принципах марксистской критики. — В кн.: О принципах марксистской литературной критики. Л., 1925, с. 24, 24—25.

рознённых явлений действительности определённым классовым моментом» и, во-вторых, в «мастерском классовом заражении читателя»¹. Отсюда, в силу классовой субъективности автора, целиком «заполняющей» произведение, — на первый план в работе критика-марксиста, как считает Лелевич, необходимо выступает содержание, которое должно рассматриваться «вне поэтического оформления». Ведь перевести художественное произведение с языка эстетического на язык социологический означает, в его понимании, «отшелушить формальные приемы». «Без этой операции, — продолжает критик, — нельзя выяснить социальную природу произведения». И только после ее раскрытия должно следовать «выяснение... соответствия формы расшифрованному содержанию» и — в итоге — «оценка целого». Таков, заключает он, «марксистский порядок исследования» произведения².

В аналогичном духе упрощенного «разрубания» художественного произведения на его идеологическую и формальную стороны Лелевич пишет и о стиле художника, который представляет, на его взгляд, явление чистой формы, то есть — «второстепенной» стороны произведения, лишь подключающейся к тому или иному готовому классовому содержанию («Но — в сторону стиль. Поговорим об идеологии». И далее: «Доронин... имеет свое особое лицо, свой стиль, свою форму. Здесь не место углубляться в детальный «опоязнический» формальный анализ поэзии Доронина. ...Тайну его стихов можно разгадать, только обратившись к содержанию»³. Или: «Только из содержания — идеологической стороны поэзии крупнейшего русского футуриста — следует выводить его формальные приемы»⁴).

Отметим в то же время, что в отдельных случаях — более всего тогда, когда Лелевич отходит от теоретического толкования вопросов формы и содержания в искусстве и следует по пути конкретного анализа произведений, талантливо воплощающих революционную действительность (Д. Фурманова, И. Бабеля, А. Безыменского и

¹ Лелевич Г. Наши разногласия. — В кн.: О принципах марксистской литературной критики, с. 9, 11.

² Лелевич Г. О содержании и форме. — Октябрь, 1925, № 6, с. 116.

³ Лелевич Г. Литературные итоги. — На посту, 1923, № 4, стлб. 96.

⁴ Лелевич Г. Владимир Маяковский (Беглые заметки). — На посту, 1923, № 1, стлб. 133.

др.), — свойственный критику топорный подход к проблемам поэтики и стиля несколько смягчается. Сам внимательно рассмотренный литературный материал ведет Лелевича по пути точных наблюдений над характерной для художника выразительностью. И тогда в статьях его возникают выводы о необходимой марксистской критике «борьбе за талантливую идейность пролетарской литературы», уже не столько полемичные по отношению к позиции Воронского, сколько близкие ей и даже опирающиеся на выступления последнего по вопросам текущей литературы (на страницах «Красной нови» и «Прожектора») ¹. Так, в «Конармии» Бабеля Лелевич видит (одним из первых среди критиков тех лет!) признаки огромного таланта и мастерства: «изумительный лаконизм, умение... дать законченный образ; ...несравненный, красочный, сочный, выразительный народный язык... Сплошь и рядом — тонкая усмешка и в то же время впечатление огромной революционной мощи» ². О «Чапаеве» Д. Фурманова Г. Лелевич верно пишет (при некотором преувеличении его документальной основы), как о большом и своеобразном явлении литературы времени. «Эта книга, — отмечает он, — не роман, не повесть, это, собственно говоря, — историческая работа. Но... по рельефности изображения автор — художник, по динамичности и красочности изображения его книга — художественная литература» ³.

И тем не менее, общий подход Г. Лелевича (как и критики «На посту» в целом) к искусству, к его содержательной и формальной сторонам предстает, о чем говорилось выше, как откровенно вульгарный, резко спрямляющий отношения между классовым и эстетическим началами в художественном творчестве. Спрямленность эта является результатом *одностороннего* толкования плехановской социологии искусства, которую «напостовцы» считают базой своей эстетики и критики ⁴.

¹ См.: Лелевич Г. Литературные итоги. — На посту, 1923, № 4, стлб. 100.

² Там же, стлб. 87, 88.

³ Лелевич Г. Литературные итоги. — На посту, 1923, № 4, стлб. 98.

⁴ «Основные принципы марксистской эстетики у нас установлены. Мы не имеем еще своего «Капитала», но свой Коммунистический манифест... у нас уже есть» — так характеризует значение трудов Г. Плеханова для складывающейся марксистской критики Г. Лелевич, особо много внимания уделяющий плехановскому тезису о «двуступенчатости» анализа художественного произведения (Лелевич Г. О принципах марксистской критики. — В кн.: О принципах марксистской литературной критики, с. 31, 20).

Так, плехановская мысль об искусстве — как *непрямым* результате общественной жизни эпохи, связанном с ее экономической и классовой сферами через ряд факторов (личность создателя, психология эпохи, ее культура и т. д.)¹, — в выступлениях рапповских теоретиков и критиков выливается в тезис об искусстве как *непосредственном* выражении классовой идеологии. «Напостовская» критика отбрасывает свойственное Плеханову понимание значимости личности художника в искусстве (Плеханов «не прошел... мимо вопроса о роли личности в искусстве...; он прекрасно понимал эту проблему и давал ей великолепное решение», показывая, например, как «Ибсен вел со своей средой войну на свой особый, личный лад»²), жестко скрепляя художественное творчество с экономикой и классовым сознанием определенного времени. «В каждую историческую эпоху, — пишет Ю. Либединский, — художник тесно связан со всем способом производства, который определяет «черты» и «свойства», присущие истинному художнику в конкретной исторической обстановке»³; он должен уметь создать «формулу пролетарского восприятия любви в лирике»⁴ — так в разных аспектах, но в одном направлении — сведения искусства, его смысла и формы к одной классовой функции — выстраиваются материалы рапповской периодики первой половины 20-х годов.

Схематизируется и вульгаризируется в ее выступлениях и другая плехановская идея — о «*двуактном*» характере марксистской критики, которая должна, во-первых, «перевести идею данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления»; а во-вторых, перейти к «оценке эстетических достоинств произ-

¹ См.: «В цивилизованном обществе — эволюция изящных искусств определяется *борьбой классов*. Борьба классов, конечно, определяется экономической эволюцией, но действие экономической структуры во всех случаях *посредственно*» (Плеханов Г. Материалистическое понимание истории. — В кн.: Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. В 2-х томах, т. 1. М., 1978, с. 143).

² Луначарский А. В. Г. В. Плеханов как литературный критик. — Собр. соч., т. 8, с. 263, 264.

³ Либединский Ю. К вопросу о личности художника. — На посту, 1924, № 1, стлб. 39.

⁴ Лелевич Г. О пролетарской лирике. — Октябрь, 1925, № 3, с. 199.

ведения»¹. При всем том, что Плеханов, как отмечает Луначарский, «почти никогда и нигде не дал действительного примера такой эстетической оценки»; что «самые вопросы стиля как такового, самые вопросы художественного творчества, художественного мастерства... остались... в стороне от Плеханова как искусствоведа и литературного критика»², — он показал *необходимость связи социологического и эстетического подходов* к художественному явлению, подчеркнув, что «первый акт материалистической критики не только не устраняет надобности во втором акте, но предполагает его как необходимое дополнение»³. «Напостовская» же критика — настойчиво выделим этот вывод — являет собой пример замкнутого в себе социологического раскрытия творений искусства, ибо даже в тех случаях, когда предметом ее разбора становится художественная сторона произведения, рассмотрение ее, как говорилось, осуществляется (за немногими исключениями) лишь в виде механического «прибавления» к анализу содержания, — анализу, который якобы, как подчеркивают авторы «На посту», может осуществляться *вне раскрытия эстетического облика произведения*. «Справившись с первой задачей, — пишет Г. Лелевич, — обнажая этот момент разрыва между социологическим и эстетическим актами изучения явлений искусства, марксистский критик должен приступить к разрешению второй — к определению художественной ценности произведения... к исследованию формальных приемов»⁴.

Как справедливо отмечает ряд современных исследователей, опирающихся на анализ эстетических и литературно-критических трудов Г. В. Плеханова, в целом верно намеченный еще А. В. Луначарским⁵, плехановская социология искусства (с ее «преимущественным вниманием к вопросам социальной детерминированности художественных творений»; с выделением — пусть даже связанных друг с другом — двух актов литературно-критического анализа), в отличие от ленинской диалектической их трак-

¹ Плеханов Г. В. Предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет». — Литература и литературная эстетика. В 2-х томах, т. 1. М., 1958, с. 123, 129.

² Луначарский А. В. Г. В. Плеханов как литературный критик. — Собр. соч., т. 8, с. 273.

³ Там же.

⁴ Лелевич Г. О принципах марксистской критики. — О принципах марксистской литературной критики, с. 29.

⁵ См. работы В. Асмуса, Б. Бурсова, Н. Горбанева, А. Лебедева, М. Лифшица, Л. Рейнгардт, П. Николаева, Д. Черкашина и др.

товки, содержала в себе *тенденции* плоского социологизма, которые интенсивно реализовались и в рапповском, и в переверзевском подходах к художественному творчеству. «Плехановская ортодоксия» выступает как определенная предтеча вульгарно-социологических критических принципов — в смысле недостаточного ее внимания к эстетическому своеобразию искусства, которое, по Плеханову, проявляет свою специфичность в пределах формы, но не содержания.

Так, *возможности* упрощенной социологичности, заключенные в плехановской теории искусства и критике, перерастая в работах рапповских авторов в собственно вульгарную трактовку художественного творчества, тем самым смыкаются здесь с вульгарным социологизмом идеалистического, богдановского толка¹.

Искажение «напостовской» критикой плехановского и — шире — марксистского понимания специальных вопросов искусства «по живым следам» ее выступлений раскрывается в статьях А. Луначарского, А. Воронского, Вяч. Полонского, активно критикующих «напостовскую» методологию². А. Луначарский, например, не принимает свойственное Лелевичу классово-субъективистское толкование искусства (а именно — ограничение его функцией «эмоционального заражения читателей, в соответствии с задачами класса»³), ибо в этом случае, как говорит он, мы должны «великие художественные произведения, проникнутые... тенденциями, противоположными нашим... весь этот великолепный материал, выбросить и не подпускать

¹ См. о противоречиях плехановской социологии искусства, которые ведут к ее «встрече» с махистской эстетикой Богданова: Л и ф ш и ц М. Очерк общественной деятельности и эстетических взглядов Г. В. Плеханова. — В кн.: Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства, т. 1, с. 56.

² «Плеханов предвидел, — пишет Луначарский, — ...такие увлечения марксистской критики, которые приходится назвать *упрощенчеством*. В нее попадает и часть нашей молодой критики. ...Некоторые из этой категории наших товарищей проявляют необычайное упрощенчество в смысле подхода к искусству, показывающее почти полную слепоту и глухоту артистического порядка, с гелертовским способом выражения...» (Луначарский А. В. Г. В. Плеханов как литературный критик. — Собр. соч., т. 8, с. 271).

³ Луначарский А. Вопросы литературы и драматургии. — В кн.: Вопросы литературы и драматургии. Л., 1924. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 264—265.

к нему пролетария... Но из искусства, как из жизни, — продолжает Дуначарский, — *мы не можем изгнать материал, а должны изучать его*» (подчеркнуто нами. — В. Э.)¹.

А. Воронский особенно резко выступает против чисто идеологической интерпретации искусства «напостовцами», говоря, что разросшийся в их толкованиях художественных произведений классовый момент «уничтожает объективное содержание искусства». В результате, подчеркивает он, позиция авторов из «На посту» превращается в «субъективистскую», «утилитарную», далекую от понимания того, что в искусстве необходимо находить «не только социологический, но и эстетический эквивалент», то есть, конкретизирует Воронский формулировку Плеханова, определить, «насколько содержание соответствует форме, иными словами, насколько содержание соответствует объективной художественной правде, ибо художник мыслит образами...». «Напостовцы» же, заключает критик, «отождествив искусство с агиткой... оставляют художественную суть произведений в стороне»².

Под правдой в искусстве Воронский (как и другие критики «Красной нови» — А. Лежнев, В. Правдухин) понимает отнюдь не объективистское изображение действительности (Лелевич о позиции Воронского: «Альбом фотографических снимков»), но осмысление и *перевоплощение* ее творцом. «Своим художественным оком, своим слухом, своим нутром, — пишет Воронский, — он схватывает то, мимо чего мы проходим»; своим «подлинно постигающим чувством и размышлением» открывает идеальное в реальном; «всматривается в действительность, соединяя художественную правду с идеалами коммунизма»; с тем «будущим, которое идет на смену... настоящего». Он создает «жизнь конденсированную, очищенную, просеянную — жизнь лучшую, чем она есть, и более похожую на правду, чем реальнейшая реальность. И вместе с художником мы начинаем видеть, мимо чего мы проходим. Вот почему у художника должны быть свои глаза. Вот почему он должен видеть и слышать не так, как видят и слышат обычно, что называется индивидуальностью ху-

¹ Там же.

² Воронский А. Искусство как познание жизни и современность (К вопросу о наших литературных разногласиях). — Красная новь, 1923, № 5, с. 363, 364, 365, 375. См. также: Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982, с. 17, 318, 328.

дожника»¹. Так, раскрывая, как говорит Воронский, «ряд общеизвестных марксистских истин» (ибо «целая группа тов. «напостовцев» свихнулась на классовом принципе в самую настоящую вульгарщину»²), он развивает марксистско-ленинское представление о художественном творчестве как субъективно-объективном отражении действительности, причем показывает активную роль творческой индивидуальности автора, познающего и пересоздающего объективный мир под определенным — человеческим и социальным — углом зрения³.

В. Полонский, солидаризируясь с А. Луначарским и А. Воронским в критике узкоклассового подхода рапповской литературно-критической периодики к искусству, polemизирует с ней (и, в частности, с выступлениями Г. Лелевича) и по более конкретным вопросам, непосредственно раскрывающим проблему «художник и стиль». Он акцентирует внимание на многофункциональности искусства и, вместе с тем, на основной, эстетической его функции, которой (как говорит он, углубляя мысль Воронского о художественном познании) является «самопознание» — личностное, классовое, общечеловеческое — человека в произведениях искусства⁴. В «своеобразном распределении света и тени, в освещении, в эмоциональной характеристике явлений, в неповторимом преломлении их... в своеобразной картине мира»⁵, создаваемой талантливым художником, открывается своеобразие его личности, человеческое и общественное. Наполненная живым художественным содержанием, картина эта

¹ Воронский А. Искусство как познание жизни и современность (К вопросу о наших литературных разногласиях). — Красная новь, 1923, № 5. См. также: Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982, с. 303, 304, 319, 303.

² Воронский А. Poleмические заметки. — Красная новь, 1924, № 5, с. 311, 312.

³ См.: «Если... мир художника проникаем для других, он, очевидно, не только мой. Он принадлежит и общественному человеку... Если же он мой и не мой, то встает законный вопрос о взаимоотношении моего и не моего, субъекта и объекта... Вспомним о письме писателей в ЦК партии: «Мы полагаем, что талант писателя и его соответствие эпохе — две основные ценности писателя» (Воронский А. Poleмические заметки. — Красная новь, 1924, № 5, с. 321).

⁴ «Человек не только познает жизнь в искусстве... но прежде всего себя отражает в нем» (Полонский Вяч. Критические заметки по поводу книги Г. Лелевича «На литературном посту». — Печать и революция, 1925, № 4, с. 61). См. также: Полонский Вяч. О литературе. М., 1988, с. 359.

⁵ Полонский Вяч. Критика ради критики (Ответ Полонского Лелевичу). — Печать и революция, 1925, № 8, с. 98, 99.

заклучает в себе и обращение ко всему человечеству — «ведь большое искусство, — продолжает Полонский, — стремится быть всечеловеческим, стремится «заразить» все человечество, все его группы, классы, подразделения, уничтожить национальные и классовые перегородки... Удавалось это гениальным художникам, ибо образы их высочайшего искусства говорили не одно и то же людям... каждый читатель умел в этих образах находить себя, вкладывать в понимание художественных образов свои чувства, мысли и настроения»¹. Самопознание художника вызывало ответное самопознание воспринимающего.

Вопрос об оригинальном отражении мира художником выливается в полемику Полонского с Лелевичем (и в стоящей за их спором полемике журналов «Печать и революция» и «На посту») в вопрос «форма и стиль в искусстве». В противовес огрубленному делению произведения на форму и содержание, свойственному Лелевичу, как и «напостовской» критике в целом, Вяч. Полонский толкует *художественное содержание как невозможное вне данного оформления*. «В форме нет ничего (отвечает он на упреки Лелевича в том, что якобы говорит «о форме как таковой, только о форме»), что не было бы в то же время и содержанием, и в художественном содержании нет ничего, что не было бы в то же самое время формой!»² И еще — о взаимопереходе формы и содержания, в связи с проблемой читательского освоения художественного произведения, «в котором содержание нами воспринимается через форму, а форма есть не что иное, как содержание, возведенное в степень искусства»³.

Отсюда, как мы видим, своеобразие художника для Полонского — формосодержательно. Зримо выражаясь в оформлении произведения, оно одновременно является и его смысловым наполнением. Именно так — как особенную форму, насыщенную особым содержанием, индивиду-

¹ Полонский Вяч. Критические заметки по поводу книги Г. Лелевича «На литературном посту». — Печать и революция, 1925, № 4, с. 66. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 363.

² Полонский Вяч. Критика ради критики. — Печать и революция, 1925, № 8, с. 98.

³ Полонский Вяч. Критические заметки по поводу книги Г. Лелевича «На литературном посту». — Печать и революция, 1925, № 4, с. 56. Или — оценивая «теорию заражения», отстаиваемую Лелевичем, — Полонский подчеркивает: «...если искусство заражает, то оно заражает именно потому, что идеология приобретает форму, обладающую свойством заражать» (там же). См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 353.

альным и общественным, — понимает Полонский стиль художника (в отличие от Лелевича, для которого стиль как свойство образной формы произведения независим от классового содержания). Поэтому анализ формы и стиля, проводимый Г. Лелевичем, справедливо оценивается Полонским как дискредитация марксистского анализа художественного творчества. «Обратив внимание на «форму» Доронина... т. Лелевич никакой, собственно, «формы», «лица», «стиля» не увидал и читателю не показал, потому что «ручьистость»... и т. д. — какое отношение к «стилю», к «форме», к «особому лицу Доронина имеет вся эта пошлость»? И далее: «Надо показать, почему стиль Доронина своеобразен и как в этом своеобразии стиля отразилось своеобразие его социального бытия. «Человек — это стиль». А это значит, что стиль не только «журчащие ручейки», но и сознание человека, то есть то, что именуется содержанием. Нельзя, как Лелевич, отрывать поэтическое содержание от поэтической формы»¹.

Лишь номинальное признание «напостовскими» критиками роли индивидуального начала в искусстве и, соответственно, специфического характера последнего называется также и в весьма жестких художественных рекомендациях, которые они предлагают новой литературе, стремясь «уложить» ее в определенные тематические и формальные границы. Верно улавливая некоторые существенные стороны складывающегося художественного метода советской литературы (правда, с характерным для них преувеличением классово-пролетарского момента), критика из «На посту», «Октября», «Молодой гвардии» в то же время ограничивает ее художественное развитие, пытаясь, например, закрепить за определенным литературным содержанием определенные жанровые формы².

Регламентирующий характер рапповской эстетики и

¹ Полонский Вяч. Критические заметки по поводу книги Г. Лелевича «На литературном посту». — Печать и революция, 1925, № 4, с. 55, 56. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 352.

² См. у Ю. Либединского: мы «...можем схематично наметить основные тематические циклы, которые перед художником ставит переживаемый социалистической революцией и борьбой пролетариата этап». И далее — о каждом цикле: «оформлено может быть...»; или, например, об одном из них: «В этом цикле, почти не затронутом пролетарскими писателями, я не берусь установить точно литературные формы, но уже можно в общем наметить три подхода к этим темам, которые приблизительно дают некоторые формальные признаки» (Либединский Ю. Темы, которые ждут своих авторов. — На посту, 1923, № 2, стлб. 122).

критики дает себя знать и в том, как прикладывается «напостовцами» к художественной литературе понятие «система». Общее тяготение литературно-критической мысли этого времени к строгой теории и строгим путям исследования художественного произведения «напостовская» критика переводит в намерение *извне* организовать явления искусства и литературы, предложив им определенную схему, которая якобы выпрямит линию художественного творчества пролетариата и ликвидирует его «эклектический характер как в области идеологии, так и в области формы». Идея систематизации новой литературы возникает у «напостовцев» снова по жесткой аналогии с организацией идеологической работы в стране: «С началом планомерного социалистического строительства во всех областях методами НЭПа и с переходом РКП(б) от агитации к систематической и глубокой пропаганде в широких пролетарских массах выявилась необходимость в пролетарскую литературу внести определенную систему». И далее подчеркивается, что сущность этой системы заключается в придании новой литературе единого характера — как в сфере содержания, так и в сфере формы: «Группа пролетарских писателей «Октябрь»... стремится к созданию такой системы и считает достижение этого возможным лишь при условии создания *единой художественной программы, идеологической и формальной*, которая должна послужить основой дальнейшего развития пролетарской литературы» (подчеркнуто нами. — В. Э.)¹.

Таким образом, несмотря на оговорки, которые звучат на страницах рапповской периодики («такая программа окончательно оформится в процессе критической творческой работы и борьбы на идеологическом фронте»), — «система» в применении к художественной литературе понимается напостовцами как *наложение* на нее сетки определенных идейно-художественных норм и, следовательно, как установка на *содержательную и формальную однотипность*. До осмысления же внутренней, органичной для художественного сознания системности «напостовская» критика не поднимается, опять-таки в силу свойственного ей прямолинейного отождествления идеологической и художественной деятельности, и отсюда — в силу снятия характерного для искусства фактора разнообразия, которое

¹ Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей «Октябрь». — На посту, 1923, № 1, стлб. 194.

активно проявляется в молодой советской литературе.

Не случайно Луначарский, последовательно отстаивающий тезис о художественной «многоцветности» новой литературы (и возражающий против «напостовского» приведения ее к «общему знаменателю»¹), аргументирует этот тезис анализом не только текущей литературы, но и обращением к художественной классике². Говоря о личностной, глубоко своеобразной природе произведений талантливых художников, он показывает, что именно она определяет их *системную сущность* (специфическую организованность и целостность). Системность как признак истинного искусства Луначарский видит как в отдельных произведениях, так и в более крупных художественных образованиях («творчество художника», «искусство нации», «искусство определенной эпохи» и т. д.). На этом признаке художественных творений исследователь останавливается в своих работах неоднократно, рассматривая его в разных аспектах. В данном случае нам особенно важно заметить, что качество системности, необходимое для понимания своеобразия художника и его стиля, он выводит, исходя из сущности художественного творчества, а не из головных представлений о нем, как это делают представители рапповской литературно-критической периодики³.

¹ См.: «Под упорядочением (культурной жизни.— В. Э.) я, конечно, не разумею... одноцветности, то есть победы одного течения... Поэтому вряд ли можно стать на точку зрения тов. Лелевича и как-то особо подчеркнуто покровительствовать одним тенденциям и устранять другие...» (Луначарский А. Вопросы литературы и драматургии.— В кн.: Вопросы литературы и драматургии. М., 1924. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 260, 265).

² См., например: «Когда мы говорим себе: «Илиада» или «Война и мир», мы сразу представляем... какой-то своеобразный аккорд внешне-возникающих, быстро сменяющих друг друга образов, определенной музыки, определенных сочетаний чувств и т. д. Вот эта общая окраска, общая характеристика, которую можно затем вновь разложить на отдельные части, легко разбираясь в них, крепко держа в руках некоторую путеводную нить, есть в конце концов то, что остается от литературно-художественного произведения, как некоторый акvizит в душе публики. Разумеется, многое зависит тут от способности самого читателя, но чрезвычайно многое и от конструкции произведения... от «структурных приемов» автора» (Луначарский А. Марксизм и литература.— Красная новь, 1923, № 7. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 336).

³ Полемизируя с ними, Вяч. Полонский тоже говорит о необходимости для критика видеть внутреннюю организованность художественных явлений, ибо подлинное «произведение искусства есть высшее единство, в котором гармонически связаны его элементы...» (Полонский Вяч. Критика ради критики.— Печать и революция, 1925, № 8, с. 96).

Таким образом, в полемике видных критиков-марксистов с «напостовской» эстетической позицией — в полемике, развернувшейся вокруг проблемы «особенное — общее», «индивидуальное — классовое» (непосредственно связанной с собственно «художественными» вопросами — формы, стиля, мастерства и т. д.), — разрешаются важные и взаимосвязанные методологические задачи. Одной из них была задача осознания новой советской литературы как литературы богатой, художественно многообразной и творимой художниками, работающими в русле различных литературных групп. Так, например, Воронский рассматривает пролетарскую литературу как часть новой, послеоктябрьской литературы. Он стремится поддержать все значительное, созданное пролетарскими художниками, но обоснованно не соглашается с заниженными критериями, которые прилагает к ним — следом за пролеткультурской критикой — критика РАПП, несправедливо упрекающая редактора «Красной нови» в нигилистическом отношении к пролетарскому крылу советской литературы¹. Глубоко прав современный исследователь, пишущий о том, что «большой заслугой Воронского является борьба против вульгаризации и субъективизма в сфере художественного творчества, за его идейность и высокие литературные достоинства»² и, в частности, добавим, за высокий идейно-художественный уровень пролетарской литературы.

¹ Тенденциозная оценка отношения Воронского к пролетарской литературе проявляется и в отдельных выступлениях Луначарского. «Несомненно, — говорит он, — что в некоторых своих суждениях тов. Воронский, отчасти увлеченный к этому Троцким, делал, на мой взгляд, очень неправильные заявления о невозможности возникновения и развития пролетарской литературы, указывая на то, что будто сейчас пролетариат может только учиться, а не творить» (Луначарский А. В. О современных направлениях русской литературы. — Красная молодежь, 1925, № 2. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 283). До недавнего времени литературная наука поддерживала взгляд на позицию Воронского — в отношении пролетарской литературы — как на позицию сомнения в ее силах, в сравнении с литературой попутнической. Этот акцент возникал и в одной из наших работ (Эйденова В. Стиль писателя и литературная критика. Красноярск, 1983, с. 73—74). Однако внимательный анализ литературно-критической и редакторской деятельности А. Воронского убеждает в ошибочности подобной трактовки его воззрений на формирующуюся советскую литературу, на ее «пролетарский отряд» в частности (см. об этом: Акимов В. В спорах о художественном методе; Белая Г. Из истории советской литературно-критической мысли 20-х годов. Эстетическая концепция «Перевала». М., 1986. См. также последнюю главу настоящей книги).

² Дементьев А. А. К. Воронский и советская литература. — Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. М., 1982, с. 33.

Говоря о методологических результатах журнальной полемики середины 20-х годов вокруг проблемы специфики искусства, подчеркнем, что в ходе ее происходит своеобразное «самоопровержение» прямолинейно-социологического подхода «напостовской» критики к художественным явлениям, ограниченность которого, как говорилось, открывается при рассмотрении собственно творческих проблем. «Саморазоблачение» это подкрепляется выступлениями критиков-марксистов, обнажающих неадекватность рапповского критического анализа произведениям искусства и литературы, как это делает, например, Вяч. Полонский, показывая неумение критиков из «На посту» учитывать специфику художественного ряда, в сравнении с рядом историческим, видеть «разницу между тканью исторического исследования и тканью художественного произведения... Исторический метод, — продолжает Полонский, — будучи перенесен *без изменений* в качественно отличную среду, приводит его (Лелевича. — В. Э.) к ряду грубейших ошибок, нарушающих элементарные основы марксистской критики...»¹.

Не ограничиваясь раскрытием сущности «напостовских» выступлений, марксистская критика обосновывает социологически-эстетический подход к искусству и литературе, в основе которого лежит учет не только общности художественного сознания и сознания теоретического, но и *специфики* первого, определяемой его объективно-субъективной, исследовательски-преобразующей природой.

Подход этот получает отчетливое выражение в резолюции XIII съезда РКП(б) 1924 г. («О печати») и в резолюции ЦК РКП(б) 1925 г. («О политике партии в области художественной литературы»), основывающихся на ленинских принципах руководства «литературным делом», которое, будучи «составной частью партийной... работы», движется, вместе с тем, «личной инициативой» и «индивидуальными склонностями» художников. Резолюция съезда обращает внимание на рост качества советской литературы середины 20-х годов, на то, что условием его является «серьезная художественная и политическая работа» рабоче-крестьянских писателей, среди которых, как и среди «попутчиков», необходимо «выделять и поддерживать талантливых советских писателей». С той же целью подъ-

¹ Полонский Вяч. Критические заметки по поводу книги Г. Лелевича «На литературном посту». — Печать и революция, 1925, № 4. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 353.

ема уровня литературы в резолюции съезда говорится о необходимости «возможно более полного партийного освещения образцов художественной литературы на страницах советско-партийной печати»¹.

Резолюция ЦК РКП(б) 1925 г. еще более развернуто рассматривает творческие вопросы, касающиеся литературно-художественного развития современности. Так, она останавливается на проблеме специфики искусства в целом, говоря о том, что «классовая природа искусства вообще и литературы в частности *выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем в политике*». Вследствие этого, одним из пунктов резолюции является положение о «свободном соревновании различных группировок и течений в данной области» (с тем чтобы «не загубить» пролетарскую литературу сужением ее творческого потенциала, создающегося не только собственно пролетарской и пролетарско-крестьянской, но и «попутнической» литературой).

Понимание партией значения творческого многообразия для успешного развития нового искусства обуславливает широту ее позиции по отношению к вопросам литературно-художественной формы и стиля. «Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, — говорится в резолюции, — партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы. Руководя литературой в целом, партия так же мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль), как мало она может решать резолюциями вопросы о форме семьи, хотя в общем она руководит и должна руководить строительством нового быта. Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не намечилось».

Подчеркнув, таким образом, что сфера художественной формы — это сфера проявления общего и особенного начал в искусстве, партийная резолюция ставит перед критикой и перед наукой о литературе задачу исследования ее с позиций диалектического материализма, процесс проникновения которого «в совершенно новые области (биологию, психологию, естественные науки вообще) уже начал

¹ XIII съезд РКП(б). Резолюция «О печати». — В кн.: О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. М., 1972, с. 115.

ся. Завоевание позиций в области художественной литературы точно так же рано или поздно должно стать фактом». Причем отмечается, что наиболее сложным и ответственным «участком» приложения марксистской теории к литературе оказываются вопросы художественной формы и стиля (и, в частности, вопросы пролетарской, «своей художественной литературы, своей особой художественной формы, своего стиля»), ибо именно в этой сфере, как известно, открывается писательское «я» с его сложным, индивидуальным и общественным, наполнением. «Если, — продолжает резолюция, — в руках пролетариата уже теперь есть безошибочные критерии общественно-политического содержания любого литературного произведения, то у него еще нет таких же определенных ответов на все вопросы относительно художественной формы». Отсюда к числу первостепенных проблем, стоящих перед партией в области художественной литературы, относятся такие, как «вопросы критики: вопросы о стиле и форме художественных произведений и методах выработки новых художественных форм»¹.

Суммируя выводы, содержащиеся в резолюции ЦК РКП(б) по вопросам художественного развития советской литературы, необходимо сказать, что в целом она занимает «антинапостовскую» позицию (хотя осуждает и позицию неверия в пролетарскую литературу) и развивает те плодотворные тенденции марксистской критики, направленной в адрес узкоклассовых установок «напостовской» платформы, о которых говорилось выше. В то же время резолюция ЦК партии не проходит мимо тех позитивных моментов (активная борьба за утверждение пролетарской литературы, за ее связь с «гигантским материалом современности», за ее коммунистическую идейность и партийность), которые характеризуют деятельность группы «На посту». Добавим, что не только партийные решения, но и внутренние противоречия, обнаруживающиеся в «напостовской» периодике (в частности, выдвижение специальной художественной проблематики и вульгарно-социологическая ее разработка), оказываются толчком к преобразованию «рапповско-напостовской» литературно-художественной критики в ее второй — «налипостовский» — вариант.

¹ О политике партии в области художественной литературы. Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. — В кн.: О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении, с. 392, 395, 393.

2. ЖУРНАЛ «НА ЛИТЕРАТУРНОМ ПОСТУ» И ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И СТИЛЯ

Выступая на I Всесоюзном съезде пролетарских писателей, А. Фадеев подчеркивает, что одной из причин движения рапповской критики от «напостовского» к «налитпостовскому» периоду является «то абсолютное непонимание специфики искусства, тот совершенно выхолощенный подход к художественному творчеству, которые были свойственны тогдашнему руководству РАПП во главе с Лелевичем и Родовым, — непонимание и подход, которые еще далеко не изжиты и сейчас нашей организацией, хотя преодолены уже в решающей ее части, и которые в то время оттачивали от нас даже некоторых пролетарских писателей»¹.

Действительно, рапповская литературная журналистика второй половины 20-х годов, в сравнении с начальным периодом ее развития, резко усиливает внимание к специальным для искусства вопросам, что проявляется не просто в количественном их возрастании (как было в «На посту» — в сопоставлении с Пролеткультом и «Кузницей»), но в активизации теоретического аспекта рассмотрения собственно художественных проблем, сказывающейся, в первую очередь, в систематической постановке методологических и методических вопросов, таких, как задачи марксистской критики, эстетические принципы тех или иных литературных группировок; специфические стороны искусства и литературы (метод, герой, психологизм, форма, стиль)² и др. Не случайно А. В. Луначарский отмечает, что «основная группа пролетарских писателей, объединенная РАПП, прибрела моральный вес, поставила ряд новых проблем — разработку вопросов стиля, мастерства и т. д.»³ Об особом внимании критики второй половины 20-х годов (в частности — рапповской) к вопросам стиля пишет и Вяч. Полонский, отмечая связь между «интенсивным пе-

¹ Фадеев А. Столбовая дорога пролетарской литературы. Л., 1929, с. 31.

² См.: Храпченко М. К проблеме стиля. — На литературном посту, 1927, № 19; Ермилов В. В поисках гармонического человека. — На литературном посту, 1927, № 20; Берковский Н. Стилевые проблемы пролетарской прозы. — На литературном посту, 1927, № 22—23, 24; Храпченко М. О смене стилей. — На литературном посту, 1927, № 24; Тимофеев Л. К проблематике марксистского литературоведения. — На литературном посту, 1928, № 22, 24.

³ Луначарский А. Наши задачи в области художественной литературы. — Литературная газета, 1929, 28 октября.

риодом» в развитии советской литературы — и размещением литературно-критических интересов «вокруг стилевого принципа»¹.

Стремление «налитпостовской» критики к укреплению теоретических основ своей эстетической программы сказывается также в освоении и разработке отдельных сторон наследия Маркса, Энгельса, Ленина². Причем показательно, что актуальной для рапповской периодики этого времени становится проблема диалектического подхода к искусству и его особенным проявлениям³. В этом акценте обнаруживается как пафос движения и развития эстетического и литературно-критического сознания 20-х годов в целом, так и осмысление критикой РАПП своих наиболее уязвимых мест, в частности — противоречия между художественным творчеством и чуждыми ему вульгарно спрямленными принципами исследования. Противоречия, которое, как отмечалось, с особой остротой дает себя знать в литературно-критических материалах «На посту».

Закономерно поэтому, что именно в тех выступлениях «налитпостовцев», где рассматриваются собственно художественные вопросы, ссылки на Ленина становятся особенно частыми. И если в работах одних из деятелей «На литературном посту» (Л. Авербаха, И. Гроссмана-Рощина) они звучат в духе все той же (только менее явной) марксистской фразы, то в докладах и статьях других руководителей РАПП (А. Фадеева, Ю. Либединского), а также авторов, сотрудничающих в журнале (Л. Тимофеева, М. Храпченко, Л. Цырлина и других), проявляется действительное стремление освоить и приложить к анализу произведений искусства марксистско-ленинскую диалектику. Тенденция эта очень нелегко пробивает себе дорогу, ибо в «налитпостовской» эстетической программе и критической практике оказываются достаточно сильными «напостовские», а значит — и пролеткультовские, рецидивы

¹ Полонский В. Очерки литературного движения революционной эпохи. 1917—1927. М.—Л., 1928, с. 158.

² См.: Фрейлиграт Ф. и Маркс К. в их переписке.— На литературном посту, 1927, № 19; Бонч-Бруевич Вл. Ленин и мир литераторов и ученых.— На литературном посту, 1927, № 20; Раскольников Ф. Ленин о Толстом.— На литературном посту, 1928, № 10; и др.

³ См., например: Гроссман-Рошин И. Диалектика в теории искусства.— На литературном посту, 1928, № 13; Бескин Эм. Историческая диалектика «Гамлета». — На литературном посту, 1928, № 16; Цырлин Л. Механизм или марксизм? — На литературном посту, 1929, № 2; и др.

классового субъективизма. Причем ощущаются они не только в ортодоксальных рапповских выступлениях, но и в тех, что собственно и осуществляют «прорывы» прямолинейно-социологических установок группы. Поэтому в целом «налитпостовская» концепция искусства (художника, стиля) предстает достаточно пестрой и противоречивой. И все же присутствующая в рапповской критике этого времени тенденция постижения многомерной природы искусства, при всей непоследовательности ее проявления, не пропадает даром. Она включается (что мы видим сегодня) в тот процесс сложного, непростого, но неуклонного «накопления» и формирования принципов марксистской эстетики и критики, что становится все более зримым во второй половине 20-х годов, в связи с заметным идейно-художественным ростом советской литературы, с одной стороны, и с собственным движением эстетической и литературно-критической мысли — с другой.

Итак, на фоне пролеткультовского (и «напостовского») отождествления классовой идеологии и искусства внимание «налитпостовцев» к проблеме специфики последнего оказывается известным шагом вперед на пути преодоления упрощенного снятия моментов «особенного» в облике различных сторон реальности. Но именно — известным, некоторым, начальным — так как своеобразие искусства и литературы рапповская критика и этого периода, как правило, связывает лишь с внешним, видимым слоем художественной формы (упуская момент органического сплава формы — содержания в искусстве). своеобразие же художественного сознания — и родственного сознанию теоретическому, и отличного от него — критиками РАПП еще не воспринимается и не освещается. То в более категоричной, то в более мягкой форме (но по существу — в сходном направлении), они утверждают *тождество искусства и идеологии* — в смысле их содержания и *различие* — в смысле форм выражения этого общего содержания: «Подлинное понимание художества возможно лишь тогда, когда мы анализируем специфическое оформление социо-идеологического материала»¹; или: «Подобно тому, как научная теория... старается вскрыть известные закономерности, которые определяют ход и направление развития данной системы фактов... подобно этому, искусство также исходя...

¹ Гроссман-Рощин И. С. Тезисы о биографическом элементе в марксистском литературоведении. — На литературном посту, 1928. № 17, с. 21.

из фактов и явлений, более того — давая их конкретное, образное, «непосредственное» выражение (что является как раз спецификой искусства), стремится совлечь кажущиеся и поверхностные представления о действительности и обнажить сущность происходящих в жизни процессов и явлений»¹.

Таким образом, отражающееся в рапповской литературно-критической периодике понимание природы искусства обнаруживает неполноту и односторонность (учитываются особенности оформления, но снимаются особенности того, что оформляется). Снимается повышенная субъективность художественного сознания, необходимо включающего в себя позицию творца, своеобразно воспринимающего и осмысляющего мир и себя в нем².

Не поднимаясь до осознания особой действительности автора в искусстве, «налитпостовская» критика в то же время отнюдь не выводит индивидуальное творческое начало за скобки художественного произведения, подобно представителям Пролеткульта и «напостовства». Отказываясь от крайнего классового субъективизма своих предшественников, «налитпостовцы» снимают его лишь частично: художник в их представлениях выступает началом активным, деятельным, но — в рамках классовой «психоидеологии», которую он выражает и утверждает. В отношении к пролетарскому художнику тезис о действительности его классовой позиции в выступлениях авторов «На литературном посту» звучит тем более настойчиво — в силу возможностей нового искусства, способного глубоко исследовать послереволюционный мир, его социальную жизнь, его психологию.

Самостоятельность художнического «я» в подобной интерпретации предстает, понятно, в урезанном виде, ибо берется преимущественно в плане интенсивного освоения идеологии и философии³, а не творческого созидания но-

¹ Фадеев А. Столбовая дорога пролетарской литературы, с. 35—36.

² Отметим, что среди «налитпостовских» материалов, односторонне определяющих специфику искусства, встречаются и такие, в которых намечается широкое, охватывающее и содержательную, и формальную стороны художественного творчества, осмысление его сущности. Так, например, Л. Цырлиным в представлении об искусстве вводится активно живущая в нем авторская субъективность. (См.: Цырлин Л. Механизм или марксизм? — На литературном посту, 1929, № 3, с. 49).

³ «Показать так живого человека, как я сказал выше (в свете «исторического процесса общественного движения и развития». — В. Э.), — это значит провести в области литературы последовательно-материалистический метод...» (Фадеев А. Столбовая дорога проле-

вого художественного метода в процессе отражения автором действительности и «переплыва» ее в искусстве.

Не забудем, вместе с тем, о том, что ряд «налитпостовских» авторов, идущих от писательского творчества и ощущающих опасность вульгаризации тезиса об идеологической учебе писателей у политики и науки, не ограничивается им и расширяет представление о личности художника до его *собственного опыта и собственного движения к новому миропониманию*. Так, утверждая важность усвоения пролетарским искусством «диалектико-материалистического метода», Фадеев наряду с тем подчеркивает необходимость формирования его в личных контактах с реальностью. Он пишет о кардинальном для пролетарской литературы вопросе («об отношении самого художника к действительности»); о том, что новый метод («нельзя попросту перенести в творчество из научной книги, он должен войти в плоть и кровь писателя...»¹); о том, наконец, что писать неискренне и быть... художником невозможно, ибо художественное творчество есть «преломление окружающей действительности через психику художника и выражение ее (действительности.— В. Э.) путем величайшего напряжения всех его психических сил»². Мотив значимости индивидуальной инициативы художника в переработке жизненного материала звучит в выступлениях и других «налитпостовских» авторов, где внимание к индивидуальности талантливых художников (А. Фадеева, М. Шолохова, Ф. Гладкова, Ф. Панферова, А. Малышкина, Вс. Иванова, С. Есенина и др.) сочетается с постановкой вопросов о таланте, литературной технике, художественности, непосредственно связанных с проблемой природы искусства³.

тарской литературы, с. 12). «Разрешение этой задачи («быть боевым орудием пролетарской революции».— В. Э.)... предполагает дальнейшую борьбу за овладение мировоззрением диалектического материализма» (Всем членам РАПП.— На литературном посту, 1930, № 13—14, с. 3).

¹ Фадеев А. Долой Шиллера!— На литературном посту, 1929, № 21—23, с. 9.

² Фадеев А. Столбовая дорога пролетарской литературы, с. 40—50.

³ См., например: Коган П. О Гладкове и «Цементе».— На литературном посту, 1926, № 1; Ермилов В. Почему мы не любим Федоров Жицей (о С. Есенине и критике его поэзии.— В. Э.).— На литературном посту, 1926, № 4; Либединский Ю. Художественная платформа РАПП.— На литературном посту, 1928, № 20—21, с. 10; Селивановский Л. «Тихий Дон».— На литературном посту, 1929, № 10; М а л ю т и н З. Новый поворот Вс. Иванова.— На литературном посту, 1930, № 20; и др.

Но опять-таки общее представление критиков из «На литературном посту» о художнике, как о «живом человеке» (акцент не только на классовой идеологии, но и на его психологии, на жизненном опыте), раздвигая — в сравнении с предшествующими рапповскими воззрениями — постановку вопроса о писательской индивидуальности, не складывается в диалектическое его толкование. Оно могло сформироваться лишь на основе постижения объективно-субъективной структуры художественного сознания. Структуры, которая оказывается еще не подвластной эстетическим установкам РАПП в целом, хотя в отдельных случаях авторам, публикующимся в рапповских изданиях второй половины 20-х годов¹, удается нащупывать сложное взаимодействие объективно-субъективного, закономерного-случайного в художественном творчестве, как это удается, например, Л. Цырлину. Критикуя В. Переверзева за отсечение личного момента в искусстве, за «последовательное проведение механистического материализма по отношению к роли личности и случайности в истории, он, опираясь на работы Маркса, показывает, что «закономерность социальной жизни... в действительности есть практическая деятельность конкретного человека» и что в искусстве эта деятельность имеет особо принципиальное значение².

Большинством же рапповских критиков субъект творчества не включается «внутри» художественного создания и поэтому рассматривается чаще всего в плане психологии творчества, в русле «эмпирической», «биографической», а не преобразенной, «выстроенной» личности. Проблема «художник», взятая в ее эстетическом аспекте пересоздания «личности литератора» в «литературную личность» (Ю. Тынянов), в рапповской литературно-художественной периодике и этого времени, по сути дела, еще не возникает. Например, И. Гроссман-Рощин, выступая против «наивного персонализма» сторонников биографического метода в изучении литературы, фактически не поднимается над ним, ибо творческое включение фигуры автора в произведение он вульгарно толкует лишь как обнажение классовой сущности его личности: «социализа-

¹ См. работы М. Храпченко, Л. Тимофеева, Б. Рейха, С. Малахова и др. авторов, в которых намечаются тенденции освоения специфической сущности явлений искусства.

² Цырлин Л. Механизм или марксизм? — На литературном посту, 1929, № 3, с. 50, 53.

ция психики» художника «есть путь утверждения его своеобразия»¹.

Не случайно отсюда взаимоотношения художника и действительности критикой РАПП рассматриваются более всего в русле освоения автором жизненного материала («...с максимально возможными в современных условиях силой и правдивостью вскрывать действительные процессы, происходящие в природе и обществе»)². На этом пути изучения художественного творчества «налитпостовская» критика успешно (за вычетом упрощенческих моментов, которые отмечались выше) разрабатывает ряд конкретных вопросов, связанных с очертаниями нового метода, формирующегося в творчестве Серафимовича, Фурманова, Фадеева, Шолохова и других художников 20-х годов. Метода, получившего позднее определение социалистического реализма³. Раскрывается его реалистическая основа, его ориентация на движущуюся и изменяющуюся действительность; выясняются свойственные ему принципы социального анализа, формы анализа психологического и т. д.⁴. В выступлениях Фадеева, например, верно схватывается устремленность складывающегося нового реализма советской литературы к изображению «жизни» человека в ее сложности, изменении, развитии, «самодвижении», в свете того, что «должно быть». В этом смысле, говорит он, «художник пролетариата будет не только самым трезвым реалистом, но и самым большим мечтателем»⁵.

¹ Гроссман-Рощин И. Тезисы о биографическом элементе в марксистском литературоведении.— На литературном посту, 1928, № 17, с. 32.

² Фадеев А. Столбовая дорога пролетарской литературы, с. 33.

³ См. у Луначарского о необходимости изучения критикой творческого метода новой литературы: «Конечно, пролетарской литературе всегда будет присуща огромная свобода творчества, наш класс не закостенеет, а живет, пускает во все стороны новые ветви, но, вместе с тем, это есть класс организованный, класс с крепким этическим центром, сконцентрированной волей, с огромной целью, как всепобеждающий магнит, притягивающий к себе все творческие усилия. Вот почему вопрос о творческом методе пролетарской литературы во всех его общих принципах и всех его деталях представляет огромный интерес...» (Луначарский А. Очередные задачи литературоведения.— Литература, 1931, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 316).

⁴ См.: Саянов В. Романтизм, реализм, натурализм.— На литературном посту, 1928, № 7; Серебрянский М. За психологизм и реализм. Ответ т. А. Курелла.— На литературном посту, 1928, № 9; Григорьев М. Творческие пути пролетарской литературы.— На литературном посту, № 9; и др.

⁵ Фадеев А. Долой Шиллера! — На литературном посту, 1929, № 21—22, с. 8.

Стремясь не только сблизить, но и развести философский и художественный методы, рапповские авторы привлекают для аргументации своей позиции понятия художественной формы и стиля¹. Взятая в общем виде, эта связь (метод — форма, стиль) включает в себе определенный позитивный момент, ибо тоже означает попытку выявить специфическую сущность художественного творчества. «Проблема стиля,— пишет, например, С. Малахов,— является центральной для марксистского литературоведения. На данном же этапе, когда от постановки общих вопросов о зависимости художественного сознания от материальных процессов бытия марксистское литературоведение переходит к отчетливой постановке вопроса о специфике выражения этого сознания, проблема стиля становится решающей» (подчеркнуто нами.— В. Э.)².

Так, в резолюции по отчету правления РАПП проблема метода изображения действительности в новой литературе («углубленный показ живых людей нашего времени во всем их социальном и психологическом разнообразии, членов великого коллектива рабочих и крестьян, строящих социализм, широкий охват явлений жизни во всей их сложности») идет в одном ряду с проблемой формирования ее стиля (с «выработкой пролетарской литературой своего стиля»³). Подобное же соединение вопросов метода и художественной формы, метода и стиля звучит, например, в письме секретариата РАПП «О разворачивании творческой дискуссии в РАПП»: «Необходимо, чтобы метод диалектического материализма получил конкретную расшифровку применительно к отдельным жанрам, к отдельным проблемам стиля и к самому существу творческого

¹ В связи с обоснованием и закреплением в эстетике и критике РАПП понятий «метод» (подход художника к действительности, отношение к ней) и «стиль» (характерное качество художественной формы), они начинают отчетливее, чем раньше, отделяться друг от друга, хотя в ряде случаев продолжают употребляться как синонимы или даже меняются местами. См., например, редакционную статью «На литературном посту», где речь идет о методе, называемом стилем (о «выработке нового стиля, который должен быть и будет стилем диалектического материализма, выработке наиболее адекватного этому стилю творческого метода...» — За плехановскую ортодоксию.— На литературном посту, 1929, № 19, с. 1, 2).

² М а л а х о в С. Что такое переверзевщина на практике. О работах Беспалова, Зонина и др.— На литературном посту, 1930, № 13—14, с. 50.

³ Резолюция по отчету правления РАПП на Всесоюзном съезде пролетарских писателей, открытым 4 апреля 1923 года.— В кн.: От символизма к Октябрю. М., 1929, с. 220.

процесса пролетарского писателя»¹. Пересечение этих вопросов постоянно возникает и в выступлениях отдельных авторов. С вульгаризаторским оттенком — у Н. Берковско-го, развивающего положения Авербаха («... реализм равнозначен материалистическому мировоззрению, ибо реализм — это перевод Марксовой философии на язык искусства. Однако,— продолжает он,— философии стиля недостаточно. Философия безрука, следует ее удлинить, продолжить технологией, показать, как делать этот испрашиваемый у пролетпрозы реализм»²). С бóльшим пониманием художественной формы и стиля, органично связанными с творческим методом писателя, определяет их отношение А. Фадеев, пишущий: «Мы еще далеко не овладели методом диалектического материализма в своем творчестве, мы только начинаем создавать, только куем свой новый стиль — стиль пролетарской литературы»³.

Однако тезис о *прочной связи* между методом и стилем в литературе и искусстве, выдвигаемый рапповской литературной теорией и критикой, содержит в себе *не только положительный момент*. В закреплённости за методом определенного стиля сказывается сохраняющаяся в «налитпостовских» материалах *регламентирующая тенденция «напостовства»*, его установка на художественную и стилевую *нормативность* новой литературы⁴. И хотя эта общая тенденция рапповской критики по-разному проявляется на двух ступенях ее развития («директивность» позиции «На посту» уступает место «налитпостовскому» культивированию одного из стилевых путей новой литературы), она в целом оказывается связанной с *ограничением* живого многообразия развивающейся советской литературы. Отстаиваемый и внедряемый критикой РАПП единый стиль усиленного психологизма, будучи шагом вперед

¹ О развертывании творческой дискуссии в РАПП. М.—Л., 1931, с. 63.

² Берковский Н. Силевые проблемы пролетарской прозы.— На литературном посту, 1927, № 22—23, с. 53.

³ Фадеев А. Долой Шиллера! — На литературном посту, 1929, № 21—22, с. 9.

⁴ Ограниченность эстетической позиции РАПП, проявившейся, например, в статье Фадеева «Долой Шиллера!», дает себя знать не только в известном уравнивании художественного и философского методов, но также в накладывании «вето» на те художественные традиции, которые складывались в русле нереалистических методов, романтического — в частности. Отсюда — отрицание шиллеровской поэтики (по Фадееву — «декламационной», «ложногероической»), приводящей к обеднению художественной основы, на которую должна опираться новая литература (На литературном посту, 1929, № 21—22, с. 6).

по сравнению с отвлеченной планетарностью «Кузницы», заключает в себе, однако, ту же ориентацию на стилевую одноликость новой литературы, противоречащую ее действительно широкому творческому облику¹.

Недаром защита «психологического показа» действительности в «налитпостовской» периодике идет рядом с неприятием всех других проявлений новой литературы, в частности — публицистических или обобщенно-романтических, характерных, например, для художников, связанных с «ЛЕФом» или «Перевалом». Творчество Маяковского особенно часто оказывается мишенью для деятелей РАПП именно потому, что оно наиболее наглядно не укладывается в одностороннюю платформу, выработанную ими. «Лозунг — «необходимо показать нового человека», выброшенный РАППом, — пишет, например, М. Григорьев, — безусловно является здоровым ответом на риторический антипсихологизм и схематизм футуризма, наиболее ярко в этом отношении представленного Маяковским. Требование «показа живого человека» продиктовано подлинным чувством художника, ибо если в искусстве не будет дано живой конкретной жизни, то там останется либо идеологическая риторика, либо риторическая аллегория. И в той и в другой нет спецификаума искусства, и они, таким образом, из сферы искусства выпадают»².

Верно критикуя одностороннюю установку «налитпостовской» критики на психологизм как на единственно возможную стилевую тенденцию в литературе («психологизм фадеевски-ермиловски-либедински-киршионовского типа»), так называемый рапповский «блок» противопоставляет ей не менее одностороннюю ориентацию на другую художественную тенденцию. «Надо, — говорится в статье участников «блока», — и в вопросе о творческих исканиях найти то основное звено, схватившись за которое литература ответит основным требованиям своего класса и на котором надо сконцентрировать внимание пролетар-

¹ См.: «Реализм и психологический показ должен стать знаменем пролетарских писателей в нынешний период, чтобы действительно показать пролетариат в литературе, весь пафос и трудности нашего социалистического переустройства... Нужно во что бы то ни стало продолжить начатую пролетарскую литературную работу по художественному изображению типов, и именно методами объективного реализма и психологического показа — так, как это наметил РАПП» (Серебрянский М. Психологизм и реализм. Ответ т. А. Курелла. — На литературном посту, 1928, № 1, с. 3).

² Григорьев М. Творческие пути пролетарской литературы. — На литературном посту, 1928, № 9, с. 14.

ских писателей. С нашей точки зрения, основными для настоящей эпохи жанрами являются: сатира, разоблачающая, бичующая классового врага, концентрирующая на нем ненависть масс; социально-индустриальный эпос... роман-утопия... политический и философский... песня; эпиграмма, поэтизированный плакат, лозунг и т. д. ... Поэтому мы за психологизм, но такой, который ведет к постижению социальной механики и исторической динамики общества, а не к проникновению в глубины индивидуальной психологии»¹. В результате — одному типу жестко регламентированной программы противопоставляется другой, по сути идущий в том же русле *насильственного* сужения художественного потенциала новой литературы.

Против рапповских тенденций нивелирования творческих возможностей советской литературы постоянно выступает А. Луначарский, отвергающий сам принцип стилевого нормирования, само требование «обязательности определенного стиля», противоречащие реальному художественному развитию эпохи. «Я даже не решаюсь сказать, — утверждает он, — что в этом процессе когда-нибудь, скажем, через несколько лет, будет найден тот общий доминирующий стиль, который, в силу своего соответствия современности, будет взят за основу для всего дальнейшего творчества, сделается, так сказать, принципиально обязательным и будет только разрабатываться, уточняться, овеществляться в конкретных произведениях». И далее о том, что советская литература — «при единстве идеологической установки» — будет пользоваться «весьма разнообразными стилями»².

Последовательно проводимая рапповской критикой политика регламентации художественной жизни эпохи на

¹ Безыменский А., Горбачев Г., Родов О. О демагогии без маски. Ответ Селивановскому. — На литературном носту, 1930, № 18, с. 45—46.

² Луначарский А. Строительство новой культуры и вопросы стиля. — Вечерняя Москва, 1929, 26 октября. И еще: «РАПП весьма энергично отстаивает ту мысль, что в данный отрезок времени нам более всего необходимо... — реалистическое отражение жизни, притом психологически углубленное... Я склонен думать, что эта установка РАПП в высшей степени плодотворна... Но вот мы видим и противоположную группу, которая ругает психологически углубленный реализм «психоложеством» и... утверждает, что нам гораздо необходимее памфлетный стиль, плакатные формы... Мы не отрицаем, что подобные приемы, весьма далекие от реализма и почти гнушающиеся психологического углубления, представляются тоже чрезвычайно ценными. ...можно ли не видеть, что каждое из этих направлений не может не пользоваться совершенно различными стилевыми приемами» (там же).

кладывает отпечаток и на решение ею вопроса об эстетической самостоятельности того или другого автора. Это сказывается более всего в ограничении их творческих поисков только одним конкретно-психологическим стилевым руслом. Оригинальность художника допускается эстетикой и критикой «На литературном посту», но в очень узких пределах, а именно — в русле лишь этой стилиевой линии, которая якобы полнее всего выражает классовую устремленность пролетариата¹.

Создавая систему запретов, ограничивающих индивидуальность автора по линии формы, критика из «На литературном посту» вульгаризирует понятие художественного стиля: он предстает как особое оформление классового мировоззрения, но не как специфическое выражение самобытного художественного сознания автора, совмещающего в себе «особенное» и «общее» — индивидуальное, классовое, общечеловеческое.

Например, в статье И. Гроссман-Рощина, где говорится, что «творческое своеобразие» писателя отнюдь не игнорируется «налитпостовской» критикой, тем не менее демонстрируется плоско-социологическая его трактовка, как «выражение различных моментов развития класса»². В сходном направлении (своеобразные приемы в раскрытии единой проблематики) решает вопрос о стиле писателя В. Ермилов, подчеркивающий — при разборе романа С. Семенова «Наталья Тарпова», — что «разные пролетарские писатели, каждый по-своему, своими индивидуальными методами, думают и работают над одними и теми же большими проблемами нашей эпохи», а именно — «над вопросом о мыслях, переходящих в чувство, об идеологии, переходящей в психику»³.

А. Луначарский, полемизируя с подобным упрощенным наложением классовой психологии на психологию художника, выдвигает емкое, учитывающее диалектику «индивидуального — общего» понимание художественного творения и его стиля. «Мы не имеем еще, — говорит Лу-

¹ См.: Полянский Вал. И. Бабель. — На литературном посту, 1926, № 3; Либединский Юр. Имя Серафимовича. — На литературном посту, 1928, № 4; Ермилов В. Проблема живого человека в современной литературе и «Вор» Леонова. — На литературном посту, 1927, № 5—6; и др.

² Гроссман-Рощин И. Тезисы о биографическом элементе в литературоведении. — На литературном посту, 1927, № 17, с. 21.

³ Ермилов В. В поисках гармонического человека. — На литературном посту, 1927, № 20, с. 64, 63.

начарский, — удовлетворительной установки понятия стиля. Простое заявление, что стиль — это класс, по существу, ничего не дает... Мы думаем, что самые первые проблемы — хотя бы, например, проблема о том, как сливаются в акте художественной продукции социальные импульсы и личность, — оказываются решающими» (для понимания специфики художественного творчества в целом, стилевых вопросов — в частности. — В. Э.)¹.

Совмещение вопросов идеологических и психологических — в анализе художественного творчества и особенно в анализе стиля художника, особо приближенного к видению автора, — позволяет Луначарскому преодолеть разрыв между формой и стилем явлений искусства, с одной стороны, и их содержанием — с другой; разрыв, характерный для большинства рапповских выступлений. Он показывает, что своеобразная форма художественного создания выражает его особенную — пережитую, выношенную позицию (ибо произведение есть «продукт определенных психологических усилий автора, действительное порождение его личности», хотя сама личность «есть явление глубоко социальное»²). Отсюда основным явлением художественности произведения искусства, как полагает Луначарский, «является оригинальность формы произведения», которая заключается в том, что «формальное тело данного произведения сливается в неразрывное целое с замыслом его, с содержанием». И еще: критик-марксист всегда видит *особое содержание* произведения, «ту *специальную сущность*, которая в нем *отлилась*»³, то есть выразилась в соответствующей этой сущности форме.

Отвечая Луначарскому и стремясь его опровергнуть, «налитпостовская» критика, как правило, достигает обратного результата, обнаруживая социологически-упрощенный подход как к творческому «я» художника, так и к его стилю. М. Добрынин, например, не соглашается с тем, что Луначарский утверждает «самостоятельную творческую личность... творящего субъекта», который окружен сложной средой, а не только воздействием «создав-

¹ Луначарский А. Очередные задачи литературоведения. — Литература, 1931, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 317, 318.

² Луначарский А. Очередные задачи литературоведения. — Литература, 1931, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 318.

³ Луначарский А. Тезисы доклада на съезде ВАПП. — На литературном посту, 1928, № 11—12. См. также: Луначарский А. В. Собр., соч., т. 8, с. 13, 9.

шего его класса». По мнению Добрынина, задачей критика, исследующего стиль данного произведения, «является выяснение своеобразия стиля, обусловленного тем, что во всех своих частях произведение является продуктом, эстетическим воплощением жизни некоторой социальной ячейки»¹.

Но — еще раз скажем о том, что некоторые из «налит-постовских» материалов вносят существенные поправки в данную наивно-социологическую трактовку художественного стиля. Так, в статье С. Малахова, не свободной от социологических упрощений, стиль, однако, толкуется как характерность формы, наполненной соответствующим ей содержанием. «Марксистское понимание стиля как типической для данного класса или писателя художественной структуры, диалектически заключающей в себе единство формы и содержания, систему идей и способ их выражения»², автор противопоставляет переверзевской теории стиля, в которой не видит формально-содержательной его трактовки.

Глубокое понимание природы стиля обнаруживает и другой автор «На литературном посту», Л. Тимофеев, тоже анализирующий переверзевский подход к вопросам формы и стиля. В работах Переверзева он поддерживает плодотворное для изучения стиля художника понимание его творения как «единого организма, все части которого находятся в тесной функциональной связи». «Вопрос об органичности стиля, о взаимосвязанности всех его компонентов», короче, «вопрос об эстетическом эквиваленте, — продолжает Тимофеев, — в особенности остро поставлен именно сейчас и именно переверзевской школой»³.

Параллельно с акцентом на важности для литературоведения «органического» (по сути — системного) подхода к художественным творениям Л. Тимофеев обоснованно говорит о незавершенности этого подхода в исследованиях Переверзева, ибо к вопросу об органичности и функциональности произведения искусства, отмеченного стилем, тот подходит преимущественно с внешней для творчества стороны (со стороны социальной действительности), опуская вопрос о внутреннем организующем начале, ко-

¹ Добрынин М. О некоторых ошибках А. Луначарского. — На литературном посту, 1928, № 11—12, с. 48, 49.

² Малахов С. Что такое переверзевщина на практике. — На литературном посту, 1930, № 11—14, с. 52—53.

³ Тимофеев Л. К проблематике марксистского литературоведения. — На литературном посту, 1928, № 22, с. 28, 24, 31.

торое создает единство произведения и придает ему своеобразную характерность. В то же время сам Тимофеев ограничивается лишь постановкой этого вопроса, решая, как основную, задачу критического разбора методологии Перверзева.

Более основательно погружается в эту проблематику (системное рассмотрение стиля) М. Храпченко, чьи статьи тоже идут на страницах «На литературном посту». Отстаивая рапповский тезис о классовой природе всех сторон искусства, М. Храпченко, вместе с тем, в ходе рассмотрения сущности стиля частично преодолевает эту односторонность. Так, он определяет стиль не просто как совокупность компонентов своеобразной формы, а как *характер их соединения, обуславливающий это своеобразие*. «Не элементы («приемы создания образов». — В. Э.) сами по себе характеризуют стиль, а *их сочетание, тип организации этих элементов*. Поэтому, — говорит он, — под реализмом (в данном случае имеется в виду стиль. — В. Э.) нужно понимать не просто наличие описания быта данной эпохи, а определенную систему приемов (отнюдь не внешних) создания образов, создания целых произведений» (подчеркнуто нами. — В. Э.)¹. При всем том, что в формулировке стиля, данной М. Храпченко, накладываются друг на друга понятия «система» и «тип сочетания элементов системы» (а в сегодняшнем словоупотреблении — «структура»), необходимо отметить прозвучавшее в его работе определение стиля через «особое сочетание компонентов формы», благодаря которому стиль осознается как начало, образующее целостность (системность) произведения. «Понятие стиля, — продолжает Храпченко, — неразрывно связано с понятием органичности, системности: разные стили — разные художественные системы»².

Исходя из системного понимания стиля, М. Храпченко убедительно полемизирует с концепцией стиля, предлагаемой П. Сакулиным, который в один ряд ставит и отдельные признаки стиля, и самое существенное его качество («главную доминанту стиля»), что означает суммарное, а не системное его понимание. Характеризуя стиль как «*организатора художественной системы*», М. Храпченко допол-

¹ Храпченко М. О смене стилей. — На литературном посту, 1927, № 24, с. 22.

² Храпченко М. О некоторых итогах и перспективах в разработке проблемы стиля (По поводу книги П. Н. Сакулина «Теория литературных стилей»). — На литературном посту, 1928, № 11—12, с. 56.

няет данное ранее определение стиля («тип сочетания элементов художественной формы») уточнением, акцентирующим его конструктивную роль: «Стиль — это способ организации образов, в котором нужно различать две стороны: во-первых, способ конструирования отдельных образов и, во-вторых, способ организации их в целое — художественное произведение». Глубокое проникновение в сущность художественного стиля наталкивается, однако, в статьях Храпченко на свойственную «налитпостовской» критике упрощенную социологичность, возникающую — чаще всего — при обращении к проблеме детерминированности стиля, которая решается лишь в плане его социальной обусловленности. Отсюда — неправомерный отказ от понятия «индивидуальный стиль», во многом плодотворно разрабатываемого П. Сакулиным. «Стиль и индивидуальное, — возражает ему М. Храпченко, — взаимно исключают друг друга понятия... П. Сакулин апеллирует к творческой силе индивидуального таланта, которая создает свой, неповторимый стиль... Творческая сила индивидуального таланта выступает таким образом в качестве творца новых явлений вне зависимости от общественных условий и наряду с ними...»¹.

Отрицание М. Храпченко понятия «индивидуальный стиль» представляется необоснованным не только в сравнении его позиции с позицией П. Сакулина, но и в связи с его собственным толкованием природы стиля как способа организации данного, конкретного произведения — данной, конкретной (а следовательно, отмеченной индивидуальной характерностью) художественной системы. Кстати, М. Храпченко вплотную подходит к мысли о существовании комплекса причин, обуславливающих формирование стиля, но следующего шага на этом пути не делает, ошибочно считая, что подобный подход уводит науку от диалектики в толковании стилевых проблем: «Признание индивидуального стиля, если быть последовательным, — говорит он, — неизбежно должно привести к признанию иной причинности, помимо причинности социальной, для ряда явлений, т. е. к дуализму, если исследователь не отрицает причинности социальной»².

¹ Храпченко М. О некоторых итогах и перспективах в разработке проблемы стиля (По поводу книги П. Н. Сакулина «Теория литературных стилей»). — На литературном посту, 1928, № 11—12, с. 56, 61, 62.

² Там же, с. 62.

Уточняя позицию рапповских критиков и теоретиков, поддерживающих концепцию только групповых стилей, А. Луначарский распространяет системное определение стиля на разные его «объемы», в том числе — на стиль индивидуальный. «Стиль, — пишет он, — это тот *общий метод* (в значении — «принцип», «закон». — В. Э.) *организации образов*, который придает целостность физиономии одного произведения искусства, или всех произведений одного художника (может быть, какой-нибудь эпохи его творчества), или всех произведений целой группы художников, или даже искусства целой эпохи»¹.

Таким образом, ряд выступлений «напостовских» авторов, непосредственно посвященных стилю, своеобразному «эстетическому сгустку» произведений искусства, с наибольшей очевидностью отражают противоречивую эстетическую позицию рапповской критики. С одной стороны, в этих «стилевых работах» с особой наглядностью выявляются слезы жесткосociологической трактовки искусства и его стиливых проявлений. С другой — в них ощутимо обнаруживаются плодотворные попытки «войти» в диалектическую природу стиля системным способом, отвечающим его сложной сущности. Эти выступления свидетельствуют об известном теоретическом росте рапповской литературной журналистики второй половины 20-х — начала 30-х годов, в отдельных вопросах преодолевающей «чисто» социологический подход к произведениям искусства и литературы. И не случайно явным свидетельством этого процесса предстает стиль — знак подлинности художественных творений, «не терпящий» огрубленного, неадекватного их толкования.

Соглашаясь поэтому с общим толкованием рапповской методологии как механистической и вульгарно-социологической, которое обоснованно разворачивается В. Акимовым, мы, тем не менее, не можем принять характерное для его работы снятие внутренних противоречий в эстетике РАПП и, соответственно, выведение за ее границы тех представителей группы, что прорывались «сквозь» ортодоксальные «напостовские» идеи (см. у Акимова: «В системе рапповских идейно-эстетических взглядов — а не в расходящихся с нею иногда тех или иных высказываниях входящих в РАПП талантливых и думающих людей — очерчивался магический круг, за пределами ко-

¹ Луначарский А. Строительство новой культуры и вопросы стиля. — Вечерняя Москва, 1929, 26 октября.

того оставался огромный мир идей, чувств, духовных ценностей, выработанных в практике трудового народа...»¹).

Как мы стремились показать, рассматривая трактовку рапповской критикой проблемы стиля, эстетические и литературно-критические представления ряда теоретиков и критиков этой группы оказываются шире и сложнее, чем основополагающие ее принципы.

При всем этом, со всей настойчивостью подчеркнем, что формы утверждения своей платформы и формы полемики, присущие рапповской критике рубежа 20—30-х годов, становятся (особенно в выступлениях ее ортодоксальных представителей — Л. Авербаха, М. Серебрянского, И. Гроссмана-Рощина и др.) в высшей мере жесткими и непримиримыми, приобретая авторитарный и командно-приказной характер. Более того, методы борьбы РАПП со своими оппонентами (а ими оказываются сторонники самых разных эстетических концепций — и В. Переверзев, и А. Воронский, и Б. Эйхенбаум) превращаются, по словам Вяч. Полонского, «в систему травли, систему передержек, систему извращений»², выливаясь в итоге (преддверие общественной атмосферы 30-х годов!) в политическую расправу над «инакомыслящими».

3. СТИЛЕВАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ В. ПЕРЕВЕРЗЕВА И ЕГО ШКОЛЫ

Эстетическая концепция В. Переверзева и его учеников и соратников (Г. Поспелов, И. Беспалов, У. Фохт), активно «живущая» в 20-е годы в их литературоведческих и литературно-критических работах (журналы «Печать и революция», «Красная новь», «Литература и марксизм»), является — вплоть до конца десятилетия — весьма авторитетной для социологической критики в целом, для рапповской — в частности.

Авторитет этот объясняется общими генетическими корнями как переверзевской, так и рапповской методологии, а именно — плехановской социологией искусства.

¹ Акимов В. В спорах о художественном методе, с. 255.

² Полонский Вяч. Речь в ВССП.— Новый мир, 1931, № 10, с. 148.

Стремясь приложить марксизм к художественному творчеству, Переверзев и его последователи, опирающиеся, как они заявляют, на труды классиков марксизма, по существу (как и критики из «На посту» и «На литературном посту»), исходят из *социологически упрощенного марксизма* — из «плехановской ортодоксии». Причем в работах Переверзева возникает нередко еще более схематичная и ограниченная трактовка плехановской социологической концепции искусства, чем в выступлениях рапповцев. Трактовка, суть которой заключается в отождествлении не только духовных явлений разного порядка (подобно пролеткультовским или «напостовским» тенденциям), но — в отождествлении явлений *экономических и художественных*, весьма далеко отстоящих друг от друга по своим специфическим признакам¹.

Для эстетики Переверзева, таким образом, характерна чрезвычайная гипертрофия объективного (материального, экономического) момента в объяснении фактов искусства, которые целиком выводятся из социально-экономического бытия той или иной общественной группы. Отсюда — «железная» закреплённость за социальными факторами и стилями художника в целом, и всех элементов образной формы (в первую очередь «стержневых образов», в которых стиль обнаруживается).

Поэтому конечная цель стилового анализа для Переверзева (начиная с книги «Творчество Гоголя») заключается в выяснении *влияния* на творчество писателя *социальной среды*, которое, по его словам, «является несомненно доминирующим»; в нахождении «социологического рефлектора», без которого «невозможно пускаться в... лабиринты творчества художника»; в определении социального бытия, «одетого» автором в соответствующие формы; в раскрытии «эстетического воплощения некоей социальной ячейки»; то есть в исследовании соответствия творчества писателя «родной» ему социальной среде (гоголевский мир, который «выливается из глубины мелкопоместной и чиновничьей среды»²). Соответственно и в

¹ «Научная заслуга марксизма в том и заключается, — пишет Переверзев, — что он... открыл то основание, которым определяются все стороны, все ряды социального процесса со всеми их взаимодействиями...»; он показал, что «любая надстройка есть лишь специфическое выявление базиса» (Переверзев В. «Социологический метод» формалистов. — Литература и марксизм, 1929, № 1, с. 3, 8, 15).

² Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя. М., 1914. См. также: Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982, с. 43, 44, 45, 64.

«неуклюжествах» языка «Мертвых душ», и в их «горизонтальной композиции», и в «поместном жанре» — в разных сторонах поэтики произведения Переверзев настойчиво выявляет «печать бестолковщины и разорения», характерных для «раздробленной мелкопоместной России»¹.

Аналогичный социально-генетический интерес руководит исследователем и тогда, когда он рассматривает гончаровского «Обломова», подчиняя анализ главному для него выводу о социальной наполненности романа. «Смысл и содержание гончаровского творчества, — пишет он, — сводится к изображению эволюции буржуазной психики в период капиталистической ломки русской общественной жизни»². И далее идет выяснение «буржуазного происхождения романа» и отрицание его «помещичьего генезиса» («помещичьей психики Гончаров не знал»; «Обломов-помещик — фальшивая нота в романе»; «Гончаров дает поместную трактовку типу, несомненно, вышедшему из среды зажиточного мещанства»; «художник не находит в своей палитре деревенских красок»³ и т. д.).

Теоретическое обоснование трактовки художественного произведения и его стиля как факта лишь социального бытия (стиль художественный, воссоздающий «стиль социальной среды») Переверзев дает и в своих аналитических работах⁴, и в статье, определяющей методологическую направленность сборника «Литературоведение» (1928). Здесь (в сравнении, например, с предисловием к монографии о Гоголе) еще более заостряется идея социальной природы художественной литературы, ибо из доминирующего социальный фактор превращается теперь в единственный. «Марксист, — говорит Переверзев, — видит в литературе функцию социальной жизни, подчиненную в своем бытии и в своем развитии «социальной необходимости»⁵. И

¹ Там же, с. 78, 84.

² Переверзев В. Социальный генезис обломовщины. — Печать и революция, 1925, № 2, с. 61.

³ Там же, с. 64, 65, 66, 62.

⁴ Критика «оставила почему-то в покое одну из важнейших и, так сказать, всеопределяющих сил — влияние (на творчество Гоголя. — В. Э.) социальной среды» (Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя, с. 12); «Литературное явление — факт социальной жизни, и раскрытие его смысла сводится к пониманию социальной природы этого факта» (Переверзев В. Социальный генезис обломовщины. — Печать и революция, 1925, № 2, с. 61).

⁵ Переверзев В. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения. — В кн.: Литературоведение (Под ред. В. Ф. Переверзева), 1928, с. 9.

следовательно, задача марксистского изучения литературы заключается, считает он, в том, чтобы материалистически толковать факты литературной жизни, то есть следовать «общей формуле» этого толкования: «Художественная литература... как всякий факт сознания, определяется бытием. Иными словами, поэтическое произведение имеет свое основание не в субъективном мышлении, а в объективной действительности». Отсюда, «внимание исследователя переносится с процессов субъективного мышления — на объективное бытие, определяющее поэтическое сознание»; на «тот социально-экономический прогресс, который детерминирует жите люди, и их сознание, и поэтическое творчество»¹.

Итак, «к социальному месторождению произведения» — таким, по Переверзеву, должен быть путь марксистского постижения сущности художественного произведения, путь исключения художника, субъекта творчества, из творений искусства. Подобным образом, причем с подчеркнутой категоричностью, определяет (в работах конца 20-х годов) главное звено своей концепции ученый.

Однако именно в этот период, в связи с тем что проблемы специфики искусства активно ставятся всеми литературными группами (от формальной школы — до РАПП), систематически возникая на страницах самых разных изданий, методологические принципы, лежащие в основе работ Переверзева, закономерно открывают свои ошибочные стороны. Теоретики и критики разной эстетической ориентации сходятся в несогласии с рядом существенных для ученого положений (установка на полное изъятие из сферы художественного творчества биографии и личности творца; утверждение пассивности его сознания в акте творчества; тезис об экономическом факторе как единственной детерминанте произведения; и др.).

Так, наиболее последовательных сторонников рапповской критики в идеях Переверзева не удовлетворяет отсутствие акцента на классовом сознании автора («единственно правильный взгляд на искусство как на «идеологию» они противопоставляют переверзевскому пониманию его «как воспроизведения социального характера»²).

Представители формальной школы, осмысляющие в эти годы проблему соотношения литературного и социального

¹ Там же, с. 10.

² Про з о р о в А. Войнуствующая переверзевщина. — На литературном посту, 1930, № 13—14, с. 60.

рядов, критикуют свойственную Переверзеву подмену вопроса об эволюции литературы вопросом о генетических корнях тех или иных литературных фактов. Этот аспект позволяет им увидеть противоречие внутри концепции Переверзева: замкнутость ее на отдельных литературных явлениях (при акценте на принципе социального исследования) и, отсюда, чуждость историческому подходу к литературе¹.

Наконец, Луначарский, занимающий марксистскую позицию утверждения диалектической, объективно-субъективной природы искусства, заостряет внимание на вульгарно-объективистском (снятие активной роли творческой индивидуальности писателя) характере воззрений Переверзева. Для Луначарского художник, как мы видели, и социален («...огромные силы, которых мы называем гениями, являются функцией социальной жизни»), и, вместе с тем, индивидуален («...чем более интенсивна жизнь данной личности, тем... больше у нее потребности гореть, тем более потребность ее экспансии»). И поэтому он не может согласиться с упрощенным толкованием социальной обусловленности личности и творчества художника, свойственным «некоторым коммунистическим, марксистским историкам искусства», в чьих работах «возник вопрос о возможности писать историю без упоминания лиц и без анализа хотя бы гениальнейших представителей искусства»². И в другой работе: «...меня поразило заявление некоторых учеников Переверзева, что для настоящего времени вовсе не стоит входить в вопросы художественного творчества, так как искусствоведение и психология творчества две совершенно разные науки...

...Именно поверхностное, до крайности одностороннее разрешение этого вопроса (о том, как «в творчестве соединяются социальные импульсы и личность». — В. Э.) было

¹ См. в письме Ю. Тынянова В. Шкловскому (1928): «Книжка твоя «Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир» доставила мне радость. Основная мысль (перерастание, несовпадение генезиса с функцией) ни у кого и нигде так наглядно не выходила — можно щупать руками. Литература получается сплошь процессом. Это несовпадение при честном исследовании натягивает нос Переверзеву на его же материале». Или — в письме Б. Эйхенбаума к Шкловскому (1928): «Главное — показать во всей остроте генезис и разницу между ним и историей — удалось очень... Осознание этой разницы дает право на смелость, которой лишены Переверзевы» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 526).

² Луначарский А. Перспективы советского искусства. — На литературном посту, 1927, № 20, с. 9. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 524, 525, 524—525.

одним из гибельнейших корней переверзевских ересей. Заявление, будто бы социальное бытие отражается в художественном произведении как бы помимо сознания и помимо характера личности... является чудовищным»¹.

Критиков Переверзева объединяет, как мы видим, неприятие концепции искусства как выражения лишь социально-генетического момента. Это «схождение на почве Переверзева» разных эстетических позиций объясняется, с одной стороны, особо наглядным характером упрощенного социологизма, свойственного его школе, а с другой — общим методологическим ростом критической и литературоведческой мысли, для которой, как говорилось, со второй половины 20-х годов (параллельно с интенсивным ростом советской литературы!) становится характерным повышенное внимание к специфическим творческим проблемам и, отсюда, к проблеме стиля художника. Переверзев и его ученики опаздывают с теоретическим формулированием своих социологических воззрений на искусство, более «естественных» для предшествующего (первая половина 20-х годов) периода развития науки о литературе. Отсюда — особая острота и широта критической реакции на «переверзевщину» (даже со стороны рапповской критики), обусловленной временем трудного, но — движения и развития литературно-критического сознания конца 20-х годов.

Однако накал полемики вокруг идей Переверзева приводит не только к положительным результатам: сосредоточенность участников дискуссии на крайне вульгарном социологизме, характерном для ученого, мешает им увидеть и объективно оценить *плодотворные моменты* в его подходе к литературе. К немногим исключениям, выпадающим из общего, резко отрицательного хора голосов оппонентов Переверзева, можно отнести, как говорилось, «налитпостовские» выступления Л. Тимофеева, Л. Цырлина, Н. Погодина, спорящие с официальной рапповской платформой и продвигающиеся к марксистскому толкованию искусства. Л. Цырлин, в частности, дает и обоснованную критику неадекватной трактовки искусства в работах «переверзевцев», и, вместе с тем, не отвергает их опыт, как целиком негативный. «Общепhilософско-методологические предпосылки трудов Переверзева, его учеников и

¹ Луначарский А. В. Очередные задачи литературоведения. — Литература, 1931, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 318.

последователей, — пишет он, — совершенно ошибочны и вредны, тогда как из отдельных замечаний можно почерпнуть много интересного и поучительного. Разрешение же общих проблем литературной методологии фатально недоступно школе Переверзева и вообще всякого рода механицистам в области литературоведения, которые, будучи увлечены отысканием единства в многообразии, тождества — в различии, видят лишь голое единство, голое тождество. Монизм здесь превращается, как сказал бы Маркс, «из формы развития мысли в ее оковы»¹.

Особенно односторонней и тенденциозной по отношению к позиции Переверзева предстает дискуссия в Комкадемии, пафосом которой является полное отрицание его концепции. При всей верности тезисов, прозвучавших здесь и направленных против переверзевского «вульгарно-механистического выведения всего сложного комплекса идеологических надстроек непосредственно из базиса»², в целом результаты дискуссии оказываются мало продуктивными. Так, утверждая необходимость следования по пути марксистско-ленинской методологии, оппоненты Переверзева, однако, демонстрируют слабое владение ее принципами, в частности — принципом объективной переработки эстетических концепций прошлого и настоящего, ибо идут по пути жесткого, рапповски-непримиримого отсечения от марксистской критики наследия ученого; отсечения, при котором вместе с ложными отбрасываются и ценные стороны этого наследия³. Полное отрицание идей Переверзева звучит в начале 30-х годов и в обзорной статье группы «налитпостовских» авторов, опубликованной в первом томе «Литературного наследия». Деятельность Переверзева и его школы (ко-

¹ Цырлин Л. Механизм или марксизм? — На литературном посту, 1929, № 3, с. 49.

² Резолюция Президиума Коммунистической Академии о литературоведческой концепции В. Ф. Переверзева. — Литература и марксизм, 1930, № 1, с. 7.

³ «Недавно закончившаяся литературоведческая дискуссия в Комкадемии... показала, что основным методологическим пороком концепции Переверзева является ее антидиалектический характер, полное непонимание марксистской диалектики... Концепция Переверзева отрывает литературную науку от критики, основываясь на объективистском понимании искусства как отражения общественного бытия... Система Переверзева — существенное препятствие на пути дальнейшего развития марксистско-ленинского литературоведения» и т. д. (Резолюция Президиума Коммунистической Академии о литературоведческой концепции В. Ф. Переверзева. — Литература и марксизм, 1930, № 1, с. 4, 6, 7).

торая «наконец разгромлена») квалифицируется здесь — посредством тенденциозно-политических обвинений — как антимарксистская, характеризующаяся «меньшевистским пониманием литературы», «антиленинской литературной концепцией»¹ и т. д.

При всем том, что сегодняшняя литературная наука стремится занять объективную позицию по отношению ко всем направлениям литературно-критического сознания послеоктябрьских лет, в том числе — и к школе Переверзева, рассмотрение продуктивных сторон его представлений об искусстве дается, к сожалению, лишь в немногих из современных исследований, и в основном — бегло (например, в работах С. Машинского, Г. Белой, М. Полякова, В. Ракова, Е. Неживого). С. Машинский, в частности, показывает стремление Переверзева создать «стройную концепцию, которая помогла бы осмыслить литературное произведение как целостное явление». Он отмечает также — как сильную сторону эстетической теории Переверзева — его попытку освоить проблему специфики художественной литературы («существенный элемент его концепции искусства»)². М. Поляков, наиболее глубоко исследующий научное творчество ученого, справедливо отмечает, что «Переверзев был одним из первых, кто пытался преодолеть дихотомию «формы-содержания». Для него были неприемлемы как ориентация на «оголенное содержание» культурно-исторической школы, так и примат формы в работах русской формальной школы»³.

Преимущественный акцент критики конца 20-х годов на ошибочных сторонах эстетики Переверзева (во многом сохраняющийся и в сегодняшней науке) объясняется, думается, *недостаточным ее вниманием* к конкретно-аналитическим исследованиям ученого, которые — и методологически, и теоретически — оказываются гораздо более содержательными и богатыми, чем его собственно теоретические работы.

Так, современники Переверзева проходят мимо глубоко верного понимания ученым творческого характера

¹ За ленинский учебник по истории русской литературы. — Литературное наследство, т. 1. М., 1931, с. 304.

² М а ш и н с к и й С. Борьба с формализмом и вульгарной социологией в советской критике и литературоведении. — Из истории советской эстетической мысли, с. 160, 161.

³ Поляков М. В. Ф. Переверзев и проблемы поэтики. — Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский (Исследования), с. 18.

произведений искусства, которые *не идентичны реальности*, ее эмпирическому облику, в том числе — «эмпирической личности» художника. Именно в силу этого несовпадения мира действительного и мира художественного (в котором жизнь отражается и создается, но не повторяется!), Переверзев так активно возражает против уравнивания биографии автора, особенностей его судьбы и личности, и созданного им творения. Его не удовлетворяет тот биографически-психологический подход к литературе, в основе которого лежит, например, стремление «установить единство гоголевской психики», нашедшей воплощение в его прозе, хотя он и отмечает ценность отдельных работ (Овсяннико-Куликовского, Пыпина, Венгерова, Сакулина, Брюсова), идущих в этом направлении.

Сам Переверзев настойчиво исследует характер творческой *переработки, перевода* фактов реальных в художественные, подчеркивая (правда, нередко — с той излишней категоричностью, благодаря которой полностью снимается значение биографического фактора в процессе формирования произведения искусства) *отличие* творения художника от его жизни и личности. Его интересует, что значит «творчество писателя само в себе»¹; он постоянно отмечает, что «изучает не творца, а творение, не биографию, а произведение»²; что его задача — увидеть «не индивидуальную физиономию Гоголя... а индивидуальную физиономию его творений»³. В этой сосредоточенности на ином характере художественного создания, по сравнению с реальностью, с биографией автора, открывается характерное для Переверзева проникновение в специфическую, созидательную природу искусства, проникновение, которое поднимает его концепцию над распространенными рапповскими представлениями о художественных произведениях, якобы лишь «проводящих» определенную идеологическую позицию.

Плодотворность переверзевского подхода к искусству (на фоне и биографического, и классово-субъективистского, рапповского подхода) сказывается и в том, что пересоздающее — по отношению к реальности — свойство ху-

¹ Переверзев В. Творчество Гоголя. См. также: Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский (Исследования), с. 42.

² Переверзев В. Социальный генезис обломовщины. — Печать и революция, 1925, № 2, с. 61.

³ Переверзев В. Творчество Гоголя. См. также: Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский (Исследования), с. 45.

дожественного творчества он связывает со специфической организацией, присущей произведению искусства как особому миру. Биографическая же критика художественных явлений, по словам исследователя, ходит лишь по той «меже, где творчество писателя соприкасается с окружающими явлениями... стараясь распутать узлы их соприкосновения», — вместо того чтобы изучать «те зависимости и связи, которые объединяют разные элементы и части его (произведения. — В. Э.) в единый организм»; чтобы дать «анатомию этого организма», показать, «из каких стилистических и психологических элементов сложился состав его»¹. И далее — о необходимости обнаружения того *определяющего начала*, которое создает упорядоченность произведения писателя («вникнуть в структуру творчества» Гоголя; выявить «глубинную связь» его мира, его «внутреннюю логику и органическую стройность»; встать в позицию «интимного общения с миром картин и образов» художника; «понять природу образов и закон их сцепления», связывая исследование «характера гоголевского стиля» с анализом следственной его прозе организации, с выяснением того, «как рос организм творчества писателя сам в себе, в своей внутренней сущности»²).

Связь между категориями «стиль художника» и «характер организации его произведений» не только постулируется Переверзевым, но и реализуется в конкретных разборах, где (что нам особенно важно подчеркнуть) намечаются моменты *системного анализа* творчества писателя и его стиля³.

Так, в книге о Гоголе он показывает, что, начиная с «Вечеров...», основу произведений писателя составляет «принцип антитезы», и эта «двойственность» пронизывает собой самые разные грани его поэтики, создавая «причудливые сочетания и связи» (два типа речи: «фамильярная», «грубоватая» — и «мерная, торжественная»; «сопоставление несопоставимого» в описаниях; «механическая связь» разнородного в композиции произведения⁴ и т. д.). Точ-

¹ Переверзев В. Творчество Гоголя. См. также: Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский (Исследования), с. 42, 44, 45.

² Там же, с. 12, 13, 15, 17.

³ Системное понимание явлений искусства сопровождается в работах Переверзева и использованием соответствующих понятий и терминов («определяющий принцип», «структура, которой организуется художественная система» и т. д.).

⁴ Переверзев В. Творчество Гоголя. См. также: Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский (Исследования), с. 47, 48, 83.

ные и меткие наблюдения исследователя над отдельными сторонами художественной формы гоголевской прозы делают обоснованным его вывод об «антитетичном» стиле Гоголя («два стиля в одном... не способные к слиянию»¹), исполняющем функцию дробления мира писателя на малые и большие полярные сферы, ощущаемые в каждом его произведении.

Поиск структурного начала, лежащего в основе творчества писателя, Переверзев осуществляет и в разборах прозы Достоевского. Даже в небольшой статье, посвященной писателю, он идет путем выяснения основного принципа, обуславливающего стилевое единство произведения художника, — принципа, определяемого как соединение «предельности» («болезненно-страстная постановка проблем революции») и «раздвоения», в котором выражается противоречивая позиция писателя — и «мятежника», и «духа тьмы»². Так целеустремленно, в системном русле двигается Переверзев к отысканию «внутреннего ключа», «принципа», которым он открывает строение произведения и мира писателя в целом, выходя к очертаниям его стиля.

Этот плодотворный путь освоения творческой индивидуальности художника, реализующейся в его стиле, исследователь стремится осуществить и в своих журнальных литературно-критических работах, посвященных прозе 20-х годов. Выступая с разбором ряда новых произведений на страницах «Печати и революции», он пишет об «оригинальных талантах», о «ярких, своеобразных индивидуальностях» авторов (Малышкин, Зощенко, Никитин), публикующихся в альманахе «Круг»³; о необычном, резко контрастном стиле Бабеля, о самобытной манере Леонова (склонность к экзотике) или Сейфуллиной (стремление к простоте и ясности) и т. д.⁴ Он обеспокоен фактами несамостоятельности или насилования таланта, которые обнаруживаются, на его взгляд, например, в рассказах («Дите», «Лога» и др.) Вс. Иванова начала 20-х годов. Художник, как пишет Переверзев, с одной стороны, являет «оригинальное лицо сибирского Баяна», с

¹ Там же, с. 48.

² Переверзев В. Достоевский и революция. — Печать и революция, 1921, № 3, с. 5, 4.

³ Переверзев В. На фронтах текущей беллетристики. — Печать и революция, 1923, № 1, с. 127, 131.

⁴ Переверзев В. Новинки беллетристики. — Печать и революция, 1924, № 5, с. 137, 138.

его «сочной своеобразной речью, от которой пахнет зелеными камышами», с его «натуральным человеком»; но с другой — в его прозе ощущаются «потуги творить в стиле, не сродном таланту писателя», и отсюда — «в чистой руде его оригинального стиля вкраплен шлак подражательности»¹.

Но вот следующая ступень переверзевского анализа, связанная с выяснением стилеобразующих факторов, как раз демонстрирует вульгарно-объективистскую сторону его методологии, о которой говорилось выше. Поставив вопрос об *активности художественного творчества*, о том, что оно не идентично реальности — «житию» художника, — Переверзев в то же время зачеркивает этот свой вывод, ибо низводит искусство до воссоздания, повторения, до «буквальной передачи» социально-экономической реальности, из которой якобы «вытекает данное художественное произведение»². Оспорив толкование искусства как простого воспроизведения действительности, он приходит к выводу о той же *фиксирующей его роли* (непосредственного отображения в нем социально-экономического объекта). Правда, тонкий аналитик, глубоко проникающий в мир художника и понимающий его творческую природу, Переверзев не ограничивается тезисом об искусстве как воссоздании социальной действительности. Он пытается совместить его с тезисом об активности художественных созданий, утверждая, что энергию свою они целиком получают от энергии бытия. Основополагающую для марксистско-ленинской теории отражения мысль о диалектическом единстве объекта и субъекта в процессе художественного познания действительности Переверзев тоже не исключает из своих воззрений, но опять-таки поворачивает ее в сторону всепоглощающего объекта — социально-экономического процесса («ключа к поэтическому творчеству»), *наделяя его двойной активностью* (и объекта и субъекта) и передавая ему формирующе-оценивающую способность художника³. Ту самую способность вопло-

¹ Переверзев В. Рецензия на книгу Вс. Иванова «Седьмой берег». — Печать и революция, 1923, № 1, с. 220, 221, 220.

² Переверзев В. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения. — В кн.: Литературоведение, с. 12, 15.

³ См., например: «Бытие организует художественное произведение, — это активное бытие, являющееся в отношении поэтического создания и объектом, и субъектом. Бытие потому и организует художественное произведение, что является и изображаемым объектом, и изображающим субъектом... (Переверзев В. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения. — В кн.: Литературоведение. с. 14).

щения видения автора в структуре произведения, которой наделена бывает талантливая художественная индивидуальность.

Критически рассматривая концепцию В. Переверзева, Л. Тимофеев верно отмечает, что для нее характерна известная двойственность в отношении к субъекту творчества. С одной стороны, Переверзев трактует стилиевую специфику произведения только как выражение своеобразия породившей его социальной среды, а с другой — не до конца исключает и своеобразие индивидуальности художника. «Изнанная за дверь темная личность автора, — говорит Тимофеев, — возвращается через окно творчества. ...Объединение всех произведений Гоголя в понятие «творчества» и анализ его означают только одно: признание, что между средой и стилем стоит личность автора и как-то действует на их отношение... (схема: «стиль — среда» заменяется схемой: «стиль — автор — среда»)). И далее: «...практика работ Переверзева расходитсЯ с его теорией, и здесь из-под теоретических шор (а как раз этими шорами стремятся прямолинейные его последователи заменить всю литературоведческую «сбрую») выглядывает глаз материала»¹. Poleмически отвечая Л. Тимофееву, В. Лебедеву-Полянскому и другим авторам, не во всем разделившим «ряд общепринципиальных для него положений», В. Переверзев снова и еще более непреклонно утверждает, что под стилем он понимает «социальной действительностью рожденные структуры», которые «образуют единство... Основа этого единства не в личности автора, а в социальной обусловленности характера, проецирующей себя в образах»².

Так, блестяще раскрывая — в ходе аналитического рассмотрения художественного творчества — его диалектическую природу, его системно-структурный облик, Переверзев подменяет эту верно осознанную сущность искусства «диалектикой наизнанку», диалектикой, трактованной вульгарно. Приблизившись к самому «ядру» художественного произведения — к его стилю, понятому структурно, — ученый, однако, оказывается *методологически не готовым* к тому глубинному знанию, которое обре-

¹ Тимофеев Л. К проблематике марксистского литературоведения. — На литературном посту, 1928, № 24, с. 36, 37.

² Переверзев В. Проблемы марксистского литературоведения. — Литература и марксизм, 1929, № 2, с. 20.

тается им в процессе практического исследования литературных явлений. Итогом этой «неготовности» является то парадоксальное и драматическое совмещение в его концепции *диалектики и догматизма*, которое и оборачивается вульгарным социологизмом крайнего типа, открывающим свою суть, как мы говорили, в глазах даже тех критиков 20-х годов, что в целом остаются в русле упрощенной социологичности (не говоря об исследователях, придерживающихся других эстетических ориентаций).

Близкой к концепции В. Ф. Переверзева оказывается социологическая концепция стиля, разрабатываемая В. М. Фриче. Однако его позиция не вызывает столь широкой полемики, как взгляды Переверзева. Думается, что в этом различном восприятии критикой авторов, идущих во многом сходными путями (структурная трактовка стиля и его сугубо социальное обоснование), играют роль следующие моменты. Во-первых, это характерный для Фриче (и менее явный для Переверзева) акцент не только на общественной формации, экономике, социальном бытии, но и на «системе идей», на «психо-идеологии» класса, формирующей определенный социальный стиль, воплощаемый художником. Во-вторых, это — как ни странно — большая последовательность социологической трактовки стиля, свойственная Фриче, в сравнении с Переверзевым. Если в переверзевский анализ стиля — в той или другой мере, как отмечалось, — «входит» писательская индивидуальность, то рассмотрение стиля в работах Фриче не допускает включения в него творческой личности художника, ибо литературный стиль в его осмыслении непременно выступает в качестве «проявления стиля общественного»¹. Подчеркнем, что с сегодняшней точки зрения противоречия внутри социологической позиции В. Переверзева как раз означают его интенсивное движение к освоению специфики художественного творчества, стиля — в частности, гораздо менее осязаемое в работах В. Фриче. Не случайно аналитические работы В. Переверзева открывают свое, столь живое значение для современной литературной науки.

Острота противоречий, свойственная литературоведческим и критическим работам Переверзева, дает себя

¹ См., например: Фриче В. Опыт социологии художественных стилей. — Под знаменем марксизма, 1923, № 1; Фриче В. К вопросу о характере образа в стиле индустриального капитализма. — Литература и марксизм, 1926, № 3; Фриче В. Горький и пролетарская литература. — Красная новь, 1928, № 3; и др.

знать и в выступлениях его учеников¹, где столкновение полярных методологических тенденций оказывается подчас более видимым, ибо теоретические посылки здесь не всегда сопровождаются тем ощущением внутренних закономерностей конкретных художественных произведений, которым отмечены работы самого Переверзева.

Показательна в этом смысле, например, статья Г. Н. Поспелова, где системное понимание художественного творчества, свойственное Переверзеву, непосредственно прилагается к стилю (стиль как «особенность поэтической структуры произведения, особенность его организации»). Автором верно и точно показывается, что художественное творение есть «функционирующее целое, в котором каждая часть служит целому, и целое — каждой части»; и закономерностью, определяющей отношения, складывающиеся внутри произведения, является закономерность стилевая. Потому, продолжает он, «поэтический стиль должен изучаться органически», в его структурной роли по отношению к целому — произведению художника².

Однако позитивное содержание, заключенное в данном понимании стиля, исчезает в последующих выводах автора, где заглашается мысль о внутренних, специфических связях, создаваемых стилем в мире произведения, и он оказывается структурой, целиком привносимой в этот мир из сферы бытия определенной общественной группы (стиль есть «отлитый в структуру социально-психологический комплекс»)³. Таким образом, в статье Г. Поспелова, предметом которой является стиль — особенно «непереносимый», как мы видели, к чуждому для него подходу («социально-генетическому», «каузальному объяснению») и активно отвергающий его, — становится весьма

¹ Поспелов Г. Н. К проблеме формы и содержания. — Красная новь, 1925, № 6; Беспалов И. Логика образов раннего Горького. — Печать и революция, 1928, № 4; Беспалов И. Стиль как закономерность. — Литература и марксизм, 1929, № 3; и др.

² См.: Поспелов Г. К методике статического изучения стиля. — В кн.: Литературоведение, с. 58, 59 и др.

³ На это противоречие, характерное для позиции В. Переверзева и его школы, тоже обращает внимание Л. Тимофеев (хотя он и не возражает против социальности как определяющего условия образования стиля): «...между декларируемой теоретической предпосылкой о стиле как о теле, как об организме, как логическом целом и практическим ее осуществлением имеется некоторое противоречие. Они («социологические интерпретации стилевых компонентов». — В. Э.)... дают только внешнюю, а не внутреннюю обусловленность, они дают их содействие, а не взаимодействие; ...совокупность в отдельности социологически объясненных приемов не составляет еще организма.

отчетливым внутренним конфликтом, свойственным переверзевской методологии: *проникновение в структурно-функциональную сущность стиля художника и одновременно плоско-социологическая трактовка этой его сущности*¹. Категория стиля и в данном случае выступает проявителем сильных и слабых мест рассматриваемого толкования искусства. Именно она вскрывает уязвимые моменты теории и практики Переверзева, вплотную подходящего к проблеме сложной организации художественных созданий (в частности, к вопросу о взаимопереходе и взаимодействии в них объективного и субъективного, общего и особенного начал), но — останавливающегося перед плодотворным решением этой проблемы, требующим постижения отражательной сущности искусства и его концентрированного выражения — стиля.

Так, и данный, переверзевский тип движения советской литературной науки к освоению диалектики художественного сознания (когда она великолепно «схвачена», обнажена, но ложно и вульгарно истолкована) тоже является характерным и поучительным этапом на сложном пути формирования марксистской методологии в критике и литературоведении 20-х годов, обращающихся к стилиевой проблематике. Сложном — не только в смысле их трудного, противоречивого развития, но и в смысле тех разгромных, далеких от истинно научной полемики рапповских способов борьбы с «неудобными» идеями, которым в конце послеоктябрьского десятилетия подвергалась и творческая деятельность В. Переверзева.

В этом отношении «Литературоведение», несомненно, идет дальше В. Ф. Переверзева, но дальше еще не значит «лучше» (Тимофеев Л. К проблематике марксистского литературоведения. — На литературном посту, 1928, № 24, с. 32).

¹ См. также: «Стиль художественного произведения (писателя, например) является реальным и конкретным, закономерным сцеплением всех элементов художественного произведения, выражающим социальное основание... В основе своеобразия стиля... — своеобразии социологии класса и его исторического типа» (Беспалов И. Проблема литературной науки. — В кн.: Литературоведение, с. 31, 32, 33).

ЭСТЕТИКА ФОРМАЛИЗМА И ПРОБЛЕМА СТИЛЯ В КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 20-Х ГОДОВ

1. ОБЩЕЭСТЕТИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ. ТРАКТОВКА ПОНЯТИЙ «ФОРМА» И «СТИЛЬ» В РАБОТАХ В. ШКЛОВСКОГО, Б. ЭЙХЕНБАУМА, Ю. ТЫНЯНОВА, В. ЖИРМУНСКОГО

«Умный идеализм, — говорит Ленин, — ближе к умному материализму, чем глупый материализм. Диалектический идеализм вместо умный; метафизический, неразвитый, мертвый, грубый, неподвижный вместо глупый»¹. Эта ленинская характеристика «умного идеализма» в большой мере приложима к формалистическому направлению в литературоведении и критике 20-х годов², которое идет к освоению сущности искусства и литературы, к сущности стиля, путем зачастую более близким к диалектике и материализму, чем прямолинейно-социологическое направ-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 248.

² Его представляют — на первых порах его существования — деятели ОПОЯЗа (Общества по изучению поэтического языка) и МЛК (Московского лингвистического кружка) — В. Шкловский, Р. Якобсон, Л. Якубинский, Е. Поливанов, О. Брик, Б. Кушнер и др. С начала 20-х годов в русле формальной школы активно выступают Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Б. Томашевский, В. Виноградов. Несколько особую позицию по отношению к ней занимает В. Жирмунский; соприкасаются с ее установками работы Б. Казанского, П. Богатырева, С. Бернштейна, Б. Энгельгардта, Г. Винокура, В. Проппа, О. Фрейденберг, Б. Ярхо и др. Как верно отмечает В. Жирмунский, «понятие «формального метода» оказывается более широким, чем работа ОПОЯЗа» (Ж и р м у н с к и й В. Вопросы теории литературы. Предисловие. Л., 1928, с. 16). О различии в позициях исследователей, представляющих формальную школу, в последние годы писал ряд авторов (А. Мясников, А. Метченко, М. Храпченко, С. Машинский, Л. Кищинская, Д. Ивлев, В. Раков, В. Акимов, Н. Дикущина и др.).

ление, трудно преодолевающее свойственные различным его ответвлениям упрощения.

Возникнув как концепция, ориентирующаяся на изучение *собственно литературного ряда* (именно так заявляет о себе ОПОЯЗ), и подтвердив эту свою методологическую устремленность во время дискуссии 1924 года на страницах «Печати и революции», формалистическое направление первого периода его развития (конца 10-х — начала 20-х годов) по своим философско-эстетическим координатам предстает как направление идеалистическое, утверждающее формальную сущность фактов художественного творчества и отрицающее их детерминированность фактами иного порядка — социальными, идеологическими, общекультурными. Учитывая полемичность и заостренность начальных опоязовских формулировок, направленных против эмпирического и вульгарно-социологического изучения литературы, мы, тем не менее, видим достаточную определенность деятелей формализма в теоретическом формулировании и отстаивании своей позиции (литература как формальное построение; история литературы как замкнутый в себе художественный ряд), которая обозначается, например, при сопоставлении программных для ОПОЯЗа заявлений В. Шкловского и выступления Б. Эйхенбаума, открывающего журнальную дискуссию о формализме и представляющего его сложившуюся концепцию.

Так, для В. Шкловского, полемизирующего с А. Потебней, искусство не есть «способ познания и мышления», оно — «прием», «способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»¹. «Мысль в литературном произведении, — добавляет он, — или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело... Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, расположения образов...»².

¹ Шкловский В. Искусство как прием. — В кн.: Поэтика. Пг., 1919, с. 101, 105.

² Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. — В кн.: Поэтика, с. 143, 102. См. также работу Р. Якобсона и П. Богатырева, раскрывающих основной методологический принцип формальной школы: «Был выброшен лозунг: если история литературы хочет стать наукой, она должна найти своего героя... Выдвигается требование анализа художественного приема как единственно подлинного историко-литературного героя» (Якобсон Р., Богатырев П. Славянская филология в России за годы войны и революции, 1923, с. 29).

В изложении Б. Эйхенбаума, снимающего эпитаф раннеопоязовских определений, позиция формалистического направления тем не менее в существе своем остается той же, совпадающей с утверждениями В. Шкловского. Главным тезисом Эйхенбаума является мысль о независимости сферы искусства от сферы общественной, ибо противоположная точка зрения, как считает он, приводит к игнорированию специфичности художественного (литературного) ряда. «Превращение исторического параллелизма разных рядов культуры, — говорит он, — в функциональную (причинно-следственную) связь насильственно и потому не приводит к плодотворным результатам. Делаемый при этом выбор одного ряда, как порождающего собой остальные, диктуется не научными, а мирозерцательными потребностями и вносит в науку тенденциозную предпосылку. Явления упрощаются, схематизируются, теряют именно то, что отличает их от других явлений». Последнее положение оказывается ведущим в выступлении Эйхенбаума, который в разных аспектах, с разных сторон обосновывает главное направление в работе представляемой им группы, устремленной к «изучению литературы как специфического (имманентного) ряда явлений». Именно этот «принцип, устанавливающий предмет литературной науки», продолжает он, делает ее наукой суверенной, именно он определяет ее сущность, связанную с поиском и изучением своеобразия художественной литературы. «Мы не формалисты, — акцентирует эту принципиальную для формальной школы мысль исследователь, — а, уж если угодно, — *спецификаторы* (подчеркнуто нами. — В. Э.)»¹.

Особые же черты литературы Эйхенбаум, подобно раннему Шкловскому, видит в «чистой» форме и отсюда определяющей задачей анализа явлений литературы считает анализ «элементов формы» и их «формальных, конструктивных функций». «Стремление к спецификации литературной науки» выражается, по его словам, прежде всего в том, что особенной проблемой изучения является форма, «как нечто специфическое, без чего искусства нет». И далее: «... мы употребляем это слово (форма. — В. Э.) в особом значении — не как нечто соотносительное понятию содержание... а как нечто основное для художественного явления, как организующий его принцип»².

¹ Эйхенбаум Б. Вокруг вопроса о формалистах. — Печать и революция, 1924, № 5, с. 2—3, 43.

² Там же, с. 3.

Тезис о форме, которая целиком заполняет художественную литературу, выявляя тем самым ее отличительный характер и изолированность от «внелитературных рядов», неоднократно возникает в работах теоретиков и критиков формальной школы начала 20-х годов¹, в крайнем виде — в работах вдохновителей ОПОЯЗа и МЛК — В. Шкловского и Р. Якобсона², «с наибольшим радикализмом» осуществляющих требование коренной ломки истории литературы и «утверждение строгого формального анализа»³.

Подчеркнем, однако (это принципиальное для нас положение!), что *нафос специфического*, характерный для формалистов (в первую очередь — для Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, В. Томашевского, В. Жирмунского, В. Виноградова), раскрывает — с философско-методологической точки зрения — отнюдь не только идеалистический характер их воззрений.

В отличие от многообразных и активно проявляющих себя социологических концепций искусства, отождествляющих или прямолинейно сближающих художественную и внехудожественную сферы (богдановские, «напостовские», переверзевские теории), формалистическое направление сосредоточивается не на моментах сходства искусства и социальной жизни (идеологии, культуры и т. д.), преимущественное внимание к которым, как верно говорит Эйхенбаум, приводит к схематизации художественного творчества, а на *отличительных, особенных* его признаках, позволяющих освоить его природу и найти к нему ключ.

Эта сразу заявляемая и утверждаемая формалистами ориентация на специфическое начало в явлениях искусства (в то время как целый ряд литературно-критических школ и групп 20-х годов очень постепенно и противоречиво двигается к его осознанию) — обнаруживает продуктивную направленность их теории и практики, сказывающуюся во внимании к различиям, «несхожестям», в интересе не к аналогиям, а к противоположностям. Сосредоточен-

¹ См.: «Объектом спора (о Некрасове. — В. Э.) оставалась только абстракция — тематический и сюжетный элемент его искусства, — между тем как самое искусство — принцип сочетания и противопоставления элементов — отвергалось спорящими» (Тынянов Ю. Стиховые формы Некрасова. — *Летопись дома литераторов*, 1921, № 4. См. также: Тынянов Ю. *Поэтика. История литературы. Кино*, с. 18).

² «...МЛК исходит из того же положения, что поэзия есть язык в его эстетической функции» (Якобсон Р., Богатырев П. *Славянская филология в России*, с. 31).

³ Там же. с. 29.

ность на «особом» (что неоднократно отмечает по отношению к философии Ленин, выделяя момент обнаружения различий как один из признаков диалектического мышления¹) говорит о живущей в их представлениях об искусстве (и, в частности, о стиле) диалектике. ✓

Она проявляется, во-первых, в самом толковании художественной формы как средоточия специфической сущности искусства и — главное — в осознании сложной природы формы, которая оказывается, с одной стороны, *способом «устройства»* художественных творений (Б. Эйхенбаум: «Форма... как организующий художественное явление «принцип»); а с другой — предстает как *совокупность приемов оформления*. Форма в ее двойном значении и представляет собой — в трактовке деятелей формализма — *стиль*, к освоению организующей, структурной роли которого постоянно направлены их усилия, не остающиеся безрезультатными: им удается открыть — при обращении и к классике, и к современной литературе — целый ряд особенных (стилевых) закономерностей, на основании которых создается художественное единство отдельной вещи, писательского мира, литературы и т. д.²

Так, например, в каждой из литературоведческих и литературно-критических работ Б. Эйхенбаума осуществляется поиск того «основного принципа» («метода», «способа»), который представляет собой «законченный стиль» художника, выявляющий «особенный», «характерный» облик его творчества; «метод Ахматовой, становящийся настолько определенным, что в каждой строке можно

¹ В. И. Ленин постоянно обращает внимание на необходимость видеть полярности, многообразные признаки явлений, улавливать, что «каждое отличное, особое отлично от какого-либо другого...» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 235). Он приводит также и другое замечание Гегеля, пишущего о том, что раскрытие особенных качеств тех или других явлений есть одна из наиболее сложных философских задач современности (там же, с. 249, 250).

² Не случайно Л. Тимофеев, рецензируя переверзевский сборник «Литературоведение», обращает внимание на то, что его авторы стремятся социологически освоить путь структурного анализа произведения, который разрабатывается формалистами. «...В области анализа литературного произведения как структуры, как закономерно организованной художественной словесной конструкции, — пишет он, — поле действия было предоставлено формалистам, исходящим из неприемлемых — методологически и методически — предпосылок... В сторону социологического, каузального объяснения литературного произведения во всех его плоскостях — до самых формальных включительно... направлен основной интерес участников сборника» (Тимофеев Л. Новая книга по литературоведению. — На литературном посту, 1928, № 18, с. 22).

узнать автора»¹; и т. д. Некрасовский основной (стилевой) художественный принцип, воздействующий на все стороны его поэтики, Эйхенбаум определяет как принцип «дисгармонический» («жесткий», «черствый», «строгий»), отчетливо выступающий на фоне «легкого», гармонического, уравновешенного пушкинского стиля. Он выявляет устойчивую закономерность толстовской прозы (сочетание принципов «генерализации» и «мелочности»), которая окончательно утверждается в его зрелом творчестве как «самобытный стиль», стиль психолога и морализатора, сопрягающего «отвлеченную идею с конкретностями индивидуальной психологии»².

Сущность особенного стиля Ахматовой исследователь характеризует как «лаконизм и энергию выражения» («лаконизм стал принципом построения»³); стилевую закономерность поэзии Маяковского обозначает в рецензии на его поэму «Война и мир» как «громогласность» («Блок, тихий поэт «лиры», пишет громкую, кричащую и гудящую поэму «Двенадцать», в которой учится у Маяковского»)⁴.

В том же направлении (обнаружение и изучение стиля художника или группы художников) разворачивается работа и Ю. Тынянова, и В. Жирмунского, и ряда других литературоведов-критиков, идущих в русле формальной школы (хотя не все они в полной мере улавливают диалектику художественной формы, не все схватывают *двумерность стиля как структуры*, обнаруживающей себя в *элементах, или приемах художественной системы*)⁵.

Правда, В. Жирмунский, сосредоточенный на анализе не столько индивидуальных, сколько групповых стилей,

¹ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа.— Современная русская критика. Л., 1926. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 86.

² Эйхенбаум Б. Лев Толстой.— В кн.: Эйхенбаум Б. Литература, теория, критика, полемика. Л., 1926, с. 31, 46.

³ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа.— В кн.: Современная русская критика. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 86, 106.

⁴ Эйхенбаум Б. Трубный глас.— Книжный угол, 1918, № 1. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 293—294.

⁵ См., например: Виноградов В. Стиль петербургской поэмы «Двойник». Опыт лингвистического анализа.— В кн.: Достоевский, под ред. А. С. Долинина. М., 1922; Слонимский А. Л. Техника комического у Гоголя. Л., 1923; Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922; Томашевский Б. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925; Гинзбург Л. Опыт анализа философской лирики Веневитинова; Балухатый С. Из истории текста пьес Горького.— В кн.: Поэтика. Временник отдела словесных искусств. Л., 1928, вып. 5.

на их типологии, оказывается менее конкретным в определении стиля того или другого художника, чем Эйхенбаум и Тынянов. Ему важно выявить «типологически значительные элементы» в стиле писателя (например, Тургенева), позволяющие очертить «поэтически-романтический» («эмоциональный») стиль, отличный от «рассудочно-аналитического» стиля, которому прокладывает дорогу толстовская проза. Однако сам способ освоения индивидуальных и групповых стилей, свойственный Жирмунскому, сближает его и с Эйхенбаумом, и с Тыняновым, наиболее глубокими исследователями стилового облика как отдельных художников, так и литературы определенного периода: Жирмунский тоже идет путем выяснения характера художественной организации произведения, подчиненной единому художественному заданию, ищет основной закон творчества того или другого автора («главенствующий, формирующий элемент»), который создает *одинаковое устремление* компонентов произведения, складывающегося тем самым «в системность», «в единство»¹.

Отметим, вместе с тем, что понимание *стиля как принципа формы* уже на первых порах существования формальной школы является не идентичным для его представителей, в частности — для Эйхенбаума, Тынянова, Жирмунского, с одной стороны, и Шкловского — с другой. Так, если первые трактуют художественный принцип, свойственный тому или другому автору, как *структуру* (особый тип связи элементов формы, характерное их отношение, сцепление), поднимаясь тем самым в определении стиля над отдельным приемом, то Шкловский принцип формы толкует как *господство одного из ее элементов*, одного из приемов. Различие этих позиций представляется весьма значительным, более того — принципиальным в методологическом отношении, ибо для одной из них (позиция Шкловского) характерно *внимание к внешней, материальной форме произведения, которой свойственна — в творчестве того или другого автора — доминанта определенного приема*. Другая же характеризуется осознанием *функциональности материальной формы*, ее зависимости от внутренней, нематериальной формы — принципа организации ее приемов (что ведет, как мы увидим далее, к выходу за пределы тол-

¹ Жирмунский В. Задачи поэтики. — В кн.: Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926. Л., 1928. См. также: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 34.

кования и анализа произведения искусства как собственно формы).

√ Так, понятие «доминанта формы» Эйхенбаумом (и Тыняновым) употребляется как синоним основного творческого принципа, органичного для художника. «Я до сих пор почти не касался вопроса о стихе Ахматовой, — пишет Эйхенбаум, — потому что мне было важно прежде всего установить ту основную доминанту, которая определяет собой целый ряд фактов ее стиля. Этой доминантой я и считаю стремление к лаконизму и энергии выражения. Ритмическое своеобразие ее стихов определяется этим же основным для ее поэзии стимулом»¹. Качественные определения стилевых принципов ряда художников даются Ю. Тыняновым в статье «Промежуток», посвященной советской поэзии 20-х годов. Так, эстетическим принципом, организующим творчество А. Ахматовой, оказываются «небольшие эмоции» (отсюда — «шепотный синтаксис», «неожиданность обыкновенного словаря»). «Крайность связываемых планов — высокого и близкого... сопряжение далековатых идей» — художественный закон поэзии Маяковского, формирующий его «митинговый, криковой стих». И далее: «Самый гиперболический образ Маяковского, где связан напряженный до истерики высокий план с улицей, — сам Маяковский». А творческая индивидуальность Пастернака выявляет себя в принципе теснейшей близости слова и мира, в «жажде примирить (слово и вещь. — В. Э.), перепутать братски»².

О характере методологических расхождений исследователей, связанных с формальной школой (в трактовке понятий «художественная форма» и «принцип формы»), пишет в начале 20-х годов В. Жирмунский, полемизируя по этим вопросам с В. Шкловским и, по существу, солидаризируясь с Б. Эйхенбаумом и Ю. Тыняновым. «Шкловский рассматривает произведение, — говорит он, — как «сумму приемов», я противопоставляю этому понятие «системы» (учитывающее «функцию приема в составе данной художественной системы»)». И еще: «Шкловский выдвигает понятие доминанты как господствующего приема,

¹ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. — В кн.: Современная русская критика. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 106.

² Тынянов Ю. Промежуток. — Русский современник, 1924, № 4. См. также: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, с. 174, 176, 177, 182.

для меня произведение — единство взаимно обусловленных элементов»¹.

Таким образом, подход к понятиям «художественная форма», «художественный принцип» обнаруживает, с одной стороны, общую устремленность формальной школы к *системно-структурному* их осмыслению и анализу, а с другой — выявляет разную степень диалектичности и системности, достигаемых теми или иными представителями формализма.

Тенденция диалектического исследования стиля в работах деятелей формалистического направления проявляется и в анализе *работы стиля*, а именно — в обнаружении действия стилевого принципа, организующего внешнюю форму произведения и создающего «взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилевую «систему»². Так, Б. Эйхенбаум убедительно показывает, как самые разные стороны поэтики А. Ахматовой «поворачиваются» в одном направлении, выполняя задачу создания интенсивно-энергичного стиха поэтессы. «Все сжалось: размер стихотворений, размер фраз». Стремление к лаконизму выражается и в резких синтаксических переходах; и в повторах союзов, способствующих «сгущению смысловой энергии» («постоянная и характерная деталь стиля» Ахматовой); и в сочетании разговорной и патетической интонации; и в смешении тенденций частушки и притчи; и в особом, внутренне сильном «голосоведении»; и в ослаблении рифмы; и «в обрастании лирической эмоции сюжетом»; и во фразовых ударениях, благодаря которым «эмоция получает особенно напряженное и конкретное выражение»; и т. д. и т. п.

Движение анализа — от «основного художественного принципа», свойственного художнику, к его воплощению в элементах формы — складывается и в других работах Эйхенбаума (в начале 20-х годов — в замкнутом литературном ряду, с середины десятилетия — с выходами за его пределы). Характерны в этом смысле его журнальные статьи, посвященные как классикам, так и современникам, в каждой из которых демонстрируется внутренняя логика творчества, организованного *именно этим*, присущим данному художнику творческим законом. Раскрывается,

¹ Ж и р м у н с к и й В. Предисловие. — В кн.: Вопросы теории литературы, с. 11.

² Ж и р м у н с к и й В. Задачи поэтики. — В кн.: Вопросы теории литературы. См. также: Ж и р м у н с к и й В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 34.

например, как последовательно «управляет» поэтикой Некрасова принцип обостренной дисгармоничности, отзываясь в каждом из ее элементов и выстраивая ее единство. На примере некрасовской поэзии эта связь между стилевым принципом и его осуществлением предстает особенно наглядной, ибо творческий путь художника, как отмечает Эйхенбаум, в силу отчетливой полемичности его позиции в русской поэзии середины XIX века, оказывается «подчеркнутым, показанным»¹.

Этому требованию диссонанса и, отсюда, заявленной поэтом прозаичности отвечают, как мы видим в анализе исследователя, и фелъетонный жанр, и приемы пародирования (стилистического и сюжетного), и повествовательный сказ, и т. д. В итоге возникает представление о некрасовской форме как о «системе определенных художественных приемов» (где «проза и поэзия сочетаются в новом единстве»), и система эта рождается благодаря целенаправленному действию «устойчивого» и «определенного» стиля поэта².

Задачу обнаружения принципа связи элементов формы произведения Эйхенбаум решает и в ходе анализа прозы. Так, статья «Как сделана «Шинель» Гоголя» значительна именно выяснением закона организации произведения, на который она последовательно нацелена. «Уловить самый тип сцепления отдельных приемов»³, схватить «структуру» вещи — вот цель ученого, приходящего таким образом к выявлению гоголевского стиля как стиля гротескного, переводящего (посредством лирико-декламационного сказа, введением в него мелодраматических элементов, сочетанием «мелочей» и гипербола и т. д.) реальный мир в мир фантастический.

К выявлению отношений между стилевым законом и его проявлением в поэтике писательского творчества, то есть к анализу стилевой диалектики, направляет свои усилия и В. М. Жирмунский, рассматривающий прозу Тургенева и Толстого, поэзию Пушкина, Брюсова, Блока, Мандельштама, Ахматовой и др. При сходстве пути изу-

¹ Ему «необходимо было, — как говорит Эйхенбаум, — «принизить» поэзию, приблизить ее к прозе, создать ощущение диссонанса — именно для того, чтобы этим способом дать заново почувствовать самый стих» (Эйхенбаум Б. Некрасов. — Начала, 1922, № 2. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 4).

² Там же, с. 36, 74, 36.

³ Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя. — В кн.: Поэтика. Пг., 1919. См. также: Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969, с. 319.

чения стиля, характерного, например, для Эйхенбаума и Жирмунского¹, последний (опять-таки в силу его интереса к «большим» стилям) активнее всего сосредоточивается на выяснении черт, сближающих художников, идущих в русле одного «группового» стиля («метафорический» и «контрастный» стили Блока и Брюсова как варианты стиля романтического); или, наоборот, разводящих их между собой как представителей разных эпох (классический пушкинский стиль и романтический брюсовский).

Осуществляя, таким образом, анализ формы художественного произведения, как анализ *структурный* (выявление стилевого принципа) и, вместе с тем, как *системный* (анализ всего комплекса элементов формы, организованной стилевым принципом в единство, в систему), теоретики и критики, принадлежащие к формальной школе, даже в выступлениях начального периода ее деятельности в той или другой мере², но выходят к освоению содержания рассматриваемых литературных фактов, точнее — к анализу стилевого содержания. Подобное нарушение собственных теоретических представлений о художественном произведении как системе форм оказывается прямым следствием разрабатываемого формальной критикой системно-структурного анализа явлений искусства. Отсюда — характерное для нее перерастание чисто формального анализа произведения в анализ формально-содержательный.

¹ Так, Жирмунский намечает следующее понимание стиля (будто индивидуальный стиль Пушкина или Брюсова, или историческая традиция стиля классического или романтического): «...выбор поэтических тем и их обработка, словарь и словоупотребление, поэтический синтаксис, ритмика и словесная инструментовка и т. п. подчиняются у данного поэта или в данную эпоху некоторому общему *формирующему принципу, или художественному закону*, существование которого обуславливает собой телеологическую связь между отдельными приемами...» (Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительного стилистического исследования. — В кн.: Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пг., 1922, См. также: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 143).

² Для В. Шкловского и Р. Якобсона этот выход к анализу содержания произведения (в первой половине 20-х годов) оказывается наиболее затрудненным. Для В. Шкловского — в силу отмеченной выше преимущественной сосредоточенности на внешней форме литературных произведений, сюжетной в частности (См.: Шкловский В. Б. Розанов. — В кн.: Сюжет как явление стиля. Пг., 1921); для Р. Якобсона — в силу характерного для него сближения форм грамматических и поэтических, на что указывает Б. Эйхенбаум (Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 337), имея в виду работу Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия. Набросок I (В. Хлебников)». Прага, 1921.

Не случайно движение к рассмотрению художественного содержания намечается не только в статьях В. Жирмунского (который с начала 20-х годов, полемизируя с В. Шкловским, отстаивает тезис о наполненности стиля специфическим для художника смыслом — психологическим, моральным¹), но и в исследованиях Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Виноградова и др., чье усиленное внимание к способу построения элементов формы, характерному для художника, переводится в раскрытие смысловой стороны этого способа формирования, ибо сама его устойчивость, определенность, последовательность внедрения во внешнюю форму, — оказывается отмеченной волевым, нацеленным началом, идущим от автора.

И действительно, в работах Эйхенбаума и Тынянова начала 20-х годов более или менее явно, но звучит мысль о *художнической воле, о позиции автора*.² Более всего исследователями подчеркивается, что это творческая позиция, занятая автором по отношению к литературе²; но вместе с тем (особенно в критических статьях, посвященных художникам-современникам: Ахматовой, Брюсову, Блоку, Хлебникову, Маяковскому), — возникает представление и о более широкой позиции творца, определяющего себя в отношении к окружающему миру. Она слышится, например, в анализе некрасовского преобразования традиционных пушкинских образов: «...Петербург в трактовке Некрасова превращается в жуткую картину, состоящую из эпизодов и сцен, каждая из которых способна образовать страшную повесть...³; или — в характеристике парадоксального своей двойственностью (вернее — оксюморонностью) образа героини Ахматовой — не то «блудницы»

¹ См.: «Задача изучения литературного произведения с точки зрения эстетической только тогда будет законченной, когда в круг изучения войдут и поэтические темы, так называемое содержание, рассматриваемое как художественно действительный факт» (Ж и р м у н с к и й В. К вопросу о формальном методе. — Вопросы теории литературы. См. также: Ж и р м у н с к и й В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 103).

² См.: «Поэт мыслит себя громогласно кричащим их (стихи. — В. Э.) в тысячеголовую толпу... Того, что мы привыкли называть стихотворным ритмом, нет. Что же — не умеет Маяковский? Нет, не хочет — не нужен ему этот ритм, а надобен другой... Таков ритм — такова и рифма... Не умеет? Нет, не хочет, потому что старая, комнатная рифма ему не нужна. Из уст его, громко взывающих к толпе, вылетают с напряженной силой ударные гласные — на них вся его динамика...» (Эйхенбаум Б. Трубный глас. — Книжный угол, 1918, № 1. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 294, 295).

³ Эйхенбаум Б. Некрасов. — Начала, 1922, № 2. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 52.

с бурными страстями, не то нищей монахини, которая не может вымолить у бога прощения¹. В свойственном Хлебникову соединении «языческого» и «детского» начал Тынянов обнаруживает качество «художественного зрения» современного поэта. «Хлебников — это взгляд в процесс и протекание — ровень... для него нет низших вещей... в методах Хлебникова — мораль нового поэта. Это мораль внимания и небоязни, внимания к «случайному» (а на деле — характерному и настоящему), подавленному риторикой и привычкой»².

Однако более всего представление о *содержательной стороне стиля*, которое складывается в названных работах Тынянова и Эйхенбаума, возникает не из непосредственных рассуждений о смысле рассматриваемого творчества, которых они избегают, а из целеустремленного анализа его внутренне-внешней формы. Собираясь, «сгущаясь» «в руках критика», «патетически-прозаическая» стилевая форма Ахматовой открывает свое эмоционально-идейное звучание, суть которого — утверждение глубины и бездонности человеческой личности, способной вместить в себя всю сложность мира, его контрасты и парадоксы: «...создается впечатление необычной интимности...; образуются резкие скачки, делающие речь Ахматовой судорожно-напряженной...; основная манера Ахматовой... выражается сочетанием разговорной... интонации с патетическими вскрикиваниями...; образ делается загадочным, беспокоящим — двоятся и множится. Трогательное и возвышенное оказывается рядом с жутким, земным, простота — со сложностью, искренность — с хитростью и кокетством, доброта — с гневом, монашеское смирение — со страстностью и ревностью...»³.

Итак, смысловой итог, который образуется в результате анализа ахматовского стиля, осуществляемого Эйхенбаумом, предстает, конечно, в общем виде, без выходов к конкретной (этической, социальной) проблематике рассматриваемой поэзии. Но вместе с тем, вырастая из стилевой формы, специфичной для художника, и являясь, следовательно, *ее эстетическим эквивалентом*, это широкое, всечеловеческое содержание (вспомним, что эстетическому

¹ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. — Современная русская критика. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 136.

² Тынянов Ю. О Хлебникове. — Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 593, 594—595.

³ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. — Современная русская критика. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 145.

отношению свойствен «родовой», всеобщий характер)¹ предстает соответствующим духу рассматриваемого творчества и потому не противится его социологическому, философскому уточнению и углублению: эстетическое «зерно», заложенное в нем, охраняет его от вульгаризаций разного толка.

Представители формальной школы останавливаются перед анализом *всей полноты* содержания художественного творчества — социального, морального, философского (и в этом серьезная методологическая ограниченность их эстетики и критики), но они делают важнейший шаг на пути к прочитыванию смысла произведений искусства как *смысла эстетического*, ибо находят *точку пересечения формы и содержания в искусстве, точку их диалектического взаимоперехода (стилевой закон)*, и в этом — непреходящее методологическое значение последовательно разрабатываемого ими структурно-системного подхода к явлениям искусства².

Не случайно столь большую роль в своих исследованиях отводят они категории «стиль», особенно — «индивидуальный стиль», подчеркивая, что именно в стиле, в его структурно-материальной роли, — ключ к специфике творчества художника и литературы в целом, что без этого понятия поэтика как наука о словесно-художественной форме будет незавершенной. «Наша задача при построении поэтики, — говорит В. Жирмунский, — изучать структуру эстетического объекта», и поэтому, продолжает он далее, «*только с введением в поэтику понятия стиля система основных понятий этой науки (материал, прием, стиль) мо-*

¹ Подчеркнем, в связи с рассматриваемым вопросом, что литературоведческие и критические работы представителей формальной критики позволяют нам ввести понятие «стилевого содержания», выраженного в принципе формы, в котором фиксируется *самое существенное* в отношении художника к миру, квинтэссенция этого отношения, которое «разливается» и конкретизируется в целом мире произведения, во всех компонентах его поэтики.

² О значении работ ОПОЯЗа в этом плане (вопрос о соотношении формы и содержания) пишет в те годы В. Жирмунский: «...Существенной заслугой кружка является критика того традиционного дуализма формы и содержания в искусстве, который и в настоящее время является препятствием для построения науки о поэзии». И далее: «...В пределах искусства факты... содержания не имеют уже самостоятельного существования, независимо от общих законов художественного построения... в искусстве все факты содержания становятся тоже явлениями формы» (Ж и р м у н с к и й В. Задачи поэтики. — В кн.: Вопросы теории литературы. См. также: Ж и р м у н с к и й В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 16, 17).

жет считаться законченной» (подчеркнуто нами. — В. Э.)¹. Б. Эйхенбаум утверждает, что грамматику и поэтику разводит между собой именно понятие стиля. «У теоретика поэзии, — отмечает он, — как бы ни были плодотворны для него методы лингвистики, постановка всех вопросов должна быть иной (чем у лингвиста. — В. Э.). Здесь ясно выступает разница между понятиями языка и стиля, языкового явления и стилистического приема. Лингвистика оказывается в ряду наук о природе, поэтика — в ряду наук о духе»². И еще, полемизируя с В. Виноградовым, «применяющим лингвистический метод (выделения отдельных слов в виде семантических центров, к которым стягиваются все остальные) к поэтическому языку» (а это Эйхенбауму «кажется совершенно ошибочным, потому что обыкновенное «языковое сознание» и язык поэта, особо сформированный и подчиненный художественно-стилистическим законам и традициям, должны быть признаны явлениями, различными по самой своей природе...»), он заключает: «Статья В. Виноградова лишней раз убеждает... в принципиальном различии между лингвистикой как наукой о языке и поэтикой как наукой о словесных стилях»³.

Именно поэтика, центром которой является стилевая проблематика, позволяет деятелям формальной школы, выявляя и характеризуя писательский стилевой закон, одновременно улавливать направление свойственного художнику «духовного зрения». Найденные ими формулы почерка автора одновременно оказываются и формулами его миропонимания⁴. И «дорогой» к этой сложной и тонкой диалектике формы-смысла предстает в их работах *художественный стиль*, становящийся ключом к осмыслению мира искусством.

¹ Жирмунский В. Задачи поэтики. — В кн.: Вопросы теории литературы. См. также: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 23, 35.

² Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. — В кн.: Мелодика стиха. Пг., 1922. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 336—337.

³ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. — В кн.: Современная русская критика. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 145.

⁴ См., например, характеристики специфической пастернаковской формы, которые дает Ю. Тынянов, передавая его устремленность к творчески-свободному восприятию жизни: Пастернаку свойственна «странная зрительная перспектива... — внимание к близлежащим вещам — а за ними — сразу бесконечное пространство» (Тынянов Ю. Промежуток. — В кн.: Поэтика. История литературы. Кино, с. 185).

2. ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ И ПРОБЛЕМА СТИЛЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРМАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Эстетическая концепция формалистов обнаруживает свою диалектичность и в том смысле, что в ней получают отражение *закономерности* собственно художественного, *литературного* (стилевого — в том числе) *развития*. Своественное формальной школе имманентное изучение литературы, будучи ложным по своим общим нематериалистическим установкам, в то же время позволяет освоить отдельные моменты внутрилитературных причинно-следственных связей¹ и, таким образом, поставить сложнейший, как говорилось, для диалектического рассмотрения изучаемого объекта *вопрос о переходах* (превращениях, преобразованиях), совершающихся внутри литературы, не только прошедшей, но и современной². Усилиями представителей формальной критики ставятся проблемы литературной эволюции, в частности — эволюции стилевой; причин и характера стиливых изменений; соотношения различных индивидуальных стилей; взаимодействия стиля индивидуально-стилей литературы определенного времени; контактов стилей и жанров и т. д. Эти собственно литературные и, в том числе, стиливые закономерности выявляются и рас-

¹ См. у Гегеля (В. И. Ленин: «Замечательно!») об имманентном рассмотрении явлений: «Царство мысли представить философски, то есть в его собственной (NB) имманентной деятельности или; что то же, в его необходимом (NB) развитии» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 81). И еще: Ленин в связи с гегелевскими требованиями к диалектике («Необходимость связи» и «имманентное происхождение различий»): «Очень важно!! Это вот что значит, по-моему:

1) *Необходимая* связь, объективная связь всех сторон, сил, тенденций (etc.) данной области явлений;

2) «имманентное происхождение различий» — внутренняя объективная логика эволюции и борьбы различий, полярности: (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 89).

² См. в дополнение к названным выше работам — критические (в основном — журнальные) статьи Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова, посвященные текущей литературе: Эйхенбаум Б. В ожидании литературы. — Русский современник, 1924, № 1; Тынянов Ю. «Серапионовы братья». Альманах I. — Книга и революция, 1922, № 6; Он же. Литературное сегодня. — Русский современник, 1924, № 1; Он же. Промежуток. — В кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1929; и др.

смаатриваются и в конкретно-аналитических, и в теоретических работах авторов¹, идущих в русле формального направления или близких к нему².

Так, Б. Эйхенбаум убедительно показывает характерные для литературного движения сдвиги, «сломы», «смещения», означающие смену одного литературного стиля другим. Подобные изменения в сфере формы достигаются не забвением традиций, а преобразованием их, осуществляемым различными приемами «сдвига» устоявшейся и требующей обновления формы, «канона» (пародирование — Некрасов, Маяковский, Вс. Иванов, Л. Леонов; языковое снижение — Гоголь, Некрасов, Зощенко; ломка устоявшихся ритмов и рифм — Маяковский, Ахматова; сочетание контрастных стилевых принципов: Гоголь — комизм и мелодраматизм; Л. Толстой — «конкретность» и «отвлеченность», «натуральность» и «сентиментальность»; Ахматова — «прозаичность» и «патетичность» и т. д.).

Верно улавливая важнейшую сторону противоречивого литературного развития, а именно — противостояние одного художника (или одного литературного времени) предшествующему, представители формальной школы исследуют литературное движение как не прямое, идущее путем отталкивания, полемики, противопоставлений, отступлений, преодолений и т. д. на фоне устоявшейся традиции (Б. Эйхенбаум: «Метод Некрасова — метод отступлений»; Ахматовой «найденно противопоставление, сдвиг,

¹ См. у Ю. Тынянова: «Обособляя литературное произведение или автора, мы не пробьемся и к авторской индивидуальности. Авторская индивидуальность не есть статическая система, *литературная личность динамична, как литературная эпоха, с которой и в которой она движется*. Она не нечто подобное замкнутому пространству, в котором налицо то-то, она скорее ломаная линия, которую изламывает и направляет литературная эпоха» (Тынянов Ю. Литературный факт. — В кн.: Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. См. также: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, с. 259. (Подчеркнуто нами. — В. Э.).

² См.: Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921; Томашевский В. Стих и ритм. — В кн.: Поэтика. Временник отдела словесных искусств. Л., вып. IV, 1928; Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь. К теории пародии. — Пг., 1921; Он же. Литературный факт — ЛЕФ, 1924, № 2; Он же. О литературной эволюции. — На литературном посту, 1927, № 10; Эйхенбаум Б. Теория формального метода. — В кн.: Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1926; № 4; Шкловский В. Теория прозы. М., 1925; и др.

который необходимо должна пережить поэзия» и т. д.)¹. Фиксируя эти моменты борьбы в живой жизни прошлой и современной литературы, формальная критика приходит к выводам о литературном движении как о *столкновении полярностей* («борьба и смена» — Ю. Тынянов; «борение противоположностей», «сплетение и противопоставление традиций» — Б. Эйхенбаум; «новые приемы обработки и расположения материала» — В. Шкловский).

Однако, при всем том что формальная школа демонстрирует специфические «переломы» и «переходы», то есть своеобразные революционные тенденции литературной жизни, свидетельствующие об освоении ее представителями противоречивого литературного развития², — оно воспринимается ими *неполно*: схватываются отдельные проявления литературного движения, но не диалектика литературного процесса в целом, которому свойственно сложное совмещение закономерностей разного порядка (не только «сломы», полемика, противопоставление, но и параллели, переклички, схождения, не говоря о других, более тонких и неявных отношениях). Правда, в работах Тынянова литературная эволюция предстает в более многообразном виде, чем, например, у Эйхенбаума. Тынянов учитывает и полемику, и связи, свойственные литературе (и «по горизонтали»: Пушкин — Катенин — Кюхельбекер; Мая-

¹ См. раскрываемые Шкловским «приемы сюжетосложения» («ступенчатость», «раздробление», «замедление», «удвоение», «нанизывание» и т. д.), которые поворачиваются по-новому на фоне предыдущего этапа в развитии литературы. Происходит, как показывает он, преобразование сюжетных ходов по типу «отклонение от обычного и потом — возвращение к обычному» (Шкловский В. Связь сюжетосложения с общими приемами стиля. — В кн.: Поэтика, с. 121, 125, 132, 124). См. также анализ путей преобразования гоголевских приемов Достоевским (стилизация и пародия), данный Ю. Тыняновым (Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь) и В. Виноградовым (Виноградов В. Стиль петербургской поэмы «Двойник». Опыт лингвистического анализа). Последний, как он говорил о себе позднее, «старался... определить новые стилистические тенденции Достоевского, новый метод комбинирования гоголевских приемов», например, «контрастное использование Достоевским гоголевского сказа» (Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя. — В кн.: Вопросы поэтики. VII. Л., 1926. См. также: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 234).

² См. у Эйхенбаума — о диалектической направленности литературного ряда: «Рядом с ним (Некрасовым. — В. Э.)... вырастает Фет — одна тенденция порождает по закону исторической диалектики другую, ей противоположную» (Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. — В кн.: Мелодика стиха. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 436).

ковский — Хлебников; Асеев — Тихонов; и «по вертикали»: Гоголь — Достоевский; Веневитинов — Лермонтов; Державин — Маяковский), хотя основной закон литературного движения он тоже определяет как «борьбу и смелу», как «отправление», «отталкивание от известной точки — борьбу»¹.

Гипертрофия закона борьбы противоположностей возникает в эстетике и критике формалистов как следствие выделения (особенно явно — в периодике опоязовского времени) лишь собственно эстетического фактора воздействия на литературный процесс.

Раскрытие этого фактора (речь идет о так называемом «законе нарушения автоматизма восприятия») имеет важное научное значение — как литературоведческое и литературно-критическое изучение специфического для искусства условия, стимулирующего его изменение и развитие. Шкловский, особенно настойчиво проводящий идею искусства как преодоления автоматизированного восприятия, дает ряд характерных формулировок, реализующих эту идею: «Образ поэтический — средство усиления впечатления», «вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве»; «для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи... чтобы сделать камень каменным, существует искусство». Целью искусства является стремление «дать ощущение вещи как видение, а не узнавание...»². Или — у Эйхенбаума: «Надо было создавать новый поэтический язык и новые поэтические формы потому, что искусство живо восприятием...»³. «Необходимость перелома, сдвига, совершенно определилась. Бесконечные споры о символизме сделали самую атмосферу, его окружающую, удушливой»⁴.

Непосредственно связывая этот фактор перестройки искусства со свойственной ему художественной формой (взятой в ее двуединстве!), формальная критика точно «попадает» в принципиальную для творений искусства закономерность, отвечающую их природе (хотя — подчеркнем это снова — ее авторами схватывается лишь

¹ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). — В кн.: Архаисты и новаторы. См. также: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, с. 198.

² Шкловский В. Искусство как прием. — В кн.: Поэтика, с. 104, 106, 105.

³ Эйхенбаум Б. Некрасов. — Начала, 1922, № 2. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 40.

⁴ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. — В кн.: Современная русская критика. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 80.

часть характерных сторон искусства, при «вычете» таких существенных его граней, как познавательная и оценочная: идеологическая, этическая и др.). Формирующая и коммуникативная функции искусства оказываются в их теории и практике плодотворно и удачно сопряженными друг с другом, что не просто декларируется, но постоянно показывается путем анализа взаимодействия словесной художественной формы и эстетического восприятия, свойственного определенному литературному периоду. Нельзя забывать, что в выступлениях формальной критики утверждается не только прямая, но и обратная связь между ними: *поэтическая форма и готовится новым уровнем восприятия, и, вместе с тем, его складывает и шлифует.*

Акцент на органичном для литературы взаимодействии ее формального (в частности — стилевого) строения и воспринимающего сознания убедительно звучит в периодике 20-х годов в работах В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Л. Якубинского, Б. Томашевского, Ю. Тынянова.

Подобно тому, как точно найденный и диалектически рассматриваемый авторами формальной школы художественный (стилевой) принцип ведет их к известному преодолению идеалистической, внесодержательной трактовки искусства, — верно акцентируемый «закон нарушения автоматизованного восприятия», связанный со структурой творчества того или другого художника, направляет их выступления (даже в периодике первых послереволюционных лет) за пределы собственного эстетического восприятия, а значит, *за пределы сугубо литературного ряда.* Выходы эти — в сторону общественно-психологической атмосферы эпохи и характерного для нее читателя — носят тоже достаточно общий характер. Однако весьма знаменательно, что они дают о себе знать именно в тех моментах теории и практики формалистов, которые наиболее отвечают специфической сущности искусства, его *структурно-системной природе* (восприятие произведения искусства как реакция на определенную художественную систему и ее структуру). Знаменательно и то, что эти прорывы собственных ложных теоретических построений нагляднее всего обнаруживаются при литературно-критическом анализе формалистами современной литературы, которая существует в живом окружении сложного революционного времени, в стремлении к теснейшим контактам с читателем, его представляющим.

Не случайно в статье о Маяковском Эйхенбаум не огра-

ничивается понятиями «творящий форму поэт» и «воспринимающий форму читатель». Он пишет о Маяковском, как о «поэте не лиры, а трубы», ибо он «поэт нашего времени, наших дней, вышедший на улицу, вмешавшийся в толпу и оглушающий ее своим громовым голосом. Не поэт, а воин? Да, и воин, и поэт. Надо иметь богатырскую грудь и богатырский голос, чтобы сказать новое слово и чтобы его услышали». Этот новый пафос в поэзии Маяковского критик связывает непосредственно с состоянием современного человека, спаянного с толпой, ощущающего себя ее частицей. Ориентация на восприятие *каждого* человека массы оказывается заложенной в поэзии Маяковского, творящего, как пишет Эйхенбаум, в такое время, когда поэт «мыслит себя громогласно кричащим в тысячеголовую толпу... Другой стих, другая поэтика, другой словарь — все заново... потому что *только этот слог и долетает до последнего уха последнего слушателя*, а Маяковский всегда перед толпой, никогда не в кабинете» (подчеркнуто нами. — В. Э.)¹. Так в критическую статью Б. Эйхенбаума о Маяковском входит представление о действенном, наступательном пафосе творчества поэта и об устремленности его стихов к массовой, народной аудитории, которая может «любоваться поэзией «лиры», но «жить ею, дышать ею уже не может»².

Атмосфера «сегодня», более широкая, чем чисто литературная современность, включается и в критические статьи Ю. Тынянова о прозе и поэзии 20-х годов (а также в портретные очерки, посвященные Блоку, Брюсову и Хлебникову), где значение творчества того или иного автора и литературы в целом постоянно проверяется современным читательским отношением, причем подчеркивается характерная для послереволюционных лет возросшая роль массового читателя, которого — в той или другой мере — ощущает проза современности. К нему направляет свой юмористический сказ Зощенко, с помощью этой формы делающий слово «физиологически ощутимым — весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю... — и читатель входит в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя... Есть другой сказ — высокий, лирический. И он делает

¹ Эйхенбаум Б. Трубный глас. — Книжный угол, 1918, № 1. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 294, 294—295.

² Там же, с. 293.

ощутительным слово, и он адресован к читателю»¹. И далее, рассматривая сразу многих непохожих авторов (Вересаев, Горький, Леонов, Федин, Ал. Толстой, Эренбург, Сергеев-Ценский, Замятин, Каверин, Сейфуллина, Вс. Иванов, Зощенко, Пастернак, Пильняк и др.), Тынянов везде ведет эту линию; *литература — и реакция на нее современников*. Причем, будучи нацеленным на большую форму (ибо «малая уже не ощущается»), современное читательское восприятие, как показывает Тынянов, принимает лишь те вещи, в которых *жанр вырастает из стиля*, из характерного для художника творческого принципа. Например, жанр романа, ожидаемый читателем, выливается в явление искусства лишь в результате его стилевой органики. Если таковая отсутствует (роман Эренбурга «Жизнь и приключения Николая Курбова» «покрыт тушью ритма, наскоро взятого из Белого»; роман Вересаева «В тупике» во многом повторяет идейный роман 90-х годов), — то самый выдержанный («форменный») романский жанр воспринимается как «неудача». И наоборот, если к жанру, нужному читателю, писателя толкает стиль, то его «откристаллизованная» вещь «цельным стуктом входит в литературу» («вовремя лишет свои «необычно живые» мемуары Горький, ибо в них есть характерная для него «отрывочность, мимолетность, как бы внелитературность...»; органична для Пастернака и потому жива и ощутима его прозаическая книга, где мир дан «под микроскопом»; «сам стиль Замятина вел его к фантастике... Поэтому она убедительна до физиологического ощущения»)².

Будучи не всегда точным в отдельных оценках тех или иных произведений современности, Тынянов (подобно Эйхенбауму и Жирмунскому) оказывается весьма прозорливым как в улавливании индивидуальных стилевых решений, специфичных для значительных художников современности, так и в «схватывании» существенных (особо динамичных) художественных тенденций, характерных для текущей литературы. Они проявляются в интенсивной разработке заостренно-условных («кусковых», синтетических, «пограничных», сказово-игровых) форм, дающих возможность не просто воспроизвести происходящее, но

¹ Тынянов Ю. Литературное сегодня. — Русский современник, 1924, № 1. См. также: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, с. 160.

² Тынянов Ю. Литературное сегодня. — Русский современник, 1924, № 1. См. также: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, с. 155, 152, 154, 157, 161, 166, 156, 157.

создать иллюзию живой включенности воспринимающего в «сдвинувшуюся», меняющуюся жизнь.

Так, в работах Тынянова, как и других критиков, представляющих в текущей периодике формальную школу, обозначается необходимая связь «писатель — читатель», тоже намечающая *выходы за пределы чисто литературной эволюции*. «Руслом» этого выхода оказываются — в данном случае — личность художника, его талант, воля, направленные на то, чтобы соединить свою индивидуальность с требованиями эпохи, истории, человека современности. И хотя понятия эти («время», «история») формальная критика использует чаще всего в собственно литературном значении, акцент на волевой устремленности того или другого художника к осуществлению эстетических (а в отдельных случаях, как мы видим, и более широких) задач эпохи говорит о *признании* этим литературным направлением *значения субъекта творчества*, отдельной индивидуальности и ее самостоятельной роли в художественной эволюции. Это положение настойчиво формулируется Эйхенбаумом и Тыняновым (несколько реже — Шкловским)¹ теоретически и постоянно раскрывается в их конкретных исследованиях. Например, Б. Эйхенбаум показывает, что талантливость Маяковского («настоящего большого поэта») заключается в умении особенности своей личности перевести в стих, нужный ему и одновременно... — новому времени, новому читателю². Талантливый

¹ См. у Б. Эйхенбаума: «Некрасов был явлением исторически неизбежным и необходимым. Этим вовсе не умаляется значение индивидуальности. Свобода индивидуальности проявляется не в отъединенности от исторических законов, а в умении их осуществить — в умении быть актуальным, слышать голос истории. Индивидуальность и исторический закон — понятия не противоположные и не исключющие друг друга. Творчество (а индивидуальность есть понятие творческой личности) вообще есть акт осознания себя в потоке истории — оно ответственно». И далее: «Роль, выбранная Некрасовым, была подсказана ему историей и принята как исторический поступок» (Эйхенбаум Б. Некрасов. — Начала, 1922, № 2. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 38); или — у В. Шкловского, полемизирующего с А. Веселовским, «недооценивающим, по его словам, тех самостоятельных волевых изменений, обращений, которые... делает писатель и в которых заключается его творчество... В художественном произведении, — продолжает он, — кроме тех элементов, которые состоят из заимствований, существует еще элемент творчества, известной воли творца, строящего произведение, берущего один кусок и ставящего рядом с другими кусками» (Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. — Поэтика, с. 137).

² Эйхенбаум Б. Трубный глас. — Книжный угол, 1918, № 1. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 293, 294. См. также у Тыняно-

художник оказывается способным не просто воспроизвести себя — собственный темперамент, биографию и пр., — но, слыша эпоху, преобразить свою живую, «эмпирическую» личность, создавая тем самым художественное творение.

Именно так, с акцентом на *перевоплощающей, преобразующей* сущности искусства, благодаря которой жизнь переводится в творчество, исследуют тот или иной литературный материал представители формальной школы, вкладывающие в понятие творческой личности («литературной личности», по терминологии Ю. Тынянова) представление об авторе, воплощенном в произведении (в ряде произведений), точнее, «сгустившемся» в *специфическом для него стиле*, в индивидуальном стилевом принципе, посредством которого реализуются художественные тенденции эпохи. Не случайно поэтому, говоря о «живой личности» («душе», «темпераменте») автора и личности художника, Эйхенбаум и Тынянов с полемической остротой заявляют об их несовпадении¹, ибо искусство не просто «воссоздает», но пересоздает, «перегруппировывает мир»². Эйхенбаум спорит с теми сторонниками биографического метода в науке о литературе, которые уравнивают реальное и художническое писательское «я», вместо того чтобы раскрывать характер эстетического перевоплощения личности творца, «сосредоточивающегося» в стиле (подобно тому как сам ученый демонстрирует это творческое перевоплощение в статье «Как сделана «Шинель» Гоголя», показывая «переход» гоголевской индивидуальности в ее художественный — гротесковый, комически-мелодраматический — стиль).

ва: «Волевая сознательность была не только в его (Маяковского. — В. Э.) стиховой работе, она была в самом строе его поэзии, в его строках, которые были единицами скорее мускульной воли, чем речи, и к воле обращались» (Тынянов Ю. О Маяковском. Памяти поэта. — Владимир Маяковский (однодневная газета), 1930, 24 апреля. См. также: Поэтика. История литературы. Кино, с. 196).

¹ См.: «Любители биографии недоумевают перед «противоречиями» между жизнью Некрасова и его стихами... оно не только законное, а и совершенно необходимое, именно потому, что «душа» или «темперамент» — одно, а творчество — нечто совсем другое» (Эйхенбаум Б. Некрасов. — Начала, 1922, № 2. См. также: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 58; или — у Ю. Тынянова; «Не живой, не биографический Блок, а совсем другого порядка, другого плана, стиховой Блок» (Тынянов Ю. Промежуток. — В кн.: Архаисты и новаторы. См. также: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, с. 170).

² Тынянов Ю. Промежуток. — В кн.: Поэтика. История литературы. Кино, с. 137.

Отсюда — особое внимание представителей формальной школы не только к облику стиля (и к его структуре, и к ее выходам в элементах поэтики), но и к самому *механизму перевода реального мира — в эстетический*, каким оказывается, по терминологии Эйхенбаума, «сделанность», «театральность», «игра» и т. д. (в ряд с ними должны быть поставлены понятия, активно вводимые В. Шкловским: «остраненный», «заторможенный» «затрудненный» — прием, язык), работающие на мысль о средствах эстетического «исполнения» жизни в искусстве — посредством приемов, ломающих стандартное восприятие. Именно в этом смысле (а не в смысле использования приемов повышенной условности, как нередко толкуются данные определения) употребляются они в работах Эйхенбаума, Тынянова, Шкловского и ряда других представителей формальной школы, показывающих, что каждый большой художник эстетически-устремленно *переигрывает* действительность, находя для этого необходимые принципы и приемы построения, материализующие необходимую ему и времени позицию.

Подобным путем анализа идет Эйхенбаум, который дает почувствовать трагический пафос гоголевской «Шинели» («только на фоне такого — гротескового — стиля малейший проблеск настоящего чувства приобретает вид чего-то потрясающего»), показывая, что он возникает вследствие особого построения, «расположения», «игры» с двумя контрастными стилями, составляющими сущность стиля гротескового («прием, нарушающий комическую игру»; «стиль гротеска, дающий простор для игры с реальностью» и т. п.)¹.

Однако, при всем том, что ряд существенных закономерностей литературного движения точно и глубоко осознается и вскрывается авторами, представляющими в кри-

¹ Заметим, что, несмотря на полемическую категоричность Эйхенбаума в его споре с наивно-буквальным прочтением эмоционально открытого «куска» «Шинели», существо мысли ученого (о необходимости прочтения художественного замысла через его стилевой принцип) представляется сегодня актуальным и плодотворным. «...Если наивность зрителя, — пишет он, — бывает мила, то для науки такая наивность совсем не торжество, потому что обнаруживает ее беспомощность. Этим толкованием разрушается вся структура «Шинели», весь ее художественный замысел. ...Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное, в хорошем смысле этого слова; а посему в нем нет и не может быть места отражению душевной эмпирики» (Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя. — В кн.: Поэтика. См. также: Эйхенбаум Б. О прозе, с. 321).

тике 20-х годов формальную школу, литературное развитие осваивается ими (особенно в первой половине десятилетия) *ограниченно, неполно*, а зачастую — и не адекватно его сущности и направлению, что более всего объясняется присущими им принципами *имманентного* рассмотрения художественного движения. Отдельные выходы за границы «внутрилитературного ряда» не меняют общей методологической установки формальной критики, вследствие чего литература как явление, связанное с социально-историческим процессом, сопряженное с ним целой сетью отношений и переходов, естественно, не осваивается.

Научную уязвимость данной концепции литературного развития раскрывает — снова по живым следам работы ОПОЯЗа — В. Жирмунский, позиция которого уже в начале 20-х годов характеризуется утверждением контактов литературного и внелитературного рядов. Литература, искусство включаются им в контекст эпохи, особенно активно — в контекст ее культуры. «Основания для системы эстетических фактов, — говорит Жирмунский, — я искал в единстве «сверхэстетическом» и потому склонен был связывать эволюцию поэтических приемов и стилей с общим развитием культуры, в особенности с изменением «чувства жизни», «психологического фона» эпохи, которым обусловлено также изменение художественных вкусов». И далее — о характерном для него стремлении основывать науку о литературе на «связи между проблемами философско-историческими и формальными» (с тем чтобы выходить к «установлению связи между чувством жизни и чувством поэта») ¹.

Идя от понятия «культура», более широкого и многостороннего, чем понятие «литература», Жирмунский обоснованно полемизирует со Шкловским и Эйхенбаумом, опровергая их представления о замкнутом, идущем лишь через автоматизацию и обновление форм, развитии искусства ². Помогает ему в этом споре понятие «стиль», взятое уже не в чисто литературном (стиль литературы определенного времени), но и в более широком смысле. «...Ду-

¹ Ж и р м у н с к и й В. Предисловие. — В кн.: Ж и р м у н с к и й В. Вопросы теории литературы, с. 7, 9.

² «...Эта теория, — пишет Жирмунский, — не предусматривает того обстоятельства, что принцип контраста сам по себе слишком широк, чтобы определить и объяснить *направление* конкретного исторического процесса...» (Ж и р м у н с к и й В. Задачи поэтики. — В кн.: Вопросы теории и литературы. См. также: Ж и р м у н с к и й В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 38. Подчеркнуто нами. — В. Э.)

ховная культура каждой большой исторической эпохи, — говорит автор, — ее философские идеи, ее нравственные и правовые убеждения и навыки и т. д. образуют в данную эпоху такое же единство, как и ее художественный стиль». И дальше: «Эволюция стиля как системы художественно-выразительных средств или приемов тесно связана с изменением общего художественного задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения, которым обуславливается и общий сдвиг духовной культуры... и различные проявления одной и той же формы культурного творчества»¹.

Таким образом, с точки зрения осмысления сущности искусства, подхода к нему (к стилевым вопросам — в частности), позиции формальной школы, выражающаяся и в периодике, и в отдельных трудах начала двадцатых годов, предстает *чрезвычайно содержательной, резко обогнавшей литературно-критическую мысль «чистых» социологов.* Формальная школа последовательно разработала *принципы системно-функционального анализа художественных творений.* Принципы, которые являются существенным вкладом в советскую литературную науку, в развитие ее диалектического мышления. При всем том, эти продуктивнейшие стороны теории и практики формалистов, как мы стремились показать, сложно совмещаются со свойственными ее методологии *ложными тенденциями* снятия связей, взаимодействий, контактов, в первую очередь — в плане отношений художественной и внехудожественной сфер реальности.

В силу определенно заявленной идеалистической («агностически-плюралистической», по выражению Луначарского) позиции формалистов и менее определенно сформулированной (а потому и более трудно различимой для эстетического сознания тех лет) ее *диалектичности*, столь важной для формирующейся литературной науки, участники дискуссии о формализме («Печать и революция», 1924) сосредоточиваются на критике ложных сторон эстетики и критики формалистов, почти целиком оставляя за пределами разговора продуктивные их идеи, и главные среди них: осмысление *специфической природы* явлений искусства и выработка *адекватного* ей системно-структурного *способа* их исследования. Трудность различения этих плодотворных моментов, содержащихся в литературовед-

¹ Там же, с. 37, 38.

ческих и литературно-критических работах Тынянова, Эйхенбаума, Жирмунского, Шкловского и других авторов, объясняется временем становления советской науки о литературе, постепенно и непрямо завоевывающей марксистские позиции в освоении своего объекта и допускающей при этом значительные смещения в сторону вульгарного социологизма. Избегает этих упрощенно-социологических оценок среди участников дискуссии лишь А. Луначарский (и отчасти П. Сакулин), но и он противопоставляет работам Б. Эйхенбаума труды В. Переверзева (например, книгу «Творчество Гоголя»), не критически определяя их как пример марксистской методологии.

В то же время, несмотря на общий пафос выступления Луначарского, направленный против формализма в литературной науке, ряд выдвигаемых им положений воспринимается сегодня как *прямая перекличка* с позитивными сторонами теории и практики авторов, представляющих формальную школу. Соответствия в их позициях возникают как раз в тех случаях, когда Луначарский обращается к проблеме *строения* произведений искусства, сближаясь в ее решении с позицией и Тынянова, и Эйхенбаума, и Жирмунского, и других исследователей, разрабатывающих пути функционально-системного изучения художественных творений.

Так, Луначарский говорит о важнейшей для понимания оригинальных созданий искусства своеобразной *организации вещей*; о том, что формальная работа художника сводится к определенной компоновке, комбинации элементов формы, ибо форма и есть «способ сочетания элементов произведения искусства». Поэтому автор, продолжает Луначарский, «то упрощает всю массу организуемых им элементов, упорядочивая в пространстве, во времени... свой материал, либо, наоборот, усложняет этот исходный материал» (подчеркнуто нами. — В. Э.)¹.

Однако, сближаясь с формалистической концепцией в акценте на специфическом структурном начале, необходимо присутствующем в подлинных произведениях искусства, Луначарский, в отличие от формалистов, акцентирует внимание на многообразных факторах (не только эстетических, но и внеэстетических), обуславливающих основную для творчества писателя художественную зако-

¹ Луначарский А. Формализм в науке об искусстве. — Печать и революция, 1924, № 5. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 409.

номерность и идейно-эмоциональное содержание, ее наполняющее. «Искусство,— говорит он,— захватывает своей особой манерой организации вещей... мир высших и сложнейших эмоций и их комплексов, идей и их систем», становясь, таким образом, частью идеологической области. Господствующий же в творчестве художника формальный принцип одновременно выступает, как отмечает Луначарский, и как эмоционально-интеллектуальная доминанта его произведений («идея, носящая характер чувства»), «толкающая невольно художника к экспансии, к захвату душ, к распространению власти своей доминанты на них». Поэтому искусство, «вытекающее из сильного переживания» и выливающееся в своеобразный закон формообразования, «уже целиком относится к области идеологии», являя собой «огромной силы воспитательный и агитационный прием...»¹.

Оценивая с сегодняшней позиции полемику между Луначарским и Эйхенбаумом (то есть учитывая методологически ошибочные и, вместе с тем, продуктивные и актуальнейшие стороны эстетической концепции русского формализма), подчеркнем, что позиция первого, по существу, выявляет как слабые, так и сильные стороны подхода формальной критики к искусству, намечая путь преодоления идей, утверждающих разобщенность литературы и общественной жизни.

Важно, что, начиная с середины 20-х годов, наиболее видные представители формалистического направления в литературоведении и критике начинают осознавать противоречивость своей концепции искусства, в которой сложно сосуществуют жесткая внесоциологическая теория (отрицание факторов генезиса и каузальности, признание лишь параллельного существования различных исторических рядов, особенно — литературного и социального и т. д.) и диалектические тенденции, проявления которых, как мы стремились показать, открываются в ходе собственного Эйхенбаума, Тынянову и другим представителям формальной школы анализа литературного материала².

¹ Луначарский А. Формализм в науке об искусстве.— Печать и революция, 1924, № 5. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 411, 412, 409.

² П. Сакулин говорит, что литературной науке «чрезвычайно трудно обходиться без социологии, это чувствует и сам Эйхенбаум», который пишет, например, о Некрасове, как о «явлении исторически неизбежном». И далее: «Еще небольшой шаг, и мы вступаем в область социологии» (Сакулин П. К спорам о формальном методе.— Печать и революция, 1924, № 5, с. 15).

Однако к методологическому перевооружению формалистов толкаю не только моменты внутреннего развития их эстетических представлений¹. Чрезвычайно значимым для эволюции формальной критики оказывается и многообразный исторический контекст, в котором она разворачивается. Это и жизнь современной, набирающей силы советской литературы середины 20-х годов, входящей в сферу их рассмотрения; при ее анализе особенно искусственным и научно неплодотворным предстает принцип изучения искусства, как такового, — без выходов к факторам социальным, культурным и т. д. Это и постоянная атмосфера дискуссий вокруг текущих выступлений формальной школы², позиция которой нередко воспринимается поверхностно и огрубленно и потому искажается. Искривляется как оппонентами, так и последователями эпигонствующего характера, необоснованно выделяющими в работах представителей формального метода лишь чисто *внешний, технологический подход к форме*³. Наконец, движение формалистов к преодолению свойственных им ложных методологических установок стимулируется все более прочным утверждением в критике и науке о литературе концепций искусства, направленных в сторону органического соединения материализма — и диалектики, социологизма — и эстетики (работы А. Луначарского, А. Воронского, Вяч. Полонского, а также М. Бахтина, П. Медведева, В. Волошинова, И. Виноградова и др.), хотя связь эта далеко не всегда оказывается прямо и явной.

Стремление деятелей формальной школы пересмотреть теоретические положения ОПОЯЗа («убрать со стола вче-

¹ Эту эволюцию ряда теоретиков и критиков формальной школы обозначает, например, В. Кожин. «Нельзя не отметить, — пишет он, — что в работах второй половины 20-х годов, созданных бывшими участниками ОПОЯЗа... особенно в работах Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума, во многом преодолены формалистические концепции, выросшие на «почве эстетики футуризма» (Кожин в В. Проблемы теории литературы и поэтики. — В кн.: Советское литературоведение за 50 лет. М., 1967, с. 374).

² См.: Горнфельд А. Формалисты и их противники. — Литературные записки, 1922, № 3; Медведев П. Ученый сальверизм (О формальном методе). — Звезда, 1925, № 3; Поспелов Г. К проблеме формы и содержания. — Красная новь, 1925, № 5; Сакулин П. Методологические задачи историка литературы. — Печать и революция, 1925, № 1; Столяров М. Формальная школа. — В кн.: Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. В 2-х томах, т. 2. М. — Л., 1925, стлб. 1042—1044; и др.

³ Здесь обозначается, на наш взгляд, линия расхождения между эстетикой формальной школы и ЛЕФа (см. следующие разделы данной главы).

рашний день и работать»¹⁾ выражается, в частности, в статье Ю. Тынянова «О литературной эволюции»²⁾ и в тезисах, названных «Проблемы изучения литературы и языка» (1928), составленных им совместно с Р. Якобсоном³⁾. В тезисах намечается исследование «специфически структурных законов» литературы и, вместе с тем, «научное установление соотношенности литературного ряда с прочими историческими рядами». Здесь также формулируется мысль о значении системного подхода к литературе (наука о ней необходимо должна быть «наукой системной»). Наконец, в тезисах складывается вывод о литературной эволюции, чей темп и конкретный путь может быть определен только путем анализа соотношения художественного движения с другими типами исторического движения, ибо «вскрытие имманентных законов истории литературы... позволяет дать характеристику каждой конкретной смены литературных... систем, но не дает возможности объяснить темп эволюции и выбор пути эволюции». Одновременно здесь подчеркивается «методологическая пагубность рассмотрения соотношенности системы без учета имманентных законов каждой системы»⁴⁾.

В периодике рубежа 20—30-х годов, критически рассматривающей работу формальной школы⁵⁾, можно выделить несколько линий. Это, во-первых, критика вульгарно-социологического толка, не столько анализирующая сделанное формалистами, сколько априорно и безапелляционно отвергающая их теорию и практику. Причем вульгаризаторы рапповского «образца» (например, А. Камегулов,

¹⁾ Тынянов Ю. Из письма к В. Шкловскому (1928).— В кн.: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, с. 533.

²⁾ Тынянов Ю. Вопрос о литературной эволюции.— На литературном посту, 1927, № 10 (Далее: О литературной эволюции.— В кн.: Тынянов Ю. Архаисты и новаторы, 1929).

³⁾ См. также: Шкловский В. В защиту социологического метода.— Новый мир, 1927, № 3, 4; Эйхенбаум Б. Литература и литературный быт.— На литературном посту, 1927, № 9.

⁴⁾ Тынянов Ю. Проблемы изучения литературы и языка.— В кн.: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, с. 282, 283.

⁵⁾ См.: Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии.— Звезда, 1926, № 6; Григорьев М. Кризис формализма.— Печать и революция, 1927, № 8; Камегулов А. Вредная методология.— Звезда, 1928, № 8; Медведев П. Формализм и история литературы.— Звезда, 1928, № 9; Переверзев В. Социологический метод формалистов.— Литература и марксизм, 1929, № 1; Мустангова Е. Формалисты на новом этапе.— В кн.: За марксистское литературоведение. Л., 1930; Виноградов И. Проблема спецификаума литературы.— РАПП, 1931, № 1; и др.

Е. Мустангова) в полемике с формалистами тоже не обходятся без обвинений отнюдь не научного порядка¹.

Более объективную по отношению к формальной критике позицию стремится занять группа ученых, близкая ей по направленности своих исследований — изучению вопросов поэтики (помимо В. Жирмунского, назовем среди них А. Скафтымова, А. Слонимского, А. Смирнова, Б. Энгельгардта). Как пишет В. Кожин, они «стремились тщательно и глубоко исследовать проблемы художественной формы, но отнюдь не сводили искусство к форме»². Так, Б. Энгельгардт убедительно пишет об ограниченности методологических посылок формальной критики, исключаящей из предмета своих исследований вопросы тематики, содержания произведений искусства. Образная форма, говорит Энгельгардт, содержательна по своей природе. Поэтому здесь кроется основное противоречие формалистов: «Именно здесь, в проблеме образности, — ахиллесова пята формальной школы, ибо ее методы бессильны перед ней, как перед проблемой эстетического оформления едино-целостного словесного смысла»³. Выводя за пределы искусства его поэтическое содержание, как справедливо утверждает Энгельгардт, формальная школа уходит от постижения специфики художественного оформления, которое есть «эстетическое оформление смысла» произведений искусства. Исследователь видит, однако, и убедительно показывает значение работы формалистов для освоения коммуникативной функции искусства и средств, ее осуществляющих; рас-

¹ См., например, статью В. Десницкого (основанную на чуть подправленной рапповско-переверзевской социологической концепции), где дается весьма общая, но предельно негативная оценка деятельности формального направления. «Скрывши за внеклассовыми якобы поисками специфики литературной науки определенно реакционный смысл отрыва литературы и метода ее изучения от целостного потока общественной жизни, — пишет он, — формалисты в книгах и статьях... кичливо противопоставляли (марксистской науке. — В. Э.) высокую научность своих работ, презрительно указывали на бесплодность марксизма в области литературной науки...» И далее: «Стиль того или иного художника становится явлением социального порядка не в творчестве только данного художника; как стиль определенной социальной формации, он создается массовым творчеством, а не вдохновенными порывами отдельной личности» (Десницкий В. О пределах спецификации в литературной науке. — В кн.: В борьбе за марксизм в литературной науке, с. 9, 37).

² Киселева Л., Кожин В. Проблемы теории литературы и поэтики. — В кн.: Советское литературоведение за 50 лет, с. 374.

³ Энгельгардт Б. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927, с. 76.

крывает увиденный ими «ряд внутренних закономерностей литературной диалектики» («законов имманентной диалектики»)¹, например, тенденции чередования «старшей» и «младшей» литературных линий; и др.

И все же в целом позиция Б. Энгельгардта в отношении формальной школы оказывается не столько объективной, сколько компромиссной, что объясняется недостаточно определенной методологией исследователя, не поднявшегося до диалектико-материалистической трактовки специфических проблем искусства и, соответственно, проблем поэтики и стиля. Не случайно он отрицает необходимость связи конкретных искусствоведческих дисциплин с общей эстетикой, которая якобы «навязывает общие предпосылки», нормы для конкретных искусств. Не случайно итогом критического разбора наследия формальной школы является методологически ошибочный вывод Б. Энгельгардта о продуктивности чисто формального изучения художественных творений, которое в то же время, как говорит он сам, дает «неполное и одностороннее знание о тех или иных свойствах и признаках объекта» — поэтической формы².

Так, в результате невнимания к общеэстетическим проблемам как в своей собственной работе, так и в работе рассматриваемой им формальной школы Б. Энгельгардт, начав с критического разбора ряда существенных для нее моментов, тем не менее приходит к согласию с характерными для ее крайнего (лингвистического) крыла положениями. «Никакого формального метода, — пишет он, — в истории литературы не существует, а есть... самостоятельная научная дисциплина — формальная поэтика. Объектом изучения этой науки является слово в его эстетической функции»³ (формулировка Р. Якобсона!).

Наиболее глубокий анализ концепций искусства и художественного стиля, свойственных формальной критике, развертывается в этот период в работах тех теоретиков и критиков (М. Бахтин, П. Медведев, В. Волошинов⁴, Н. Яковлев, Л. Цырлин, И. Виноградов и др.),

¹ Энгельгардт Б. Формальный метод в истории литературы, с. 102.

² Там же, с. 27, 110.

³ Там же, с. 112.

⁴ Основной текст работ В. Волошинова и П. Медведева, о чем свидетельствует литературная наука последних лет, в частности С. Бочаров, принадлежит М. Бахтину (См. об этом: Бахтин М. Эстетика словесного творчества, М., 1979, с. 386, 399).

что занимают по отношению к искусству позиции материализма и диалектики, хотя и не всегда поднимаются до последовательно материалистического толкования специфических художественных проблем. Правда, они, в частности М. Бахтин, нередко не разводят ортодоксальное и неортодоксальное направления внутри формализма, распространяя, например, критику материально-эстетических идей на всех представителей формальной школы, однако в целом их методологический подход к формализму осуществляется с позиций марксистских или очень близких к ним.

Основным возражением, которое, например, обоснованно направляет в адрес формальной школы В. Волошинов, является несогласие с характерной для ряда ее представителей (Р. Якобсона, В. Виноградова) «грамматизацией эстетических категорий»¹ и, отсюда, преувеличением роли материально-словесного момента в искусстве, которое влечет за собой выведение эстетически ценностного момента за пределы художественной формы. Предметом поэтики, в отличие от лингвистики, по Волошинову, являются не стилистические приемы, а *эстетический объект*; то есть тот «целостный смысл», те «идеологические ценности», которые материально «оформляются в вещнословесной данности произведения»².

Другой методологически ложной стороной эстетики и критики формалистов Волошинов справедливо считает игнорирование социального момента в искусстве (слабое звено в концепции В. Виноградова, разрабатывающего проблему автора и воспринимающего!), который проявляется, как пишет Волошинов, «в акте общения творца и слушателей, закрепленного в произведении искусства как материальном медиуме»³.

Связывая те или иные методологические заблуждения формальной школы с ее ложной, внесоциальной методологией («...талантливый лингвист, с большим научным кругозором, эстетическим вкусом, — пишет он о В. Виноградове, — оказался по своей общей методологической позиции — в ряду формалистов»⁴). В. Воло-

¹ Волошинов В. О границах поэтики и лингвистики. — В борьбе за марксизм в литературной науке, с. 210.

² Там же, с. 223, 224.

³ Там же. И еще: «Лингвистическая поэтика отношения между людьми подменяет отношениями между словами» (там же, с. 225).

⁴ Там же, с. 219.

шинов, вместе с тем, не проходит мимо отдельных продуктивных принципов анализа явлений искусства, которые противоречиво сочетаются в работах теоретиков и критиков, представляющих формальную школу, с идеалистически-позитивистской концепцией художественного творчества. Так, он подчеркивает плодотворность свойственного деятелям формализма вычленения в творениях художников «однородных особенностей стиля»; считает, что «метод имманентно-функционального анализа в известной мере учитывает динамику индивидуального стиля»¹, хотя во всей полноте, добавляет он, освоить движение стиля художника можно лишь при подходе к произведению искусства как явлению эстетически-социальному.

В сходном с В. Волошиновым направлении (акцент на ошибочных основаниях методологии формалистов и выявление ценных для марксизма сторон их литературоведческих и литературно-критических работ) оценивает сделанное формальной школой П. Медведев, подробно рассматривающий ее эволюцию. Сильными сторонами формальной критики он считает и ее особое внимание к «проблеме внешнего оформления художественного произведения» («...поэзия впервые становится объектом серьезного исследования именно у формалистов»); и умение раскрыть «полемичность» литературного развития (правда, эта закономерность, на его взгляд, оказывается в работах формальной школы сверхгипертрофированной)²; и активный интерес к теории художественного восприятия; и осознание конструктивного принципа, лежащего в основе строения того или другого произведения (с той, однако, существенной поправкой, что «конструкцию,— как говорит Медведев,— следует понимать, как значащую»; «не отрываться от всей полноты ее смысловой идеологической значимости»³, мимо которой проходят формалисты).

Наконец, очень важным выводом П. Медведева является мысль о необходимости обстоятельного, ведущегося с марксистских позиций, анализа эстетической концеп-

¹ Волошинов В. О границах поэтики и лингвистики.— В кн.: В борьбе за марксизм в литературной науке, с. 218, 211, 215.

² Медведев П. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928, с. 89, 96.

³ Там же, с. 110, 88.

ции формальной школы¹, ибо до сих пор, как говорит он, «марксистская критика уклонялась от встречи с формализмом», иначе — от решения вопроса о связи формальной конструкции и содержания произведения. «Проблему конструктивной функции содержания в структуре произведения, — продолжает он, — просто обходили... а ведь именно в ней дело»².

Итак, начало обстоятельной «встречи» марксизма с формализмом, как мы видим, падает на конец 20-х — начало 30-х годов. Насколько продолжилась она в современной литературной науке?

60—70-е годы характеризуются в этом смысле рядом исследований, которые дают верный, марксистский взгляд на методологию формальной школы в целом, демонстрируя ее идеалистическую, философско-эстетическую сущность (работы В. Акимова, Г. Белой, П. Бугаенко, Н. Дикужиной, Л. Кишинской, В. Кожина, И. Мацы, С. Машинского, А. Метченко, А. Мясникова, Г. Поспелова, М. Храпченко и др.)³ и в то же время стремясь не упус-

¹ Родственная мысль звучит в статье Н. Яковлева, говорящего о методологической ограниченности как наивного материализма, так и формализма и показывающего, вместе с тем, что «в формальных построениях (В. Виноградова, например) есть диалектика, но только идеалистическая, относящаяся к нашей, как Гегель к Марксу» (Яковлев Н. К теории литературного процесса. — В кн.: В борьбе за марксизм в литературной науке, с. 61). См. также размышления Л. Цырлина о том, что сталкивающиеся в критике и литературоведении точки зрения (и одна из них — формалистическая) «на деле представляют собой односторонне разработанные, частичные точки зрения, сами по себе отнюдь не вполне ложные, но имеющие в составе целого (марксистского подхода. — В. Э.) лишь подчиненное и ограниченное значение...» (Цырлин Л. К вопросу о «жизни» и «смерти» литературного факта. — В кн.: В борьбе за марксизм в литературной науке, с. 82).

² Медведев П. Формальный метод в литературоведении, с. 94.

³ См. работы последних лет, посвященные эстетическим концепциям формальной школы и ЛЕФа: Швецова Л. «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ». — Очерки истории русской советской журналистики. М., 1966; Сухих С. О судьбах русского формализма (русский формализм в оценке зарубежной критики. — Ученые записки Горьков. ун-та, т. 79, 1968; Ивлев Д. Д. Методологические проблемы поэтики в советском литературоведении 20-х годов. Автореферат диссертации. М., 1968; Барабаш Ю. Этот неотступный Сальери... (Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1973); Типсин Н. Критика формалистических тенденций в советской критике 20-х годов. Эстетика ОПОЯЗа. Л., 1973; Гудков Л., Дубин Б. Сознание историчности и поиски теории: исследовательская проблематика Тынянова в перспективе социологии литературы. — Тыняновский сборник. Рига, 1984; Чудакова М. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова; Марков В. Тынянов и современная системология. — Тыняновский сборник. Рига, 1986; и др.

тить и ценные стороны формальной критики, обращенной, в частности, к исследованию поэтики, стиля, жанра. О «несомненном влиянии работы формалистов на марксистско-ленинскую литературную теорию»¹ пишет А. Метченко; о необходимости видеть, «что смогли и что не смогли сделать формалисты в решении определяющих вопросов теории литературы и искусства» — А. Мясников²; о том, что работы формалистов (например, сборник «Поэтика», 1919) — «значительное явление эстетической мысли первых лет революции», — Н. Дикушина³ и т. д. И все же не часто современная литературная наука осуществляет действительно критический анализ сложного, противоречивого, но чрезвычайно значительного наследия формальной школы. Это более всего объясняется тем, что рассматриваются не столько работы Тынянова, Эйхенбаума, Жирмунского, Шкловского и других авторов, работающих в русле этого направления (в частности — их выступления в периодике, посвященные актуальным вопросам текущей литературы), сколько их манифесты⁴, полемически заостренные, эпатажирующие и, отсюда, лишь частично выявляющие научно-перспективные принципы изучения литературных творений, которые, как мы стремились показать, ведут деятелей формализма к освоению существенных литературных закономерностей.

В силу неполного охвата наследия теоретиков и критиков формальной школы и возникают в работах последних лет (даже в тех, что делают предметом анализа довольно большой круг выступлений формалистов) неточные оценки различных тенденций, характерных для формальной критики. Например, Б. Эйхенбаум ошибочно характеризуется как «наиболее убежденный сторонник полного обособления литературы от действительности

¹ Метченко А. Кровное, завоеванное, с. 195.

² Мясников А. Проблемы раннего русского формализма. — В кн.: Контекст — 1974. М., 1975, с. 79.

³ Дикушина Н. Октябрь и новые пути литературы. М., 1978, с. 217.

⁴ См. об этом у В. Кожина: «Лишь немногие из книг и статей, посвященных этой школе, специально характеризуют историко-литературные концепции и конкретные исследования опоязовцев; главное внимание было обращено на их общетеоретические идеи» (хотя основную часть опоязовского наследия, считает автор, образуют именно историко-литературные и, добавим, литературно-критические работы). — Кожин В. История литературы в работах ОПОЯЗа. — Вопросы литературы, 1972, № 7, с. 97.

(к нему примыкают Р. Якобсон, В. Шкловский — ярые сторонники так называемой лингво-поэтической теории)», а О. Брик (непонятно, на каком основании) определяется как автор, «представляющий другую тенденцию и не отвергающий возможности сочетать теорию «формального метода» с интересом к содержательной стороне искусства»¹.

Неточность приведенной характеристики проявляется и в неразличении путей (литературоведческого и лингвистического), которыми шли Б. Эйхенбаум и Ю. Тынянов — с одной стороны, и В. Шкловский и Р. Якобсон — с другой; и в некорректном (не по тем параметрам!) противопоставлении Б. Эйхенбаума и О. Брика. Они действительно резко не совпадают по своим эстетическим представлениям, но не столько по проблеме «содержание в искусстве», которое для О. Брика существует лишь в виде заданного произведению «назначения», сколько по вопросу художественной формы, которая О. Бриком трактуется как внешняя, технически-ремесленная, — в то время как Б. Эйхенбауму свойственно понимание внутренней формы, благодаря чему его движение к содержанию художественного творения предстает подготовленным диалектической трактовкой формы.

Думается, что нередкое зачисление в один общий формалистический ряд теоретиков и критиков ЛЕФа и таких деятелей формальной школы, как Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Виноградов, объясняется слишком общим подходом ряда исследователей к понятию «методология», которое, как известно, включает в себя не только систему теоретических представлений, но и способ исследования рассматриваемых явлений. Недооценка этой второй стороны методологии, характерной для формальной школы, с одной стороны, и ЛЕФа — с другой, не позволяет ряду исследователей последних лет (В. Иванову, С. Машинскому, Н. Дикучиной и др.) освоить и развести диалектические моменты в работах Тынянова и Эйхенбаума — и механистические в выступлениях Брика, Чужака, Третьякова и других представителей ЛЕФа.

В известной мере это удается сделать, например, В. Кожину, который считает необходимым выделить

¹ М а ш и н с к и й С. Борьба с формализмом и вульгарной социологией в советской критике и литературоведении. — В кн.: Из истории советской эстетической мысли, с. 133.

среди имен многих опоязовцев имена Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума, ибо именно в их работах, как пишет исследователь, возникает «постоянное сочетание анализа «изменяющихся приемов», «формы» с характеристикой непрерывного изменения тематики (в самом широком смысле слова), причем переход к новым приемам и новой теме рассматривается как единый процесс»¹. По-настоящему дифференцированный анализ формализма, внутри которого выделяется ортодоксальное, собственно формалистическое русло, представленное работами теоретиков ЛЕФа и методологически близких им представителей ОПОЯЗа, дает В. Акимов. «Говоря о «формальной школе», — подчеркивает он, — мы имеем в виду не просто организационную близость ОПОЯЗа и родственных ему группировок (МЛК, ЛЕФ и др.), а теоретико-эстетическую концепцию, наиболее выраженную в работах названных выше идеологов формализма (Р. Якобсона, В. Шкловского, О. Брика, Б. Кушнера и некоторых других)»². Однако, сосредоточившись на литературно-критической деятельности «лефо-формалистов», В. Акимов не ставит перед собой задачи аналитического рассмотрения наследия другого, «тыняновского» крыла формальной школы и ограничивается лишь отдельными репликами общего характера по поводу позитивных сторон ее наследия («Тынянов, блестящий исследователь литературных закономерностей» и др.).

Некоторые из специфических свойств литературы (особенности поэтики, стиля, жанра), продуктивно исследованных теоретиками и критиками формальной школы, рассматриваются в работах В. Кожина, который, в частности, показывает внимание Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова к проблеме «литературной моды». Правда, на наш взгляд, В. Кожин неправомерно сводит к ней почти всю историко-литературную проблематику ОПОЯЗа³. Представляется, что вопрос о литературной моде в работах Тынянова и Эйхенбаума оказывается частью более широкой и принципиальной для искусства проблемы художественного восприятия, о чем говорилось выше. Вызывает возражение и согласие В. Кожина с теми из ранних критиков формальной школы,

¹ Кожин В. История литературы в работах ОПОЯЗа. — Вопросы литературы, 1972, № 7, с. 99.

² Акимов В. В спорах о художественном методе, с. 136, 137.

³ Кожин В. История литературы в работах ОПОЯЗа. — Вопросы литературы. 1972, № 7, с. 112—113.

которые считали, что ее представители не различали внутреннюю сторону художественной формы. «В противоположность так называемым формалистам типа ОПОЯЗа,— приводит В. Кожин тезис из декларации сотрудников ГАХН (1927),— художественная форма понимается здесь как «внутренняя форма», тогда как формалисты обычно ограничивают свои изыскания областью форм внешних»¹.

Глубоко принципиальная для работ Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Жирмунского, В. Виноградова концепция художественного произведения как «системы функционально взаимозависимых элементов» в целом основательно разрабатывается Д. Ивлевым, хотя для него тоже характерен недифференцированный подход к формалистическому направлению. Он говорит об идеях функциональности, в равной мере якобы свойственных и Тынянову, и Эйхенбауму, и Шкловскому, и Брику². Благодаря общей характеристике ОПОЯЗа, оказываются неразведенными существующие в его «берегах» чисто формальный анализ внешней формы произведения и анализ, учитывающий диалектику формы (и, соответственно, направленный в сторону освоения художественного содержания). Отметим и еще одну работу о формальной школе, где также выделены разрабатываемые ею и актуальные для современной науки идеи функциональности и системности. Причем авторами данной статьи недвусмысленно подчеркнута *существенное методологическое различие между структурным исследованием литературы, тяготеющим к принципам историзма* (в этом направлении и эволюционировало в ходе 20-х годов научное и литературно-критическое творчество, например, Тынянова, Эйхенбаума, Жирмунского), и *структурным анализом, чуждым историзму и направленным в сторону структурализма* (работы Р. Якобсона)³.

¹ Кожин В. Проблемы теории литературы и поэтики.— В кн.: Советское литературоведение за 50 лет, с. 373.

² Ивлев Д. ОПОЯЗ.— Краткая литературная энциклопедия. Т. 5, стлб. 450.

³ См.: Лидов Д., Соскребышев П. К. «Формальный метод» в литературоведении.— Краткая литературная энциклопедия, т. 8, стлб. 61, 62.

3. ПРОБЛЕМА СУЩНОСТИ ИСКУССТВА В ТЕОРИИ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИ- ЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ЖУРНАЛОВ ЛЕФа

Художественная программа ЛЕФа¹, реализующаяся на страницах журналов «ЛЕФ» и — позднее — «Новый ЛЕФ», заявляет о себе как «двунаправленная», ориентирующаяся как на социологический, так и на формальный подход к искусству и устремленная к их объединению (в отличие от других литературных групп, которые отстаивают — в теоретических манифестах — чистоту своей линии: социологической или формальной). Эта широкая — по своим посылкам — эстетическая направленность платформы ЛЕФа и его журналов оказывается своеобразным знаменем времени: она отражает тот пафос поиска методологии, отвечающей сущности художественного творчества, который является характерным для литературно-критической мысли 20-х годов. Показательное для многих литературных школ и групп (и отражающееся в периодике тех лет) сложное движение к осознанию диалектики искусства (к осмыслению собственного ему совмещения «общего» — и «особенного», социального — и специфически-художественного) в левовской платформе выступает как непосредственное признание обоих, принципиальных для искусства начал. Само это их объединение, обозначенное в программе группы, говорит о существенной и плодотворной тенденции.

Не случайно близким к ЛЕФу оказывается целый ряд талантливых и активно принявших революцию художников, теоретиков и критиков (помимо В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова, Н. Асеева — Вс. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, И. Эренбург, Ю. Тынянов, В. Шкловский, Д. Вертов, Э. Шуб, Г. Винокур, М. Гинзбург и др.), притягательность левовской платформы для которых заключается в нацеленности и на новое содержание, и на новые формы². Нацеленности на воплоще-

¹ См., например: Арватов Б. О. формально-социологическом методе. — Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928.

² См., например, у Луначарского: «В. Э. Мейерхольд вступил в Коммунистическую партию и стал самой видной фигурой того учения и той практики объединения левизны формальной с левизной политической, которая является... весьма интересным и значительным фактором в жизни русского театра» (Луначарский А. В. Театр РСФСР. — Печать и революция, 1922. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 116).

ние революции в искусстве, практическим примером чего предстает для каждого из них творчество Маяковского.

Так, группа «ЛЕФ» настойчиво заявляет о *неотделимости* своих идей от идей Октябрьской революции, что звучит уже в письме В. Маяковского в Агитотдел ЦК РКП (б), направленном по поводу издания журнала «ЛЕФ»: «Цель журнала — способствовать нахождению коммунистического пути для всех родов искусства; пересмотреть идеологию и практику так называемого левого искусства, отбросив от него индивидуалистическое кривлянье и развивая его ценные коммунистические стороны; вести упорную агитацию среди производителей искусства за приятые коммунистического пути и идеологии»¹.

Программные статьи первого номера «ЛЕФа» продолжают утверждать ту же линию ориентации на коммунистические идеалы. «Февральская революция, — говорится в статье, открывающей журнал, — расколола футуризм на «правый» и «левый»... Левых, ждущих Октябрь, окрестили большевиками искусства... Октябрь очистил, оформил, реорганизовал. Футуризм стал левым фронтом искусства... «ЛЕФ» будет агитировать искусство идеями коммуны, открывая искусству дорогу в завтра»². И еще: «Пропагандаковки нового человека, по существу, является единственным содержанием произведений футуристов, которые вне этой направляющей идеи неизменно обращались в словесных эквилибристов»³ и т. д.

Именно на основе общих социальных устремлений возникает объединение эстетических платформ ЛЕФа и РАПП, выразившееся в их «Соглашении», где говорится о «единой нацеленности... всей творческой деятельности на организацию психики и сознания читателей в сторону коммунистических задач пролетариата»⁴. Идеиную близость (в смысле борьбы за социалистические и коммунистические позиции в жизни и искусстве) с Пролеткультом, «Кузницей», РАПП представители ЛЕФа подчеркивают постоянно, соотнося свою работу с работой (и теоретической, и практической) этих групп, непосред-

¹ Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 13. М., 1961, с. 204.

² За что борется ЛЕФ. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 4, 6.

³ Третьяков С. Откуда и куда? (Перспективы футуризма). — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 196.

⁴ Соглашение Московской Ассоциации пролетарских писателей (МАПП) и группы «ЛЕФ». — В кн.: От символизма к Октябрю. М., 1929, с. 246.

ственно связавших свои эстетические позиции с задачами пролетарского движения. Диалог теории и художественной практики «Пролетискусства» и «искусства левых» устремляется в сторону решения актуальных для обеих групп вопросов (классика — и новое искусство революции; «индивидуальное» — и «коллективное» начала, участвующие в его создании; и др.), которые ставятся в связь с революционными задачами эпохи.

Пафос октябрьского преобразования действительности (при несогласии с левацким отношением к культуре прошлого) постоянно поддерживает в лефовских выступлениях А. В. Луначарский, справедливо видя в этой их направленности помощь делу революции. Он пишет о «революционном порыве», свойственном «комфутам»; о том, что ЛЕФ раньше других заявил: «Мы коммунисты, мы берем искреннейшим образом Ваше коммунистическое содержание...». И далее: «Чрезвычайно хорошо, что эти левые художники, молодые, талантливые, смелые, приходят к нам, и не со своей чепухой, треугольниками и заумными фанерными кругами, а с желанием помогать строить важное революционное дело»¹. «...Футуристическая группа с Маяковским во главе, группа, издающая журнал «ЛЕФ», — продолжает Луначарский, — ...совершенно искренне пришла под знамя коммунизма», причем произошло это «с первых дней революции», когда обозначилось «самое лучшее в их творчестве» и в их позиции — «их бодрый темп, который всегда роднил их с пролетарской молодежью»² и т. д.

Луначарский не проходит и мимо другой позитивной стороны программы ЛЕФа (хотя говорит о ней бегло, чаще всего сосредоточиваясь на ее оборотной стороне, более различимой и существенной в системе эстетических представлений ЛЕФа), а именно — мимо акцента на *создании формы, соответствующей революционной направленности нового искусства*. Акцента, который раскрывает внимание лефовской критики к специфической сущности художественного творчества, в той или иной

¹ Луначарский А. В. Два предисловия. I. Александр Жаров. — Октябрь, 1924, № 3. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 370.

² Луначарский А. В. О современных направлениях русской литературы. — Красная молодежь, 1925, № 2. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 285, 271.

мере теряемой критикой социологической¹. Так, оценивая в 1924 году практику ЛЕФа — художественную и литературно-критическую — и подчеркивая, что для нее характерен «сдвиг в сторону коммунизма», Луначарский настойчиво говорит о том, что представители ЛЕФа идут по пути поисков формы, отвечающей духу нового времени («...здесь мы имеем писателей, которые определенно заявляют, что для них не столь важна та новая форма, которую они обрели в своих исканиях, сколько убеждение, что эта новая форма есть как раз форма, вполне соответствующая задачам нового времени и темпу жизни, созданному революцией, и что именно они считают себя полностью отражающими это новое время, считают себя костью от кости и плотью от плоти ее и вместе с тем заявляют, что они являются наиболее точными художественными выразителями этого нового времени»²).

Примерно в том же духе, выделяя мысль об устремленности ЛЕФа к соединению футуристически-экспериментальной формы и революционной атмосферы, — оценивает Луначарский и театр Вс. Мейерхольда после революционных лет, который «сумел на первой стадии своего развития своеобразно и ярко сочетать «по-лефовски»... буржуазный формализм с глубоко революционным порывом»³.

В самом деле, *вопрос о формирующей функции искусства* оказывается для лефовской эстетики и критики *принципиальным* и разводящим ее с эстетикой Пролеткульта, а позднее — с идеями РАПП. «Футуристы, — говорится в первом номере «ЛЕФа», — с первых шагов... пытались договориться с группами рабочих-писателей (будущий Пролеткульт), но эти писатели думали... что революционность исчерпывается одним агитационным содержанием, и оставались в области оформления пол-

¹ См., например, у Маяковского: «Мы, лефы, никогда не говорили, что мы единственные обладатели секретов поэтического творчества, но мы единственные, которые хотим вскрыть эти секреты, единственные, которые не хотят творчество спекулятивно окружить художественно-религиозным поклонением» (Маяковский В. Как делать стихи. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 117).

² Луначарский А. В. Вопросы литературы и драматургии. Л., 1924. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 260.

³ Луначарский А. В. Достижения театра к девятой годовщине Октября. — Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1926, 14 декабря. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 339.

ными реакционерами, никак не могущими спаяться»¹. И неоднократно — в различном контексте — звучит, варьируясь, лефовский тезис о формотворческих возможностях нового искусства, которое своими специфически художественными, а значит, особо действенными средствами участвует в утверждении новых, рожденных революцией идеалов («Величайшая идея умрет, если мы не оформим ее искусно...»². «Только Октябрь дал новые огромные идеи, требующие нового оформления»³; его задача — «предельно овладеть оружием эстетической выразительности, и убедительности, заставлять Пегасов возить тяжелые выюки практических обязанностей агит- и пропаганды»⁴ и т. д.).

Тезис о художественной форме как *форме активной*, строящей и преобразующей новую действительность, тоже весьма существен для эстетической платформы «ЛЕФа», что, в свою очередь, говорит о внимании журнала к вопросам художественного воплощения действительности. Волевым, интенсивно воздействующим на человека современности искусство революции — таким представляет его лефовская программа, верно улавливающая, что именно форма является проводником этой преобразующей энергии, заключенной в художественном творчестве: «...другие (левые художники. — В. Э.) напильниками строк режут кандалы старья»; «наше оружие — пример, агитация, пропаганда»⁵.

Утверждая заключенное в художественной форме деятельное начало, эстетика и критика «ЛЕФа» намечают связь между активностью формы и активностью художника, его индивидуальности. И хотя в целом для ЛЕФа характерна роднящая его с Пролеткультом тенденция растворения индивидуального в классово-коллективном (что мы покажем дальше), в *сфере оформления* новой действительности критика «ЛЕФа» не только допускает, но *отстаивает инициативу* художника, выходя тем самым к идее индивидуального стиля (толкуемого, правда, лишь в плане «чистой» формы, «чистого» приема, специфичных для данного поэта или прозаика). Так, об активности художников революции, ищущих и сози-

¹ За что борется ЛЕФ. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 4.

² Кого предостерегает ЛЕФ. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 11.

³ Товарищи! Формовщики жизни! — ЛЕФ, 1923, № 2, с. 4.

⁴ Третьяков С. Откуда и куда? — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 205.

⁵ За что борется ЛЕФ. В кого вгрызается ЛЕФ. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 6, 9.

дающих новую форму, пишет С. Третьяков, говоря о необходимых каждому из них «самостоятельных приемах работы, нужной классу, творящему свою эпоху»¹. Отчетливый акцент на личностном отношении к форме слышится и в статье графика Ж. Гросса, выступающего на страницах «ЛЕФа». Он пишет об «индивидуально поставленных границах мастерской» каждого современного художника, который должен уметь в то же время выходить за их пределы к общим задачам нового искусства, сближенного с жизнью; о том, что своими особенными средствами («Краску я отменяю. Линию веду индивидуально-фотографически...») он стремится создать произведение, «понятное каждому»². Мотив авторского «я», ищущего свою «личную» форму, звучит и в выступлениях В. Маяковского (в том числе в его работе «Как делать стихи»). Маяковский выделяет «навыки и приемы обработки, бесконечно индивидуальные, приходящие с годами ежедневной работы...» И еще: «Только *разница в... способах обработки* делает разницу между поэтами, только знание, усовершенствование, накопление, разнообразивание литературных приемов делает человека профессиональным писателем»³.

Своеобразная форма, присущая творчеству того или другого художника современности, оказывается в сфере внимания «ЛЕФа» и в тех случаях, когда авторы журнала обращаются к конкретным явлениям современного искусства и литературы. С. Третьяков, например, пишет о различиях между «песенником-архаистом Хлебниковым, трибуном-урбанистом Маяковским, эстет-агитатором Бурлюком и заумь-рычалой Крученых»⁴. Для Маяковского самобытный облик формы, выработанный художником, является важнейшим критерием оценки его творчества. Так, говоря о том, что «новой русской литературе необходима... выработка новых форм слова, которая может производиться лучше и легче всего только поэзией», «как на образцы этой новой поэзии, великоленно чувствующей современность», он указывает на произведения Асеева и Пастернака⁵.

¹ Третьяков С. Откуда и куда? — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 193.

² Гросс Жорж. К моим работам. — ЛЕФ, 1923, № 2, с. 27, 30.

³ Маяковский В. Как делать стихи. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 87, 117.

⁴ Третьяков С. Откуда и куда? — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 192.

⁵ Маяковский В. Отчет о выступлении на диспуте «Почему молчат писатели?». — Полн. собр. соч., т. 12, с. 457.

М. Левидов, пытаясь определить особое лицо писателя, тоже идет по пути рассмотрения характерной для него формы («...материал, обработанный творчеством Никитина, — это он сам, со свойственным ему «пьяным хаосом слов и метафор»; «наиболее сильный, доминирующий в этой группе («Серрапионовы братья». — В. Э.) — Зоценко», который, правда (как считает Левидов), «ничегошеньки не может найти в войне и революции, кроме анекдота...»; Аросев, Либединский, умеющие видеть «новый материал действительности», в то же время не получают в обзоре М. Левидова индивидуальных характеристик. «Для них, — пишет он, — настоящих, главных, хотя еще беспомощных, не могу придумать объединяющей формулы», ибо они «лишь хорошие мемуаристы, протоколисты... вовсе не думающие о форме» (в отличие от Малышкина, вторая книга которого — «Падение Даира» — дает возможность «осознать его литературный облик») ¹.

Таким образом, эстетическая позиция «ЛЕФа» содержит в себе, как мы видим, важное для критики намерение осознать художественное творчество как соединение формальной и содержательной его сторон и, отсюда, — как *попытку преодоления односторонних его толкований* (или социологического, или формалистического), особенно характерных для литературно-критической методологии начала 20-х годов. Сама эта попытка должна быть квалифицирована сегодня как движение левовской эстетики к снятию крайних (основанных либо на принципе «тождества», либо на принципе «несовпадения» искусства и других областей общественного бытия) представлений о художественном творчестве.

Однако это стремление теоретиков и критиков «ЛЕФа», направленное на решение задачи постижения сложного единства (разных граней произведений искусства), приводит, как это ни парадоксально, *к противоположному результату*. Содержание и форма искусства в их трактовке предстают соотнесенными лишь номинально: фактически они существуют *раздельно*, что обнаруживается при рассмотрении левовского толкования каждой из «составляющих» художественного творчества.

Так, утверждая коммунистическую направленность нового искусства, авторы «ЛЕФа» (более всего — Н. Чу-

¹ Левидов Мих. О пятнадцати — триста строк. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 246, 247.

жак, С. Третьяков, О. Брик) толкуют ее не как содержание, заключенное в данном художественном произведении, а как *намерение, задачу, цель*, предписываемые автору в виде поступающего извне «социального заказа». Иначе говоря, понятие «содержания» искусства заменяется в лефовской периодике понятием «назначение», что ведет к освобождению художественного творчества от миропонимания автора, а значит — от идеологии (в связи с чем складывается все более очерчивающаяся в ходе эволюции ЛЕФа утилитаристская трактовка искусства — не как формы общественного сознания, а как *формы производства, работы, формы «жизнестроения»*). Вот ряд лефовских формулировок, осмысляющих искусство в плане производственной реализации классового заказа: «В... революцию мы получили задания на реальнейшую стройку в веках»¹; «...футуристы ...цель искусства — не «творчество», а «производство», и нет этого проклятого деления на «форму» и «содержание», раз речь идет только о назначении вещи»² и т. д.

И вот результат: снимая идеологически содержательную роль искусства и подменяя ее производственной направленностью последнего, критика ЛЕФа тем самым предстает даже *более вульгарным вариантом социологического толкования искусства*, чем то, что характеризует критику Пролеткульта. Если пролеткультовские авторы отождествляют, как мы видели, различные проявления жизни общества (в том числе — идеологию и искусство), то представители «ЛЕФа», оставляющие искусству идеологию лишь в виде *толчка и стимула* к созданию произведения, приходят тем самым к крайней степени вульгарно-социологического толкования художественного творчества, к крайней форме богдановского позитивизма — к отождествлению искусства с материально-трудовой сферой человеческой деятельности³. Этот громко отзывающийся в эстетике и критике «ЛЕФа» упрощенный богдановский социологизм сказывается, например, не просто в поддержке его представителями

¹ Кого предостерегает ЛЕФ. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 10.

² Чужак Н. Ф. Под знаком жизнестроения. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 38.

³ См.: «У пролетариата может быть только одна эстетика: эстетика целесообразности... От внеутилитарной лаборатории — к лабораториям реальной жизни... строить ее прямым воздействием на нее, а не через туман эстетической ценности» (Брик О. Предисловие. — В кн.: Арватов Б. Социологическая поэтика, с. 9, 10).

идей А. Гастева, отстаивающего мысль о родственности всех форм «машинизированного» пролетарского мышления¹, — но в особом акценте на *собственно техническом*, производственном моменте, существенном для искусства, — на тезисе о «пропаганде производственного тренажа, стоящего блестящей поэмы»².

Логика лефовской интерпретации содержательной стороны искусства как производственно-инженерного отклика на социальный заказ революции ведет авторов журнала и к *ликвидации индивидуальной позиции художника* в создаваемой им вещи. Причем, в сравнении с пролеткультовскими представлениями, это изымание личности автора из художественного творчества заявляет о себе здесь с еще большей жесткостью. Если в пролеткультовских и рапповских эстетических теориях художник в создаваемых им творениях присутствует как часть коллективного сознания и как его активный проводник, то лефовская эстетика «впускает» его в мир искусства лишь для «*строительно-производственных*» целей, тем самым просто снимая вопрос об идейной позиции автора, выраженной в его творении. Именно в этом — оценочном, концептуальном, идеологическом — отношении «я» художника предстает в теоретических и критических выступлениях ЛЕФа стертым и пассивным (хотя в другом, формальном смысле, как говорилось, активность авторского «я» его деятелями отнюдь не снимается).

Итак — зачеркивание для «художественного производства» индивидуального содержания («духа», «пророчества») — такова отчетливая линия выступлений как журнала в целом, так и отдельных его авторов (С. Третьякова, Н. Чужака, О. Брика, М. Левидова и др.), «сбрасывающих» авторский взгляд с «парохода» революционного искусства: «Неважно, что имя (футуриста. — В. Э.) забудут — важно, что его изобретения поступили в жизненный оборот»³. «Поэт — мастер слова... обслуживающий свой класс, свою социальную группу. ...пролетпоэты все еще больны жаждой самовыявления. Они ежеминутно

¹ См.: Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры. — Пролетарская культура, 1919, № 9—10, с. 45.

² Третьяков С. Откуда и куда? — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 206. См. также: «...Везде и всюду пролетариат центр тяжести переносит с момента познания на непосредственное строение вещи, включая сюда и идею, но лишь как определенную инженерную модель» (Чужак Н. Ф. Под знаком жизнестроения. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 35).

³ Третьяков С. Откуда и куда? — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 197, 201.

отрываются от своего класса ...не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ»¹ и т. д.

В «Новом ЛЕФе» *производственный акцент* в осмыслении природы искусства и его задач звучит еще более явно: мотивы революционного пафоса, атмосферы нового искусства уходят здесь в тень, уступая место выводам о постоянной «борьбе за качество, индустриализм, конструктивизм (то есть целесообразность и экономию в искусстве), которая является в настоящее время параллельной основным политическим и хозяйственным лозунгам страны...»².

Взгляд Маяковского на сущность искусства, совпадая с общелефовскими представлениями о социальном заказе и «искусстве — производстве», в то же время включает в себя и осознание его идейной (классовой, партийной и, вместе с тем, — личной, индивидуальной) направленности, что проявляется отнюдь не только в творчестве поэта, но и в его теоретических выступлениях. Так, в статье «Как делать стихи» раскрывается глубоко общественное и — одновременно — специфичное для Маяковского отношение к миру, печать которого лежит на всем, что выходит из-под его пера. Подчеркивая свое стремление слышать «социальный заказ» и откликаться на него («...позиция начинается там, где есть тенденция...; для лучшего выполнения социального заказа надо быть передовым своего класса, надо вместе с классом вести борьбу на всех фронтах»), он открывает и собственное, присущее именно ему, как творческой личности, эмоционально-идейное восприятие мира — *полемическое, контрастное и — одновременно — широкое, масштабное*. «Осматривая со всех сторон эту смерть (Есенина. — В. Э.) и перетряхивая чужой материал, — пишет Маяковский, — я сформулировал и поставил себе задачу... сделать есенинский конец неинтересным, выставить вместо легкой красоты смерти другую красоту, так как все силы нужны рабочему человечеству для начатой революции, и оно, несмотря на тяжесть пути, на тяжелые контрасты НЭПа, требует, чтобы мы славили радость жизни, веселье труднейшего марша в коммунизм». И дальше — уже с акцентом на самых существенных

¹ Брик О. Так называемый формальный метод. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 214.

² Новый ЛЕФ, 1927, № 1. — В кн.: От символизма к Октябрю, с. 243—249.

моментах своего видения, которое должно «лечь» в стихотворение, — поэт продолжает: «Она (эта строка. — В. Э.) недостаточно контрастна и затем взваливает все «авансы и пивные» на одного Есенина, в то время, как они одинаково относятся ко всем нам. Как же сделать эти строки еще более контрастными и вместе с тем обобщенными?» (подчеркнуто нами. — В. Э.)¹.

Представление Маяковского о социальном заказе, который сочетается с особенным идейным звучанием произведений художника, не меняет, однако, общей утилитаристской тенденции левовской периодики, уводящей искусство от его познавательной и оценочной задач², что приводит к резкой критике выступлений группы со стороны А. Луначарского. «Искусство, — пишет он, — далеко не сводится к производству, и надо прямо и определенно сказать, что этот лозунг, выдвинутый главным образом левыми художниками, свидетельствует о некотором убожестве современного искусства. ...В такую эпоху, как наша, искусство должно быть прежде всего идеологией, как это бывало во времена предыдущих революций. Оно должно было бы выражать собою взволнованную душу артиста, который есть кровь от крови своего народа и его передовых слоев»³.

Поддерживая революционную настроенность критики «ЛЕФа» (и тем более творчество самых талантливых его авторов — В. Маяковского, Н. Асеева и др.), он, однако, принципиально не приемлет ее внеидеологическую ориентацию, противоречащую природе искусства, осмысляющего и чувствующего мир. Поэтому полемика Луначарского с «левыми» теоретиками и критиками по поводу художественного содержания выливается не только в опровержение их «производственных» положений, но и в раскрытие действительной специфики содержания искусства, отмеченного диалектикой мысли — и чувства,

¹ Маяковский В. Как делать стихи? — Полн. собр. соч., т. 12, с. 116, 97, 104.

² «ЛЕФ не знает ни ласкания уха, ни глаза — и искусство отображения жизни заменяется работой жизнестроения» (Новый ЛЕФ. — В. кн.: От символизма к Октябрю, с. 248).

³ Луначарский А. Советское государство и искусство. — В кн.: Искусство и революция. М., 1924. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 260; или: «...так называемые левовцы странным образом игнорировали идеологическое искусство и признавали искусство только родом вещного производства» (Луначарский А. Революция и искусство. — В кн.: Искусство и революция. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 457).

социального — и индивидуального, объекта — и субъекта. Так, он показывает, что лефовская концепция художественного творчества отбрасывает само «ядро», самый «центр» его содержания¹, так как не учитывает, что подлинное творение искусства — это всегда утверждение «больших мыслей и чувств», в которых выражается «огонь революционной общественности»²; что идеология, которую воплощает это настоящее искусство, есть пережитая и выношенная художником идеология, сосредоточенная в нем, как в гражданине своего времени (ибо «он живет его болью, знает его радости, является центральным нервным узлом его общественной жизни»); что истинное художественное творчество есть, следовательно, общественное «самопознание и самоопределение», которое совершается посредством «самопознания и самоопределения» художника, *внутренне, органично* (а не механически, не путем «социального заказа») связанного с революцией³.

¹ Луначарский раскрывает футуристические корни лефовского толкования художественного содержания, а именно — характерную для футуризма «проповедь бессодержательности», «чистого формализма», «умственной и эмоциональной опустошенности» (См.: Луначарский А. В. Мои оппоненты. — Вестник театра, 1920, 14 декабря. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 230).

² Луначарский А. В. Достижения театра к девятой годовщине Октября. — Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1926, 14 декабря. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 339.

³ Луначарский А. В. Основы художественного образования. — Музыкальное образование, 1926, № 1—2. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 454, 456. См. также оценку теории «социального заказа», данную Вяч. Полонским и совпадающую по своему антивульгаризаторскому пафосу с позицией Луначарского: «В изменившихся общественных отношениях рождается новое искусство, — не в силу того, что появился новый «заказчик», не потому, что появились теоретики, призывающие «на службу», на выполнение «заказа» нового класса, но в силу того, что внутреннее развитие искусства с изменением общественных отношений, в результате глубочайших молекулярных процессов выдвигает художников с новым взглядом на мир, с новой психологией, с новыми точками зрения, а значит, и с новыми художественными приемами» (Полонский Вяч. Художник и классы. О теории социального заказа. — Новый мир, 1927, № 9. См. также: Полонский Вяч. На литературные темы. М., 1968, с. 230). См. также отношение к лефовскому утилитаризму А. Воронского (родственное позиции и Луначарского, и Полонского): «Нынешний техницизм и рационализм, в вопросе об искусстве стремящийся заменить «вдохновение», «творчество», «интуицию» — «целесообразным конструированием вещей», «приемов», питается сложными общественными настроениями. Для одних форма сделалась самодовлеющей и единственной, потому что содержание нашей советской действительности им слишком чуждо. ...Другие из левого лагеря слишком

4. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ И СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРНО- КРИТИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИКЕ ЛЕФА

Итак, теория социального заказа и вытекающая из нее производственная концепция искусства закономерно ведут лефовскую критику к *гипертрофии исполнительского, технического момента* («деланья вещи») в трактовке искусства. Акцент на оформлении, на обработке словесного материала в целом ряде их выступлений настолько выделен, что прием, «чистая форма» начинают восприниматься как целиком заполняющие художественное произведение и составляющие его сущность и ценность¹.

Настойчиво подчеркнем в этой связи, что форма толкуется авторами ЛЕФа (Н. Чужаком, О. Бриком, С. Третьяковым) в более *формальном смысле*, чем это характерно для формальной школы (для Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова — в частности). Форма для них — это определенный набор приемов, свободно переходящих из произведения в произведение, от художника — к художнику как некий технический материал. До осознания поэтической формы как системы, организуемой специфическим, органичным для автора стилевым принципом, лефовская эстетика не поднимается, и потому, в отличие от эстетики формальной школы, в недрах которой складываются, как мы видели, принципы функциональности и системности в подходе к художественному творчеству, — она предстает *эстетикой технологической, материальной*. Этот аспект рассмотрения художественной формы окрашивает выступления группы на протяжении всех лет ее деятельности. Он проявляется и в программном тезисе ЛЕФа о классиках, чье наследие следует воспринимать лишь как «обычную учебную книгу»; и в общем толковании поэтической формы как запаса приемов, из которого «черпает» нужный ему материал каждый левый художник

увлечены техницизмом нашего времени. Машиностроение и электрификацию они хотят ввести в искусство, не считаясь с природой искусства» (Воронский А. Заметки об искусстве. — Красная новь, 1925, № 6, с. 263, 264).

¹ См. выступления, направленные против формалистических тенденций лефовой эстетики: Сосновский Л. Желтая кофта из советского ситца. — Правда, 1923, 24 мая; Лебедев-Полянский В. О левом фронте в искусстве. — Под знаменем марксизма, 1923, № 4—5; Родов С. Как «ЛЕФ» в поход собрался. — На посту, 1923, № 6; и др.

(«...до революции мы накопили важнейшие чертежи, искуснейшие теоремы, хитроумные формулы — форм нового искусства...»¹); и в непосредственном определении работы художника над рифмой — как «изысканий», «изобретений», «экспериментов», «поэтического ремесла», «обработки приемов словесного оформления»²; и наконец, в прямых заявлениях о замене идей революции — «обновленным приемом»³, вступающих в противоречие с левыми же утверждениями о необходимости связи агитационной, революционной направленности искусства и ее оформления (о чем говорилось выше). Таким образом, если глубокий, диалектический подход к художественной форме направляет теоретиков и критиков формальной школы к очень общему, но освоению ее смысловой наполненности, то подход к ней ЛЕФа, игнорирующий строение поэтической формы, наоборот, *уводит* его критику от осознания *содержательности формы в искусстве*. Так, учет лишь внешней, материальной стороны художественной формы, отсутствие представлений о ее внутренней, структурной стороне (которая, собственно, и является формой содержания, способом его воплощения) превращает эстетическую позицию ЛЕФа (при всей ее устремленности к решению в искусстве социальных, необходимых революции задач) в формалистическую позицию крайнего (материального, технологического) типа. Этот ортодоксальный формализм особенно остро ощущается в тех случаях, когда критики ЛЕФа осуществляют анализ индивидуальной поэтической формы талантливых художников и когда она берется «в розницу», *без всякого внимания к ее внутренней организации и целостности и, соответственно, без осмысления той или другой поэтической позиции, воплощенной в свойственной художнику форме*.

Например, творчество Маяковского рассматривается С. Третьяковым лишь в плане характерной для него «тенденции к действенному сюжету», а поэзия Пастернака — лишь в связи с его работой над поэтическим синтаксисом («спец по комнатному воздухоплаванию на фоккере

¹ В кого вгрызается ЛЕФ.— ЛЕФ, 1923, № 1, с. 8, 10.

² Брик О. Так называемый формальный метод.— ЛЕФ, 1923, № 1, с. 214.

³ См.: «Осуществляя идею революции как обнажение приема, футуризм, в особенности в театре, не только обнажил публичный прием, но и превратил его в проститутку, сделав прием доступным всем и каждому» (Левидов М. О футуризме необходимая статья.— ЛЕФ, 1923, № 2, с. 135).

синтаксиса»⁴). Примерно в том же духе (описание отдельных приемов, разрабатываемых тем или иным художником) пишут о работе лефовских поэтов В. Маяковский и О. Брик, авторы вводной статьи к разделу «Практика» (хотя они и говорят о «связи лабораторной работы ЛЕФов с фактами современности»): «...мы работаем над организацией звуков языка, над полифонией ритма, над упрощением словесных построений, над уточнением языковой выразительности, над выдумкой новых тематических приемов... Мы не жрецы — творцы, а мастера — исполнители социального заказа». И далее: «Пастернак — применение динамического синтаксиса к революционному заданью... Маяковский — опыт полифонического ритма в поэме широкого социально-бытового охвата... Брик — опыт лаконической прозы на сегодняшнюю тему»². Отметим вместе с тем, что позиция Маяковского и в отношении художественной формы оказывается более широкой и сложной, чем позиция О. Брика, Н. Чужака и других крайне левых авторов лефовских изданий. Наряду с технологическим, для него характерно и иное толкование формы в искусстве — с выходами к ее функциональности и содержательности, что тоже демонстрирует статья «Как делать стихи» («...четверостишие нужно сделать двойственным, не приплясывать по поводу горя, а с другой стороны, не распускать слезоточивой нуди. Надо сразу четверостишие перервать пополам: две торжественные строки, две разговорные, бытовые, контрастом оттеняющие друг друга...»)³.

¹ Третьяков С. Откуда и куда? — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 192, 193.

² Маяковский В., Брик О. Наша словесная работа. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 40, 41. Ср. со структурно-стилевым анализом поэтической формы, характерной для Маяковского и Пастернака, который намечен в тыняновском «Промежутке» и который в самом общем виде, но очерчивает свойственное каждому из них художественное видение: «Его (Маяковского. — В. Э.) митинговый, криковой стих, рассчитанный на площадной резонанс... был не сродни стиху XIX века... Стих Маяковского — все время на острие комического и трагического... Самый гиперболический образ Маяковского, где связан напряженный до патетики высокий план с улицей, — сам Маяковский; «Слово смешалось с ливнем». Ливень — любимый образ в ландшафте Пастернака... Детство, как поворот зрения, смешивает вещь и стих, и вещь становится в ряд с ними, а стих можно щупать руками... Тема (у Пастернака. — В. Э.) не вынимается, она в пещеристых телах, в шероховатостях стиха... Тема не висит в воздухе. У слова есть ключ. Ключ есть у «случайного» словаря, у «чудовищного» синтаксиса» (Тынянов Ю. Промежуток. — Русский современник, 1924, № 4. См. также: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, с. 176, 177, 183, 184, 186).

³ Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

Сугубо технический поворот лефовской критики — в решении ею вопросов художественной формы — снова вызывает резкое несогласие с ней А. В. Луначарского, пишущего в этой связи о свойственной ЛЕФу тенденции «виртуозничества», «вычурности», «механических слово-наборов», «самодовлеющего мастерства» и т. д. Тенденции, которая обосновывается и в теоретических, и в критических лефовских материалах и дает себя знать в творчестве даже самых одаренных «левых» художников.

«Я давно собирался написать статью под названием «Гримасы ЛЕФа», — говорит Луначарский, — где хотел немного посмеяться над той околесицей, которую на страницах Вашего журнала разводил в качестве глубокой теории коммунистического футуризма Чужак... Русская новая школа, как бы она ни тужилась пером Чужака или Брика найти себе объяснение, в корне своем имеет первоначальный факт умственной и эмоциональной опустошенности»¹. Лефовская трактовка художественной формы не принимается Луначарским именно в силу ориентированности этой трактовки на форму внешнюю, которая либо *присоединяется к содержанию* («формализм, механически нахлобученный на митинговщину»), либо *просто освобождается от него* и предстает «внешним мастерством», «дрессурой», «технической силой», «революционизированными приемами»² и т. д. «Менее даровитые (в сравнении с Маяковским. — В. Э.) и вместе с тем более последовательные лефы... считают, — пишет Луначарский, — что поэзия должна быть внешней, заказной, плакатной, головной»³ и т. д.

Для Луначарского подлинно художественная форма есть *форма внутренняя*, непосредственно слитая с содер-

¹ Луначарский А. Как нехорошо выходит! Вроде открытого письма тов. Асееву. — Правда, 7 ноября. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 252. И еще: «Будьте настоящими новаторами, товарищи... Не заботьтесь о том, что скажут теоретики формализма, вроде Шкловского и Брика...» (Луначарский А. Моим оппонентам. — Вестник театра, 1920, 14 декабря. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 230).

² Луначарский А. В. Достижения театра к девятой годовщине Октября. — Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1926, 14 декабря. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 340.

³ Луначарский А. В. Молодая рабочая литература. — В кн.: Луначарский А. В. Искусство и молодежь. М., 1929. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 398.

жанием произведения¹. «Истинная форма,— пишет он в начале 30-х годов,— вытекает из содержания как его *естественная структура*», и от нее «нужно отличать искусственную, орнаментирующую форму, которой следует избегать...» (подчеркнуто нами.— В. Э.)². Борясь за эту внутреннюю, значащую форму, за формо-содержательное, а не чисто техническое, лефовское новаторство молодой советской литературы, Луначарский зовет художников современности «овладеть и умом, и сердцем всем громадным содержанием революции, чтобы быть ею вдохновленными и потом говорить и творить от полноты душевной... и тогда начнут вырастать и новые формы почти сами собой, формы глубоко своеобразные и такие же полные... как у Фидия, Тициана, Бетховена и Пушкина, а не преисполненные выдумок, кривлянья, рекламы...»³. Такой своеобразной формой, несущей в себе самостоятельное видение художника (иначе — стилевой формой), Луначарский считает органичную для Маяковского форму «богатой, напряженной жизни»; в которой сливались «две необходимые друг для друга стихии: эпическая, широко общественная, и лирическая, глубоко интимная. Трубы и литавры великой борьбы и флейта позвоночника»⁴; или же, например,— особую форму, обретенную И. Уткиным и совмещающую в себе мажор и «ласковый юмор, слегка подернутые грустью»⁵. В этом же направлении поиска глубинной стилевой формы движется мысль Луначарского и тогда, когда он пишет о Н. Асееве, В. Каменском, А. Жарове и других талантливых поэтах, работающих в русле ЛЕФа или соприкасающихся с его поэзи-

¹ «Марксист... прекрасно понимает, что... суммарно говоря, ритмическая конструкция и общая композиция произведения составляют в нем как художественном произведении самое главное, но тем не менее это самое главное отнюдь не может быть отдернуто от содержания... от этого, так сказать, внутреннего зрения (а это и есть содержание), которое стояло перед художником при оформляющей работе» (Луначарский А. Марксизм и литература.— Красная новь, 1923, № 7. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 337).

² Луначарский А. В. Мысли о мастерстве.— Литературная газета, 1933, 11 июня. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 559.

³ Луначарский А. В. Моим оппонентам.— Вестник театра, 1920, 14, декабря. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 230.

⁴ Луначарский А. Жизнь и смерть. О Маяковском.— Комсомольская правда, 1930, 20 апреля. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 480.

⁵ Луначарский А. Повесть о рыжем Мотеле.— Правда, 1926, 6 июня. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 328.

ей, в первую очередь — с поэзией Маяковского, чей мощный стиль включает в свою орбиту самые разные поэтические индивидуальности, в результате чего создается отчетливо различимая в поэзии 20-х годов лирико-публицистическая, лирико-ораторская стилевая тенденция¹.

Таким образом, выступления Луначарского, посвященные вопросам художественной формы и стиля (и общая их постановка, и конкретные разборы творчества того или другого автора), оказываются уроком борьбы за содержательную художественную форму. Уроком, особенно злободневным для теории и критической практики ЛЕФа, соотносящего представление о стиле художника только со специфическим для него набором формальных приемов. С. Третьяков, например, утверждая, что поэты ЛЕФа не связаны друг с другом «общностью приемов обработки материала, общностью стиля» («ни один из них не похож на другого»), толкует индивидуальный стиль каждого как технику, проводя границу между ними лишь по направлению формальных изысканий («реалистически-опрощающийся Маяковский... и, с другой стороны, — чрезвычайно сложные построения Каменского и Крученых»²).

Подобное — урезанное, ограниченное совокупностью приемов и лишенное содержательности — понятие стиля (будучи характерным для ЛЕФа в целом, но приобретая более заостренный характер в «Новом ЛЕФе», где усиливается утилитаристская трактовка искусства³) обнаруживает *центральное для лэфовской критики противоречие*. Устремленная к освоению и смысловой, и формальной сторон искусства, она не поднимается до осмысления их взаимоперехода, а именно — до трактовки художественного явления как построенного содержания или содержа-

¹ «Даже ЛЕФ, — пишет Луначарский о лэфовской поэзии середины 20-х годов, — начал резко отходить от всякой зауми... и от заявлений о чисто внешнем мастерстве как единственной сущности литературы, а шагнул, не оставляя некоторых особенностей формы, прямо к патетической публицистике в стихах, к чему, впрочем, вождь этого направления, Маяковский, всегда имел известное тяготение» (Луначарский А. Этапы роста советской литературы. — На литературном посту, 1927, № 22—23. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 366).

² Третьяков С. Откуда и куда? — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 192, 193.

³ См. ряд критических выступлений, направленных в адрес «производственной» позиции «Нового ЛЕФа»: Полонский Вяч. Заметки журналиста. ЛЕФ или Блеф? — Известия, 1927, 25 и 27 февраля; Полонский Вяч. Критические заметки. Блеф продолжается. — Новый мир, 1927, № 5; Лежнев А. Дело о трупе. — Красная новь, 1927, № 5; и др.

тельно наполненной формы. Стиль же, возникающий на границе формы — содержания и являющийся специфическим для художника «формо-мышлением», «формовидением», активно сопротивляется «чисто» формальному (как и «чисто» смысловому) его толкованию, — а поэтому и здесь, при рассмотрении лефовской литературно-критической периодики, он снова *выступает проявителем* лежащей в ее основе методологии, по сути своей — схоластической и механистической. Останавливаясь перед сложным «составом» как содержательной, так и формальной сторон искусства, схватывая лишь некоторые из складывающихся их граней (производственную — без идеологической; технологическую — без структурной), теория и критика ЛЕФа оказываются не в силах овладеть диалектикой формы — содержания художественных творений, диалектикой стилевого воплощения революционных идей, хотя эта задача («оформление величайшей идеи»), как мы видели, была написана на знамени группы.

Так, идущая от богдановской философии методология, соприкасаясь в критике ЛЕФа с более широким, чем это свойственно РАПП или формальной школе, объектом (и социологическая направленность искусства, и его форма), тем более остро выявляет ложность своего подхода к искусству, в котором *вульгарный социологизм не просто сближается с формализмом, но непосредственно переливается в него*, открывая формалистическую сущность лефовского формально-социологического метода. Не случайно Письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах», будучи адресованным пролеткультовским организациям с их представлениями о новом искусстве, вместе с тем, оказывается обращенным и к будущей программе ЛЕФа, по существу своему опирающейся на эстетику футуризма («Под видом пролетарской культуры рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм)»¹).

Квалифицируя лефовскую критику как заостренно-формалистическую, нельзя забывать, однако, о тех плодотворных моментах в освоении специфических сторон художественного творчества (важных для приближения к природе стиля и стилевого облика литературы 20-х годов), которые в ней содержатся. Помимо рассмотренных

¹ О пролеткультах. Письмо ЦК РКП(б) от 1 декабря 1920 г. — В кн.: О партийной и советской печати, с. 221.

выше вопросов (акцент на форме как проявлении специфики искусства; признание значения индивидуальности автора, сказывающейся в сфере художественного оформления; утверждение активности и действенности формы в искусстве, тем более — в искусстве революционном), следует выделить интенсивно обсуждаемый в левовских выступлениях вопрос о характерных для литературы 20-х годов художественных (стилевых, жанровых) формах.

Обобщая опыт ряда талантливых «левых» художников, успешно работающих в литературе, театре, кино, графике, критика ЛЕФа не без оснований показывает органичность для послереволюционной литературы *повышенно-динамических* (условных, плакатно-митинговых, патетических) форм, соотносимых с обликом новой, революционной действительности, особенно — с ее первым этапом. «Мы дали первые вещи искусства от эпохи (Татлин — памятник III Интернационалу, «Мистерия-Буфф», в постановке Мейерхольда, «Степан Разин» Каменского)», — говорится в программной статье «ЛЕФа»¹. «Трибунно-плакатный» стиль, «во главу угла ставящий динамику, открытый улицам и площадям»² (работа Маяковского — Мейерхольда, носящая на себе, по словам А. Луначарского, «печать революции», — особенно яркий пример этой стилиевой линии в искусстве послереволюционных лет), действительно выражает атмосферу первых лет революции, ее мажорно-преобразовательный пафос.

В то же время Луначарский всегда подчеркивает лишь *некоторое, известное* соприкосновение стилиевых форм, утверждаемых ЛЕФом, и форм новой литературы, рожденной революционной действительностью. «И в России, и в Европе вообще, — пишет Луначарский, — многим казалось неизбежным воцарение каких-то близких к футуризму художественных форм... Думалось, что... есть нечто глубоко общее между отрывистым, чрезвычайно быстрым по своему темпу, новым стилем и машинами, электричеством, — словом, основами нового хозяйства и быта. Конечно, война и революция не совсем стерли линии этого предполагавшегося развития. Однако... ясно, что не этот ЛЕФ определяет столбовую дорожку дальнейшего развития лите-

¹ За что борется ЛЕФ. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 5.

² Чужак Н. Ф. Под знаком жизнестроения. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 19, 25.

ратуры»¹. Вместе с тем, Луначарский «не отрицает некоторых путей, раскрывающихся перед нашим комфортом, перед ЛЕФом вообще» («...он острее других чувствует город... самой сильной урбанистической группой является все-таки — ЛЕФ»²).

Однако все более утверждающаяся в критике ЛЕФа прагматическая, утилитаристская теория, направленная на растворение искусства в жизни — в первую очередь, в производстве, в индустрии³, — приводит представителей ЛЕФа (особенно явственно — в период «Нового ЛЕФа») к преимущественному отстаиванию форм внеэстетических (документальных, фотографических, очерковых). Лефовская критика соотносит их уже не столько с эмоциональной атмосферой революционного времени, сколько с его технически-производственными формами, знаменуя собой якобы характерный для эпохи процесс отмирания эстетической стороны искусства.

Вот как резко этот тезис звучит, например, у С. Третьякова: «Отчетливое, бескомпромиссное закрепление ЛЕФа на литературе факта и на фото заносим себе в актив... ЛЕФ ставит под знак сомнения все искусство в его эстетико-одурманивающей функции. ЛЕФ — за выработку методов точной фиксации фактов. Невыдуманную литературу факта ЛЕФ ставит выше выдуманной беллетристики, отмечая рост спроса на мемуар и очерк в активных слоях читателей...»⁴. В том же духе обязательной фактографии

¹ Луначарский А. Современная литература. — Ленинградская правда, 1925, 15 сентября. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 310.

² Луначарский А. О нашей поэзии. — В кн.: Стих. Первый сборник стихов Московского цеха поэтов. Предисловие. М., 1925. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 286.

³ См., например, у И. Эренбурга: «Прочь, прикладничество, финтифлюшки, намазанные цветочки, приклеенные листочки! Простота, солидность, разумность вещи. Единственный аппарат, способный вести искусство в жизнь, — индустрия... конструкторы-художники делают вещи (картины, статуи, поэмы). Они воспринимают вещи, созданные конструкторами-техниками (машины, мосты, пароходы), как не только родственные, но и опередившие их на пути к оформлению нового стиля» (Эренбург И. А. все-таки она вертится. М., 1922, с. 23, 27). В упоминавшейся статье Я. Яковлева отмечаются как верные (акцент на известном соответствии целесообразных, динамичных форм — формам нового искусства, искусства революции), так и ошибочные, формалистические (ориентация лишь на технику и мастерство в характеристике искусства современности) положения, высказанные в книге И. Эренбурга (см.: Яковлев Я. О «пролетарской культуре» и «Пролеткульте». — Правда, 1922, 24—25 октября).

⁴ Третьяков С. С новым годом! С «Новым ЛЕФом!» — Новый ЛЕФ, 1928, № 1, с. 3.

толкует потребности новой литературы и Н. Асеев: «Борьба за собирание, формирование и обследование фактического материала в целях противоположения его художественной выдумке, фантазии, индивидуальной трактовке событий и прочей «художественной» приблизительности... Поэтому центр тяжести литературной работы ЛЕФа переносится на дневник, репортаж, интервью, фельетон и т. п. «низкие» литературные формы газетной работы, которую ЛЕФ и считает наиболее современной формой литработы. Роман, повесть, рассказ и т. п. эпические полотно, выросшие на иной социальной почве, продолжают оставаться традиционной формой литературы, потеряв свое первоначальное оправдание»¹.

Обоснованно отстаивая художественные тенденции, действительно характерные для советской литературы 20-х годов и — в той или другой мере — питающие стили лефовских и нелефовских авторов (В. Маяковского, Н. Асеева, Б. Пастернака, И. Сельвинского, М. Горького, Д. Фурманова, М. Пришвина, Ю. Либединского, В. Катаева и др.), критики ЛЕФа, однако, считают газетно-документальный, телеграфный стиль *единственно необходимым* новой литературе, тем самым резко сужая ее творческие возможности. Заявляя о себе как о «деканонизаторах», они тем не менее выступают в роли группы, устанавливающей даже более жесткие литературные каноны и правила, чем это было характерно, например, для «налитпостовцев» (с их теорией «живого человека») или для рапповского «блока» (с его установкой на условное отражение жизни), ибо в обоих случаях формальные границы, предлагаемые новому искусству, оказываются все же более широкими, чем их контуры, обозначенные лефовой критикой.

Сам же путь «отсчета» тех или иных форм, характерных для стилового облика литературы 20-х годов (нормирование, границы), как раз сближает между собой рапповскую и лефовскую критику (идущую лишь от объекта, от облика времени и его задач, минуя субъект творчества, его художественное сознание). Добавим, что толкование связи форм искусства и форм действительности, свойственное ЛЕФу, «Новому ЛЕФу» — особенно, предстает, в сравнении с рапповским, даже более обнаженным вариантом социологически-упрощенной эстетической позиции.

¹ Асеев Н. Программа группы ЛЕФа. — Читатель и писатель, 1928, № 4—5. См. также: От символизма к Октябрю, с. 254, 255.

Лефовский «производственный» социологизм оказывается родственным социологизму переверзевского, «социально-бытийного» толка, ибо и тот и другой (будучи активно обращенными к вопросам формы!) *ведут прямую линию от экономики — к формам искусства, к стилям, к жанрам.* И та, и другая методологии основываются на механическом сближении явлений глубоко специфического порядка (социальное бытие, производство, их формы — и форма художественная), явственно демонстрируя расходящийся с сутью искусства «формально-социологический» метод¹. Отметим одновременно, что способы полемики, характерные для деятелей ЛЕФа (с их категоричностью, резкостью, оскорбительными выпадами против оппонентов), в целом тем не менее остаются *в границах борьбы литературной.* Лефовская тактика сражения с иными группами и их представителями, при всей ее остроте, не превращается в тактику политических обвинений, как это было свойственно линии РАПП.

Узость лефовской художественной ориентации и ошибочность ее обоснования, становясь все более явными к концу 20-х годов (когда проблемы творческого развития советской литературы, идущей многими и разными стилиевыми путями, приобретают особую актуальность), резко разводят последовательных теоретиков и критиков группы и Маяковского, творчество и эстетическая позиция которого, по существу своему, перестают соответствовать идеям ЛЕФа. В докладе «Левой ЛЕФа» Маяковский, заявляя о своем отходе от группы («ЛЕФ в том виде, в каком он был, для меня больше не существует, но это не значит, что борьба за левое искусство, которую мы ведем, ослабеет хоть на минуту!»), выделяет моменты, не удовлетворяющие его в эстетике ЛЕФа, причем ими оказываются как раз те технологически-экспериментальные тенден-

¹ См. у Б. Арватова: «...все дело в том, чтобы подойти к художественной литературе с производственной, социально-профессиональной точки зрения...» И еще: «Формальный метод, изучающий способ производства, — научный шаг вперед, по сравнению с теорией содержания». Поэтому новаторские, агитационные формы стиха Маяковского («это митинг», «поэзия массового действия») Арватов поддерживает как формы, порвавшие с традицией и «вскормленные индустриальными центрами современности», в то время как брюсовская форма им отвергается («контрреволюция формы»), ибо в ней он видит проявление традиционного и потому «реакционного социально-художественного движения», оторванного «от потребителя, извращающего революцию, воспитывающего архаизм эмоций» (Арватов Б. Социологическая поэтика, с. 30, 125, 126, 65, 84).

ции в сфере формы и стиля, которые обнажают свойственные «левой эстетике» ложные методологические установки, мешающие (что мы пытались раскрыть) осуществлению ее позитивных творческих устремлений, теоретических и практических. Не соглашаясь именно с этими тенденциями¹, Маяковский тем самым прозорливо выявляет назревающую внутри части лефовской критики потребность движения к осмыслению сложной, особой природы искусства. Движения, на основании которого, как говорит он, начинается и будет осуществляться необходимое советской литературе и критике объединение и плодотворное решение конкретных художественных вопросов, вопросов стиля — в частности (на данном этапе, как считает поэт, «стусшевывающих перед основной проблемой — проблемой овладения диалектическим методом»²).

¹ «Словесное мастерство ЛЕФа расходится у читателей слабо: оно еще слишком часто замкнуто пределами отвлеченного изобретательства в слове»; «Нельзя превращать «газетно-конкретную работу» в фетиш. Отныне ЛЕФ будет диалектически включать свою тенденцию (агитация, документальный материал, организация быта) и в большие формы литературы, до сих пор находящиеся «в аренде» у романтиков, эстетствующих эпигонов, мещан и сочинителей старины»; «нужно раскрепостить писателя от литературных группировок ЛЕФа». — Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 12, с. 504, 505.

² Маяковский В. Выступление на диспуте «Пути советской литературы». — Полн. собр. соч., т. 12, с. 513.

СТАНОВЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ИСКУССТВУ И ВОПРОСЫ СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ ПОСЛЕОКТЯБРЬСКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Марксистско-ленинское понимание искусства как специфического, объективно-субъективного типа освоения реальности, в процессе которого открывается особо активная роль индивидуальности художника — и, соответственно, его формирующей, стилевой энергии, — как мы стремились показать, драматично и трудно пробивает себе дорогу. Это понимание складывается как «внутри» характерных для 20-х годов литературно-эстетических концепций (что происходит тогда, когда они приближаются к освоенной сущностных сторон художественного творчества), так и в резкой полемике с ошибочными методологическими установками, которую ведут и партия в целом, и наиболее последовательные из критиков-марксистов тех лет (А. Луначарский, А. Воронский, Вяч. Полонский, Я. Яковлев, Н. Крупская, Н. Мещеряков, И. Скворцов-Степанов и др.), активно выступающих на страницах журналов «Печать и революция», «Красная новь», «Новый мир» и др. Сложно, противоречиво формирующаяся марксистская критика, устремленная к разработке адекватного искусству социально-эстетического подхода, с одной стороны, опирается на эстетические представления разного порядка, «извлекая» из них плодотворные моменты, отвечающие природе художественного сознания; с другой —

самоопределяется в ходе острейшей борьбы с идеалистическими, позитивистскими, формалистическими идеями, создающими одностороннюю, смещенную картину и искусства в целом, и тем более — искусства (литературы) советского периода.

Так, обе связанные друг с другом тенденции: и «прорывы» сквозь ложные художественные установки, и упорное сражение с ними — оказываются, что мы достаточно ясно видим сегодня, значимыми для постепенного, но неуклонного «накопления» в критике 20-х годов подлинно научных эстетических идей, учитывающих сложную диалектику «особенного — общего» в соотношении различных сфер общественного сознания и форм их выражения.

Подход к художественному творчеству как особому типу духовной деятельности объединяет ряд видных представителей партии, обсуждавших вопрос о политике партии в области художественной литературы на совещании, созванном Отделом печати ЦК РКП(б) 9 мая 1924 года¹. Совмещая рассмотрение теоретических проблем (одно из первостепенных мест среди них занимает проблема специфики искусства) с анализом вопросов строительства новой литературы, Я. Яковлев, Н. Осинский, Н. Мещеряков, А. Луначарский, Вяч. Полонский по существу дискутируемых положений занимают позицию *критическую* по отношению к докладу И. Вардина и *солидарную* с докладом А. Воронского. Так, тезис Вардина — «партийное совещание при ЦК может заниматься вопросом о литературе только с точки зрения политической»² — вызывает резкое несогласие и Н. Осинского, который утверждает, что проблема партийной политики в области художественной литературы — «это художественная и политическая проблема, и последовательность (такой ее постановки. — В. Э.) не понимает т. Вардин»³; и Я. Яковлева, особо выделяющего вопрос о художественной одаренности нового писателя и о том, что деятельность группы «На посту» заключает в себе серьезную опасность для новой литературы, ибо «талантливые писатели отталкиваются

¹ Резолюция этого совещания, как известно, послужила основой постановления ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925 г.).

² К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. М., 1924, с. 14.

³ Там же, с. 14.

ею от партии и советской власти». Яковлев подчеркивает, что с этой опасностью боролся Ленин, и партия «обязана не допустить искажения ленинской линии»¹. Его поддерживает и Н. Мещеряков, обращающий внимание на «читабельность» книг, создаваемых пролетарскими писателями, которая прямым образом зависит от их художественного качества (отсюда — принятие массовым читателем «Недели» Ю. Либединского и непринятие других, слабых в художественном отношении его произведений²).

Особенно целеустремленными по их методологической направленности (акцент на единстве общественного и эстетического критериев в оценке явлений искусства, на художественно-творческих проблемах — в освоении новой литературы) предстают выступления А. Луначарского и Вяч. Полонского, резко полемичные по отношению к напостовской позиции, выраженной И. Вардиным. Так, развивая мысль Н. Осинского, Вяч. Полонский говорит о необходимости к политической проблеме руководства партии литературой подходить «с *литературной точки зрения*... Политически, — продолжает он, — эта проблема («...смысл которой в том-то и заключается, чтобы художественная литература у нас развивалась и росла». — В. Э.) будет разрешена именно тогда, когда, при обсуждении нашего вопроса не будут игнорироваться ее конкретные художественные особенности... Вардин отмахивается от особенностей художественной литературы, он не желает считаться с *присущими ей законами*, и здесь лежат все прочие его ошибки... Его резолюция есть не что иное, как *попытка ликвидировать художественную литературу*» (подчеркнуто нами. — В. Э.)³. Эта мысль — об учете специфического типа художественной идеологии и ее особенных законов, прозвучавшая в выступлении Вяч. Полонского, — непосредственно перекликается с одним из основных тезисов доклада А. Воронского — о своеобразии художественного творчества и о путях его критического анализа. «У искусства, — говорит Воронский, — есть свой собственный метод, как у науки, у него есть свои законы развития, своя теория». И далее он квалифицирует позицию критики «ЛЕФа» и «На посту» как позицию, по существу, насквозь субъективную, ибо для нее характерна «борьба против искусства как *особого*

¹ К вопросу о политике РКП (б) в художественной литературе, с. 45.

² Там же, с. 83.

³ Там же, с. 29.

метода чувственного познания жизни...» (подчеркнуто нами.— В. Э.)¹.

Подобным же образом излагает свою точку зрения А. Луначарский, аргументированно доказывающий методологическую правоту А. Воронского и представляемой им критики журнала «Красная новь». «Политика в широком смысле слова,— говорит он,— имеет особые задачи в каждой грани государственных функций», и поэтому *«нельзя ставить вопрос о литературной политике, не считаясь с особыми законами художества»*, ибо «произведение искусства — политическое по своему направлению, но не обладающее, однако, художественными достоинствами, совершенно абсурдно». Подобный, «чисто политический подход» к явлениям искусства, продолжает Луначарский, «отражается на ошибочных позициях «напостовцев». И далее он говорит о том, что, при невнимании к законам искусства («Художник формирует свой опыт по иным законам, чем те, по каким происходит работа публициста»), «мы, действительно, можем уложить неуклюжими политическими мероприятиями всю литературу в гроб, и притом — в евангельский повапленный гроб, произведя это последнее слово от выражения «ВАПП» (подчеркнуто нами.— В. Э.)².

Острая полемика, развернувшаяся на совещании, демонстрирует, как напряженно, но целенаправленно — усилиями крупных критиков-марксистов — формируется принципиальный для советской критики подход к искусству (новому искусству — в частности), основой которого является связь социально-идеологического и художественного критериев. И наиболее весомый вклад в его разработку вносят выступления А. Луначарского, а также А. Воронского и Вяч. Полонского, чья солидарность в решении узловых — общеэстетических и специальных, творческих — проблем то более явно (как, например, на данном совещании), то более опосредованно (в их повседневной литературно-критической практике) проявляется на протяжении почти всего изучаемого периода.

Система художественных взглядов А. Луначарского довольно обстоятельно отражена в большой литературе, ему посвященной, хотя к специальному рассмотрению свойств

¹ К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе, с. 7, 10, 9.

² Там же, с. 76, 77, 78.

венной ему трактовки проблем стиля исследователи его эстетики не обращались.

Решение Луначарским вопросов стиля, занимающих, как мы видели, весьма значительное место в его литературно-критическом и теоретическом творчестве, возникает в работах о нем, как правило, косвенно, в связи с более общими проблемами (советская литература, советская литературная критика, журналистика и др.). Однако не касаться «стилевых идей» Луначарского не может — в той или другой степени — ни один из пишущих о нем. А. Дементьев и И. Сац говорят «о борьбе Луначарского за новый, социалистический тип реализма, который представляет искусству самые широкие возможности, предполагающие многообразие художественных форм, стилей, жанров»¹. П. Бугаенко поднимает вопросы формы и стиля в работах Луначарского в связи с анализом методологических задач советской критики, им рассматриваемых. Автор подчеркивает, что основой работы и историка литературы, и критика, как показывает Луначарский, является «метод диалектического материализма, который необходимо научиться прикладывать к различным идеологическим областям, в том числе... к литературе»². А. Лебедев раскрывает приемы работы Луначарского-критика, демонстрируя его умение создавать органичный для художника «вторичный образ художественного произведения», сконцентрировав в этом образе и «его общественное значение, и собственно художественное своеобразие и очарование»³. Особое внимание проблеме художественной формы в концепции нового искусства, разрабатываемой Луначарским, уделяет Н. Трифонов, рассматривая принципиальный для Луначарского тезис о многогранности форм художественного творчества новой эпохи (он «никогда не удовлетворялся искусством однотонным, однообразным, игрой на одном инструменте»⁴).

¹ Дементьев А., Сац И. А. В. Луначарский и вопросы советской литературы. — В кн.: История русской советской литературы. В 4-х томах, т. 1. М., 1967, с. 178.

² Бугаенко П. А. В. Луначарский и советская литературная критика. Саратов, 1972, с. 178.

³ Лебедев А. Эстетические взгляды Луначарского. М., 1970, с. 194.

⁴ Трифонов Н. А. В. Луначарский и советская литература, с. 249. См. также статьи (Генералова Н. Луначарский о реализме; Павловский А. Проблемы реализма в эстетической системе Луначарского. — В кн.: Луначарский А. В. Исследования и материалы. Л., 1978), где вопросы формы и стиля в интерпретации Луначарского

На фоне довольно пристального интереса современной науки к эстетике и критике Луначарского литературно-критическое и теоретическое творчество Воронского и Полонского предстает изученным сегодня только в самых общих чертах. В сфере анализа исследователей оказываются, в основном, вопросы их организационно-литературной деятельности — эстетика и критика того и другого раскрываются обычно бегло (работы В. Иванова, А. Метченко, Н. Дикушиной и др.), хотя о талантливости и значительности их как критиков и теоретиков искусства говорит почти каждый из авторов, обращающихся к этим именам.

Началом изучения эстетических воззрений и литературно-критических принципов двух видных представителей критической мысли 20-х годов следует считать работы А. Дементьева, С. Машинского, Л. Кищинской, Г. Белой, М. Кузнецова, С. Шешукова, П. Куприяновского, В. Акимова и ряда других авторов. Так, Г. Белая показывает, что позицию «Печати и революции», «выступающей против вульгарного понимания задач марксистской критики», в большой мере определяли теоретические и литературно-критические работы В. Полонского¹; Л. Кищинская подчеркивает, что «критерий талантливости, выдвинутый в качестве ведущего Осинским, Воронским, Полонским... был, несомненно, чрезвычайно важен в обстановке упрощенного толкования социальной функции искусства напостовцами»²; С. Шешуков обстоятельно раскрывает принципиальную роль Воронского в деле борьбы с вульгарным социологизмом РАПП. «Многое из того, за что так страстно боролся Воронский,— пишет исследователь,— нашло отражение в резолюции партии 1925 года, хотя в ней получили осуждение и ошибки Воронского, не признававшего пролетарской литературы...»³.

Наиболее внимательно эстетические идеи Воронского (в некоторой мере — и интересующие нас вопросы формы,

раскрываются более конкретно, чем в названных выше работах. Так, например, А. Павловский показывает, как последовательно складывается в трудах Луначарского представление о романтической поэтике, способной обогащать искусство социалистического реализма, которому не противопоставлены «грандиозные синтетические образы» (Луначарский и А. Исследования и материалы, с. 110).

¹ Белая Г. Печать и революция.— В кн.: Очерки истории русской советской журналистики, с. 264.

² Кищинская Л. А. Борьба за теоретические основы советской литературной критики (1917—1932), с. 75.

³ Шешуков С. Неистовые ревнители, с. 119, 120.

стиля, творческой индивидуальности писателя) раскрываются В. Акимовым, который решает задачу изучения литературно-теоретической позиции критика, пристально всматриваясь в разрабатываемую им концепцию реализма и выделяя важнейшую для него «мысль о неразрывности идейности и художественной правды в подлинном искусстве», о «живых и непосредственных связях с действительным движением жизни, в которых так нуждается художественный субъект»¹. Об актуальной задаче нашей науки — «всестороннем изучении его (Воронского.— В. Э.) наследия и возвращении его в современный литературоведческий и литературно-критический обиход» — обоснованно пишет А. Дементьев².

В исследованиях А. Дементьева, Г. Белой, С. Шешукова, В. Акимова нас привлекает не только содержательный анализ эстетической концепции двух крупных литературных деятелей 20-х годов, но и солидарность, в смысле сближения взглядов А. Воронского и Вяч. Полонского — по основным методологическим координатам их литературно-критических позиций — с позицией А. Луначарского (в то время как в целом ряде работ активно фиксируются моменты их расхождений и весьма глухо говорится о родственности их представлений об искусстве в целом, в том числе — о советском искусстве и литературе).

Изучение собственно-художественной проблематики (в частности — вопросов стиля) тем более позволяет соотносить точки зрения Луначарского, Воронского и Полонского, ибо в решении вопроса о форме в искусстве каждый из них (Луначарский особенно последовательно и результативно) стремится идти путем освоения и разработки идей марксистско-ленинской критики, трактующей *художественный стиль как специфическое выражение идейности в искусстве*. Весьма важным фактором, позволяющим и Луначарскому, и Воронскому, и Полонскому войти в природу стиля, оказывается характерное для них постоянное совмещение литературно-критического и теоретического аспектов рассмотрения явления литературы. Ведь категория стиля, в силу своей укрепленности в конкретной образной фактуре произведения, оказывается особо «заинтересованной» в совместной деятельности

¹ Акимов В. В спорах о художественном методе, с. 324.

² Дементьев А. А. К. Воронский и советская литература.— Воронский А. Избранные статьи о литературе, с. 33. См. также: Белая Г. Эстетические взгляды А. К. Воронского.— Вопросы литературы, 1986, № 12.

литературной теории и критической практики. Не случайно наибольшее приближение к сущности стиля обнаруживают, как мы наблюдали, те или иные концепции стиля тогда, когда теоретический и аналитический (и особенно критико-аналитический) подходы к нему предстают связанными. Именно тогда возникают те прорывы к сущности стиля и, соответственно, — к сущности искусства, которые дают себя знать и в исследованиях формалистов, и в работах представителей переверзевской школы, и в отдельных выступлениях пролеткультовской, «налитпостовской» и левовской критики. В работах наиболее талантливых критиков-марксистов соотношение теоретического и критического анализа литературы (чаще всего — в русле периодики) осуществляется систематически, что способствует высокой научной продуктивности предлагаемых ими толкований стилиевых проблем.

1. КОНЦЕПЦИЯ СТИЛЯ, РАЗРАБАТЫВАЕМАЯ В ЭСТЕТИКЕ И КРИТИКЕ А. ЛУНАЧАРСКОГО

При изучении творчества Луначарского обращает на себя внимание не только настойчивое его движение к постановке и решению проблемы стиля, но и направление этого движения: от узловых для искусства вопросов (о его сущности и характерных признаках) — к собственно творческой стилиевой проблематике.

Соединение этих аспектов в рассмотрении А. Луначарским художественных явлений диктуется как практически потребностями формирующегося советского искусства, на которые он отвечает каждой своей работой, так и спецификой самого предмета исследования — художественного сознания, — внутри которого обозначается принципиальная связь (ее — в той или другой форме — непременно выявляет Луначарский) между сущностными его сторонами и стилиевыми их проявлениями. Связь эта намечается, как мы показывали, — с тем или другим методологически-односторонним креном — в трактовках стиля, свойственных социологической и формальной критике. В работах А. В. Луначарского данное отношение осмысливается в целом с действительной научной глубиной, с учетом диалектической и многофункциональной природы искусства.

Этот путь — от толкования магистральных проблем художественного творчества к решению специальных (и в

частности — стилевых) вопросов — складывается в работах Луначарского в результате освоения им традиций классической (русской и зарубежной) и марксистско-ленинской эстетики и критики. Так, рассматривая русскую революционно-демократическую критику как основу формирования критики марксистской, он, с одной стороны, активно принимает позицию Белинского и Чернышевского («...считают литературу силой просвещенческой, силой этической»), подчеркивая, что искусство есть «орудие пропаганды и агитации, ...целесообразно употребляющийся инструмент нашего строительства», что «литература должна быть органом просвещения, и здесь мы ближе к Чернышевскому, чем к Плеханову»¹ (с его особым вниманием к «научно-генетическому» рассмотрению явлений искусства², но с критическим отношением к публицистическому, оценочному их анализу). С другой стороны, Луначарский показывает огромное значение для марксистской критики и идей Плеханова (важно много — развивающего идеи Белинского), который «подходит к задачам трактования литературы с такой осторожностью, с таким тактом, с таким внутренним пониманием специфика литературы... что в наше время, когда, — продолжает Луначарский, — мы имеем попытки безобразно перегибать палку в сторону чисто политической доброкачественности литературы, без понимания важности художественной формы, вне которой произведение перестает быть вообще как бы то ни было ценным эстетически, — в такое время... Плеханов является противоядием даже там, где он не совсем прав» (подчеркнуто нами. — В. Э.)³.

Таким образом, искусство, как утверждает Луначарский, предстает своеобразным «просветительством», специфической идеологией, выражающей позицию и класса и художника, человека «с громадной эмоциональностью, с громадным запасом жгучих и ярких страстей»⁴. И

¹ Луначарский А. Об ошибках в понимании искусства. Письмо к В. М. Фриче. — В кн.: Луначарский А. В. Неизданные материалы. Литературное наследство, т. 82. М., 1970, с. 66, 67.

² Луначарский А. В. Г. В. Плеханов как литературный критик. — Собр. соч., т. 8, с. 228.

³ Там же, с. 300—301.

⁴ Луначарский А. В. Г. В. Плеханов как литературный критик. — Собр. соч., т. 8, с. 284. Луначарский пишет об ошибке, характерной для современной критики, а именно — о непонимании «специфичности этого орудия (искусства как орудия пропаганды. — В. Э.); ...сущность его составляет то огромное эмоциональное волнение, которое вызывают в нас настоящие художественные произведения своей конк-

сущность этого, лично-агитационного, отражения действительности в искусстве обнаруживает себя, как говорит исследователь, именно в художественной, образной форме, запечатлевающей уникальное, индивидуально-социальное видение мира, заключенное в творениях талантливых авторов.

Важнейшей опорой выводов Луначарского о художественной форме как проявителе специфической содержательности произведений искусства являются труды В. И. Ленина, к которым он обращается постоянно (в начале 30-х годов — в специальной работе) и в которых, в частности, им подчеркивается мысль об образной форме как проводнике художественного сознания. Если, говорит Луначарский, Плехановым не сказано, «в чем заключается громадность этого (толстовского.— В. Э.) дарования, в каких толстовских приемах должны мы искать корней его непоколебимого художественного успеха», то «самый факт громадности таланта и громадности художественных результатов (Толстого.— В. Э.) можно видеть из оценки Ленина...»¹. И далее — при разборе работ Ленина о Толстом — исследователь выделяет утверждение «огромной методологической ценности», суть которого — в требовании анализа *«структуры ...творчества Толстого, вскрытия его основного характера и его основных противоречий»*. Это необходимое критике вторжение в самое существо произведений художника позволяет, как говорит Луначарский, раскрывая механизм ленинского анализа произведений Толстого, увидеть характернейшие стороны творчества гениального творца и — одновременно — причины, обуславливающие его значение. «Шаг вперед в художественном развитии всего человечества, — читаем мы у Луначарского, — признается здесь результатом двух факторов»: «великого общественно-материала, имеющего общечеловеческую ценность», и «гениального освещения», то есть *«высокого художественного оформления этого материала»* (подчеркнуто нами.— В. Э.)², которое воплощает диалектику содержания толстовских вещей.

ретной образной силой» (Луначарский А. Об ошибках в понимании искусства. Письмо к В. М. Фриче.— В кн.: Луначарский А. Неизданные материалы, с. 6).

¹ Луначарский А. В. Г. В. Плеханов как литературный критик.— Собр. соч., т. 8, с. 299.

² Луначарский А. В. Ленин и литературоведение.— В кн.: Литературная энциклопедия, т. 6. М., 1932. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 445, 448.

Эта мысль — об акценте Ленина на структуре писательского творчества, которая есть его формально-содержательная сущность, — чрезвычайно значима для Луначарского, настойчиво утверждающего, что намеченный Лениным (социально-эстетический, содержательный-формальный) подход к искусству¹ должен быть изучен складывающейся советской критикой. Учет этих общих методологических выводов, содержащихся в ленинских статьях о Толстом, необходим, как считает Луначарский, при анализе не только плехановских работ, где есть тенденция упрощенной социологичности, но и работ другого видного зачинателя марксистской критики, В. В. Воровского, в которых проявляется тенденция, противоположная плехановской. Если, пишет Луначарский, мы пересматриваем искусствознание Плеханова при свете огней ленинских высказываний в этой области, то мы должны сделать то же и по отношению к отдельным утверждениям Воровского... Поправки эти, говорит Луначарский, будут идти по линии недооценки Воровским политического содержания художественных произведений, некоторой недооценки им формального момента, некоторого недоверия его к партийности в литературе.

Так в работах В. И. Ленина Луначарский находит методологическое обоснование своего толкования особенной, материализующей своеобразие миропонимание творца художественной формы, которая, не называясь здесь стилем, по существу, выступает его характеристикой².

Однако Луначарский не ограничивается данным, косвенным соотношением понятий «оригинальная образная форма, выражающая оригинальное художественное содержание» — и «стиль». Ставя их в один ряд, он подчеркивает не только родственность, но и синонимичность этих понятий. Так, характеризуя «единство стиля и раз-

¹ А. Луначарский прямо пишет о том, что в статье о Толстом («Современное рабочее движение») «в несколько скрытой форме заложено учение Ленина о взаимоотношении общественного содержания и художественной формы в литературном творчестве» (там же, с. 449).

² Понятие специфической формы, способной закреплять специфическое содержание в искусстве (непрямое определение стиля!), возникает и в ряде других теоретических работ А. Луначарского. Так, он пишет, например, о «своеобразном мире образов», в котором мы почувствуем «эмоции художника, продиктовавшие это произведение»; о чувстве его, «которое само как бы переплавливает образы, отликает их в собственном духе» (Луначарский А. Письма об искусстве. — Стройка, 1930, № 16. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 204, 205).

личные его достоинства (разнообразие, блеск и т. п.)», Луначарский показывает, что сферой их проявления является форма, *многообразное «как»* («как конструируется фраза, как создается вокабуляр писателя, какую роль играет слово и т. д.»)¹. Рассматривая факторы, воздействующие на художественный облик произведения, он пишет о характерной для творца «форме, стилевых приемах»²; раскрывая способы создания единой эстетической атмосферы в подлинных произведениях искусства, говорит о «творческих приемах, стилях»³; формулируя задачи, стоящие перед марксистской критикой, отмечает, что «самые вопросы стиля, как такового, самые вопросы художественного творчества, художественного мастерства» должны находиться в сфере внимания литературно-критического анализа⁴; что «марксист должен уметь выработать методы суждения о форме, то есть о силе выразительности художественного произведения... что послужит ему базой для нормативного учения о стиле...»⁵ и т. д.

Подход к стилю как специфической содержательной форме произведения проявляется — параллельно с теоретическими — и в аналитических работах Луначарского, посвященных как классической, так и текущей советской литературе. Например, характеристики «особой физиономии» того или другого из русских классиков непременно выливаются в его статьях в определение свойственного каждому из них типа оформления содержания — гоголевского, щедринаского, чеховского («гротескная карикатура Гоголя», «звонящая сатира Щедрина», «искрящийся юмор и лирическая печаль Чехова»). *Сущность этого оформления*, выявляющего стиль писателя, раскрывается Луначарским с разной степенью полноты и разными приемами (логическим, образным), однако сам принцип обязательного анализа необходимых художнику тенденций в сфере формы реализуется им постоянно.

Тот же выход к форме, воплощающей особое видение

¹ Луначарский А. Пушкин-критик. — В кн.: Литературное наследие. М., 1934, № 16—18. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 548.

² Луначарский А. Предисловие к кн.: Волькенштейн В. Опыт современной эстетики. М.—Л., 1931. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 330.

³ Там же, с. 324.

⁴ Луначарский А. В. Г. В. Плеханов как литературный критик. — Собр. соч., т. 8, с. 273.

⁵ Луначарский А. Критика. — Литературная энциклопедия, т. 5. М., 1931. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 339.

писателя, то есть к его стилю, характерен и для статей Луначарского, обращенных к советской литературе — к ее сложившимся и молодым, формирующимся художникам. Он стремится очертить горьковский стиль (более всего — на примере его прозы 20-х годов) как стиль предельной достоверности и, вместе с тем, — масштабности и обобщенности («художественный показ, хроника, огромный кусок истории нашей общественной жизни», переданный «методом необыкновенно жизненных, правдоподобных, дышащих правдой картин отношений, столкновений, переживаний и т. д.»). В то же время, как говорит Луначарский, этот основной для Горького путь художественного показа (как «показа в глубочайшем смысле идейного») не исключает характерного для его индивидуальности использования приемов «стилизирующего, гиперболического или карикатурного искусства», а также — «приемов патетической романтики»¹.

Давая общую литературно-критическую характеристику «Чапаева» Д. Фурманова и «Железного потока» А. Серафимовича, Луначарский не ограничивается выяснением жизненных истоков той или другой книги («это — вещи, продиктованные самой революцией») и оценкой идейной позиции авторов (из них «выходишь обогащенным... новым чувством растущего в груди читателя революционного энтузиазма»), — он раскрывает художественное своеобразие каждого произведения, говоря о «бросающейся в глаза разнице между обоими эпосами» («аналитический нож» Фурманова и «романтическое живописание» Серафимовича)². В другой статье, называя «Чапаева» и «Железный поток» в ряду лучших, на его взгляд, книг, написанных за десять лет революции («Цемент» Ф. Гладкова, «Бруски» Л. Леонова, «Неделя» Ю. Либединского, «Виринея» Л. Сейфуллиной, стихотворные книги В. Маяковского, Н. Асеева, Э. Багрицкого), Луначарский — не отходя от прежнего акцента на аналитическом и романтическом началах, специфичных для художественного облика Фурманова и Серафимовича, — уточняет характеристику их стилей, вводя в нее дополнительные моменты, раскрывающие особую жанровую окраску «Чапаева» и «Железного потока». Фурмановская вещь, говорит он, за-

¹ Луначарский А. М. Горький — художник. — Литература и искусство, 1931, № 4. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 137, 133.

² Луначарский А. О «Чапаеве». — Октябрь, 1925, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 275—276.

ключающая в себе (при всей важности ее объективного содержания, при всей значимости ее документальной основы) «прочное героическое чувство, которым облито все излагаемое автором», складывается в «чрезвычайно эпическую, более того — почти летописную поэму». Книга Серафимовича, по-прежнему определяемая как книга романтически-эпическая («...не мог ни на минуту оторваться от этого жуткого и героического эпоса»), вместе с тем, характеризуется здесь как произведение большой художественной достоверности («замечательная объективность и правдивость»)¹. Причем художественный почерк обоих художников, как подчеркивает автор, является естественным и органичным для выражаемого ими содержания, в отличие от характерного для многих беллетристов «вымученного стиля». Формы, свойственные Серафимовичу и Фурманову, продолжает Луначарский, действительно адекватны «времени, великому своими темами. Кто берется за эти темы, может... подойти к ним совершенно просто, без всяких стилистических претензий, как это сделал Фурманов, или с хорошим, добротным классическим языком, установившимся в нашей лучшей литературе, как это сделал Серафимович»².

Толкование стиля как специфической формы проявляется во множестве литературно-критических выступлений Луначарского. Стиль Маяковского, основываясь на особой крупности и напряженности характерной для него формы, он определяет как стиль «трибунно-плакатный»; о стиле Брюсова пишет как о стиле «эпика, объективиста, живописца фресок»; в поэзии И. Уткина отмечает характерную для него лирическую форму (с ее «задумчивой зрелостью», «мягкостью переходов», «соединением серьезности, даже строгости, с непринужденной иронией») и т. д.

Подобное понимание стиля (своеобразное оформление характерного для художника содержания, или «форма идеи») ведет Луначарского к важному уточнению его понятия. Стиливая форма проявляет себя двояко: как способ реализации содержания, которое владеет художником, и как форма обработки материала, в котором он работает. «Если... мы имеем перед собой художника, богатого сложными и могучими идейно-эмоциональными

¹ Луначарский А. Десять книг за десять лет революции.— Смена, 1927, № 9. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 360, 359.

² Там же, с. 360.

переживниями, — говорит Луначарский, — то... перед таким художником имеется два рода материала: с одной стороны, созревшее в его сознании переживание, с другой стороны, та материя (будь то камень или слово), в которую он должен перелить свое переживание и которую он должен вследствие этого оформить». И далее — уже непосредственно о двух гранях оформления в искусстве: «...оформить для такого художника — значит, с одной стороны, действовать наподобие аристотелевой энтелехии, то есть до той поры относительно бесформенный материал как бы воодушевить изливаемым в него внутренним творческим переживанием». С другой стороны, оформить, как подчеркивает Луначарский, — значит быть «мастером выразительности», то есть уметь владеть своим «материальным материалом», знать его особенности¹.

О стилевой форме — в ее первом смысле — Луначарский говорит, выделяя *основное, существенное, доминантное* начало свойственного художнику оформления и тем самым показывая, что эта сторона стиля непосредственно реализует художественный смысл произведения. Так, например, при всем том, что Брюсов, как пишет Луначарский, «чрезвычайно разнообразен по темам, по формам, по настроениям... в нем более, чем в других поэтах, можно нащупать основной пласт, ту твердыню, на которой держится и от которой зависит все остальное» в его поэзии².

Таким «корневым» началом в брюсовской форме, воплощающей его «плебейскую мужественность», его «скифско-мужицкую натуру», является, по мысли Луначарского, органичная для него строгость, рационалистичность (он «шел своей немножко тяжелой стопой к изображению весомых вещей, точному рисунку», к созданию «поэтической скульптуры»³). «Основную сущность» ищет Луначарский и в поэтической форме, творимой Маяковским: главной ее особенностью является, на его взгляд, тенденция «снижения — повышения», определяющая все стороны поэтики его стихов (лексику, синтаксис, ритм и т. д.), причем смысловой доминантой этого заземленно-

¹ См.: Луначарский А. Формализм в науке об искусстве. — Печать и революция, 1924, № 5. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 408.

² Луначарский А. Предисловие к кн.: Брюсов В. Избранные произведения, т. I. М.—Л., 1926. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 455.

³ Луначарский А. В. Я. Брюсов.— Правда, 1924, 12 октября. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 437.

высокого способа оформления, специфичного для Маяковского, является устремленность к живой, многообразной жизни, творимой революцией, — она требует живых слов, живых фраз и т. д.¹.

Так, даже в самых общих портретных характеристиках, которые дает Луначарский талантливым художникам, возникает поиск (и определение) главного, сущностного начала, лежащего в основе свойственной каждому из них стилевой формы. Начала, воплощающего в себе идейное ядро творчества и — одновременно — образующего одинаковую направленность различных граней поэтики, которая формирует необходимое автору читательское восприятие². Эта основная сторона стиля определяется Луначарским как «способ сочетания элементов произведения», который, вместе с тем, выступает способом воплощения его художественного содержания (и передача этого содержания людям). «...Искусство, — говорит Луначарский, — захватывает своей особой манерой организации вещей... мир высших и сложнейших эмоций, идей и их систем» (подчеркнуто нами. — В. Э.), осуществляя (через стиль — через способ художественного оформления) свои функции специфической идеологии³. И наоборот — как убеждают размышления Луначарского, — если характерная для автора художественная форма выступает в своей чисто формальной, материально-технологической функции⁴, тогда неправомерно говорить о подлинном искусстве. «Художник истинный, — пишет Луначарский, — не хочет развлекать. Он не хочет и поучать, он хочет потрясти и через соприкосновение душ — вызванное тем, что мы называем искусством, — с его собственной изменить их, просве-

¹ См.: Луначарский А. Вл. Маяковский — новатор. — Литература и искусство, 1931, № 5—6. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 491.

² «Для него (для Брюсова. — В. Э.), — пишет Луначарский, — искания формы были, так сказать, объективными исканиями, имеющими почти силу кристаллизации, стремлением данного содержания вылиться в кристалл наиболее соответственной формы» (Луначарский А. Брюсов и революция. — Печать и революция, 1924, № 6. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 447).

³ Луначарский А. Формализм в науке об искусстве. — Печать и революция, 1924, № 5. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 408, 409.

⁴ «Если идея (имеется в виду «полностью музыкальная, живописная» и т. д. идея. — В. Э.), являющаяся доминантной в произведении искусства, в самом акте творчества есть только композиционное задание, то данное произведение творчества не является идеологическим, а, так сказать, чисто художественно-ремесленным» (там же, с. 411).

тить. Художественность, естественно, определяется силою переживания и жаждою найти способы как можно полнее перелить его в других»¹.

Так, момент «чистой выразительности» оказывается в понимании Луначарского необходимым, но недостаточным условием для выявления природы стиля, который определяется им как способ (иногда — «закон», «метод», «структура») формирования содержания, как точка пересечения формы и смысла в произведении, как место их встречи (Пушкиным достигнута такая форма, которая является «естественной структурой данного содержания»²). Не случайно поэтому, как говорилось, он видит в стиле (и индивидуальном, и характерном для творчества ряда художников) «наиболее суммирующую особенность искусства», а именно — тот «общий метод организации образов, который придает целостность физиономии... произведения»³. Стиль для него — это, в первую очередь, та «внутренняя структура картины», которая включает в себе определенное понимание действительности, тот тип «организации», «конструкции» произведения («художник строит картину таким образом, что она сама говорит за себя»⁴), тот план компоновки вещи, который включает в себе «внутреннее задание», стоящее перед творцом при «оформляющей работе». Именно эта — внутренняя, структурная — сторона формы, говорит Луначарский, и выступает существеннейшей стороной стиля, определяя собой другую, технически-исполнительскую его сторону, в результате чего элементы словесно-материальной формы истинных произведений искусства получают своеобразную окраску («особый колорит»), в нужном для автора направлении (многообразном, но и определенном) воздействуя на аудиторию⁵.

¹ Там же, с. 411.

² Луначарский А. Мысли о мастере. — Литературная газета, 1933, 11 июня. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 559.

³ Луначарский А. Строительство новой культуры и вопросы стиля. — Вечерняя Москва, 1929, 26 октября. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 62.

⁴ Луначарский А. Художественная литература — политическое оружие. — За теоретическую учебу, 1931, № 8. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 307—308.

⁵ См. размышления Луначарского о двунаправленном влиянии своеобразной формы творений искусства на воспринимающего: оно возникает благодаря совместному действию «структурного» и «музыкального» (материального, собственно формального) элементов произведения, причем первый в процессе влияния на читателя выполняет

Особо акцентируя в стиле художника его структурно-содержательную сторону, Луначарский — при конкретном анализе творчества талантливых авторов — стремится дать такие определения свойственной каждому из них формальной структуре, которые, вместе с тем, выступали бы обозначением и заключенной в ней идейной позиции. Причем ему удается не только найти «формулу» этого специфического для художника структурного принципа, но и, как правило, избежать в этой характеристике прямолинейно-социологической трактовки стиля, которая сопутствует в те годы, как мы видели, многим попыткам трактовать стиль как формально-содержательное образование. Свобода от вульгарного социологизма, в целом достигаемая Луначарским в рассмотрении вопросов творческой индивидуальности художника и сущности его стиля (хотя в отдельных случаях он намечает излишне спрямленные связи между классовой принадлежностью автора и его творческим обликом¹), является следствием его общеэстетической позиции, а именно — свойственного ему толкования художественной идеи как идеи специфической, субъективно и эмоционально окрашенной².

роль организатора эстетического эффекта («...общее впечатление от произведения оказывается максимально упорядоченным и как бы способным вызвать в сознании читателя или слушателя некоторый *единовременно звучащий аккорд*, который сразу дает почувствовать всю совокупность произведения») (подчеркнуто нами.— В. Э.).— Луначарский А. Марксизм и литература.— Красная новь, 1923, № 7. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 335, 336.

¹ Так, например, верно говоря о характернейшем для «многоликой» поэзии Пушкина «прозрачно-светлом тоне», об огромном общечеловеческом ее содержании, Луначарский в то же время допускает и огрубленные ее оценки. «Конечно,— пишет он,— очень многое в идеях Пушкина и его чувствах принадлежит к области классового дворянства, характеризует собою только его эпоху, далеко уходит за пределы интересного для нас» (Луначарский А. Еще о Пушкине.— Красная нива, 1924, 15 июня. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 39). Или, высказывая ряд точных соображений о художественной манере Достоевского как манере лирико-исповедальной, характеризующейся необыкновенной страстностью, «потрясенностью», Луначарский, вместе с тем, называет его «выразителем мещанства», подчеркивая, что «нельзя сочувствовать его переживаниям, нельзя подражать его манере» (Луначарский А. Достоевский как мыслитель и художник. Предисловие к кн.: Достоевский Ф. М. Сочинения. М.— Л., 1931. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 190, 195).

² См.: «Чем же должна быть художественная идея, чтобы, не будучи мыслью, относиться к области идеологической? Очевидно, что она должна носить характер чувства» (Луначарский А. Формализм в науке об искусстве.— Печать и революция, 1924, № 5. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 411).

Вот несколько примеров, говорящих о постоянном поиске Луначарским точных и ярких характеристик творческой индивидуальности художника и его стиля. Он пишет о «жизнерадостности Жарова, о... внутренней, музыкально-мажорной структуре его таланта», которая «дает ему своеобразную и в высшей степени симпатичную литературно-общественную физиономию»¹; показывает, что в шолоховском творчестве мир дан как взрывной, взломанный — таково его строение, таково и содержательное наполнение («...кто из классиков смог бы так описать мир, в котором клокочат страсти? ...Звериной силы, черноземных соков, потенциальной мощи там так много, как нигде... там народ, показанный могуче»)². И еще: «Очень большое, сложное, полное противоречий и рвущееся вперед содержание одето здесь в прекрасную образную форму, которая нигде не отстает от этого содержания, нигде не урезывает, не обедняет его...»³. Художественный принцип, лежащий в основе стилевой формы, специфичной для Маяковского («Картины Маяковского... прозаические как будто, вместе с тем, представляют мир в таком неожиданном виде, как мы сами, конечно, никогда не увидели бы его»), Луначарский ставит в прямую связь с идейно-эмоциональным содержанием его поэзии, с тем, что он «был влюблен в революцию», что «каждой новой своей песней о ней он хотел доказать свое право быть в самой ближайшей ее свите»⁴ и т. д. И даже тогда, когда Луначарский не дает непосредственного определения свойственной художнику формально-содержательной структуры — основы его стиля, — он, тем не менее, *намечает ее очертания*, делая это описательным способом и демонстрируя, таким образом, необходимое при анализе стиля писателя выявление структурной стороны характерной для него формы. Так, например, как пишет он, «Лев Толстой изобретает свой собственный подход: желая прежде всего убедить в необычной истинности того, что он говорит, в том, что он действительно, как ясновидец, производит подлин-

¹ Луначарский А. Наши поэты. — Вечерняя Москва, 1927, 24 января. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 340, 341.

² Луначарский А. Молодая рабочая литература. Искусство и молодежь. М., 1929. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 404.

³ Луначарский А. Мысли о мастере. — Литературная газета, 1933, 11 июня. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 561.

⁴ Луначарский А. Поэт революции. — Красная газета, 1931, 15 апреля. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 485.

ные жизненные факты... он нарочно избегает того, что можно назвать слогом. Несколько корявым своим, как будто бы совершенно безыскусным словесным стилем Толстой достигает иллюзии присутствия вашего при подлинно совершающихся фактах...»¹.

Особое внимание Луначарского к идее структурно-стилевого воплощения художественного смысла в истинных творениях искусства приводит его к выводу о *множественном, индивидуально-своеобразном стилевом воплощении художественного сознания в новейших литературах*, то есть — к выводу о многообразном стилевом претворении художественных методов (тем более — методов реалистических), свойственных литературе XIX и XX веков. Можно сказать о том, что само изучение Луначарским оригинальных стилевых структур, присущих талантливым художникам, сама его сосредоточенность на характерных для автора законах оформления свойственного ему видения (пушкинского, толстовского, горьковского, маяковского, фурмановского и т. д.) логически ведет к мысли об *органичном* для реалистического освоения действительности (с его ориентацией на широкий предмет отражения, на полноту в постижении существенных сторон реальности) стилевом многообразии. Эта стилевая разносторонность, как показывают конкретные анализы Луначарского, направляясь художественным методом, присущим литературе эпохи (например, критическим реализмом XIX века), характеризуется, вместе с тем, и общими для литературы времени стилевыми тенденциями. Он выделяет их, например, тогда, когда демонстрирует своеобразное осуществление общего (и для Толстого, и для Достоевского, и для Чехова) стремления к эффекту максимальной читательской включенности в создаваемый ими мир. Так, пишет Луначарский, Толстой «не хочет, чтобы писатель... становился в качестве какой-то призмы между читателями и жизнью». Он создает «иллюзию присутствия вашего при подлинно совершающихся фактах, которые... вы охватываете и снаружи, и изнутри с зоркостью, отнюдь вам в

¹ Луначарский А. В. Г. Короленко (Общая характеристика). — Красная нива, 1924, № 1, январь. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 388—389. Ср.: «Нечто подобное видим мы у Достоевского. Правда, его стиль отнюдь не представляет собой какого-то воздуха, в котором предметы живут и становятся видимыми якобы сами по себе, каковы они есть. ...Атмосфера Достоевского раскаленная... часто явным образом искажающая доходящие до нас факты и предметы... Само собой разумеется, что такой летописец не может заботиться о слоге, то есть об его красоте, об его правильности» (там же, с. 389).

обычное время не присущей». Достоевский же, идя другим стилевым путем («у Достоевского рассказывающий либо так и говорит от «я», в качестве действующего лица, либо является каким-то судорожным, трещающим, то издевающимся, то страдающим летописцем»¹), решает ту же, обусловленную реализмом конца XIX века, задачу активнейшего сближения литературы со сложной и многоголозой жизнью.

Между формирующимся методом советской литературы и ее стилевыми проявлениями намечаются, как мы видим из хода размышлений Луначарского, отношения, подобные тем, что характерны для реалистической классики (общие тенденции в художественном мышлении эпохи — и их дифференцированное стилевое осуществление). Ведущая идейно-познавательная устремленность нового метода, отражающего реальность (и мир революции, и сознание интенсивно воспринимающего ее человека) в ее сдвигах, изменениях, развитии, формирует его облик как облик реализма *активного, действенного*. Эта существенная черта реализма советской литературы (в работах Луначарского она получает — наряду с обозначениями «новый», «романтический» и др. — определение «социалистический»)² закономерно требует бесконечного разнообразия непохожих, контрастных форм, само богатство которых оказывается адекватным художественному мышлению эпохи, ориентированному на освоение бурной, изменчивой, деятельно преобразующейся жизни, и в частности — сознания человека. В литературе послереволюционного десятилетия (этот вывод рождается и из разборов Луначарского, и из его непосредственных заявлений) преобразовательная направленность нового метода рождает тенденцию подчеркнута динамичного оформления нового художественного содержания³, которая

¹ Луначарский А. В. Г. Короленко (Общая характеристика). — Красная нива, 1924, № 1, январь. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 389.

² См.: «В чем заключается социалистический реализм? Прежде всего это тоже реализм, верность действительности... Социалистический реалист понимает действительность как развитие, как движение, идущее в непрерывной борьбе противоположностей» (Луначарский А. Социалистический реализм. — Советский театр, 1933, № 2—3. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 495, 496).

³ «Наш реализм сугубо динамичен. ...Мы всегда в борьбе, а не просто в констатации. Поэтому, когда наш мир разворачивается в муках, а их мир в муках падает, мы должны это преподать драматически. Что может быть более драматически эффектным: два мира, в таком

обнаруживает себя чрезвычайно многоаспектно и многообразно.

Акцент на стилевой широте, стилевой вненормативности советской литературы 20-х годов, отвечающей духу ее художественного метода, звучит в литературно-критических выступлениях Луначарского на протяжении всех послеоктябрьских лет, но особенно настойчивым этот акцент становится в его работах второй половины 20-х — начала 30-х годов, когда сама литература все более подтверждает отстаиваемое им (параллельно с А. Воронским, Вяч. Полонским) положение о стилевом многообразии, принципиальном для метода социалистического реализма. Разводя между собой понятия «метод» (характерный для новой литературы в целом способ познания и оценки действительности) и «стиль» (специфическую, структурно-выразительную форму, посредством которой метод реализует себя широко и недогматично — во множестве индивидуальных художественных позиций), Луначарский показывает, что активность нового реализма не может не выливаться в его многостильность. Именно многие и разноплановые художественные формы оказываются способными запечатлеть процесс сложного, многостороннего преобразования реальности, взломанной революцией, и сопутствующий ему процесс активного самоопределения личности, — процесс, включающий в себя каждого художника (новая художественная культура «будет очень творческой... очень индивидуализированной, она будет очень своеобразно изящной»¹).

На рубеже двух десятилетий в работах Луначарского уже отчетливо намечается положение о характерном для советской литературы новом подходе к жизни, новом методе ее отражения, которому противопоказана стилевая (а значит — формально-содержательная) однотипность. «...Было бы большой ошибкой, — говорит он, — если бы, установив основной подход к жизни, основные задачи пролетарского искусства... мы бы сделали легкомысленно *преждевременные выводы относительно обязательности определенного стиля* как наиболее соответствующего этой

состоянии находящиеся, да еще готовящиеся к последней борьбе» (Луначарский А. Социалистический реализм. — Советский театр, 1933, № 2—3. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 495, 513).

¹ Луначарский А. Иосиф Уткин. — Комсомольская правда, 1927, 20 февраля. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 349.

(общей для формирующегося социалистического искусства — В. Э.) идеологической и социально-тактической установке»¹. И уже совершенно определенно — в выступлениях начала 30-х годов — Луначарский отстаивает идею особой расположенности метода социалистического реализма к многомерной стилиевой платформе: новый метод, считает он, необходимо требует этой широты как органичной для себя формы существования. «Я очень возражал бы, — подчеркивает он, и этот его вывод в высшей мере современен, — против признания лозунга «социалистический реализм» за определение стиля... Если большие направления (реализм, романтизм, классицизм. — В. Э.)... вполне допускали внутри себя несколько явно различных стилей, то как раз социалистический реализм предполагает многообразие стилей, *требует этого многообразия*. Многообразие стилей вытекает из него». И далее — в тех или иных поворотах — об активной направленности нового метода («Он насквозь отдается борьбе, он весь насквозь — строитель, он уверен в коммунистическом будущем человечества...»), которому необходимы богатое и свободное стилиевое проявления: и максимально правдоподобные, и чрезвычайно условные формы, способные воплотить целеустремленный и многосторонний подход к действительности, характерный для советской литературы. Это и «собственно реалистические элементы, могущие быть найдены в самой действительности», и «гигантские образы, которые в действительности реально не встречаются», но отражают ее сущность (те «грандиозные синтетические образы», которые раскрывают «внутреннюю сущность развития»). «Писатели, — продолжает Луначарский, — принадлежащие к направлению, к школе, к эпохе социалистического реализма, могут создавать свои произведения в весьма разнообразных стилях». И еще: «Мы должны предоставить в отношении стилистических исканий нашим драматургам (и писателям вообще) величайшую свободу,

¹ Луначарский А. Строительство новой культуры и вопросы стиля. — Вечерняя Москва, 1929, 26 октября. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 63. Или: «Нам нужна широкая, цветущая и многообразная литература. ...Только при наличии такой широкой литературы мы будем иметь перед собой настоящий рупор, в который будут говорить все слои и группы нашей огромной страны, только тогда мы будем иметь достаточный материал и в субъективных высказываниях этих писателей, и в объективных наблюдениях над нашей действительностью, взятых с различных точек зрения» (Луначарский А. Тезисы о политике РКП в области литературы. — В кн.: Литературное наследство, т. 74. М., 1965, с. 31).

и из их исканий, из их удач и неудач выводить потом нормы основных стилей нашего социалистического художественного творчества»¹.

В процессе разработки проблем художественного стиля, которая осуществляется Луначарским — теоретиком и критиком — широко и многопланово (сущность искусства — и вопросы формы и стиля; форма и стиль; формально-содержательная природа стиля; структурная сторона формы как основа стиля; метод социалистического реализма — и его стилевое выражение и др.), постоянно возникают вопросы определения путей изучения литературы, чрезвычайно актуальные для складывающейся марксистской критики. Работы Луначарского (благодаря высокому профессиональному уровню заключенного в них анализа, как практического, так и теоретического) содержат насущно важное для советской литературной критики прояснение в специфические закономерности текущей литературы, среди которых одно из первых мест занимают закономерности стилевые, наиболее непосредственно выявляющие признаки художественного сознания. Именно «критик-специалист» — о чем явно и неявно говорит Луначарский, умеющий уловить и прочесть стиль художника, — обнаруживает владение эстетическим и одновременно социологическим подходом к искусству, действительно адекватным его сущности. Раскрывать «законы выразительности», свойственные созданию творца, основываться «на суждениях о форме, то есть о силе выразительности художественного произведения»², — это значит, по Луначарскому, добиваться наиболее оптимального решения задач литературно-художественной критики. В этом случае она, не теряя своих особенностей, в сравнении с литературоведением и искусствоведением, предстает критикой действительно научной («практическим литературоведением», по словам Луначарского), способной «десяткам и сотням тысяч читателей, еще не искушенным и не созревшим, помочь произнести верное суждение, и не только в области классового намерения писателя, но и в

¹ Луначарский А. Социалистический реализм. — Советский театр, 1933, № 2—3. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 518—519, 501, 498, 499, 519.

² Луначарский А. Критика. — В кн.: Литературная энциклопедия, т. 5. М., 1931. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 339.

области действительной художественной эффективности его осуществления»¹.

Таким образом, и в собственно критических, и в теоретико-эстетических работах Луначарского, где активно рассматриваются вопросы стиля, последовательно утверждаются принципы марксистско-ленинской литературной критики, методология которой складывается как отражение самого предмета изучения — искусства, его сложной общественно-эстетической сущности. В результате в трудах Луначарского формируется — столь необходимый советской критике — внутренне единый, диалектический (и специально-творческий, и социологический) подход к художественным произведениям, который является и продолжением идей Плеханова-критика, и преодоление их. И важнейшим моментом в этом исследовании — преобразовании плехановской методологии Луначарским — оказывается разрабатываемый им (и знаменующий собой ленинский этап в движении марксистской критической мысли) *синтетический (эстетика и социология — в их взаимопроникновении) подход* к явлениям искусства, который был намечен Плехановым, но не был им осуществлен.

2. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ ПРОБЛЕМ «ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ В ИСКУССТВЕ», «СТИЛЬ», «ЖАНР» В РАБОТАХ М. БАХТИНА

Утверждая принципы социально-эстетического подхода к искусству, необходимые советской критике, и обосновывая их материалистической диалектикой, А. В. Луначарский, как мы видели, постоянно идет путем критического усвоения не только предшествующей, но и современной ему критики. В этой «осваивающе-спорящей» позиции самого крупного представителя складывающейся марксистско-ленинской критики послеоктябрьского десятилетия отражается свойственная ведущим критикам-марксистам ориентация на широкие методологические контакты со всеми отрядами советской критики, причем Луначарский непосредственно заявляет об этом сложном, про-

¹ Луначарский А. Пушкин-критик. — Литературное наследство, № 16—18. М., 1934. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 549.

тиворечивом, но закономерном процессе складывания новой эстетики и критики, который осуществляется путем и «вопреки» и «благодаря». Он подчеркивает, что марксистская литературно-критическая мысль (и в частности — теория стиля, непосредственно связанного со спецификой искусства) формируется в ходе постоянной *полемиической переработки* как прошлой, так и текущей теории и критики. Это движение обозначает «чрезвычайно сложную перегонку материала, при которой с одним критик борется, другое — усиливает и договаривает»¹. Именно тогда, продолжает Луначарский, когда «настоящая истина еще не открыта», когда «около нее, так сказать, танцуют заблуждения направо и налево, вверх и вниз... их борьба между собою приводит к своеобразной диалектике, к раскрытию подлинной истины»².

Подобная позиция проявляется, например, в предисловии Луначарского к книге В. Волькенштейна «Опыт современной эстетики», появившейся в начале 30-х годов. Она, пишет Луначарский, «ни в малейшей степени не может претендовать на место... пролетарской и марксистско-ленинской эстетики. Эта эстетика написана в духе позитивизма, — быть может, близкого к материализму, считающегося с диалектическим методом, но не совпадающего с ним. Тем не менее, книга в настоящий момент должна быть признана очень полезной. Она является серьезным взносом в эстетическую мысль... рядом с недостатками, в ней очень много положительного и ценного, что должно быть принято во внимание как элемент правильного подхода к эстетическим проблемам»³.

Если, как считает Луначарский, марксистская литературная наука в ходе своего формирования должна идти по пути тщательного критического усвоения даже принципиально чуждых ей (в плане методологии) теоретических концепций, то тем более внимательно она должна рассматривать идеи близких ей по своим философским и теоретическим установкам авторов, чьи работы ближайшим

¹ Луначарский А. В. Русская критика от Ломоносова до предшественников Белинского. — Очерки по истории русской критики. Под редакцией А. Луначарского и Вал. Полянского, т. 1. М.—Л., 1929. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 122.

² Луначарский А. В. Очередные задачи литературоведения. — Литература, 1931, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 320.

³ Луначарский А. В. Предисловие к кн.: Волькенштейн В. Опыт современной эстетики. М.—Л., 1931. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 325.

образом способствуют как становлению новой литературной теории и критики в целом, так и разработке отдельных литературоведческих категорий, в том числе — категории стиля.

Исследованиями подобного рода (при всем том, что они далеко не всегда поднимаются до последовательно марксистского осмысления явлений искусства) могут быть названы — помимо рассматривавшихся выше зрелых трудов Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Жирмунского, Б. Томашевского — литературоведческие и литературно-критические работы В. Асмуса, Д. Горбова, Л. Гроссмана, Н. Гудзия, А. Лежнева, А. Лосева, А. Скафтымова, Б. Энгельгардта, К. Чуковского и др., которые создаются в основном в конце 20-х годов, когда методологическая ограниченность и формализма, и вульгарного социологизма в эстетике и критике проявляет себя с достаточной очевидностью. Особо следует назвать исследования М. Бахтина¹, В. Волошинова и П. Медведева², чье значение для советской литературоведческой и литературно-критической мысли в полной мере начинает осознаваться лишь в последние годы. Бахтинская позиция — среди позиций критиков и литературоведов 20-х годов, соотносимых с марксистской концепцией искусства, — предстает в ряде моментов родственной позиции А. Луначарского, и в этой близости исследователей³ наглядно проявляется та характерная для марксистской критики тенденция критической переработки многих (тем более — активно повернутых в ее сторону) «источников», о которой мы говорили, выделяя позитивные стороны в социологических и формалистиче-

¹ См.: Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. См. также написанные в 20-е годы такие работы М. Бахтина, как «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975); «Автор и герой в эстетической деятельности»; «Проблема речевых жанров»; «Из лекций по истории русской литературы»; «Вячеслав Иванов»; и др. (В кн.: Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979). Не все из названных работ были завершены в 20-е годы.

² Как уже говорилось, основные тексты работ В. Волошинова и П. Медведева принадлежат М. Бахтину.

³ Сравнительное рассмотрение бахтинской позиции и позиции Луначарского, взятых в аспекте стилевых проблем, до сих пор не предпринималось. Эстетическая концепция М. Бахтина вызывает в последние годы интерес многих исследователей (см. отклики на его книги и статьи В. Кожина, С. Бочарова, С. Аверинцева, Г. Фридендера, М. Гаспарова, Б. Кормана, Д. Затонского, А. Леонтьева, Л. Чернец, Н. Лейдермана и др.), однако характерная для него трактовка категории стиля остается пока не изученной.

ских концепциях искусства и стиля 20-х годов, а также и те моменты объективного их анализа, что проявлялись в работах А. Луначарского, А. Воронского, Вяч. Полонского и других видных организаторов «литературного дела» тех лет. Они обнаруживают умение и «очищать современную литературную науку от шлаков, классово чуждых нам элементов, и усваивать те подчас огромные ценности, которые таятся в литературной критике и которые часто отнюдь не менее значительны, чем ценности художественные»¹.

Так, показывая (в рецензии на книгу Бахтина), что автор подходит к творчеству Достоевского «по преимуществу и даже исключительно со стороны формы», что он «стоит в своей книжке главным образом на точке зрения формального исследования приемов его творчества», Луначарский отнюдь не квалифицирует его позицию как формалистическую, ибо видит совершаемый Бахтиным настойчивый поиск — через анализ *свойственной Достоевскому формы* — сущности развертывающегося в его романах «идеологического и этического конфликта» и, отсюда, *сущности видения этого художника* («стремление ставить различные жизненные проблемы на обсуждение... своеобразных, трепещущих страстью, полыхающих огнем фанатизма голосов», обладающих «чрезвычайной автономностью и полноценностью»²).

Этот путь прочитывания идей Достоевского — через органичную для него форму — представляется Луначарскому (при всем том, что в ряде отдельных моментов он не соглашается с бахтинской трактовкой концепции художника) весьма плодотворным («интересная книга»; «интересные идеи Бахтина»; «в углубленном виде понимает полифонизм Достоевского» и т. д.), раскрывающим особенности творческого мира, выстроенного большим художником. Причем Луначарским подчеркивается, что наиболее сильной стороной анализа, предлагаемого исследователем, является выход к *общему характеру* поэтики Достоевского, к *специфическому для него «комбинированию»* созданных им лиц и голосов, к характерному «построению целого» и т. д. Иначе говоря, Луначарский показывает, что изучение поэтики художника Бахтиным

¹ Луначарский А. В. Русская критика от Ломоносова до предшественников Белинского. — Очерки по истории русской критики. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 123.

² Луначарский А. О «многоголосности» Достоевского. — Новый мир, 1929, № 10. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 157, 159—160, 159.

есть одновременно выяснение облика его стиля, ведущего к постижению авторской идейной позиции.

По сути, отмечает Луначарский, самый принципиальный для книги Бахтина момент — формальные приемы творчества, о которых он говорит в своей книге, «вытекают из одного основного явления, которое он считает особо важным у Достоевского. Это явление есть многоголосность Достоевского». И далее, углубляясь в разбор данного художественного закона, в высшей мере характерного для прозы писателя (ее «конструкции», ее основополагающего принципа как «принципа полифонического сочетания, переплетения абсолютно свободных личностей»); Луначарский уже не уходит от этого — в сущности, *стилевого — закона творчества Достоевского* (ибо именно этот закон является основой «построения целого» в романах писателя; именно он отзывается в различных сторонах его поэтики), верно и глубоко, как он считает, выявленного Бахтиным. Исследователю «удалось, — пишет Луначарский, — не только установить с большей ясностью, чем это делалось кем бы то ни было до сих пор, огромное значение многоголосности в романе Достоевского, роль этой многоголосности как существеннейшей характерной черты его романа, но и верно определить ту чрезвычайную... автономность и полнотность каждого «голоса», которая потрясающе развернута у Достоевского»¹.

Луначарский не уходит от размышлений о стилевом принципе, лежащем в основе поэтики писателя, не только в связи с Достоевским — Бахтиным, но и в связи с более широкой, теоретической постановкой вопроса о необходимом для литературной науки выяснении того объединяющего творческого (стилевого) начала, которое в созданиях «могучих индивидуальностей» является формальным и, вместе с тем, смысловым центром. Весь последующий разбор рассматриваемой книги Луначарский подчиняет данной цели — показать, что нельзя «упускать из виду различные формы этой *объединительной задачи*», «*объединяющей концепции*», что выход к «определенной точке зрения», воплощенной формальной конструкцией (в данном случае — выход к утверждению Достоевским «активных идей», или «влекущих личность к об-

¹ Луначарский А. О «многоголосности» Достоевского. — Новый мир, 1929, № 10. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 157, 159.

щественности, или, наоборот, отрывающих личность от нее»¹), — есть условие научной состоятельности литературоведения, свободного от проявления и формализма, и упрощенного социологизма (как свободна от них, по мнению Луначарского, книга М. Бахтина).

Даже в тех местах статьи, где Луначарский уточняет Бахтина и предлагает свою, более конкретную в психологическом и социальном плане трактовку концепции Достоевского как концепции «внутренне-расщепленной», основанной на крайних — идеологических и этических — полюсах², он подчеркивает, что данное толкование является развитием бахтинских представлений о творческой закономерности, органичной для Достоевского, — о его стиле. «Вот из такого (учитывающего расколотость его сознания. — В. Э.) понятия о Достоевском, кажется мне, нужно исходить, — говорит он, — чтобы понять действительную глубину отмеченного М. М. Бахтиным полифонизма в его повестях»³.

Итак, бахтинский подход к художественному произведению, к свойственному ему взаимопереходу формы — содержания, к присущей ему стилевой доминанте Луначарский рассматривает как родственный своему пониманию явлений искусства и тем самым, добавим, как направленный к освоению диалектики эстетического и социального начал, заключенных в произведениях искусства (с определенными различиями в исторически-конкретном их анализе: социальные акценты, непременно присутствующие в работах Бахтина, звучат, как правило, в самом общем виде, что связано, думается, со спецификой научной деятельности ученого, работающего в русле эстетики, теории и истории литературы и реже выходящего в сферу литературной критики, требующей от исследователя конкретных социально-эстетических оценок).

Данный подход сказывается и в общем толковании Бахтиным проблемы стиля. Полемизируя с материально-

¹ Там же, с. 159.

² Отметим, что Луначарский, справедливо упрекая Бахтина в почти полном снятии биографического момента, который необходимо учитывать при выяснении детерминант творчества художника, преувеличивает его воздействие на прозу Достоевского, говоря о социально-противоречивом и, одновременно, «эпилептически-раздвоенном» ее характере (там же, с. 173).

³ Луначарский А. О «многоголосности» Достоевского. — Новый мир, 1929, № 10. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 177.

формалистической¹, а также с наивно-позитивистской трактовкой искусства и литературы («биографический» подход, теория «вчувствования» и др.), он рассматривает художественное произведение как формально-смысловое единство, специфическое содержание которого предстает «сплошь оформленным, сплошь воплощенным». Эстетический анализ, говорит ученый, должен понять эстетическое содержание «как содержание именно данной художественной формы, а форму — как форму именно данного содержания... Форма слишком часто понимается только как «техника»; это характерно и для формализма, и для психологизма и искусствоведения»².

Художественную форму Бахтин трактует с учетом ее сложного состава — как форму «*двуединую*» (переключка с идеями Тынянова и Эйхенбаума, с одной стороны, Луначарского — с другой). Форму, которая, во-первых, является выражением видения автора («...архитектоническая форма, ценностно направленная на содержание»); а во-вторых — «выступает техническим аппаратом эстетического свершения» («...композиционная форма, осуществляющая эстетический объект на определенном — словесном — материале»). Отсюда — представление Бахтина о стиле как «архитектонической форме» (форме эстетического содержания, писательского видения), как «структуре», «принципе оформления» эстетической установки автора, «законе устройства и объединения его художественного мира». Так, от мысли о «двунаправленности» формы Бахтин движется к осознанию архитектурной (структурной) природы стиля, утверждая, что «правильная постановка проблемы стиля — одной из важнейших проблем эстетики — вне строгого различения архитектурных и композиционных форм невозможна»³. Стилевое содержание (наш термин), соответственно, он понимает как доминанту писательского видения («принци-

¹ См.: «Научная позиция М. Бахтина в 20-е годы определялась в полемическом отталкивании от тех направлений в искусствознании и поэтике, которым он дал обобщенное название «материальная эстетика»; ближайшим образом эта полемика относилась к формальной школе, глубокая критика которой развернута в ряде работ М. Бахтина 20-х годов... Собственную область изучения М. Бахтин определяет как «эстетику словесного творчества» (Бочаров С. От составителя. — В кн.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества, с. 3—4).

² Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. — В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 12, 56.

³ Там же, с. 22.

пиальное отношение творца к миру», «существенный подход» к нему и т. д.). Стиль, отсюда, по выражению М. Бахтина, предстает «формой автора», воплотившегося в произведении (или «чистого автора»¹); реальный же, биографический автор выступает «конститутивным моментом художественной формы»², «сгущающимся» (скажем так!) в стиль, иначе — в «принцип видения и оформления». Отметим в этой связи, что мысль Бахтина о «чистом авторе», заключенном в произведении как в целом и концентрированно выраженном в стиле, перекликается с научно-плодотворной тыняновской идеей о «литературной личности» творца — и отличной от живой, биографической личности художника, и соотносимой с ней.

Видя в авторе — творце произведения — основное условие формирования стиля, Бахтин не ограничивается рассмотрением только этого субъективного его фактора. Для него принципиально значима и зависимость стиля от объективных — социальных, этических, идеологических — моментов, которые активно связаны с понятием героя, представляющего от жизни. «Автор не может, — пишет ученый, — выдумать героя, лишённого всякой самостоятельности по отношению к творческому акту автора, утверждающему и оформляющему его. ...Художественный акт встречает некоторую упорствующую... реальность, с которой он не может не считаться и которую он не может растворить в себе сплошь. Эта внеэстетическая реальность героя и войдет оформленная в его произведение»» Отсюда вытекает вывод Бахтина о том, что стиль как архитектурно-тонический закон произведения, создаваемый субъективными и объективными формами, представляет собой *сплав закономерностей, связанных с автором и героем* («...две закономерности управляют художественным произведением: закономерность героя и

¹ «Автор, — пишет Бахтин, — авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как лицу, не как к другому человеку, но как к герою... а к *принципу*, которому нужно следовать... Индивидуальность автора... — это *активная индивидуальность видения... и оформления*, а не видимая и не оформленная индивидуальность...» (Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. — В кн.: Бахтин М. Эстетика словесного творчества, с. 180. Подчеркнуто нами. — В. Э.).

² Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. — В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 58.

закономерность автора, содержательная и формальная закономерность»¹).

Наконец, индивидуальная творческая закономерность мотивируется, по Бахтину, и причинами собственно-эстетическими: традицией, преемственностью, тенденциями художественного развития (хотя наряду с этим он не устает подчеркивать значимость для искусства факторов внеэстетических: «...в одном мире форм форма не значима. Ценностный контекст, в котором осуществляется литературное произведение и в котором оно осмысливается, не есть только литературный контекст. Художественное произведение должно нащупывать ценностную реальность, событийную реальность героя»²). Среди внутрилитературных факторов формирования стиля художника Бахтин особо выделяет «большой (групповой. — В. Э.) стиль», рассматривая, в каком отношении находятся этот «большой и сильный стиль», и «автор как индивидуальность»³. Они связаны в высокой степени интенсивно, ибо через контакт с эстетическим сознанием эпохи художник ощущает свою причастность к миру человека, ко времени, к бытию в целом. «Индивидуальность творца, — пишет Бахтин, — вне стиля («большого». — В. Э.) теряет свою уверенность, воспринимается как безответственная. Ответственность индивидуального творчества возможна только в стиле, обоснованная и поддержанная традицией». Тогда стиль самого художника становится «уверенным и глубоким»⁴. В то же время индивидуальный стиль, включаясь в традицию, в большой стиль, варьирует и развивает его, и это обратное воздействие стиля художника на литературный процесс осуществляется через взаимодействие «стиль писателя — жанр».

¹ Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. — В кн.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества, с. 173, 172. Бахтин отмечает, что «наиболее серьезные попытки принципиального отношения к герою предлагают биографические и социологические методы, но и эти методы не обладают достаточно углубленным формально-эстетическим пониманием *основного творческого принципа отношения героя и автора*... Герой и автор оказываются не моментами художественного целого произведения, а моментами прозаически понятого единства психологической и социальной жизни» (там же, с. 11).

² Там же, с. 175.

³ «Большой стиль... — пишет Бахтин, — есть стиль прежде всего самого видения мира и уже затем — обработки материала». Говоря о «больших стилях», Бахтин имеет в виду не только собственно стили, но и (в сегодняшнем словоупотреблении) методы — «типы познания жизни» в искусстве (там же, с. 175).

⁴ Там же, с. 179, 177.

Жанр в трактовке Бахтина представляет собой другую грань художественной формы произведения («композиционная форма»). Он реализует эстетическое содержание и его архитектонику (стиль) на словесном материале, определенным образом его komponуя. Так, «форма лирического архитектурна, но имеются композиционные формы лирических стихотворений. Юмор, героизация... суть чисто архитектурные формы, но они осуществляются определенными композиционными, жанровыми формами»¹. Сопоставляя стилевую и жанровые формы (на основе их специфических функций), исследователь показывает, что стиль как архитектурная форма более непосредственно «прикреплен» к индивидуальной эстетической позиции автора, в то время как жанр («форма организации словесного материала») более отодвинут от нее: он связан с ней через стиль, через архитектонику, которой он «служит», которую осуществляет. *«Принцип мировоззрения Достоевского, — говорит Бахтин, — становится принципом художественного видения мира и художественного построения словесного целого — романа»*².

«Композиционные формы, организующие материал, — продолжает он, — носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание. Архитектурная форма определяет выбор композиционной: так, форма трагедии... избирает адекватную композиционную форму — драматическую»³. Иначе говоря — стилем художника обуславливается жанр его произведения. И это не случайно: ведь жанровая форма запечатлевает в себе не только данную, конкретную систему ценностей — нравственных, идеологических, социальных, — как это свойственно форме стилевой. Жанр «живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало»⁴. Он воплощает не только эти, свойственные данной индивидуальности и данной эпохе представления о мире, но и более исконные и широкие зако-

¹ Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. — В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 20.

² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 15.

³ Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. — В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 21.

⁴ Бахтин М. проблемы поэтики Достоевского, с. 179.

номерности развивающейся жизни и литературы. Стиль же как форма видения («устойчивые структурные моменты художественного видения автора»)¹, сообразуясь с жанром, вместе с тем энергично воздействует на него, обновляя, преобразая его строение и создавая — через жанр, через особый тип художественного высказывания — возможность диалога автора с воспринимающим его мир сознанием. Исследуя поэтику Достоевского, Бахтин демонстрирует, как новая (диалогическая) стилевая форма, открытая художником, трансформирует романную форму (создается полифонический роман), посредством которой достигается новый тип общения с действительностью и новый, более совершенный уровень ее реалистического освоения. Не понимая новой, жанрово-стилевой формы видения, утверждаемой тем или иным художником, пишет Бахтин, «нельзя правильно понять и то, что впервые увидено и открыто в жизни при помощи этой формы. Художественная форма, правильно понятая, не оформляет уже готовое и найденное содержание, а впервые позволяет его найти и увидеть» (подчеркнуто нами.— В. Э.)².

Так диалектически толкует Бахтин художественное содержание — как содержание, существующее в этой специфической форме и «несомое» ею. «Схватив» стилевую форму, характерную для художника, исследователь тем самым (что мы видим в работах самого Бахтина) подбирает ключ и к специфической для него жанровой форме, а это значит, что им постигаются как устойчивые моменты эстетической позиции творца (стилевое содержание), так и все многообразие его видения, вариативно воплощенного в том или ином произведении (жанровое содержание). В результате восприятия обеих сторон эстетического содержания (в живой жизни произведения они, понятно, не существуют раздельно) возникает тот эффект определенности и — одновременно — бесконечности художественного смысла, который, как говорилось, рождается подлинными творениями искусства.

Таким образом, подход Бахтина к художественному произведению — в частности, идея особого «двуединства» содержательной формы в искусстве, выдвинутая в его работах 20-х годов (и разрабатываемая позднее), — раскрывает глубокое, учитывающее сложную природу искусства, понимание стиля. Понимание, которое позволяет существен-

¹ Там же, с. 4.

² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 76.

но уточнить его понятие, развести с понятиями художественного метода и жанра и наметить пути его системно-структурного изучения. Подчеркнем, что, перекликаясь в ряде своих «стилевых идей» с исследователями, интенсивно разрабатывающими в 20-е годы идеи системности (с Ю. Тыняновым, Б. Эйхенбаумом, А. Богдановым, В. Перверзевым), М. Бахтин избегает собственных им методологических кренов — идеалистических или огрубленно-материалистических, — ибо идет по пути уяснения искусства как *особенного типа сознания*, и родственного другим его типам, и отличного от них.

При всем том что имя Бахтина в литературную науку 20-х годов входит в усеченном виде (только в связи с книгой о Достоевском), идеи ученого — в известной мере, со второй половины десятилетия — оказываются включенными в нее рядом теоретико-литературных аспектов, в том числе — и теоретико-стилевым. Особенно важным среди них является проблема методологии и методики изучения художественного стиля, поднимаемая в теоретических и литературно-критических работах В. Волошинова и П. Медведева, целенаправленно разрабатывающих, конкретизирующих и вводящих в научный обиход (и в книгах, и в журнальной периодике) идеи М. Бахтина. Так, В. Волошинов пристально рассматривает диалектику содержания — формы в произведениях искусства, где осуществляется *«коренная и глубокая оценка формой»* и где форма имеет ценностный характер. Отсюда, как показывает он, и стиль как *«способ высказывания»* предстает одновременно *«способом видения»* художника¹.

Анализ связи формы — содержания, принципиальный для понимания художественного стиля, перерастает в работах В. Волошинова в анализ сложного состава идейной позиции, запечатленной в поэтике и стиле произведения и возникающей в процессе взаимодействия автора, героя и слушателя. Авторская позиция, как считает Волошинов, оказывается пронизанной оценками, идущими от мира, изображаемого в его творении, и от мира, воспринимающего его, вследствие чего эта индивидуальная оценка предстает *«оценкой социальной, рождающейся в единстве художественного взаимодействия»*, а значит — *«в единстве социального общения»*². Отсюда, категория стиля как

¹ Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии (К вопросам социологической поэтики). — Звезда, 1926, № 6, с. 261.

² Волошинов В. О границах поэтики и лингвистики. — В кн.: В борьбе за марксизм в литературной науке, с. 223.

категория собственно эстетическая в толковании ряда исследователей 20-х годов («имманентно-психологическая» — в трактовке А. Сакулина; «лингвистически-материальная» — В. Виноградова) переводится В. Волошиновым в категорию эстетически-социологическую, что требует и соответствующего — *эстетического и, вместе с тем, социологического — анализа стиля*. Именно этот двунаправленный анализ, ориентированный на диалектику индивидуального — общественного, то есть «рассматривающий поэтику и стиль как воплощение социального общения и взаимодействия», настойчиво акцентирован в работах В. Волошинова.

В книге «Марксизм и философия языка» проблема выработки действительно научной методологии, учитывающей специфически-художественную и, одновременно, социальную природу поэтики (в частности — художественной речи) и стиля, ставится В. Волошиновым еще более развернуто. «Показать место проблем философии языка в единстве марксистского мировоззрения» — так он определяет методологическую задачу книги, посвященной разработке вопроса о «продуктивной роли и социальной природе высказывания»¹. Здесь возникает целый комплекс специальных вопросов, относящихся к лингвистике и поэтике, их особым подходам к речевому строению художественного произведения (соотношение индивидуальной и коллективной речевой деятельности; бытовой и художественной речи; знаковой природы языка и художественного высказывания и т. д.). Но, при всем их разнообразии, узловой методологической проблемой и в данной работе остается проблема сложного (эстетического и в то же время — идеологического, социального) характера литературно-художественной знаковой «системы, совмещающей в себе «свое» и «чужое» слово и осуществляющей тем самым социальное событие речевого взаимодействия»².

Как и в работах В. Волошинова, в книге П. Медведева проблема формирования путей диалектического, адекватного их сущности, анализа поэтики и стиля ставится уже не только опосредованно (так возникает она в книге М. Бахтина о Достоевском), но и прямо, явно — начиная с заглавия и кончая акцентом на методологической проб-

¹ Волошинов В. Марксизм и философия языка, М., 1928, с. 113.

² Там же.

лематике в ходе изложения всего материала¹. Этот методологический пафос объясняется, думается, как внутренними причинами, связанными с научными интересами М. Бахтина и его соавторов, сосредоточенных на вопросах приложения эстетической теории к практике анализа художественных явлений, так и, как говорилось, особой актуальностью методологических вопросов для литературоведения и критики второй половины 20-х годов. Работы В. Волошинова и П. Медведева, пристально рассматривающие эстетическую проблематику, стилевые вопросы — в частности, и прокладывающие тем самым дорогу марксистской критике, остро нуждающейся в разработке специальных проблем искусства и литературы, вносят весомый вклад в новую литературную науку в том смысле, что ведут необходимую ей критическую переработку существующих эстетических теорий (психологической, формалистической и др.), о важности которой, как отмечалось, настойчиво говорит в этот период А. Луначарский. Так, П. Медведев, рассматривая деятельность формальной школы, не только вскрывает внесоциальность ее концепции искусства, но параллельно отмечает «остроту» и принципиальность формалистического направления (в сравнении с «дряблым эклектизмом академического литературоведения») в решении вопросов поэтики. Или, например, он говорит о чрезвычайно продуктивной разработке проблемы читателя («чисто социологической проблемы»), которая намечается в статьях Б. Эйхенбаума о Лермонтове и Маяковском; о важности выхода Эйхенбаума и Тынянова к анализу «исторической индивидуальности художника, уже не укладывающейся в формальную схему»² и т. д.

¹ Марксистской литературной науке «не хватает, — пишет П. Медведев, — именно разработанного социологического учения о специфических особенностях материала, форм и целей каждой из областей идеологического творчества. ...Ведь у каждой из них свой язык, свои формы и приемы этого языка, свои специфические законы идеологического преломления единого бытия... Пренебрегать существенной множественностью идеологических языков менее всего может быть свойственно марксизму» (Медведев П. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику, с. 11, 12. Подчеркнуто нами. — В. Э.).

² Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику, с. 54, 98, 97. Отход Ю. Тынянова от «раннего формализма» П. Медведев отмечает еще в 1926 году, показывая, что в работах исследователя середины 20-х годов («Литературный факт» и др.) возникает, во-первых, идея «сложно эволюционирующего и исторически определенного литературного

Вместе с тем, в сопоставлении с собственно бахтинскими исследованиями (и книгой о Достоевском, и другими трудами 20-х годов) работы В. Волошинова и П. Медведева оказываются более упрощенными и категоричными в плане характеристики художественной деятельности, как деятельности идеологической и социальной. Эта категоричность не мешает принципиальному решению вопроса о специфике художественных идей, которая постоянно учитывается и тем и другим автором, но она проявляется в отдельных прямолинейных формулировках, где социальная грань искусства вдруг предстает оторванной от его эстетической сущности¹.

Думается, что эта, временами открывающаяся «чистая социологичность» в работах В. Волошинова и П. Медведева является результатом (вернее, издержками) и острой полемики, которую оба автора ведут с внесоциологическими трактовками искусства и поэтики; и — особенно — теоретическим (преимущественно!) характером их исследований (даже тех, что публикуются в периодике), где выходы к литературе, к ее живой идейно-художественной жизни, к свойственным той или другой эпохе стилям и стилевым тенденциям возникают достаточно редко. И хотя косвенным образом текущая советская литература (с ее зримой ориентированностью на читателя, с возникающей, отсюда, активизацией разнообразных речевых форм героя), безусловно, воздействует на выводы о закономерностях в сфере поэтики и стиля, утверждаемые П. Волошиновым и П. Медведевым (идея «социального общения», столь существенная в их работах), известная, отвлеченность их теорий, возникающая несколько вдали от литературной и литературно-критической практики 20-х годов, не позволяет им включиться в процесс становления

факта». А во-вторых, как пишет Медведев, «в качестве «героя» Тынянов выдвигает в это время не самый прием, а его функциональное и «конструктивное значение», в результате чего он «не может пройти мимо авторской индивидуальности» («...для него становится характерным интерес не только к проблеме жанра, но и индивидуального стиля». — Медведев П. Ученый сальеризм. — Звезда, 1925, № 3/9, с. 273. Подчеркнуто нами. — В. Э.)

¹ См., например, у В. Волошинова: «...методы, сложившиеся на основе такого (формалистического. — В. Э.) понимания явлений... не будут пригодны для анализа поэтической структуры, являющейся структурой социологической». Или: «...Возможна ли индивидуальная оценка (ядущая от «поэтической индивидуальности», по В. Виноградову. — В. Э.)? Мы утверждаем, что нет» (Волошинов В. О границах поэтики и лингвистики. — В кн.: В борьбе за марксизм в литературной науке, с. 218, 226).

марксистской теории литературы (теории стиля — особенно) с той интенсивностью, какой заслуживают содержащиеся в их работах глубокие научные идеи. Эпоха активного формирования новой советской литературы и сопровождающей ее новой критики требует *особой действенности* и от литературной теории. В такой действенной теории тем более нуждается стилевая проблематика, ибо сама природа стиля такова (*и структура формы, и ее материальный, наглядный план!*), что он сопротивляется как односторонним, так и отвлеченным (хотя и содержательным) концепциям¹. Не случайно в работах А. В. Луначарского (особенно настойчиво — в работах конца 20-х годов) так подчеркнуто звучит мысль о необходимом советской литературной науке взаимодействии литературоведения и критики, в процессе которого «критик-специалист» и «литературовед, отдающий себе отчет в эстетической силе художественного произведения», вступают в постоянные контакты («...художественная критика сливается с искусствоведением, литературная критика — с литературоведением»²). Причем сближение это, что демонстрируют работы самого Луначарского, означает не потерю критиком или литературоведением своей специфики, а обогащение свойственного им типа анализа когда критик обнаруживает содержащийся в его выступлениях теоретический потенциал³, а литературовед раскрывает свою способность быть «проникновенным читателем», умеющим создавать «вторичный образ... художественного произведения, в который входит и социальное его происхождение, и общественная его функция, и понимание того, чем же, собственно, оно, это художественное произведение, чарует»⁴.

¹ В тех немногих случаях, когда Волошинов и Медведев обращаются к современной литературе, их анализ в целом предстает как социально-эстетический, отвечающий их теоретическим воззрениям на специфическую идеологию, какой является искусство.

² Луначарский А. Критика. — В кн.: Литературная энциклопедия, т. 5. М., 1931. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 338.

³ Так, например, Луначарский пишет о необходимости извлекать из работ критиков их теоретические «накопления»: «...из суждения Пушкина мы должны вылущить его скрытый теоретический элемент» (Луначарский А. Пушкин-критик. — В кн.: Литературное наследство, № 16—18. М., 1934. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 549).

⁴ Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 550.

3. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ А. ВОРОНСКОГО-КРИТИКА И РАЗРА- БОТКА ИМ ВОПРОСОВ ПОЭТИКИ И СТИЛЯ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «КРАСНАЯ НОВЬ». СТИЛЕВАЯ ПРОБ- ЛЕМАТИКА В КРИТИЧЕСКИХ ВЫ- СТУПЛЕНИЯХ Д. ГОРБОВА И А. ЛЕЖ- НЕВА

В работах А. Воронского и в выступлениях наиболее близких ему критиков (А. Лежнева, Д. Горбова), постоянно сотрудничавших в журнале «Красная новь», особенно явно проявляется единство литературно-критического и теоретического аспектов рассмотрения литературы. Акцентируя тот или другой из них, А. Воронский в то же время настойчиво сопрягает оба эти подхода к исследуемым литературным явлениям, ощущая, с одной стороны, необходимость построения теории, вырастающей из наблюдений над живым литературным процессом современности; а с другой — осознавая важность теоретического роста литературной критики и для литературы, и для ее читателя.

Отсюда — постоянное внимание А. Воронского к вопросам методологии и методики анализа текущей литературы (и вместе с тем — литературы как специфической области общественного сознания), диктуемое стремлением теорию сделать инструментом анализа сегодняшнего художественного творчества, а его опытом — посредством профессионально поставленной критики — обогатить теоретические представления о сущности искусства и литературы. Разногласия Воронского (как и Луначарского) с «чисто» социологическими теориями искусства — это разногласия, связанные с самыми существенными методологическими и методическими вопросами (толкование искусства и литературы и, соответственно, способы и пути их критического освоения, оцениваемые с точки зрения адекватности последних художественному творчеству). Поэтому, при всей несовместимости эстетической позиции Воронского и позиции формальной школы, «опасностью № 1» для литературы и марксистской критики, как он считает, является вульгарно-социологическая критика любых (пролеткультовских, «напостовских», лефовских) проявлений. Именно ее подход к искусству, что не устают подчеркивать Воронский, не учитывает сущности художественных явлений, не схватывает их социально-эстетического качества, в силу чего в работах ортодоксальных социоло-

логов возникает искаженная картина творчества как отдельных художников, так и современной литературы в целом. Поэтому позицию критиков, отождествляющих литературу с классово-идеологией или с экономикой и производством, Воронский полемически остро, но с полным основанием квалифицирует как грубое выпрямление метода марксизма, как «вульгарщину» и «упростительскую схему». Борьбу с этими ложными («опошляющими, вульгаризирующими классовый метод»)¹ тенденциями он последовательно ведет — параллельно с Луначарским, Полонским, Крупской, Яковлевым и рядом других деятелей партии, работающих в сфере культуры и искусства, — в течение всей своей критической деятельности, наиболее интенсивно — в период 1921—1927 годов, будучи редактором журнала «Красная новь».

Особая сосредоточенность Воронского на позициях плоскосоциологической критики объясняется его вниманием к литературной борьбе эпохи, в процессе которой одна методологическая односторонность оказывается связанной с другой, в результате чего заостряются крайние, ложные моменты в той или другой литературно-критической позиции. Так, усиление формалистических тенденций в современной литературной науке Воронский правомерно соотносит (одна из причин активизации формализма!) «с пренебрежением со стороны наших революционных кругов к вопросам формы, не изжитым доселе». Именно это игнорирование специфических для искусства (в том числе — формальных) проблем, замечает он, «может послужить... некоторым оправданием для формальных уклонов»². Но — лишь некоторым, ибо за пределами внимания формальной критики остается специфически художественное, «особое содержание и границы этого содержания». В этом смысле ограниченность формального подхода к искусству соотносима с ограниченностью вульгарной социологии, ибо и то и другое толкование искусства противоречит его идейно-образной природе. «Говоря о форме и содержании, — отмечает Воронский, — мы рассматриваем одно и то же, только под разными углами зре-

¹ См.: «...Марксов метод в руках упростиелей легко переходит в примитивную вульгарщину и из тонкого аналитического орудия превращается в дубинку» (Воронский А. О пролетарском искусстве и о художественной политике нашей партии. — Красная новь, 1923, № 7, с. 257).

² Воронский А. Заметки об искусстве. — Красная новь, 1925, № 6, с. 266.

ния». И еще: «Отдельно форма и содержание существуют только в абстракции. Этого никак нельзя забывать, но это как раз забывают и те, кто, рассматривая содержание, игнорирует форму, и те, для кого существует только прием»¹.

Таким образом, в журнальной полемике А. Воронского с вульгарно-социологической и с «материальной» критикой (более всего с формализмом «лефовского» толка) выявляется трактовка искусства, по основным своим параметрам *родственная* трактовке, открывающейся в работах А. Луначарского, где вопросы сущности художественного творчества рассматриваются, как мы видели, в том же диалектическом духе и с тем же неприятием ложных методологических оснований, что лежат в основе формалистических или упрощенно-социологических теорий искусства².

Осознание природы искусства проявляется в литературно-критических работах Воронского и в подходе к произведению как к сложному единству мира и человека (объективного и субъективного, общественного и индивидуального начал). Эта существенная сторона художественного творчества занимает в его концепции искусства первоплановое место. Очень важна для Воронского мысль об искусстве *как особом познании* бытия, — мысль, которой определяются все другие стороны его эстетической позиции (включая характерное для него решение проблемы стиля).

Полемизирующие с Воронским критики-социологи (более всего — «напостовцы» и «лефовцы», интерпретирующие его позицию как объективистскую, внеидеологическую, внеклассовую и т. п.) допускают в своих оценках (чего мы не можем не видеть сегодня, при рассмотрении всей совокупности работ Воронского и при включении

¹ Воронский А. Заметки об искусстве. — Красная новь, 1925, № 6, с. 266, 267.

² См.: «...уже в настоящее время мы можем позаботиться также (параллельно с вопросами классовой, политической направленности художественного творчества. — В. Э.) и о выяснении вопросов *специфика искусства*, то есть тех черт, которые отличают именно искусство — и притом наиболее специфическое, то есть наиболее образное искусство, и не только в литературе, а также в изобразительных искусствах и музыке, — от других форм человеческой идеологии. Здесь часто гнездится наш враг и отсюда стремится занять все области искусствознания» (Луначарский А. В. Художественная литература — политическое оружие. — За теоретическую учебу, 1931, № 8. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 309. Подчеркнуто нами. — В. Э.).

его эстетических установок в контекст журнальной полемики 20-х годов) *искажение* существа его взглядов на искусство¹.

Основой эстетической концепции Воронского является идея познавательной-оценочной природы художественного творчества. Мысль об отражательном (воссоздающе-преобразовательном) характере художественного сознания, будучи обстоятельно развернутой в статье «Искусство как познание жизни и современность», в той или другой мере продолжает звучать и в дальнейших журнальных выступлениях Воронского, утверждающего, что искусство, подобно науке, познает мир, но познает его своеобразно, повышено активно, лично включаясь в его освоение. «Настоящий поэт, настоящий художник, — пишет Воронский, — тот, кто «видит идеи», кто перевоплощает действительность «всезрящими очами своего чувства», ибо он — «не все видит; он должен опускаться, не замечать того, что не имеет познавательной ценности... В этом случае верно замечание, что художник должен уметь быть слепым, незрячим», чтобы выразить «мечту, жажду, тоску по человеку, выпрямленному во весь свой рост... Но это отнюдь не противоречит определению искусства как познания жизни... Идеальное «завтра»... только в том случае не является голой, отвеченной мечтой, если противоположность этого «завтра» сегодняшнему дню относительна», если «художник видит такое будущее, которое действительно идет на смену прошлого и настоящего»².

Так, характеризуя активность художника как активность эстетическую, которая возникает на пересечении реального — идеального и включает в себя всю полноту его личности («строгое размышление и подлинно постигаю-

¹ В отдельных случаях Воронский действительно заостряет объективный момент в художественном познании: «...искусство не есть выражение только субъективных ощущений и переживаний поэта...» (Искусство как познание жизни и современность. — Красная новь, 1923, № 5. См. также: Воронский А. Избранные статьи о литературе, с. 302). Однако и в этих случаях, когда он акцентирует объективную сторону художественного освоения реальности («...односторонний методологический характер некоторых высказанных мною раньше мыслей, вызванных «классовым релятивизмом «напостовцев», я подчеркивал и подчеркиваю»), не исчезает принципиальная для критика идея двунаправленной — мир, воспринятый художником, — природы искусства (Воронский А. Заметки об искусстве. — Красная новь, 1925, № 6, с. 276).

² Воронский А. Искусство как познание жизни и современность. — Красная новь, 1923, № 5. См. также: Воронский А. Избранные статьи о литературе, с. 302, 303, 304.

щее чувство»; «волевой момент», сказывающийся в контроле за тем, что дано в восприятиях и мыслях, и тем, что дано «вне их», и проявляющийся в том, чтобы воздействовать на читателя, заставить его «так или иначе воспроизвести работу художника»), Воронский отстаивает именно художественную идейность. Идейность, которая неотделима от эстетического познания, которая не формулируется в произведении искусства, а возникает в самой объективной картине жизни, созданной творцом, ибо он идет не путем «переложения передовиц», а путем сосредоточенного всматривания в действительность, путем «соединения художественной правды с идеалами коммунизма»¹.

Борясь с классовым упрощенчеством «На посту» и «ЛЕФа» («...тов. Третьяковы свихнулись на диалектике Маркса; усвоив ее крайне поверхностно, они впали в безудержный релятивизм. Товарищи критики из журнала «На посту» свихнулись на вопросе о классовом искусстве, бултыхнулись в тот же самый релятивизм, но несколько иначе»), Воронский настойчиво ориентирует современную литературу на главную ее цель — «художественное познание жизни». И каждая группа писателей, входящих в советскую литературу, как считает он, «по-своему идет с русской революцией». Это и «попутчики» — Горький, В. Вересаев, А. Толстой, Эренбург, Пильняк, Лидин, Зоценко, которые, имея «тьму ...предрассудков, тем не менее, посылно «служат революции»; и «художники-коммунисты: Бедный, Аросев, Либединский, Гладков»; и «кузнецы»; и Маяковский и Асеев, создающие «превосходные вещи»².

Мысль о революционных идеях, вырастающих из самого характера изображения, то есть воплощенных в художественной правде как *правде жизни и правде идеала*, возникает в работах Воронского постоянно — и там, где он пишет о сильных сторонах новой литературы, и там, где отмечает ее неумение увидеть существенные черты действительности и оценить их с революционных позиций. Даже в статьях сборника «Искусство видеть мир», где автор более всего работает с историко-литературным материалом, сосредоточиваясь на проблеме психологии творчества (проблеме соотношения в нем сознательного

¹ Воронский А. Искусство как познание жизни и современность. — Красная новь, 1923, № 5. См. также: Воронский А. Избранные статьи о литературе, с. 323, 322, 310.

² Там же, с. 304, 306, 319.

и бессознательного начал), продолжает звучать идея необходимой искусству связи идейной позиции художника и его «внедрения» в окружающую жизнь («...художник должен быть на уровне политических, нравственных, научных идей своей эпохи... Нельзя писать... в наши годы, не определив своего отношения к современным революционным битвам»¹).

Диалектика художественного познания мира — как контакта сознания художника и реальности — предстает в работах Воронского естественно соотнесенной с диалектикой содержания и формы в искусстве. Поэтому проблемы формы и стиля, не будучи предметом специального анализа критика, постоянно «вспыхивают» в его статьях, получая весьма определенную (и снова перекликающуюся с ее трактовкой у Луначарского) разработку. Так, принципиальным для Воронского оказывается тезис об образной форме как зримом свидетельстве специфически-эстетического освоения реальности в искусстве, — освоения, заряженного «двойным зрением» (сущее и должное!), «двойным самочувствием», совмещающим в себе обыденное и высокое, реальное и идеальное, жизнь и отношение к ней художника.

Отсюда — представление Воронского о сложном (добавим — двумерном, внешне-внутреннем) строении формы в искусстве: и предметной, пластичной — и организованной, имеющей определенный центр, ибо она есть форма освоения мира данным художником, форма его взгляда на окружающее, его способа оценивать реальность. Говоря о форме в первом смысле (видимая, зримая), Воронский пишет об «искусстве характерной мелочи», которым должен владеть одаренный художник. Характерной — в значении «телесной», «материальной», «вещественной» («счастливая случайность»). Уже здесь, в этом слое формы, проявляется, как говорит критик, индивидуальность подлинного творца, его особенное воображение, его «любовь ревнивая»², и поэтому в образных мелочах мы узнаем лицо *этого* автора, как узнаем его, например, в «заячем тулупчике» Пушкина, в «страстных лохмотьях» Бабеля и т. д.

¹ Воронский А. Искусство видеть мир. — В кн.: Искусство видеть мир. М., 1928. См. также: Воронский А. Избранные статьи о литературе, с. 424.

² Воронский А. Заметки о художественном творчестве. — Новый мир, 1927, № 8, 9. См. также: Воронский А. Избранные статьи о литературе, с. 401, 402, 396.

Так, уже понятие внешней (наглядной, предметной) формы выводит Воронского к понятию своеобразия художника, к его стилю, контуры которого он раскрывает и в общих характеристиках творчества тех или других авторов — современников и классиков, — и в их развернутых портретах. Намечая отдельные черты, присущие поэтике художника, он одновременно выделяет качества, наиболее существенные для оформляющей («рисующей», «чувственной») способности именно этого автора («...отражение боли нашего исторического пролома у Леонова... его умение живописать не живых людей, а типы»; «торжественная эпичность, известная словесная отягченность, краткость и мудрость Бабеля, его язычество...»; «...довольно сумбурная, но красочная и искренняя, бунтарски-стихийная романтика «Голого года» Б. Пильняка, благодаря которой он пытался увести Октябрь в допетровскую мужицкую эпоху...»¹) и т. д.

Способность художника индивидуально и, вместе с тем, живо и достоверно выразить формой новую действительность и отношение к ней Воронский соотносит с работой обеих сил (мир и человек), участвующих в творчестве, особо заостряя (полемика с теорией «социального заказа»!) *момент органики, «нутра», глубинных потенций художника*, обозначающий прочность сплава объекта — субъекта, реальности — творца, соединяющихся в подлинно талантливом создании искусства, в его слышимом и видимом языке. И наоборот: отсутствие в произведении специфически конкретной, индивидуально-чувственной формы критик связывает с недостаточностью контактов художника с новой действительностью («Новому писателю не хватает чувственного восприятия конкретного человека... Идеалы братства, единения и торжества трудящихся в их борьбе не питают художника органически, из недр самих масс» — их «схватывают из речей, из газет... Человека не видно в современном искусстве...»²).

Так, в облике тех или иных сторон внешней (речевой, сюжетной, жанровой) формы Воронский выявляет силуэт «двуединого бытия» — бабелевского, леоновского и т. д. И чем естественнее и глубже входит художник в реальность или, наоборот, чем органичнее «прорастает» она в нем, в его личности, тем более своеобразной и одновре-

¹ Воронский А. О том, чего у нас нет. — Красная новь, 1925, № 10, с. 225.

² Там же, с. 264.

менно дышащей правдой жизни будет созданная творцом «ощутимая» форма, на которой лежит печать его стиля.

Однако чаще всего представление о стиле художника складывается в критических статьях Воронского тогда, когда в образных подробностях, свойственных автору, он улавливает *действие объединяющего их начала* (вторая, внутренняя сторона формы), которым вдруг освещается ряд только что не связанных друг с другом деталей — языковых, портретных, фабульных, — превращаясь тем самым из простого набора во *внутренне организованную систему*. Суть этого перехода в рассмотрении критиком произведения (творчества) — от элементов формы к их единству — основывается на извлечении той закономерности, что изнутри организует поэтическую форму, устремляя ее в одном, характерном для художника направлении, в результате чего — уже явно и определенно — *выявляется его стиль*. Не всегда формулируя закон формы, присущей тому или другому талантливому автору, Воронский, однако, всегда находит средства (иногда это строгое определение, иногда — образ) для того, чтобы связать с этим законом, принципом свои наблюдения над предметной писательской формой (Л. Сейфуллина: «непокорство, хмель, дурманность» — в сочетании с четкостью, строгостью образности; Л. Леонов: «синтетичность» изображения, совмещающаяся с простотой, «конструктивностью»; И. Бабель: «язычник, материалист и атеист в искусстве», в творчестве которого действует «закон контраста» и т. д.).

Подводя нас к творческому закону, объединяющему поэтику художника, Воронский дает возможность понять и почувствовать, что именно внутренний, глубинный слой формы, претворяющийся в ее зримых слоях, есть *определяющая сторона стиля художника* и что стиль, взятый в его полноте, это и внутренняя, направляющая, и внешняя, выявленная его стороны. Их «совместную деятельность» мы ощущаем в произведении и как проявление наглядной связи художника с реальностью, и как свидетельство контактов самого существа его индивидуальности (его «эмоциональной доминанты», по словам Воронского) с глубинными, сущностными сторонами отображаемого им мира.

Мысль об этой своеобразной «двусторонности» стиля проявляется у Воронского не только в непосредственном разборе творчества того или другого художника (толстовский гений, «направленный на «обнажение жизни», на

«снятие покровов», на движение «от сложного, пестрого — к простому и целостному»; «дар видеть в недрах жизни» — и отпечаток его на речевом строе произведения, на эволюции героев, на сюжетном развитии вещи). Мысль эта рождается в работах критика и благодаря постоянно звучащему теоретическому акценту на *внутренней* («основной», «определяющей») стороне индивидуальности художника, выход к которой означает для него *выход к стилю, а через него — к миропониманию художника*, к его человеческой и общественной позиции. Он пишет о «внутреннем образе художественного произведения», который заключает в себе «основную доминанту» личности автора, его общее мироощущение, «общую чувственную оценку мира», людей, событий («основную тему... особое видение жизни»¹); о «художественной подробности, обнаруживающей основное в вещи...», о «художественном ядре писателя» («свое нутро», «свой стиль»²), о его «художественном *сгедо*», которое «*есть не художественный только прием, а нечто более глубокое, интимное*» (подчеркнуто нами. — В. Э.³).

Открытие этой основной, стилевой закономерности, характерной для художника (если она пронизательно воспринята и истолкована⁴), по мысли Воронского, необхо-

¹ Воронский А. Заметки о художественном творчестве. — В кн.: Искусство видеть мир. См. также: Воронский А. Избранные статьи о литературе, с. 398. Соотношение этой внутренней нацеленности и внешнего многообразного ее проявления обуславливает определенность (но и свободу) контактов художника и читателя. «Полная законченность рисунка, — говорит Воронский, — вредит художественному произведению... Художник всегда должен давать известный простор воображению читателя...» (там же, с. 412).

² Воронский А. Бебель. — Красная новь, 1924, № 5. См. также: Воронский А. Избранные статьи о литературе, с. 174, 175, 172.

³ Воронский А. Евг. Замятин. — Красная новь, 1922, № 6. См. также: Воронский А. Избранные статьи о литературе, с. 125.

⁴ В тех случаях, когда Воронский неточно характеризует стиль художника, он оказывается неточным и в осмыслении его идейных устремлений, как это происходит, например, с односторонней интерпретацией стиля и идейного пафоса поэзии Маяковского (хотя отдельные грани специфической для него формы критик воспринимает с действительным их пониманием). Убедительно раскрывая свойственную поэту «митинговость, разговорность, вещность и материальность слова, плакатность и кричащую яркость образа, энергетику языка, напряженность и силу его», Воронский не слышит в стихах Маяковского «простоты и естественности», целиком «укладывая» его в русло «наивного, дикарского реализма», утверждаемого футуризмом, и, соответственно, трактуя его позицию как позицию «крайнего индивидуализма». В то же время Воронский постоянно пишет о «громеде таланта» поэта, о его «громодной творческой силе и искренности», считая, что он «шире

димо сопрягается с глубоким прочтением и авторского отношения к миру (подобно тому как глубоко постигает он сам идейно-эстетическую позицию Горького, Леонова, Вс. Иванова, Бабеля, Пильняка, Сейфуллиной и многих других, строящих новую литературу писателей, плодотворно включаясь в мир каждого и в движение советской литературы в целом).

Так, и теоретические воззрения Воронского, и его критические анализы, содержащие в себе обязательный выход к стилю (к формально-смысловой доминанте творчества писателя), реализуют выработываемый марксистской критикой подход, ориентированный на «общее» и «особенное», на социальное и эстетическое в произведениях искусства и выступающий, естественно, аналогом их сущности.

Если литературно-критическая и теоретическая деятельность А. Воронского начинает становиться предметом общего ее рассмотрения в ряде исследований последних лет, то выступления его соратников — талантливых критиков 20-х годов (в первую очередь, А. Лежнева, Д. Горбова, а также В. Правдухина, С. Пакентрейгера и др.), регулярно выступающих на страницах «Красной нови», «Нового мира», «Печати и революции», — остаются и сегодня почти «нетронутыми», хотя их вклад в становящуюся советскую критику, в решение ею сложных и трудных специальных художественных проблем тоже достаточно весом. В работе И. Баскевича, при всем том, что он стремится установить «истинную роль теории «Перевала» в литературной борьбе 20-х годов», позиция и Горбова, и Лежнева характеризуется, на наш взгляд, не только недостаточно мотивированно, но и тенденциозно. О «Поисках Галатеи», в частности, И. Баскевич пишет очень бегло, повторяя в итоге вывод рапповского толка («откровенный упор на субъективизм художника...»¹). Об инерции прежних, устаревших, однако очень

и больше футуризма и ЛЕФа»; что «футуризм и ЛЕФ в прошлом, а Маяковский в настоящем и, может быть, в будущем» (Воронский А. В. Маяковский. — Красная новь, 1925, № 2, с. 273, 275, 276).

¹ Баскевич И. О теоретических воззрениях «Перевала». — Филологические науки, 1965, № 1, с. 24, 29. Более объективную позицию по отношению к деятельности перевальских критиков занимает А. Артюхин, утверждающий, что, несмотря на свои ошибки и заблуждения, «перевальцы» «вносили посильный вклад» в развитие «самой передовой эстетической теории, которой вооружены сейчас наши писатели» (Артюхин А. Литературно-эстетическая платформа группы «Перевал». — Вопросы эстетики. Саратов, 1963, с. 27).

стойких представлений о деятельности критиков «Передела» (как методологически ошибочной и неплодотворной) справедливо пишет Г. Белая, рецензирующая хрестоматию по советской литературной критике. «Необходимость более точного и исторически выверенного подхода, восстановления исторической истины, — говорит она, — требует пересмотра оценки творчества Д. Горбова, у которого никогда не было никакого «идеализма» (недоразумение возникло от того, что эстетическую реальность он — в отличие от реальности, как таковой, — называл «идеальной» реальностью; рапповцы отождествляли слово «идеальная» со словом «идеалистическая», так с тех пор и пошло)...; хрестоматия убеждает в том, что настало время переиздать статьи о советской литературе А. Лежнева, оценки которого остры, полемичны и, как правило, безошибочны...»¹.

Действительно, критическое слово Д. Горбова и А. Лежнева, идущее рядом со словом А. Воронского, оказывается в целом ряде принципиальных для освоения сущности искусства вопросов непосредственно и плодотворно включенным в процесс становления марксистской литературной критики. Так, Д. Горбов последовательно сосредоточивается на проблеме специфической природы искусства, решая ее (и в периодике, и в книгах) как в общетеоретическом, так и в конкретно-аналитическом плане (в ходе анализа текущей советской и эмигрантской литературы²). Поддерживая тезис Воронского о художественном творчестве как особом, эстетическом познании реальности, познании-преобразовании, совершающемся в свете идеала («Задача художника не в том, чтобы показывать действительность, а в том, чтобы строить на материале реальной действительности, исходя из нее, новый мир, мир действительности эстетической, идеальной. По-

¹ Белая Г. Спустя полвека (рецензия на кн.: Русская советская литературная критика. 1917—1934. Хрестоматия. Составитель П. Ф. Юшин.— Литературное обозрение, 1982, № 9, с. 66).

² См.: Горбов Д. У нас и за рубежом. Литературные очерки. М., 1928; Он же. Поиски Галатей. Статьи о литературе. М., 1928; Горбов Д., Лежнев А. Литература революционного десятилетия (1917—1927). М., 1929; Горбов Д. Мертвая красота и живучее безобразие.— Красная новь, 1926, № 7; Он же. Дневник обнаженного сердца.— Красная новь, 1926, № 8; Он же. В поисках темы.— Красная новь, 1926, № 12; Он же. Рец. на кн. Л. Гроссмана «Борьба за стиль». — Новый мир, 1928, № 1; Он же. Путь М. Горького.— Новый мир, 1928, № 3; Он же. Оправдание зависти.— Новый мир, 1928, № 11; и др.

строение этой идеальной действительности и есть общественная функция искусства, отличающая его от всех других видов общественного творчества»¹), Горбов особенно настойчиво разрабатывает тезис об активности субъекта художественного познания, явно и неявно полемизируя с различными проявлениями (позиция Г. Горбачева, В. Фриче и др.) вульгарно-социологических, связанных с теориями Богданова воззрений. *Идея активности художника-творца, воссоздающего и пересоздающего реальность*, выделенно и подчеркнута звучащая в работах Д. Горбова (в связи с чем рапповская критика тенденциозно квалифицирует его позицию как субъективистскую и идеалистическую²), с точки зрения современной литературной теории, опирающейся на ленинскую концепцию искусства, представляется глубоко обоснованной. Борьба за эту идею демонстрирует, кроме того, сложность, но неуклонность утверждения в критике 20-х годов научных представлений о природе искусства, о его специфических признаках, — представлений, которые складываются, в частности, и в работах соратников Воронского — авторов «Красной нови».

Акцент Горбова на интенсивной роли авторской личности в художественном творчестве отнюдь не приводит его к выводам о разрыве искусства с действительностью. Наоборот, в «Галатее» отчетливо формулируется мысль об искусстве как определенном типе контактов «художества» с реальностью. «Искусство есть двусторонний процесс, — пишет Горбов, — наиболее углубленное и полное выражение связи между объектом и субъектом» (подчеркнуто нами. — В. Э.). И далее — о том, что искусство есть процесс «объективно-субъективный» (в то время, как «у рапповцев искусство лишь объект»); что «любое явление действительности, попадая в сферу притяжения искусства, перестает иметь значение только явления действительности, но в то же время становится знаком внутреннего мира художника»; что объект в искусстве оказывается «преломленным, преобразованным, пре-

¹ Горбов Д. Поиски Галатей, с. 26.

² «Горбов яростно воюет со своими противниками, утверждающими единое содержание науки и искусства», — пишет, например, М. Серебрянский. И далее: «Вся эстетика Воронского — Горбова есть растворение материала действительности, общественного бытия в чувственном ощущении субъекта» и т. д. (Серебрянский М. Враг. — РАПП, 1931, № 1, с. 53, 55).

вращенным в образ внутреннего мира художника»¹. И «подлинный художник, — как считает критик, — не может пройти мимо... глубинного явления жизни («продолжающейся революции». — В. Э.), которое он призван истолковать. Не может он не мерить свой внутренний опыт основной и единственной мерой эпохи — мерой строящегося социализма»².

Особо важная для Д. Горбова мысль о «внутреннем мире художника» («внутренней теме», «внутреннем жесте» и т. д.) значима не только в плане освоения особенностей художественного отражения реальности, — она существенна и как утверждение органической (личной, пережитой) связи позиции автора с позицией классовой, общественной. «Строгость к себе... — пишет Горбов, — поможет пролетарскому художнику найти в самом себе социальный заказ своего класса, предстоящий не как нечто извне данное, рапповской... купчихой отверженное, а как живой факт собственного внутреннего мира художника... всю свою творческую энергию он (автор. — В. Э.) должен направить на прислушивание к нему» («подлинно социальному заказу». — В. Э.). И еще: «Пролетарский художник... должен быть всегда со своим классом. Но он обязан идти субъективным путем, не удовлетворяя ни одного требования, пока оно не вошло в его внутренний мир, пока оно не стало его внутренним жестом. Здесь пролетарский художник должен быть пушкински высокомерен...» И тогда эта коренная, органичная связь субъекта — и объекта, индивидуального — и коллективного «неминуемо приведет его (автора. — В. Э.) к созданию подлинного искусства, столь нужного нашей эпохе»³.

Именно такую, пережитую идейность писателя должна, считает Горбов, исследовать марксистская критика — вопреки критике «напостовской», для которой литература не

¹ Горбов Д. Поиски Галатеи, с. 34, 35. Подчеркнем, однако, что в некоторых определениях сущности художественного творчества, предлагаемых исследователем, субъективное начало подается излишне выделенным, в связи с чем начало объективное отодвигается на второй план («...конечный смысл художественного творчества — смысл субъективный, что отнюдь не значит индивидуалистический»; или: «Художник имеет основной задачей раскрытие через объект своего собственного, субъективного содержания в восприятии объекта». — Там же, с. 36, 35). Однако отдельные просчеты критика, сказывающиеся в полемически заостренных формулировках, не заслоняют принципиальной для него трактовки искусства как диалектического взаимодействия действительности и воззрений художника.

² Горбов Д. У нас и за рубежом, с. 220.

³ Горбов Д. Поиски Галатеи, с. 47—48, 48.

есть органичное выражение нашей общественности (и одно из высоких ее выражений), но своего рода наглядная образная «публицистика для несовершеннолетних»; или — «иллюстрированное приложение к политике». За подобными определениями художественного творчества (которые дают, например, Г. Горбачев и Е. Мустангова), как справедливо считает Горбов, стоит «узко прагматическая оценка искусства» (в том числе — и современного советского искусства), ничего общего с марксизмом не имеющая, ибо в этих определениях «нет понимания художественного творчества, как специфического, но и всеохватывающего, а не «дополнительного» познания общественной действительности»¹.

Идея органической связи художника с отражаемым миром, с эпохой, отстаиваемая Д. Горбовым, будучи интенсивно включенной в литературно-критическую полемику второй половины 20-х годов, важна и в более специальном смысле — в смысле стилевой проблематики (хотя непосредственно ею Горбов не занимается). Мысль его о «внутреннем начале», создающем прочное единство произведения (перекличка с Воронским), способствует пониманию стиля как сущностной, доминантной стороны художественной формы произведения, проявляющейся в его внешней, словесной форме и содержащей в себе его смысловое ядро. Критик пишет, например, о «внутреннем процессе создания великих образов» в произведениях классической литературы, «внешним выражением которого является литературный прием»; о произведении искусства как «цельном явлении, все детали которого — от идеологии до ассонанса — взаимно обусловлены и подлежат объяснению из данного корня»² и т. д.

Обращаясь к анализу творчества ряда писателей прошлого и современности (А. Куприна, Л. Андреева, М. Горького, Л. Леонова, Ю. Олеши, И. Бабеля, К. Федина, А. Серафимовича, Д. Фурманова, Л. Сейфуллиной, М. Шолохова, А. Веселого, Ю. Либединского, В. Лидина, В. Маяковского, А. Блока, С. Есенина, Н. Асеева, М. Цветаевой и др.), Горбов стремится идти по пути поиска и обозначения свойственного художнику творческого принципа — того, как он говорит, «внутреннего стиля», особенности которого видны в различных сторонах поэтики произведения. Например, своеобразие горьковского художествен-

¹ Горбов Д. Поиски Галатеи, с. 53, 56, 57.

² Там же, с. 56, 23.

ного принципа Горбов определяет (верно — по существу, но — спорно по формулировкам) как соединение «двух тенденций» в сфере формы (пестроты, «хаоса» — и укрупнения, «космоса») ¹, сплав которых ярко обнаруживается в книгах писателя 20-х годов ². За «стилизаторскими опытами» Леонова критик ощущает его эстетический принцип, который образно сравнивает с «плавной и гибко-извилистой рекой центральной полосы России» ³; стиль Бабеля характеризуется им через качества «концентрированности и парадоксальности» ⁴ и т. д. Стилевая закономерность, которой отмечено творчество того или другого из рассматриваемых авторов, обозначается критиком с разной мерой точности и глубины ⁵, но само направление литературно-критического анализа (от формы художника — к его «внутреннему стилю», а затем — к «внутренней теме», к писательскому взгляду на действительность, к его общественной значимости) выявляет его значимость для марксистской критики. Раскрывая, например, леоновскую трактовку «маленького человека» и намечая свойственное автору трагедийно-ироническое изображение уходящей России, Д. Горбов показывает «общественную ценность центральной темы Леонова», характерность этой темы для времени и для художника, утверждая, что она «была принесена Леонову страной и эпохой» ⁶.

Так, выход критика к стилю писателя (в чем убеждают наиболее удачные разборы Д. Горбова), являясь, вместе с тем, выходом к «основной авторской теме», к существу отношений к революционным временам, позволяет ему направить критический анализ творчества художника по пути эстетическому и социологическому одновременно. Об этой задаче, стоящей перед советской критикой (к со-

¹ Горбов Д. Поиски Галатеи, с. 248.

² См. также: Горбов Д. Путь М. Горького. — Новый мир, 1928, № 3, с. 188, 189.

³ Горбов Д. Поиски Галатеи, с. 169.

⁴ Горбов Д., Лежнев А. Литература революционного десятилетия, с. 60.

⁵ Так, например, глава, посвященная в «Поисках Галатеи» А. Фадееву (при всем том что «Разгром» Горбов характеризует как «цельную эстетическую систему», с. 26), в сравнении с главами, где рассматривается творчество Л. Леонова, Ю. Олеси, В. Лидина, является менее содержательной, ибо здесь автору не удается нащупать творческий принцип, свойственный художнику, и очертить специфическое для него толкование темы революции. В итоге «Разгром» характеризуется критиком преимущественно в русле «общих мест» («подлинное искусство», «серьезные ростки нового», «талантливая вещь» и т. д.).

⁶ Горбов Д. Поиски Галатеи, с. 166, 168.

циологии — через эстетику, к эпохе — «через образы ее художников»¹), Горбов пишет и прямо, в острой полемике с вульгарно-социологической критикой², и опосредованно, стремясь осуществить эту задачу в своих аналитических работах, где критерий эстетический он связывает с критерием общественным. Причем усилия его, направленные в эту сторону, обуславливаются и нуждами критики, и, главное, потребностями самой литературы второй половины 20-х годов, высокий идейно-художественный уровень которой требует и высоких художественно-социальных критериев. «...*Общественный критерий* («в свете строительства социализма») является для художника нашего времени, — говорит Горбов, — и *существенным критерием эстетическим*» (подчеркнуто нами. — В. Э.)³. И еще в этой связи — о программе группы «Перевал», отстаивающей принцип единства социальности и художественности: «Написанный на знамени «Перевала» лозунг борьбы за реализм, органически связанный со строительством нашей эпохи, есть не что иное, как четкая программа общественного поведения и художественной практики одновременно. Объявляя неразрывность слова и дела у художника, неразрывную слиянность художественного творчества и общественного действия, программа эта является для «перевальцев» точным мерилom ценности и собственных творческих поисков, и чужих достижений»⁴.

В сходном с Д. Горбовым (только с более интенсивным поворотом к литературно-критической практике) направлении разрабатывает вопросы творческой индивидуальности художника, его специфического видения и стиля и А. Лежнев. Откликаясь на все новое и значительное в ходе литературного движения 20-х годов, он ведет (более всего — на страницах «Красной нови» и «Нового мира») конкретный разговор об отдельных произведениях или чертах литературы определенного времени. Причем путь его разборов — это *путь анализа художественных идей, увиденных в их оформлении*; или, наоборот, — *путь рассмотрения формы, взятой в ее идейном*

¹ Горбов Д. Поиски Галатеи, с. 91.

² См.: «Взгляды и убеждения (автора. — В. Э.) ...могут интересовать меня как критика лишь в той мере, в какой они вошли неотделимым компонентом в его художественный замысел и нашли выражение в художественной ткани того цельного организма, который называется произведением искусства» (там же, с. 87).

³ Горбов Д. У нас и за рубежом, с. 224.

⁴ Горбов Д. У нас и за рубежом, с. 219.

наполнении. Формально-содержательный подход к произведению предстает нормой критической работы А. Лежнева, который постоянно нацелен на уяснение сущности «определенной творческой личности писателя», его «своеобразного художественного лица как лица собственного»¹.

Путь художника к обретению собственной, отмеченной стилем формы А. Лежнев раскрывает почти без выходов в «чистую» теорию, однако опять-таки сам анализ открывает методологические и теоретические установки автора, решающего задачу одновременной характеристики художественного языка писателя и его идейных ориентиров. Задачу, которую, как правило, ему удается глубоко реализовать, ибо критик стремится выявить основное качество поэтики художника — выявить его стиль. Правда, в его статьях (в сравнении, например, с критическими статьями А. Воронского) менее отчетливо определяется структурная сторона стиля: он дается чаще всего «собирательным» способом, как ряд признаков формы, придающих ей специфическое качество. Однако даже эта несколько описательная характеристика писательского стиля, выявляемого в его поэтике, позволяет Лежневу наметить и внутреннюю его направленность², и, далее, — очертить главные моменты авторской идейной позиции.

Так, например, в «парадоксальном, сжатом» стиле «Конармии» «выражается, как пишет Лежнев, двойственность самого автора, его горестно-трезвый и скептический подход» к действительности, лишенный «поэтизации стихии как таковой»³. В портрете Сейфуллиной он тоже дает почувствовать переход ее своеобразной формы («силь-

¹ Лежнев А. О группе пролетарских писателей «Перевал». — Красная новь, 1925, № 3, с. 258.

² В «напряженном, стремительном» стиле (Артема Веселого. — В. Э.) динамичность своеобразно соединена со сгущенно-бытовой, «характерной» речью (род динамизированного сказа). Ему свойственна короткая, отрывистая, задыхающаяся фраза... бешено-быстрый темп рассказа... страстная напряженность действия, стремление эту динамику подчеркнуть всеми имеющимися в распоряжении писателя средствами...; в «Реках огненных» эта динамика стиля еще не доведена до преувеличения, как в другом рассказе — «Дикое сердце» (Лежнев А. О группе пролетарских писателей «Перевал». — Красная новь, 1925, № 3, с. 259, 260); «В соединении напора и героической идеализации — отличительная особенность Всеволода Иванова... В повести («Хабу») много лиризма, придающего ей своеобразие и колоритность»; «у Клычкова — настоящий разлив стиль-русса, узорчатого, цветистого, перегруженного образами» (Лежнев А. Литературные заметки. — Печать и революция, 1925, с. 149, 153); и т. д.

³ Горбов Д., Лежнев А. Литература революционного десятилетия, с. 59, 60.

на и разносторонняя ее пластическая способность»; в ее прозе «сильно языческое начало»; «ее сказ кажется не стилизацией, а свободно льющейся речью») в характерное для писательницы содержание: «Сейфуллина показала пролетарскую революцию по огромной тени, отбрасываемой ею на крестьянское движение»; от Толстого в ее прозе — «повышенное чувство радости жизни и страх смерти»¹.

Таким образом, в литературно-критических работах Д. Горбова и А. Лежнева накапливается практический и теоретический опыт анализа стиля писателя, необходимый и новой литературе, и складывающейся новой критике. *Опыт прочтения художественного смысла — в стилевого облике произведения*, ибо оно воздействует на нас, как говорит А. Лежнев, «не столько непосредственно выраженным писательским кредо, сколько всем своим материалом, всей суммой заключенных в ней синтезов и обобщений действительности»².

Стилевой анализ (с поиском основного для художника, «внутреннего», «органичного», формально-смыслового начала) явлений новой литературы, осуществляемый в журнальной периодике А. Воронским, А. Лежневым, Д. Горбовым, оказывается насущно важным и в плане борьбы с бесстильными произведениями, чья художественная неопределенность и размытость обнажает неопределенность и невыявленность писательской позиции. В произведениях такого рода «сквозь густую ткань изображаемого часто не видно внутреннего мира художника. Мы не знаем, не чувствуем, смеется ли писатель, негодует ли, радуется или тоскует, не ощущаем, не понимаем, куда он нас зовет», — пишет А. Воронский, критически оценивая недостаточно проясненное отношение к современности и, отсюда, недостаточную творческую и революционную ответственность ряда прозаических книг середины 20-х годов («ровен и спокоен Лидин»; «чрезмерен объективизм Яковлева»; «гротесково-непринужден и беспечен» В. Катаев; «снимки с натуры» дает Акульшин)³. Эта забота о наступательном пафосе новой литературы, который должен быть воплощен во внутренней, стиливой форме, выработанной художником (именно тогда его слово получает отклик у

¹ Лежнев А. Литературный обзор. — Печать и революция, 1925, № 1, с. 133, 134, 136.

² Там же, с. 137.

³ Воронский А. Читатель, книга, писатель. — Красная новь, 1927, № 1, с. 230, 231.

читателя, ибо становится фактом действительного искусства), объединяет литературно-критическую работу А. Воронского, А. Лежнева и Д. Горбова, для которых вопросы высокого эстетического качества советской литературы являются неотделимыми от ее преобразующего воздействия на читательское сознание.

Вместе с тем, острота полемики с прагматическим, вульгарно-социологическим подходом к литературе заставляет А. Лежнева и Д. Горбова особенно интенсивно выделять и аргументировать положения, связанные с эстетической природой искусства, и более бегло раскрывать и характеризовать его идеологическую сущность. В отличие от А. Воронского, оба критика «Перевала» (Д. Горбов — в большей степени) в ряде выступлений останавливаются перед развернутым рассмотрением произведения, которое должно было бы вытекать из глубокого раскрытия художественной индивидуальности автора, в целом характерного для их работ. Внимательный эстетический анализ, ими осуществляемый, отнюдь не всегда выливается в конкретное исследование общественной позиции художника: в ряде случаев она предстает данной излишне общо, отвлеченно, как это происходит, например, с характеристикой идейных воззрений М. Горького, которую предлагает Д. Горбов. Верно передавая, как говорилось, стилевую окраску горьковской формы (колоритность, пестрота, предметность — и широкая символика), критик дает почувствовать *эмоционально-эстетическую направленность* произведений художника середины 20-х годов¹. Социальное же звучание книг писателя, непосредственно связанное с их эмоциональным пафосом, в данном случае не получает у Горбова той серьезной и точной разработки, которая должна была бы вытекать из стилистического рассмотрения творчества художника и которая возникает, как отмечалось, в ряде других портретных очерков критика, где эстетический анализ естественно и целенаправленно переходит в анализ социологический.

Однако эти случаи не до конца реализовавшегося подхода к стилю как принципу формирования художественно-

¹ См.: «...изумительно яркие, как бы самостоятельной жизнью наделенные художественные образы, созданные этим большим художником, являются выражением многого, о чем думает, чем живет и волнуется наша общественность и современный человек». Для Горького характерна «вера в победоносную мощь человеческой воли, которая призвана восторжествовать над окуровским хаосом бытия, перестроить его в человечески-осмысленный космос социальных отношений» и т. д. (Горбов Д. Поиски Галатеи, с. 234, 248).

го содержания не могут заслонить (что мы видим сегодня) значения продуктивного и необходимого советской литературы творений искусства (идейность — «через эстетику»), который прокладывают Лежнев и Горбов, как и ряд других критиков «Передела». Не всегда поднимаясь до конкретного и точного прочтения сущности идейной позиции писателя, заключенной в его стиле,— в большей части своих работ они идут в одном направлении с А. Луначарским, А. Воронским, Вяч. Полонским, активно формирующими подлинно научный, социально-эстетический подход к искусству, к новому искусству — в первую очередь.

4. ТЕОРИЯ СТИЛЯ И ПРИНЦИПЫ ЕГО АНАЛИЗА, УТВЕРЖДАЕМЫЕ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ ВЯЧ. ПОЛОНСКОГО (ЖУРНАЛЫ «ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ» И «НОВЫЙ МИР»)

Будучи близким А. Луначарскому и А. Воронскому в общем толковании искусства как художественного освоения действительности («эстетического знания»), в котором «как бы химически слиты воедино момент чувственный и момент интеллектуальный»¹ (что, в свою очередь, обуславливает образную форму, «образную конструкцию», необходимую для воплощения художественного содержания), Вяч. Полонский оказывается рядом с ними и в разработке принципов эстетического, в том числе — стилевого анализа литературного произведения². Они формируются в статьях критика, обращенных к творчеству целого ряда талантливых художников 20-х годов (М. Горького, В. Маяковского, Д. Фурманова, А. Фадеева, А. Веселого, И. Бабеля, Б. Пильняка, Вс. Иванова, Ю. Олеси,

¹ Полонский Вяч. Сознание и творчество.— Новый мир, 1931, № 1. См. также: Полонский Вяч. О литературе. Составл. и вступ. статья В. Эйдиновой. М., 1988, с. 442, 443.

² Сходными с Полонским путями рассмотрения художественного творчества идут критики, активно выступающие на страницах «Нового мира». Помимо А. Лежнева и Д. Горбова, это — Н. Замошкин, С. Пакентрейгер, В. Дынник, Ник. Смирнов, которые в то же время принимают ближайшее участие в деятельности и «Красной нови».

Д. Бедного и др.)¹. Трактовка стиля как способа открытия творческой концепции того или другого автора проявляется и в критических работах Полонского общего характера, где он стремится выявить закономерности движения советской литературы, обращая особое внимание на вопросы формы и стиля (на «новые формы выражения», на проблему «стиля нашего времени»²). В работах критика раскрывается тот содержательный, основанный на понимании организующей роли стиля подход к нему (при всем том, что непосредственная задача анализа стиля им не ставится), который позволяет автору глубоко войти в существо художественного мира писателя.

Конкретно-аналитические работы Полонского наглядно демонстрируют и те возможности, которые дает анализ художественного стиля литературной критике, нуждающейся в лаконичном выявлении существа писательской индивидуальности и ее места в литературе эпохи. Остановимся на двух его очерках: «Д. Фурманов» (1926) и «Бабель» (1927), — каждый из которых предстает как внутренне спаянное, прочное единство, хотя в них включаются самые различные факты (моменты биографии авторов, черты времени, свойственного ему общественного сознания и др.), а не только главный предмет изучения — творчество художника. Это единство литературных портретов Полонского складывается благодаря постоянному его вниманию к художественной форме и стилю анализируемого произведения, какая бы из его сторон ни раскрывалась. Даже тогда, когда критик останавливается на внелитературных моментах (история, социология, психология, этика), он не уходит от вопроса о специфическом характере образного воплощения действительности автором, о своеобразии его стилевой формы. Разборы Полонского убеждают в том, что профессиональный литературно-критический анализ, направленный на раскрытие сущности писательской позиции, закономерно ведет к осмыслению стиля как способа ее выражения. В этом смысле портретные очерки Полонского (хотя в них есть и отдельные проявления прямолинейно-социологического толкования произведения) тоже чрезвычайно поучительны и

¹ Не случайно рапповская критика относила Вяч. Полонского (вместе с А. Лежневым и Д. Горбовым) к «школе Воронского». См.: Мустангова Е. Круговая порука. — В кн.: Удар за ударом. Удар второй. Л., 1930.

² Полонский Вяч. Очерки литературного движения революционной эпохи. М., 1927, с. VII.

современны: они позволяют увидеть, что выход к стилю (как структуре художественного содержания) позволяет критику анализ эстетический увязать с анализом социологическим, добиться их взаимодействия и взаимопродо-¹

«Механизм» стилового исследования, который возникает «на глубине» общей характеристики творчества художника, складывается в работах Полонского из нескольких моментов. Во-первых, он ищет истоки стиля писателя, обращаясь к его контактам с жизнью, к его опыту. Сама революционная действительность, ее сущность, многообразие, сложность, питает, как показывает критик, разнохарактерные художнические индивидуальности. Свой материал находит в борьбе за новый мир Фурманов. «Как писатель он всем обязан революции, наполняющей его ощущением ее многоплановости и размаха», — пишет Полонский. Революция обогатила его «огромным запасом впечатлений, дала заряд революционного действия» (он «многократно глядел в глаза смерти, выпил из чаши жизни много испытаний такой исключительной силы, которая свалила не одного комиссара»²). Иная сторона революционного бытия питает талант и стиль Бабеля, остро воспринимающего контрасты и противоречия действительности. «... Без опыта, вынесенного из скитаний с казаками, среди стихов, филактерий и портянок, на развалинах сел и городов, в окружении тифозных и умирающих, расстрелянных и изнасилованных, растоптанных и повешенных — без такой тематики, — говорится в очерке, — не было бы Бабеля. «Конармия» дала ему материал поистине драгоценный: то были слезы и кровь. Но, как всякая драгоценность, он давался дорогой ценой»³.

Критик осмысляет и другие, субъективные истоки стиля художника, коренящиеся в особенностях его «духов-

¹ «Искусство, — пишет Полонский, — не две отдельные субстанции — форма и содержание, — а неразрывно спаянное явление, в котором содержание воспринимается через форму, а форма есть содержание, возведенное в степень искусства» (Полонский Вяч. Марксизм и критика. М., 1927, с. 16). Или: «Задачей является такой анализ образных средств, который, будучи анализом формы, вместе с тем, будет анализом содержания» (Полонский Вяч. Проблемы марксистской критики. — Новый мир, 1930, № 8-9, с. 212—213. Подчеркнуто нами. — В. Э.).

² Полонский Вяч. Фурманов. — Новый мир, 1926, № 4. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 43.

³ Полонский Вяч. Критические заметки. О Бабеле. — Новый мир, 1927, № 1. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 70.

ного зренья» (мысль о «художественной призме», о «своих глазах», своем зрении, которым обладает каждый талантливый художник, перестраивающий мир реальный в мир художественный, упорно звучит в каждой работе Полонского). Эта творческая направленность художественного воссоздания действительности (преобразование бытия, создание «нереальной реальности») является, как говорит Полонский, следствием особо напряженной жизни субъекта в искусстве: самобытностью личности художника («особое дарование» Бабеля) обуславливается его зримая избирательность по отношению к фактам действительности. И если резко индивидуальной чертой Фурманова оказывается многосторонность и масштабность его мировосприятия (умеет увидеть революцию как сложное и грандиозное явление, в «великом и малом»¹), то бабелевское видение (оригинальность «призмы», сквозь которую он видит мир) отмечено необычайной, гипертрофированной контрастностью, способностью сталкивать противоположности, обнаруживать два мира в одном («умирающий, древний, и новый, мир борьбы, с кровью и порохом»²).

Раскрытие Полонским объективных и субъективных стилевых предпосылок сочетается со вниманием к «бытию» мира произведения, которое и соотносимо с миром реальности, и надстроено над ним. В ходе разбора различных сторон поэтики, разбора пунктирного, но схватывающего многие, малые и большие, ее стороны, возникает то впечатление неповторимой целостности творчества писателя, которое всегда достигается в произведениях истинных художников. Полонский ведет читателя к ощущению этого единства, настойчиво показывая, как «работает» творческий принцип, характерный для каждого из них, как организуется им поэтический мир — фурмановский или бабелевский. Так, трезвость и широта взгляда, свойственная Фурманову, складывается в закон *многосторонности изображения, полноты картины* («...толпа живет, дышит, — многоглавая, нестройная, устремленная к одной большой цели...»); художник «показывает нам сложное и многообразное явление, но показывает с простотой, без ухищрения и натяжек, не отвращая от него взора... Набрасывая картину за картиной, выводя на сцену одно-

¹ Полонский Вяч. Фурманов. — Новый мир, 1926, № 4. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 44.

² Полонский Вяч. Критические заметки. О Бабеле. — Новый мир, 1927, № 1. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 64.

го участника мятежа за другим, одну толпу за другой, Фурманов создает огромное полотно...»¹). Бабелевское же, подчеркнуто-контрастное зрение формирует иной стилевой принцип, управляющий его поэтикой, — *гиперболизированный контраст* («...два мира... живут рядом в этой странной и очаровательной книге. Они отражают друг друга, изредка соприкасаясь, как бы переходя один в другой, застывая в этом противоестественном сплетении»²).

Насыщая собой и повествование, и облик персонажей, и сюжет произведения, стиль Бабеля и стиль Фурманова ищут и образуют органичные для них жанровые формы. Эту линию (*стиль, формирующий жанр*) Полонский ведет в каждом из своих очерков. Так, он подчеркивает, что «грандиозная картина» войны в изображении Фурманова, «с ее неисчерпаемым многообразием событий, полная динамики, насыщенная действием масс и вместе деятельностью отдельных лиц, учреждений, организаций... не может вместиться в традиционные формы литературы». «она вылезает, выширает из этих форм... Из нестройного на первый взгляд потока материала возникает представление о новой форме, столь же полихромной и полиморфной, как сама революция...» «Многообразие материала» диктует Фурманову «потребность в многообразной форме», в новом «художественном целом»³. Бабелевский же парадоксально-гиперболический стиль («два стиля — в одном»), как показывает Полонский, тяготеет к иной жанровой форме — новеллистической, причем он формирует новеллу подчеркнуто драматическую, динамичную («...34 рассказа, острых, как спирт, и цветистых, как драгоценные камни»).

Важно и то, что стиль в рассмотрении Полонского постоянно открывает свою содержательность. Принцип формы выступает в его изложении как *принцип мировосприятия художника* и — шире — той общественной позиции, которую он выражает. «В «Конармии», — пишет он, — звучит музыка прошлого — романтика, питающаяся томительными мечтами о невозвратном, но еще громче зву-

¹ Полонский Вяч. Фурманов. — Новый мир, 1926, № 4. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 45.

² Полонский Вяч. Критические заметки. О Бабеле. — Новый мир, 1927, № 1. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 64.

³ Полонский Вяч. Фурманов. — Новый мир, 1926, № 4. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 47.

чит в ней музыка будущего — романтика борьбы и победы. Это два берега, между которыми пролегает путь Бабеля»¹. Свойственный Фурманову принцип изображения тоже открывает свой внутренний смысл. Он «изображает, лепит фигуру за фигурой... картину за картиной, — оттого-то «Чапаев» оставляет в читателе представление о боевой страде, о величественном и низком, прекрасном и безобразном». А в «Мятеже» ему удастся показать «медленное нарастание взрыва, постепенное распространение в массе недовольства, неуклонное и неизбежное назревание восстания»².

Так, кратко, эскизно, в соответствии с «широким» предметом литературной критики, прослеживая «стилевую работу» талантливых авторов, Полонский в то же время достигает большой убедительности в литературно-критическом анализе стиля. Анализе, который рождает мастерски исполненный образ художника. Эта убедительность возникает благодаря устойчивому вниманию критика к особому творческому принципу, присущему писателю, и эта последовательность разбора компенсирует его эскизность и сжатость. Аргументированность и яркость в анализе стиля достигается Полонским также в результате живого подключения самого критика (через избираемую им манеру изложения — речевую, композиционную) к стилю художника. Оставаясь аналитичной, но, вместе с тем, насыщаясь экспрессией и обретая тот или иной пафос, форма портретных очерков Полонского меняет свой облик, «продолжая» стиль исследуемого автора, ориентируясь на него. Размеренность, протяженность фразы, которой он начинает очерк о Фурманове («Он вошел в литературу неторопливо и как бы неожиданно, но продвигался вперед без остановки...»), формирует слог, соотносимый с фурмановским стилем, передает атмосферу его творчества. Иначе начинается бабелевский портрет: короткие, динамичные фразы, несущие в себе обостренную эмоциональность, «выстраивают» мир, близкий миру художника («Читаю и перечитываю «Конармию». Удивительная книга, — едва ли не самая яркая за последние десять лет...»).

Композиционная структура очерков о Фурманове и Бабеле тоже перекликается с индивидуальностью каждого

¹ Полонский Вяч. Критические заметки. О Бабеле. — Новый мир, 1927, № 1. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 62.

² Полонский Вяч. Фурманов. — Новый мир, 1926, № 4. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 45.

из художников. Характеризуя творчество Фурманова, Полонский избирает последовательный способ изложения материала: от реальности — к личности художника — к его героям — к сюжету — к мысли о художественной ценности фурмановских идей, об их значении для общественной и литературной жизни страны. По-другому строится очерк о Бабеле: впечатления, вопросы, полемика, анализ текста, проводимый ассоциативно — через перебивы, перебросы, — создают ощущение непрямого, парадоксального развертывания критической мысли, родственного движению художественной идеи в «Конармии». И только в конце бабелевского портрета возникает спокойный, аналитичный тон, соизвещающий выводу об идейно-художественной значимости произведения и о возможном пути художника в дальнейшем.

Таким образом, активный контакт (с произведением, читателем, со временем), который Полонский осуществляет в своих критических портретах — не только в прямом разговоре с адресатом, но в самой литературной форме, им избираемой, — помогает ему идти по пути собственно критического (обращенного к современности, остропублицистического) исследования художественного творчества и, вместе с тем, — оставаться на уровне действительно научного, эстетического рассмотрения писательского языка (а через него — идейной позиции) двух одаренных и значительных художников 20-х годов.

Свойственное Полонскому владение стилевым анализом, означающее проникновение в диалектику формы и, далее, в диалектику формы — содержания в искусстве, — вытекает из его общих эстетических представлений, в основе которых лежит осознание искусства как уникальной формы отражения действительности, суть которой — *в особо действенной, напряженной жизни творца в его создании*. Отсюда — столь важный для Полонского, полемизирующего с левовцами и рапповцами, с их теориями «социального заказа», тезис (сближающий его и с Луначарским, и с Воронским, и с Горбовым, и с Лежневым) о сокровенной, органичной для художника «точке зрения» на мир, о собственном, выношенном его взгляде на действительность, без которого не может возникнуть подлинное явление искусства. Он подчеркивает, что именно способность художника утверждать в искусстве свою, кровную пережитую позицию есть свидетельство его художественного таланта. Общественная идея в искусстве, по По-

лонскому, — это идея, вошедшая «в плоть и кровь» творца и его создания, это авторский, личный, «свой взгляд на мир»¹.

Мысль о «духовном зрении» художника, о его индивидуальном видении, проходит через всю творческую работу критика (на страницах «Печати и революции», «Нового мира»); выливаясь в утверждения о «духовном лице» поэта²: о необходимой ему «концепции, сокровенном ядре искусства» (зреющем и «под порогом сознания», и при его свете, в их сложных связях и контактах); о «пафосе, которым, как огнем... озарено» произведение творца³; «об основном угле зрения», характерном для него; и т. д.⁴.

Однако, в отличие, например, от Д. Горбова, В. Полонский (подобно А. Луначарскому и А. Воронскому) настойчиво ищет точки соприкосновения личного и общественного начал в искусстве, стремясь наглядно выявить их сплав и отчетливо раскрыть *органическую классовость и партийность художника*. И если Горбов, не снимая вопрос об идейности творца, нередко говорит о ней, как отмечалось, общо и отвлеченно, то Полонский последовательно идет по пути конкретного, обстоятельного раскрытия внутреннего (идеи класса — «в плоть и кровь» художника) сплава индивидуального и социального, субъективного и объективного в творчестве того или другого автора.

Отстаивая эту «органическую социальность», свойственную искусству, Полонский занимает ленинскую позицию в толковании его отражательно-творящей сущности и, вместе с тем, — критическую по отношению к богдановской концепции художественного сознания, игнорирую-

¹ Полонский Вяч. Критические заметки. Художник и классы. О теории социального заказа. — Новый мир, 1927, № 9. См. также: Полонский Вяч. На литературные темы, с. 195, 199.

² Полонский Вяч. Критические заметки по поводу книги Г. Лелевича «На литературном посту». — Печать и революция, 1925, № 4, с. 53.

³ Полонский Вяч. Сознание и творчество. — Новый мир, 1931, № 1. См. также: Полонский Вяч. На литературные темы, с. 403.

⁴ Эта сторона эстетических представлений Полонского раскрывается Г. Белой, пишущей, в частности, о том, что он «выступил против упрощенного толкования Лелевичем художественного произведения...» (Белая Г. Печать и революция. — В кн.: Очерки истории русской советской журналистики. 1917—1932, с. 264). См. также у А. Дементьева: «Полонскому удалось и показать и доказать, что лефовская и «напостовская» теория («социальный заказ». — В. Э.) представляет собою одну из вульгарных, упрощенных интерпретаций марксизма» (Дементьев А. Литературная деятельность В. П. Полонского. — В кн.: Полонский Вяч. На литературные темы, с. 25).

щей его человеческую природу. Эта принципиальная для складывающейся советской критики методологическая позиция открывается в работах Полонского и опосредованно, и непосредственно — например, в «Очерках литературного движения революционной эпохи». Так, он раскрывает методологическую несостоятельность одного из основных тезисов Богданова («дело не в авторе, а в классовой точке зрения»), показывая, что в богдановском снятии субъективного начала в искусстве заключаются истоки теории «социального заказа» («напостовцы» — невольные продолжатели Богданова) и что направление борьбы под лозунгом «пролетарская культура» и «пролетарская литература» в истекшее десятилетие протекало не под влиянием взглядов Ленина на искусство и литературу, а в значительной мере под влиянием взглядов А. Богданова. И далее Полонский (впервые в нашей науке!) показывает теоретическую значимость для искусства и литературы новой эпохи ленинских положений о связи классовых и личных воззрений автора, об особой роли в произведениях искусства собственных представлений художника, который, цитирует он Ленина, «имеет право творить свободно, согласно своему идеалу»¹.

Подчеркнем также, что Полонский заявляет в «Очерках...» и о близости своей эстетической позиции — художественным идеям Луначарского и Воронского (и в целом, и, в частности, по интересующим нас вопросам: «сущность художественного творчества», «поэтика», «стиль»). Так, он отмечает постоянное внимание Луначарского к специфическому характеру познания в искусстве (ибо оно есть «переживание» реальности, «обогащающее опыт человека»); к «особым законам художества», осмысляя которые он «не принимает чисто политический подход к литературе и искусству»².

Оценивая деятельность А. Воронского, Вяч. Полонский говорит не только о его роли «Ивана Калиты» советской литературы, но и о его мужественной борьбе за талантливую, эстетически значительную новую литературу («...собирал не просто «литературу», а «литературу, которая художественно умела отразить революцию»), ибо «вопрос «качества», наряду с «революционностью», —

¹ Полонский Вяч. Очерки литературного движения революционной эпохи, с. 65, 80, 93.

² Там же, с. 438. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 438.

пишет Полонский, — был основным для нового искусства»¹. И продолжает: «По мере того как развивалась деятельность Воронского и выше вздымалась волна новой литературы, в критических статьях его все более видное место начинали занимать мастерство, художественное умение, качественная сторона произведений... специфические черты искусства начинают продвигаться к центру внимания Воронского. Вместе с ростом литературы выросли и требования чисто художественные, свойственные ему». И — в заключение раздела о Воронском: «В его деятельности много общего с культурной деятельностью Луначарского»². Вместе с тем, Полонский не проходит и мимо слабых сторон в литературно-критической работе Воронского, говоря, например, о его полемическом ожесточении в борьбе с «напостовцами», помешавшем ему увидеть идейно-эстетическое значение «Разгрома» Фадеева³.

Выделяя — как особо важные для литературы второй половины 20-х годов — вопросы собственно художественные (форма и содержание, стиль, направление творческих поисков текущей литературы и др.), Полонский постоянно держит их в сфере своего внимания — и в теоретических и в конкретно-аналитических работах. Так, его критическая позиция по отношению ко взглядам А. Богданова обуславливается, в частности, тем, что тот теряет критерии художественности и проявляет «поверхностное, дилетантское понимание предмета, когда речь идет о поэтике»⁴. Не просто дилетантский, но примитивно-социологический подход к специфическим для искусства проблемам раскрывает Полонский в своих разборах выступлений Г. Лелевича, который «фетишизирует содержание» (подобно тому как формалисты «фетишизируют форму»⁵),

¹ «Установка на произведение большой технической квалификации на советской идеологической платформе — такова, — пишет Полонский, — была позиция, занятая «Красной новью» (Полонский Вяч. Очерки литературного движения революционной эпохи. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 426).

² Полонский Вяч. Очерки литературного движения революционной эпохи, с. 142, 143, 146, 151.

³ Там же, с. 155.

⁴ Там же, с. 66.

⁵ Не принимая идеализм философской позиции формальной школы (более всего — Шкловского), Полонский в то же время отмечает глубину проникновения в форму произведения, свойственную, например, «трудолюбивому Эйхенбауму», его «кропотливым изысканиям», к которым Лелевич «ничего нового не добавляет» (Полонский Вяч. Критика ради критики. Ответ Полонского Лелевичу. — Печать и революция, 1925, № 8, с. 91).

отрывая его анализ от анализа поэтики и приходя к «дурной односторонности»¹. Для Полонского же содержание в искусстве предстает пластически закрепленным, воплощенным в форме настолько органично, что оно не существует вне его «художественной обработки» (*в искусстве нет материала, существующего изолированно от художественного оформления*)²).

Акцент на содержательности формы в искусстве звучит в работах Полонского и тогда, когда он непосредственно рассматривает вопросы стиля («своеобразной формы художника», его «особого лица»), считая, что идейно-художественный рост литературы середины 20-х годов, вступившей в «интенсивный период развития», заставляет современную критику быть подчеркнута внимательной к проблемам поэтики и стиля (к «стилевому принципу», вокруг которого особо сосредоточивается текущая критическая мысль³). Полонскому, правда (при всем том, что он неизменно и последовательно сражается с вульгарно-социологическим толкованием специальных художественных вопросов), не всегда удается избежать упрощенности в раскрытии связей между социологией и эстетикой. В отдельных случаях (чаще всего — в теоретических заключениях) он допускает крен в сторону прямолинейного соотношения стилового и классового облика литературы⁴. Однако в целом (и тем более — в конкретных разборах литературных фактов⁵) Полонский идет по пути подлинной

¹ Полонский Вяч. Критика ради критики. Ответ Полонского Лелевичу. — Печать и революция, 1925, № 8, с. 90, 91, 96.

² Полонский Вяч. Очерки литературного движения революционной эпохи, с. 71.

³ Там же, с. 158.

⁴ См., например, рассуждения Полонского о непосредственных связях между «особенностями образной идеологии», заключенной в произведении, и ее «классовым происхождением»; или — выводы о «социальности форм в искусстве» (*«самую художественную форму марксисты считают фактом социальным, который возникает, развивается и изменяется под влиянием общественной среды»*). — Полонский Вяч. Критические заметки по поводу книги Г. Лелевича «На литературном посту». — Печать и революция, 1925, № 4, с. 55. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 352).

⁵ Даже в резко полемических статьях, направленных против эстетики ЛЕФа, Полонский неизменно подчеркивает крупный поэтический талант Маяковского и значение его для советской поэзии: «Облако в штанах» оставило большой и неизгладимый след в развитии молодой русской поэзии. Целое поколение русских поэтов эпохи 1918—1922 годов вышло из «Облака в штанах» Маяковского» (Полонский Вяч. Критические заметки. Влеф продолжается. — Новый мир, 1927, № 5, с. 154): или; «Футуризм мог щегольнуть одним именем, которое стоило

диалектики в освоении сложной природы стиля, его концептуальной наполненности, его не прямых отношений с социальным смыслом произведений художника.

Так художественная закономерность, тонко улавливаемая критиком в творчестве рассматриваемых авторов, переводится (что мы видели в разборах прозы Фурманова и Бабеля) в закономерность содержательную, в которой открывается характерный для данного художника взгляд на действительность, на революцию. Таким последовательным движением в глубь писательского стилевого мышления (*закон формы, его претворение в поэтике, его смысловой план и т. д.*) отмечены портретные очерки В. Полонского, посвященные и классикам, и современникам. Характеризуя, например, роман Достоевского «Бесы», он выделяет специфическое для автора «резкое художественное противоречие» («хроникальность», «летописность», на фоне которой остро выявляются «страстная», «сгущенная» сатиричность — и драматизм). Показывая, что этот основной для «Бесов» принцип формы проходит через весь роман, окрашивая «всех действующих лиц, всю его ткань, всю фабулу», Полонский приходит к глубокому осмыслению «основного художественного задания» произведения (которое, как он убедительно доказывает, трактовалось критикой односторонне, ибо не учитывалась специфическая, «достоевская» творческая закономерность). В этом задании, по его словам, «две части» — разоблачающее и трагическое восприятие революции, — что, в свою очередь, раскрывает собственную внутреннюю борьбу Достоевского, ее «психологическую и социальную подпочву»¹.

Полонскому, глубоко осваивающему индивидуальные писательские стили, удается выявить и очертания идейно-художественного облика литературы 20-х годов в целом. Отстаивая ее художественную «многоцветность» (А. Луначарский), В. Полонский активно поддерживает все отряды советской литературы, говоря о том, что «Новому миру» так же, как и «Красной нови», была поставлена задача быть органом, показывающим рост всей советской

нескольких, а именно в области слова. Мы говорим о Маяковском... Маяковский — виртуоз речи... значение которого еще далеко не оценено» (Полонский Вяч. Очерки литературного движения революционной эпохи, с. 27, 137).

¹ Полонский Вяч. Ник. Ставрогин и роман «Бесы». — Печать и революция, 1925, № 2, см. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 317, 318, 341, 323.

литературы... Сталкивающиеся, отрицающие друг друга литературные направления, группы и школы, вместе взятые, представляют собой то, что мы суммарно обозначаем словом «Советская литература»¹.

Эта поддержка и пролетарской, и крестьянской, и попутнической литературы Вяч. Полонским отнюдь не означает взгляда на нее как «единый поток». Критерием оценки подлинных явлений новой литературы является для него степень отражения в них революции, ее законов, как «высших законов действительности»². Революция, с ее пафосом перестройки мира, обуславливает, как показывает критик, ориентацию литературы 20-х годов на изображение процессов переделки мира и человека, их изменения и развития, на формирование нового типа художественного сознания. Так, говоря о «преобразовательном» пафосе, свойственном послеоктябрьской литературе — самым разным ее художникам и творческим направлениям, — Полонский, по сути дела, раскрывает формирование *нового метода советской литературы* («романтического реализма»), для которого характерна «совместная работа» разнообразнейших форм, отмеченных показательной для художественного сознания 20-х годов (с его вниманием к процессам «ломки и строительства», «концов и начал»³) тенденцией стилиевой динамичности⁴.

Однако, утверждая новый тип художественного видения (реализм «окрыленно-романтического» типа), направляющий литературу в сторону разработки подчеркнуто действенных форм, которые передают облик преобразующейся реальности, Полонский отнюдь не стоит за художественное единообразие новой литературы⁵. Как явст-

¹ Полонский Вяч. Заметки журналиста.— Новый мир, 1930, № 1, с. 227.

² Полонский Вяч. Концы и начала. Заметки о реконструктивном периоде советской литературы.— Новый мир, 1931, № 1, с. 130.

³ Там же, с. 120, 129.

⁴ «Манера Бабеля... его художественные приемы... отразили не только степень индивидуального умения и таланта. В быстроте его повествования, в насыщенности изложения, в необыкновенной уплотненности художественной ткани отразился темп нашей индустриальной эпохи...» (Полонский Вяч. Критические заметки. О Бабеле.— Новый мир, 1927, № 1. См. также: Полонский Вяч. О литературе, с. 78).

⁵ В статье «Концы и начала», как и в статье «Заметки журналиста» (начало 30-х годов), тезис Полонского о художественной широте нового искусства звучит более глухо, чем в предыдущих его работах. Однако упрощенные его суждения (об «общей переоценке всех сторон и особенностей искусства: тематики, жанров, образов... всех компонентов стиля,

вуют и его писательские портреты, и обзорные критические очерки, новая литература создается разнообразными («дифференцированными», по его словам) стилевыми путями. Благодаря творческой работе многих самобытных художников, слышащих голос революции и внутренне откликающихся на него, возникает, как говорит Полонский, подлинное искусство, для которого органично «неисчислимое многообразие эстетических форм, богатство образов, идейная насыщенность... страсти, индивидуальные и социальные, которые в нем закрепляются...»¹. В этой непрерывной и стойкой борьбе за «разнообразное единство» советской литературы, за ее новый метод, утверждаемый творчеством многих оригинальных художников (борьбе сложной, тяжелой, в которой рапповская критика конца 20-х — начала 30-х годов не останавливается перед политически тенденциозными обвинениями редактора «Нового мира» и «Печати и революции»), В. Полонский оказывается солидарным, как справедливо пишет А. Дементьев², и с А. Луначарским, и с М. Горьким, и, добавим, — с А. Воронским.

Таким образом, решение вопросов стиля, выявляющее степень методологической и исторической «правоты» тех или иных концепций искусства, выступает критерием их истинности и тогда, когда этим решением проверяется *социально-эстетический подход к искусству*, утверждающийся в литературно-критических работах А. Луначарского, в выступлениях А. Воронского, Вяч. Полонского и ряда близких им по своим позициям теоретиков и критиков рассматриваемого периода. Трактовка стилевых проблем, свойственная работам видных критиков-марксистов, открывает верность и продуктивность их исходных

созданного старым порядком» (Полонский Вяч. Концы и начала. Заметки о реконструктивном периоде советской литературы. — Новый мир, 1931, № 1, с. 128) тем не менее не снимают главного для него акцента на творческом многообразии советской литературы. Акцента, который сопровождает конкретные «куски» статей, посвященных Веселому, Фадееву, Маяковскому и другим авторам.

¹ Полонский Вяч. Сознание и творчество. Л., Прибой, 1934, с. 59.

² См.: «Понятие» «реализма романтического», по существу своему близкое понятие реализма социалистического и эстетическим идеалам Горького и Луначарского... лежит у Полонского в основе анализа конкретных литературных явлений. Именно исходя из этого понятия, он характеризует и оценивает творчество различных писателей и такие произведения, как «Конармия», «Россия, кровью умытая», «Цемент», и другие» (Дементьев А. Литературная деятельность В. А. Полонского. — В кн.: На литературные темы, с. 28—29).

философско-эстетических идей, ибо обнаруживает принципиальное соответствие этих идей художественным творениям, характеризующимся сложнейшей природой и не поддающимся односторонним — позитивистски-социологическим или формалистическим — трактовкам. Многоаспектный, имеющий в виду специфический (объективно-субъективный, общественно-индивидуальный, внутренне-внешний) характер явлений искусства, этот подход на протяжении 20-х годов, в ходе развития советской литературной критики и сопровождающей это развитие острой литературной борьбы, все более обнаруживает свою плодотворность и для новой литературы, и для осваивающей ее литературно-критической мысли. И наиболее заметный вклад в его становление вносит, как мы стремились показать, литературно-критическая деятельность Луначарского, Воронского и Полонского, в чьих работах — направленных на раскрытие *общественно-эстетической природы художественного творчества*, на освоение заключенной в нем диалектики «особенного — общего» — активно и целеустремленно, хотя в то же время — непросто и драматично, формируются научные основы марксистско-ленинской критики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Итак, каковы же наши основные выводы?

Мы видим, что исследование опыта советской литературной науки 20-х — начала 30-х годов, находящейся в постоянном контакте и с живой жизнью текущей литературы, и с эстетическими идеями времени, открывает заключенную в критике и литературоведении тех лет достаточно глубоко разработанную теорию художественного стиля. И в собственно теоретических, и в критико-аналитических работах первого послереволюционного десятилетия постепенно, противоречиво, но тем не менее все более явно формируется представление о сложной (в нашем определении — *структурно-материальной*) сущности стиля. Эта «двумерная» природа стиля обнаруживается в специфическом для него *переходе* внутренней, структурно-законодательной стороны формы произведения искусства во внешние, видимые ее слои

(«формула взаимосвязей в формах проявлений»¹), в результате чего стиль как закон формы и *организует* художественное произведение, и *проявляется* в компонентах его поэтики, в их особом пластическом рисунке. Осознание этой «двуединой» сущности стиля в искусстве дает возможность воспринять его характерную содержательную наполненность, «схватить» воплощенную в нем идейно-эстетическую позицию в ее определенности и существе, а само владение стилем, присущее талантливым художникам, осознать как «процесс оформления отчетливо поставленных намерений»².

Не забудем сказать о том, что представление о структурно-материальной, структурно-пластической природе стиля, складывающееся в литературно-критических и литературоведческих исследованиях 20-х годов, способствует разработке системного (системно-структурного) подхода к искусству, позволяя — и в теории, и в практике анализа художественного текста — наметить его методологические отношения (и «схождения», и расхождения) с подходом структуралистским. Идея диалектической, двумерной природы стиля, раскрывая точки их соприкосновения, вместе с тем, обосновывает принципиальную «разведенность» системно-структурного и структуралистского изучения поэтики и стиля.

Усвоение теоретико-стилевого опыта, накопленного в литературной критике послереволюционного десятилетия, дает возможность, следовательно, уточнить не только существенные моменты современных *теоретических представлений* о стиле, но и *принципы* его исследования, формирование которых столь необходимо литературной критике, где теория существует в самих путях и приемах конкретного анализа произведения. Причем критике, с ее устремленностью к одновременному решению задач общественных — и литературных, идеологически-пропагандистских — и художественных, чрезвычайно важно (о чем свидетельствуют лучшие из литературно-критических материалов 20-х годов) владеть методом концентрированного, направленного к формально-содержательному «центру» произведения, анализа. *Стилевой анализ*, воспроизводящий специфически конкретную структуру произведения, как раз и является таким ключом, который дает возможность проникать в самую «сердцевину» создания

¹ Эйзенштейн С. Искусство мизансцены. — Собр. соч. в 6-ти томах, т. 4. М., 1965, с. 72.

² Там же, с. 71.

искусства, открывая в закономерностях его формы доминанту идейной позиции писателя, ту идею мира, которая составляет его жизненное и эстетическое сгедо.

Будучи по природе своей непосредственно связанными с узловыми для искусства проблемами (его специфика, форма и содержание и др.), стилевые проблемы, как мы убеждались, являются в высшей степени актуальными для формирующейся в 20-е годы советской литературно-критической мысли, сосредоточенной на основополагающих для художественного творчества вопросах и устремленной к выработке научных основ анализа художественного текста. На этом пути методологического и теоретического самоопределения новой советской критики принципиально значимыми для нее оказываются работы В. И. Ленина, в которых утверждаются принципы адекватного искусству подхода к изучаемым явлениям (учет «особенного — общего!»), не прямо и трудно прокладываемые себе пути в литературно-критическом сознании 20-х годов, тяготеющем — особенно на первых порах его развития — к снятию специфических сторон искусства или к их гипертрофии. Характерные для критического сознания эпохи эстетические платформы и основанные на них концепции стиля — в контексте ленинских выступлений предоктябрьских и послеоктябрьских лет — отчетливее выявляют *и свою сущность, и степень своей научной плодотворности*, и поэтому ленинская трактовка вопросов искусства — при сегодняшнем, внимательном и непредвзятом рассмотрении литературно-критических взглядов интересующего нас периода — выступает критерием отбора позитивных моментов в созидающихся теориях искусства и стиля.

В силу своей структурно-конкретной природы, художественный стиль оказывается своеобразным «определителем» методологии существующих в послереволюционные годы литературно-критических направлений и представляющих их изданий. Более того, внимание к вопросам формы и стиля и к стилевому облику произведения (писателя, литературы) ведет представителей различных литературно-критических групп *к преодолению* ошибочных методологических установок — позитивистски-социологических, формалистических, интуитивистских.

Так, социологическая критика — пролеткультовская, рапповская, переверзевская — в той или иной мере отсту-

пает от жестко-социологического восприятия искусства в тех случаях, когда объектом ее изучения становится художественный облик произведений современности и классики. В результате — в работах критиков-социологов складывается ряд *позитивных* теоретических идей (утверждение активности художественной формы и стиля, возникающее на страницах изданий Пролеткульта; представления о системности художественного творчества, разрабатываемые А. Богдановым; отстаиваемая В. Перверзевым и его школой научно-продуктивная интерпретация стиля как формообразующего принципа, объединяющего произведение в целостный организм, и др.; постановка проблемы соотношения метода и стиля в критических материалах журнала «На литературном посту»).

Свойственная формалистическому направлению идеалистическая концепция искусства как собственно формы, лишенной содержательности и изолированной от внеэстетических факторов (социальных, идеологических, общекультурных), *нарушается* в силу глубокого освоения представителями формальной школы (Б. Эйхенбаумом, Ю. Тыняновым) и близкими им исследователями (В. Жирмунским, Б. Томашевским и др.) диалектики художественной формы и стиля. Показывая сложную, двухплановую природу художественного стиля (он — и принцип поэтики, и совокупность ее элементов, получающих единую направленность), формальная критика выходит за пределы толкования искусства как чистой формы и начинает «слышать» его эстетическое содержание. Деятели формальной школы удаются сделать существенный шаг на пути раскрытия художественного смысла, ибо они *находят точку пересечения формы и идеи в произведениях искусства (стилевой закон!)*, и в этом — чрезвычайно серьезное для советской литературной науки *значение системно-функционального подхода* к художественному творчеству, разрабатываемое представителями формальной критики.

Таким образом, мы подчеркиваем, что специальная (и в особой степени — стилевая) проблематика проявляет методологические основания различных эстетических концепций времени и в том смысле, что она со всей очевидностью открывает *научную несостоятельность ортодоксальной методологии*, а именно — тех крайних форм социологизма и формализма, что характерны для «напостовской» (классово-субъективистской) и «лефовской»

(«производственной») критики. Чем более разветвляется сеть специфических творческих вопросов, к которым обращаются рапповские авторы, тем более явным становится противоречие между сложнейшим предметом, их интересующим, и свойственной им эстетикой, подверженной влиянию упрощенно воспринятых плехановских или богдановских идей, сказывающихся в нивелировании различий между художественным и классовым сознанием эпохи. Стиль в толковании деятелей РАПП, особенно в «напостовском» его варианте, выступает только *дополнением* к тому или иному готовому и воспроизведенному художником общественному содержанию. Стремление же «лефовских» авторов подойти к произведению искусства как единству идеологических и эстетических, содержательных и формальных моментов предстает, как мы помним, лишь номинальным их соединением, что обуславливается все более очерчивающейся в ходе «лефовской» эволюции (от «ЛЕФа» — к «Новому ЛЕФу») утилитаристской трактовкой искусства. Она оборачивается экстремальной формой богдановского позитивизма — отождествлением искусства с материально-производственной сферой человеческой деятельности (и, отсюда, — технологическим пафосом в его толковании). До осознания поэтической формы как системы приемов, выстраиваемой и «ведомой» авторским творческим принципом, эстетика «ЛЕФа» не поднимается и предстает поэтому *эстетикой оформительской*, собственно материальной — внедуховной. Стиль же, возникая на границе оформления — осмысления мира в произведении искусства и «не укладываясь» ни в «чисто» содержательную, ни в «чисто» формальную его интерпретацию, обнаруживает предельную формалистическую сущность эстетики ЛЕФа.

Марксистско-ленинский подход к искусству как к эстетическому, реально-идеальному (истолкование, трактовка мира) типу отражения реальности прокладывает себе дорогу в критике и литературоведении 20-х годов с большим напряжением и трудностями. Он образуется, что мы старались постоянно показывать, на основе всего литературного процесса 20-х годов. Новая советская литературная наука формируется как *внутри* характерных для критического сознания времени концепций искусства, так и *в резкой полемике* с их ложными методологическими установками, которую деятельно и страстно ведут наиболее последовательные из критиков-марксистов тех лет (А. Луначарский, А. Воронский, Вяч. Полонский, Я. Яковлев,

Н. Мещеряков, И. Скворцов-Степанов и другие авторы¹, более всего связанные с журналами «Печать и революция», «Красная новь», «Новый мир»). Обе соприкасающиеся друг с другом тенденции: и «прорывы» сквозь ложные художественные воззрения (к содержащимся в них продуктивным утверждениям), и упорное сражение с ними — оказываются чрезвычайно значимыми для постепенного, но неуклонного «накопления» в литературно-критической мысли тех лет подлинно научных эстетических идей, учитывающих специфическое наполнение произведений искусства и сложную диалектику «особенного — общего» в соотношении различных сфер общественного сознания и форм их выражения.

Особо существенными для формирования этих идей — что мы отчетливо видим сегодня — оказываются те художественные концепции 20-х годов, представители которых (М. Бахтин, В. Волошинов, П. Медведев, утверждающие «философско-эстетическое» направление в литературной науке; Д. Горбов и А. Лежнев, выступающие от лица «Перевала») намечают *пути совмещения* эстетического и социального подходов к искусству, — хотя они и не в полной мере охватывают диалектику эстетики и социологии в трактовке специальных творческих проблем. В работах М. Бахтина наиболее плодотворной теоретической идеей (работающей на системное, но лишённое формалистических и социологических кренов изучение произведений искусства) является идея «архитектонической», структурной (стилевой) формы, содержащей в себе «объединяющую концепцию творца», принципиальные, «тотальные» моменты его видения как видения индивидуального и в то же время социального.

Наиболее весомый вклад в молодую советскую критику и теорию литературы (теорию стиля — в частности) вносят теоретико-критические труды выдающихся критиков-марксистов (А. Луначарского, А. Воронского, Вяч. Полонского), в которых активно и мощно формируется необходимый искусству *многомерный* (и «художество», и социальность!) метод освоения художественных творений и тем самым закладывается научный фундамент советской литературной критики. Принципиальной стороной литера-

¹ Интенсивно работали в сфере новой советской культуры, художественной — в частности, Н. Бухарин и Л. Троцкий. Их выступления по вопросам искусства должны еще стать предметом исследования современной науки.

турно-критических работ Луначарского, Воронского, Полонского является толкование искусства как отражения и созидания жизни одновременно и, отсюда, — утверждение его познавательной-строющей (мир, человека) природы. Соотнося диалектику освоения бытия (художник и реальность) с диалектикой содержания — формы в искусстве, они показывают сущность стилевой формы, характерной для автора (и предметной, и имеющей определенный центр), ибо она есть форма постижения действительности данным писателем, форма выражения самых существенных моментов его идейно-эстетической позиции. В работах Луначарского, Воронского, Полонского тоже намечается выход к структурно-системному освоению стиля, к раскрытию заключенной в нем «структурно проявленной» энергии. Именно эта трактовка стиля, последовательно реализуясь в осуществляемых ими анализах поэтики и стиля художников прошлого и современности, дает прекрасные результаты — в смысле проникновения в глубину, в «ядро» свойственного автору формирования художественного содержания, вследствие чего *стилевой анализ*, осуществляемый талантливыми критиками-марксистами, предстает, вместе с тем, *анализом социологическим (идеологическим, философским, этическим и т. д.)*, направленно решающим и собственно художественные, и общественные задачи.

Не прямое, но все более дающее о себе знать укрепление диалектико-материалистической тенденции в критической трактовке специальных художественных проблем, характерное для послеоктябрьской советской литературной критики в целом, активнее всего проявляется во второй половине десятилетия, к которому новая советская литература подходит обогащенной рядом талантливых и зрелых произведений (М. Горького, В. Маяковского, А. Блока, С. Есенина, А. Толстого, Д. Фурманова, А. Серафимовича, М. Шолохова, Л. Леонова, К. Федина, Вс. Иванова, Л. Сейфуллиной, В. Каверина, М. Зощенко; И. Бабеля, Б. Пильняка, А. Платонова, Б. Пастернака, Э. Багрицкого, И. Сельвинского, М. Шагинян, Ю. Тынянова и др.), заложивших «начала» всего дальнейшего движения новой литературы и *художественно широкого* развития основного ее метода — метода социалистического реализма. Не случайно в уставе ССП, принятом на I Съезде советских писателей, весьма определенно звучит тезис о «необходимости творческого соревнования писателей, взаимной помощи их друг другу в целях содействия успеш-

ному росту художественных сил и все более глубокому и всестороннему развитию на основе социалистического реализма стилей и жанров художественного творчества, в зависимости от индивидуальных дарований и творческих интересов писателей»¹. И далее говорится о важности для советской литературы «дальнейшей теоретической разработки проблем социалистического реализма», «конкретного изучения творчества писателей и критического разбора их произведений высокого художественного значения... достойных великой эпохи социализма» (подчеркнуто нами. — В. Э.)².

Идейно-художественный подъем и рост новой литературы предстает в 20-е годы *главным моментом*, стимулирующим все большую сосредоточенность различных течений и групп внутри литературной критики на специальных вопросах, связанных с особенностями искусства (его форм, стилей и др.). Внимание к ним тем более активизируется, как мы видели, в выступлениях ведущих критиков-марксистов, где путь гибкого, недогматического решения проблемы «особенного — общего» в приложении к искусству (и, соответственно, — вопросов общности и различия искусства и идеологии; особенностей образной формы: значимости индивидуальности художника, его стиля для складывающейся советской литературы и т. д.) является в целом *определяющим*. И хотя А. Луначарский на рубеже 20—30-х годов пишет о недостаточной пока изученности марксистской литературной наукой понятия «стиль»³, сегодняшний взгляд на «стилевую картину», характерную для литературно-критической и литературоведческой мысли 20-х годов, дает основания утверждать, что в разработке категории стиля и в изучении его живой жизни были достигнуты — и всей лите-

¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, с. 716—717.

² Там же, с. 672.

³ «Мы не имеем еще удовлетворительной установки понятия стиля... История стилей есть живой, диалектический процесс. История классов, которая является основным определяющим рядом, не совпадает с историей стилей в своих очертаниях. Установить эти своеобразные запаздывания, изменения, деформации крайне важно, ибо без них не только не будет понятна история искусств, но не выявлены будут и своеобразные законы искусства, как специфического общественного явления» (Луначарский А. В. Очередные задачи литературоведения. — Литература, 1931, № 1. См. также: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 317).

ратурной критикой тех лет, и особенно исследованиями крупных критиков-марксистов — *значительные результаты*.

Они проявляются не только в развитии общей теории стиля, но и в освоении стилового облика формирующейся советской литературы. Как показывают наиболее содержательные из конкретных анализов талантливых произведений 20-х годов, новая литература, идущая по пути «активного реализма» (А. Луначарский), «нового реализма» (А. Воронский), «романтического реализма» (Вяч. Полонский), характеризуется особой «многооттеночностью» своего «стилового лица», слагаемого из многих оригинальных стилей, причем эта тенденция поддержки широкого творческого диапазона литературы крепнет в ходе десятилетия. В то же время в литературно-критической периодике этого времени (убедительнее всего — на «страницах «Печати и революции», «Красной нови», «Нового мира») складывается обоснованное представление об особо *интенсивной* в литературе 20-х годов *стилевой тенденции*, которая сближает между собой многих не похожих по своему индивидуальному почерку авторов. Такой общей чертой поэтики литературы данного периода оказывается ее *повышенная напряженность и динамичность*, достигаемая работой многообразных и перестраивающихся в этом духе художественных стилей и обусловленная как новой реальностью, так и новым методом ее отражения, особо направленным в те годы на процессы перестройки действительности. Скажем конкретнее: органичными для нового реалистического метода и особо активизированными на данном этапе развития литературы, тесно связанной с атмосферой послеоктябрьского времени, оказываются моменты движения, изменения, перелома, развития. Важно, что литературная критика 20-х годов — в лучших своих материалах — улавливает как общую направленность нового художественного мышления, так и особенности его стилового проявления в литературе послеоктябрьской эпохи. Направляет движение критики данного периода *к подлинно научным путям изучения литературы* (выделим этот вывод как итоговый) в первую очередь работа тех критиков-марксистов, которые последовательно и интенсивно утверждают феномен искусства как феномен эстетический и социальный одновременно.

Не обойдем, вместе с тем, и мысль о том, что созидательная работа виднейших организаторов «литературного

дела» послеоктябрьских лет ведется в труднейшей атмосфере *противостояния* рапповским методам литературной борьбы, в которую (на рубеже 20—30-х годов особенно) все более привносятся тенденциозные политические обвинения. Драматизм мужественного сражения за талантливую и богатую новую литературу, за литературную критику большой научной культуры, которое ведут А. Луначарский, А. Воронский и Вяч. Полонский (путь Воронского и Полонского, ведущих это сражение, оказывается особенно тяжелым), требует от современной науки высокого и благодарного отношения к их самоотверженному — человеческому и творческому — труду. Труд, на базе которого формировались основные документы партии 20-х годов по вопросам литературы и искусства. Постановление ЦК ВКП(б) 1932 г. (и проходивший в 1934 г. Первый Съезд советских писателей) по духу своему, по ориентации на безгрупповую, но *творчески широкую и многоцветную литературу*¹ тоже сложилось с учетом работы крупных деятелей советской критики, которые понимали единство новой литературы как *единство свободное и разнообразное*, создаваемое многими творческими индивидуальностями, многими самобытными художественными стилями.

Подчеркнем в связи со всем сказанным научную актуальность и перспективность изучения стилевого аспекта литературы литературной критикой. В разработке проблемы «категория стиля и литературная критика» нуждается как теория литературы, обогащаясь новыми решениями вопросов стиля, так и литературная критика, которую углубляет опыт «синтетического» (отвечающего ее природе), эстетически-социологического рассмотрения явлений искусства и их места в литературном процессе эпохи. Глубокие «стилевые идеи» хранятся как в критике 20-х годов, ряд материалов которой остается еще не изученным, так и в позднейшей критике, включая период современности, когда проблемы стиля снова начинают активно звучать и в журнальной периодике,

¹ «ЦК констатирует, что за последние годы на основе социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства... В настоящее время, когда успели вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций... становятся уже узкими и тормозят размах художественного творчества...» (Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.).

и в работах, посвященных методологии критического анализа¹.

Анализ опыта современной литературно-критической периодики, направленный в последние годы к активным контактам с литературоведением, показывает, что осознание стиля как формообразующего принципа, руководящего воплощением художественного содержания в многообразных слоях поэтики произведения, начинает все более действенно входить и в литературную критику. Талантливая, творчески многообразная современная литература обязывает критику быть на ее уровне и, следовательно, овладевать стилевым анализом, опирающимся на теорию (и историю) литературы, наиболее приближающуюся к сущности стиля, наиболее отвечающую его сложной природе². И хотя в целом критические материалы последних лет характеризуются довольно пестрым и разноуровневым «теоретико-стилевым состоянием», нельзя не отметить (вернувшись к мысли, высказанной в начале книги), что наиболее основательным проникновением в индивидуальные стили (или — в особенности стилевого развития современной литературы) характеризуются работы, идущие в русле осмысления стиля как «творческой закономерности», осмысления, которое позволяет увидеть *художественную жизнь писательской идеи*. И наоборот: самый подробный критический разбор поэтики писателя, не учитывающий структурную работу стиля, обнаружи-

¹ Так, например, А. Бочаров в поисках наиболее плодотворных способов изучения критикой современного литературного процесса намечает пути именно стилевого его изучения. «Проблемно-стилевой подход, — пишет он, — позволяет выявить продуктивные и непродуктивные тенденции (литературного процесса. — В. Э.), отграничить существенные движения от продиктованных модой как в содержании, так и в художественной форме произведений... Он учитывает... изменения, проявляющиеся не только в манере отдельных художников, но и в формировании более значительных, обобщающих тенденций, направлений в развитии метода социалистического реализма» (Бочаров А. К методологии изучения текущего литературного процесса. — В кн.: Литературно-художественный процесс в литературе 70-х годов в зеркале критики. М., 1982, с. 27).

² Особо значительные вехи на пути историко-литературного продвижения теории стиля последних лет составляют книги и статьи по поэтике, где исследование словесной формы (при различии частных методик) складывается как системное, опирающееся на структурное понимание стиля (см., например, работы Д. Лихачева, Н. Конрада, Л. Гинзбург, И. Неупкоевой, Д. Маркова, А. Лосева, Ю. Лотмана, С. Аверинцева, Г. Фридлендера, Ю. Манна, Б. Кормана, С. Бочарова, Н. Гоя, А. Чудакова, З. Минц, Ф. Пицкель, М. Чудаковой, Г. Грачева и других авторов).

ваает неполноту и недостаточность стиливого анализа, а значит — приблизительность или неточность истолкования эстетической, а с ней — и общественной позиции автора.

В ряде выступлений последних лет литературная критика действительно поднимается до освоения сложной работы стилиа. Авторы этих материалов не только оказываются на уровне теории стилиа, осознающей его «законодательную» роль, но, главное, самой практикой критического анализа подтверждают обоснованность данного понимания, отвечающего сущности стилиа. Понимание это проявляется как в отдельных определениях и заключениях, так и (что особенно важно для литературной критики!) в конкретных разборах текущей литературы, к числу которых может быть отнесен ряд статей и выступлений конца 70-х — первой половины 80-х годов¹. Будучи устремленными к познанию позиции того или другого художника, исследуя его темы, проблемы, мироощущение, авторы этих работ идут к постижению писательских идей — через поэтику и стилиа, — что позволяет схватить их суть как суть *идей художественных* (определенных, характерных для *этой* творческой личности, — и, вместе с тем, многообразно выведенных в мир литературы и общественной жизни).

Анализ индивидуального стилиа, ориентированный на освоение его структурно-пластического качества, открывает путь и к осмыслению стилиевых закономерностей литературы определенного времени. Так, в выступлениях критики последних лет — в первую очередь в работах тех исследователей (А. Адамович, Л. Аннинский, Г. Белая, А. Бочаров, А. Бучис, В. Гусев, И. Дедков, И. Золотусский, В. Камянов, Е. Сидоров, Ю. Суровцев и др.), которые внимательно всматриваются и в отдельные явления литературы, и в литературный процесс, — намечается целый ряд плодотворных моментов в осмыслении сложной диалектики общего — особенного

¹ См., например: Белая Г. Антимиры Василия Шукшина.— Литературное обозрение, 1977, № 5; Бочаров А. Страсть борьбы и игрушечные страсти.— Литературное обозрение, 1980, № 10; Камянов В. Работа стилиа.— Литературное обозрение, 1980, № 3; Финк Л. «Чужого горя не бывает...» Уроки Константина Симонова.— Дружба народов, 1980, № 6; Лакшин В. Душа живая.— Октябрь, 1981, № 3; Суровцев Ю. Многозвучный роман-контрапункт.— Дружба народов, 1981, № 5; Лазарев Л. Упрямая сила сопротивления.— Литературное обозрение, 1983, № 2; Смелков Ю. В поисках цельности.— Вопросы литературы, 1986, № 12; Обсуждаем роман Чингиза Айтматова «Плаха». — Вопросы литературы, 1987, № 3; и др.

в сфере стилевой жизни литературы последнего десятилетия.

Так, многие авторы обращают внимание на общность резко различных — в стилевом отношении — художников современности. И. Золотусский соотносит контрастные стили Ю. Трифонова и В. Шукшина; В. Камянов — С. Залыгина и Г. Матевосяна, В. Гусев — В. Белова и Ю. Трифонова и т. д. Это «сходство несходного», по-своему открывающееся в литературе (условно и сжато скажем об этом так: 70-е годы — тенденция «собираания», синтеза и укрупнения; 80-е годы — тенденция «чрезвычайности», «обнаженности», «заостренности»), в той или иной мере улавливает и фиксирует современная критика, видящая в данном художественном проявлении литературы ее стилевую определенность («характерный стилевой поиск»¹) и в то же время особую стилевую широту².

И все же, при всем том, что теория стиля, учитывающая его строение, начинает сегодня входить в литературную критику, что литературно-критическое сознание и опирается на нее, и проверяет плодотворность ее позиций (будучи в этом смысле сравнимым с историей литературы), — *подлинное сращение* глубокой стилевой теории и критической практики далеко не всегда обнаруживается в выступлениях даже тех авторов, что составляют в наши дни лучший, передовой отряд критиков. И в их разборах литературных явлений нередко присутствуют «чисто» социологические или «чисто» психологические аргументы, «освобождающие» идею писателя от ее художественной жизни в произведении, что делает позицию исследователей ограниченной, схватывающей лишь часть эстетического содержания, характерного для художника (или просто неточной)³.

¹ Бучис А. Стилєвые искания — излишество или неизбежность? Динамика стилевых течений. — Дружба народов, 1978, № 10, с. 250.

² Подобная стилевая устремленность литературы двух последних десятилетий отчетливо просматривается на фоне дробной, «дифференцирующей» художественной тенденции, превалирующей в литературе конца 50—60-х годов, с ее пафосом значимости этого неповторимого человеческого мира, этой судьбы, этой ситуации.

³ См., например: Золотусский Игорь. Быков против Быкова. Дедков Игорь. Быков верен Быкову. — Литературное обозрение, 1978, № 12.

Не поднимается пока критика (за редким исключением¹) до эстетически направленного и — одновременно — социально осмысленного (через стилевое мышление художника — к его общественным ориентирам!) исследования значительных и крупных явлений литературы самых недавних лет: «Плахи» Ч. Айтматова, «Пожара» В. Распутина, «Детей Арбата» А. Рыбакова, «Исчезновения» Ю. Трифонова, «Жизни и судьбы» В. Гроссмана и других книг, ярко обозначивших стилевой характер литературы современности.

Более того: в раскаленной атмосфере общественной жизни последних лет литературная критика нередко просто теряет свой предмет, становясь, как точно выразился М. Золотонос², на путь «критико-политического» анализа произведения. Забывается очевидное: на каком бы из смысловых (политический, философский, этический) аспектах ни был сосредоточен пишущий об искусстве, — он не может не помнить о том, что рассматривает особое — *эстетическое* претворение любых иных проблем. А это означает, что он не имеет права обходить вопросы формы, вопросы стиля, решение которых (если перед ним не суррогат, а действительно творческое произведение) есть единственно возможный путь приближения к *художественной* истине. Какое бы ни было «столетье на дворе», творец (он так устроен, в этом состоит его природа, его талант) не способен перестать быть самим собой — перестать мыслить особенной, *личной формой*, которая и есть его философия, с ее единственно возможным сплавом мира реального и человечески-прекрасного. И потому так нелегко, напряженно, но, вместе с тем, так неистово и неостановимо ищет подлинный художник свой стиль (свой «способ говорения», свой закон формы), что только в нем реализует он свою мысль.

Эта жажда выражения себя, обретения своей стилевой формы, своей *структуры*, несущей в себе авторскую идею жизни, — особенно обостряется в кризисные эпохи, когда резко и определенно обозначившийся писательский стиль знаменует необходимую искусству *свободу* — от догм, норм, от любого давления и насилия над индивидуаль-

¹ См. обсуждение романа Ч. Айтматова «Плаха», в ходе которого в ряде выступлений (Г. Гачева, С. Пискуновой) идет поиск «стилевого ключа» романа, в результате чего намечается глубокое прочтение его многомерного смысла (Обсуждаем роман Ч. Айтматова «Плаха». — Литературное обозрение, 1987, № 5).

² Золотонос М. Какотопия. — Октябрь, 1990, № 7, с. 192.

ностью. Нынешнее время — именно такое время, когда стиль явственно выступает не только в своей специальной, но и в универсальной, гуманистической роли, «сражаясь» за право человека быть самим собой.

Тем более странно, что именно сегодня вопросы формы снова оказываются дополнительными, вторичными, а то и просто отсутствующими в текущих литературно-критических разборах творчества художников современности, нередко — одаренных и крупных. Критик оказывается в этих случаях в роли читателя, которого, как писал когда-то О. Вальцель, вспоминая Гете, «в художественном произведении больше интересуется «что», чем «как»: первое он может воспринять по частям, второе он не в состоянии охватить в целом...»¹ Вот это «что», представленное «по частям», неполно, приблизительно, нехарактерно для писателя (ибо оно оказывается оторванным от специфичной для него формы, от той творческой закономерности, вне которой рассыпается и теряется его концепция мира), — дает о себе знать в целом ряде критических публикаций недавнего времени². Даже Н. Иванова, автор достаточно серьезный, сомневается в целесообразности обращения нынешней критики к специальной проблематике: «...рассуждать о смене литературных жанров, об изменениях в языке и стиле, может быть, не совсем ловко. Уж больно тяжел момент. Что впереди?»³.

Правда, ей это странное сомнение не мешает изучать художественное (в частности, жанровое) мышление современной литературы, однако названные выше работы являют собой наглядный пример *окололитературной* критики, которая активно включается в любые сферы жизни (социологию, политику, психологию, быт и т. д.⁴), — но — каждый раз — минуя литературу, ибо вряд ли можно назвать квалифицированными работы, в которых дается более или менее удачное изложение ситуаций и проблем,

¹ Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Пб., 1923, с. 24.

² См., например: Тимошенко О. Где она, «третья правда»? — Москва, 1990, № 6; Дьяконов Ю. Кому нужно перевернутое кино? — Молодая гвардия, 1990, № 9; Курбатов В. Космос хаоса. — Москва, 1990, № 7; Канчук Евг. Навстречу себе. *Заметки о раннем творчестве Владимира Высоцкого*. — Литературное обозрение, 1990, № 7; и др.

³ Иванова Н. Возвращение к настоящему. — Знамя, 1990, № 8, с. 223.

⁴ См., например, несколько неловкие параллели, которые приводит автор, размышляя о «Сивцевом Вражке» М. Осоргина и — тут же — «о наших парламентских дебатах» (Курбатов В. Космос хаоса, с. 202).

воплощенных в произведении, сопровождающееся отдельными и случайными наблюдениями над писательской формой.

Не говорит ли подобная «обществоведческая» и описательная ориентация текущей критики о возвращении (пусть в иных, менее огрубленных формах) к рапповским «идеологически-пересказывающим» установкам в подходе к литературе? Не дает ли оснований эта *потеря искусства* современной критикой сделать вывод о том, что филологическая культура, сложно и драматично обретаемая и обретенная послереволюционной литературной наукой, — оказывается в стороне от многих и многих авторов, пишущих сегодня?

Тем более актуальной — и в профессиональном, и в социальном, и в нравственном отношении — предстает в наше время задача совершенствования литературной критики — через осмысление накопленного ею опыта *эстетического* (а сквозь него — социального) рассмотрения произведений искусства. Дальнее и ближнее наше наследие — литературно-критическое сознание прошлого и настоящего — ждет своего дальнейшего изучения, нужно ли как теории литературы, так и литературной критике, профессионализм которой означает практическое владение современной литературной теорией, позволяющей соединять в подходе к литературе критерии этико-идеологические и художественные.

Решая задачу постижения специфики стиля в ходе анализа характерных для литературной критики 20-х годов стилевых концепций, мы стремились раскрыть сложное, полное контрастов (Ю. Тынянов: «ломаная линия»), но, вместе с тем, предельно настойчивое движение литературно-критической и литературоведческой мысли той эпохи к научным принципам освоения явлений искусства. Литературная наука тех лет в целом, и литературная критика в том числе, постепенно накапливает опыт многомерного, учитывающего «живое лицо» искусства анализа художественных созданий; и *принципиальную* роль в этом методологическом движении играет, в чем убеждает литературно-критическая жизнь тех лет, *стилевая проблематика*. Активизируемые интенсивным ростом новой литературы, вопросы стиля для критической мысли тех лет оказываются своеобразным критерием органичности того или иного подхода — произведениям искусства и, следовательно, предстают свидетельством степени его научной плодотворности.

Наконец, освоение уроков литературно-критического сознания оказывается насущным и перспективным для текущей литературной критики не только в смысле приближения к образцам анализа литературы, но и в смысле осознания ошибок и заблуждений критической мысли. Внимание к ним важно для постоянного методологического корректирования и совершенствования литературно-художественной критики, рост которой активно способствует развитию многообразной литературы современности, движению работающих сегодня художников, которым необходимы профессиональные, улавливающие дух их произведений идейно-эстетические оценки.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамов Ф. А.— 6
 Авербах Л. Д.— 90, 97, 106
 Аверинцев С. С.— 8, 212, 270
 Адамович А. М.— 271
 Айтматов Ч. Т.— 6, 271, 273
 Акимов В. М.— 25—27, 45,
 47, 70, 72, 85, 105—106,
 122, 157, 160, 191, 192
 Акульшин Р. М.— 243
 Александровский В. Д.— 52,
 69
 Алиев Э. А.— 26, 45
 Андреев Л. Н.— 239
 Андреев Ю. А.— 26, 32
 Аннинский Л. А.— 271
 Арватов Б. И.— 162, 169, 184
 Аристотель — 15, 200
 Аросев А. Я.— 168, 230
 Артюхин А. В.— 235
 Асеев Н. Н.— 140, 162, 167,
 172, 177, 178, 183, 198,
 230, 239
 Асмус В. Ф.— 77, 212
 Ахматова А. А.— 126—127,
 129—131, 133, 134, 136,
 138, 140
 Бабель И. Э.— 69, 72, 74, 75,
 100, 116, 231—235, 239,
 240, 242, 245—250, 256—
 258, 266
 Багрицкий Э. Г.— 198, 266
 Балакян А.— 18
 Балашов Н. И.— 16.
 Балухатый С. Д.— 127
 Бальзак О. де — 61
 Барабаш Ю. Я.— 32, 157
 Барт Р.— 17
 Баскевич И. З.— 24—25, 45,
 235
 Бахтин М. М.— 4, 20, 151,
 154, 155, 210—224, 265
 Бедный Д.— 230, 246
 Безыменский А. И.— 71, 74,
 98—99
 Белая Г. А.— 25, 26, 85, 113,
 157, 191, 192, 236, 252,
 271
 Белинский В. Г.— 7, 15, 194,
 211, 213
 Белов В. И.— 272
 Белый А.— 143
 Бензе М.— 17
 Берковский Н. Я.— 89, 97
 Бернштейн С. И.— 122
 Бескин Э. М.— 90

- Беспалов И. М.— 96, 106,
 120, 121
 Бессалько П. К.— 45, 48,
 51—54, 57, 60, 62
 Бетховен Л. ван —178
 Блауберг И. В.—67
 Блок А. А.— 72, 127, 131—
 133, 142, 145, 239, 266
 Богатырев П. Г.— 122, 123,
 125
 Богданов А. А.— 45—52, 54—
 56, 58, 66—69, 72, 78, 125,
 169—180, 221, 237, 252—
 254, 263, 264
 Бонч-Бруевич В. Д.— 90
 Борев Ю. Б.— 7, 16, 32
 Бочаров А. Г.— 21, 22, 270,
 271
 Бочаров С. Г.— 8, 32, 154,
 212, 216, 270
 Брик О. М.— 122, 159—161,
 169—171, 174—177
 Брюсов В. Я.— 114, 131—
 133, 142, 184, 199—201
 Бугаенко П. А.— 25, 26, 59,
 70, 157, 190
 Бузник В. В.— 26
 Бурлюк Д. Д.— 167
 Бурсов Б. И.— 77
 Бухарин Н. И.— 265
 Бучис А. А.— 271, 272
 Бушмин А. С.— 21, 32
 Быков В. В.— 6, 11—12, 272

 Вальцель О.— 15, 274
 Вардин И. В.— 71, 73, 187,
 188
 Васильева Н. Е.— 26
 Вельфлин И.— 15
 Венгеров С. А.— 114
 Венивитинов Д. В.— 127, 140
 Вересаев В. В.— 143, 230
 Вертов Д.— 162
 Веселовский А. Н.— 15—16,
 144
 Веселый А.— 239, 242, 245,
 258
 Виноградов В. В.— 7, 8, 20,
 122, 125, 127, 133, 136,
 139, 155, 157, 159, 161,
 222, 224
 Виноградов И. А.— 20, 151,
 152, 154
 Винокур Г. О.— 122, 162
 Волин Б. М.— 71
 Волков И. Ф.— 7, 32
 Волошинов В. Н.— 4, 151,
 152, 154—156, 212, 221—
 225, 265
 Волькенштейн В. М.— 111,
 197, 211
 Воровский В. В.— 196
 Воронский А. К.— 4, 20, 25,
 69, 73, 75, 78—80, 85,
 106, 151, 173, 174, 186,
 188, 189, 191, 192, 207,
 213, 226—237, 239, 242—
 246, 251—254, 258, 259,
 264—269
 Высоцкий В. С.— 274
 Гаспаров М. Л.— 212
 Гастев А. К.— 45, 49, 50—52,
 54, 55, 57, 65, 66, 170
 Гаузенштейн В.— 62
 Гачев Г. Д.— 8, 270, 273
 Гегель Г.-В.-Ф.— 9, 13—14,
 32, 34—41, 46, 50, 126,
 137, 157
 Гей Н. К.— 7, 8, 270
 Генералова Н.— 190
 Герасимов М. П.— 51
 Гете И.-В.— 9, 14, 274
 Гинзбург Л. Я.— 8, 16, 127,
 270
 Гинзбург М.— 162
 Гиршман М. М.— 7
 Гладков Ф. В.— 93, 198, 230,
 258
 Гоголь Н. В.— 107, 108, 113—
 116, 118, 131, 138—
 140, 145, 146, 149, 197
 Гомер —15, 84
 Гончаров И. А.— 108, 114
 Горбанев Н. А.— 77
 Горбачев Г. Е.— 99, 237, 239
 Горбов Д. А.— 4, 20, 212, 226,
 235—241, 243—246, 251,
 252, 265
 Горбунов В. В.— 45
 Горнфельд А. Г.— 151

- Горький М.— 5, 10, 69, 72,
119, 120, 127, 143, 183,
198, 205, 230, 235, 236,
239—240, 244, 245, 258,
266
- Григорьев М. С.— 95, 98, 152
- Григорян А. П.— 7
- Грознова Н. А.— 26
- Гросс Ж. (Г.) — 167
- Гроссман В. С.— 6, 273
- Гроссман Л. П.— 212, 236
- Гроссман-Роцин И. С.— 90,
91, 94—95, 100, 106
- Гудзий Н. К.— 212
- Гудков Л.— 157
- Гура В. В.— 26
- Гусев В. И.— 7, 272
- Дедков И. А.— 271
- Дементьев А. Г.— 21—23, 25,
32, 45, 59, 85, 190—192,
252, 258
- Державин Г. Р.— 140
- Десницкий В. А.— 153
- Дикушина Н. И.— 23, 25, 45,
122, 157—159, 191
- Дионисий Галикарнасский —
15
- Добрынин М. К.— 101—102
- Долинин А. С.— 127
- Доронин И. И.— 74, 82
- Достоевский Ф. М.— 7, 10, 59,
61, 62, 107, 113—116,
127, 138—140, 203, 205,
206, 212—215, 219, 220—
222, 224, 256
- Дубян Б.— 157
- Дьяконов Ю.— 274
- Дынник В. А.— 245
- Егоров А. Г.— 32
- Ермилов В. В.— 89, 93, 98,
100
- Есенин С. А.— 93, 171, 172,
239, 266
- Жаров А. А.— 164, 178, 204
- Жирмунский В. М.— 20, 122,
125, 127—133, 135—136,
138, 143, 147—149, 153,
158, 161, 212, 263
- Жиц Ф. А.— 93
- Залыгин С. П.— 272
- Замошкин Н. И.— 245
- Замятин Е. И. 143, 234
- Занд Ж.— см. Санд Ж.
- Затонский Д. В.— 212
- Золотоносов М.— 273
- Золотусский И. П.— 271—
272
- Зонин А. И.— 95
- Зощенко М. М.— 116, 138,
142, 143, 168, 230, 266
- Ибсен Г.— 76
- Иванов В. В.— 25, 69, 72,
93, 116, 117, 138, 143,
159, 235, 242, 245, 266
- Иванов Вас. И.— 21, 24, 32,
191
- Иванов Вяч. И.— 212
- Иванова Н.— 274
- Ивлев Д. Д.— 25, 26, 122,
157, 161
- Иезуитов А. Н.— 32
- Ингулов С. Б.— 71
- Искандер Ф. А.— 6
- Каверин В. А.— 25, 143, 266
- Каган М. С.— 17, 32
- Казанский Б. В.— 122
- Калинин Ф. И.— 45, 48, 51—
55, 57
- Камегулов А. Д.— 152
- Каменский В. В.— 178, 179,
181
- Камянов В. И.— 272
- Канчуков Е.— 274
- Катаев В. П.— 183, 243
- Катенин П. А.— 139
- Керженцев В. (П. М.) — 45,
54, 56
- Кий — 51, 52, 55, 56
- Кириллов В. Т.— 69
- Киршон В. М.— 98
- Киселева Л. Ф.— 23—24, 70,
153
- Кищинская Л. А.— 23, 122,
157, 191

- Клычков С. А.— 242
 Книжник И. С.— 48, 56
 Коган П. С.— 93
 Кожина М. Н.— 7
 Кожин В. В.— 8, 12—13,
 25, 32, 151, 153, 157—
 161, 212
 Компанец В. В.— 26
 Конрад Н. И.— 8, 270
 Корман Б. О.— 7, 8, 212, 270
 Корокотина А. М.— 25
 Короленко В. Г.— 205, 206
 Кремнев В.— 69
 Крупская Н. К.— 58, 186,
 227
 Крутоус В. П.— 16, 18
 Кручных А. Е.— 167, 179
 Кубарева А.— 70
 Кузнецов М. М.— 191
 Кузнецова И. А.— 26
 Куницын Г. И.— 32
 Купреянова Е.— 32
 Куприн А. И.— 239
 Куприяновский П. В.— 25,
 191
 Курбагов В.— 274
 Курбе Г.— 4
 Курелла А.— 95, 98
 Курилов В. В.— 7
 Кушнер Б. А.— 122, 160
 Кэррол Д. Б.— 17
 Кюхельбекер В. К.— 139

 Лазарев Л. И.— 21—22, 271
 Лакшин В. Я.— 271
 Лебедев А. А.— 77, 190
 Лебедев-Полянский П. И.—
 45, 48, 51, 56—57, 65,
 100, 118, 174, 211
 Левидов М. Ю.— 168, 170, 175
 Леви-Строс К.— 17
 Лежнев А. З.— 20, 79, 179,
 212, 226, 235, 236, 241—
 246, 251, 265
 Лейбниц Г.-В.— 38
 Лейдерман Н. Л.— 212
 Лелевич Г.— 71, 73—82, 84,
 86, 89, 254—255
 Ленин В. И.— 9, 24—25, 29—
 47, 49—50, 53, 58, 59,
 64, 67, 77, 78, 86, 90,
 113, 122, 125—126, 137,
 188, 195, 196, 210, 237,
 252, 253, 262
 Леонов Л. М.— 96, 100, 116,
 138, 143, 198, 232, 233,
 235, 239, 240, 266
 Леонтьев А. А.— 212
 Лермонтов М. Ю.— 140, 223
 Либединский Ю. Н.— 71, 72,
 76, 82, 90, 93, 98, 100, 168,
 183, 188, 198, 230, 239
 Лидин В. Г.— 230, 239, 240,
 243
 Лидов Д.— 161
 Лифшиц М. А.— 32, 77, 78
 Лихачев Д. С.— 8, 270
 Ломоносов М. В.— 211, 213
 Лосев А. Ф.— 8, 17, 20, 212,
 270
 Лотман Ю. М.— 7, 8, 16, 270
 Лукин Ю. Б.— 32
 Луначарский А. В.— 4, 20, 25,
 31, 44, 58—64, 76—78,
 84, 85, 89, 95, 99—102,
 105, 110—111, 148—151,
 162, 164—165, 172, 173,
 177—179, 181—182,
 186—216, 223, 225—228,
 231, 245, 251—254, 256,
 258, 259, 264—269
 Ляшко Н. Н.— 69

 Мазаев А. И.— 25, 26, 45
 Максимов А. А.— 23
 Малахов С. А.— 94, 96, 102
 Малышкин А. Г.— 93, 116,
 168
 Малютин З.— 93
 Мандельштам О. Э.— 131
 Манн Ю. В.— 270
 Марков Д. Ф.— 7, 16, 157,
 270
 Маркс К.— 47, 75, 90, 94,
 97, 112, 157, 227, 230
 Матевосян Г. И.— 272
 Мах Э.— 69
 Маца И. Л.— 157
 Машинский С. И.— 22, 23,
 113, 122, 157, 159, 191

- Маяковский В. В.— 62—64,
 71, 74, 98, 127, 129, 133,
 138—142, 145, 162—165,
 167, 171, 172, 175—179,
 181, 183—185, 198—201,
 204, 205, 223, 230, 234—
 235, 239, 245, 255, 256,
 258, 266
- Медведев П. Н.— 151, 152,
 154, 156—157, 212, 221—
 225, 265
- Мейерхольд В. Э.— 64, 162,
 165, 181
- Мейлах Б. С.— 16
- Метченко А. И.— 21, 23, 32,
 122, 157, 158, 191
- Мещеряков Н. Л.— 186—188,
 265
- Минц З. Г.— 8, 270
- Моль А.— 17
- Мукаржовский Я.— 17
- Муромский В. П.— 70
- Мустангова Е. Я.— 152, 153,
 239, 246
- Мущенко Е. Г.— 26
- Мясников А. С.— 25, 32, 122,
 157, 158
- Неживой Е. С.— 113
- Некрасов Н. А.— 125, 127,
 131, 133, 138—140, 144,
 145, 150
- Неупокоева И. Г.— 16, 270
- Низовой П. Г.— 69
- Никитин Н. Н.— 116, 168
- Николаев П. А.— 7, 77
- Новиков В. И.— 25, 26
- Новиченко Л. Н.— 21
- Носов В. Н.— 26
- Обрадович С. А.— 52
- Овсяннико-Куликовский Д. Н.—
 16, 114
- Овсянников М. Ф.— 32
- Олеша Ю. К.— 239, 240, 245
- Орлова Е. И.— 26
- Осинский Н.— 187, 188, 191
- Осоргин М.— 274
- Павловский А. И.— 190, 191
- Павловский Б.— 32
- Пакентрейгер С. И.— 235,
 245
- Палиевский П. В.— 7, 8
- Панферов Ф. И.— 93
- Пастернак Б. Л.— 129, 136,
 143, 162, 167, 175, 176,
 183, 266
- Переверзев В. Ф.— 4, 20, 24,
 94, 95, 102—103, 106—
 121, 125, 149, 152, 153,
 184, 193, 221, 262, 263
- Перцов В. О.— 21
- Пильняк Б.— 141, 230, 232,
 235, 245, 266
- Пискунова С. И.— 273
- Пицкель Ф. Н.— 270
- Платонов А. П.— 69
- Плетнев В. Ф.— 45, 48, 56,
 57, 61
- Плеханов Г. В.— 46, 75—79,
 96, 106—107, 194—196,
 210, 264
- Погодин Н. Ф.— 111
- Полетаев Н. Г.— 69
- Поливанов Е. Д.— 122
- Полонский В. П.— 4, 20, 25,
 55—56, 78, 80—82, 84,
 86, 89—90, 106, 151, 173,
 179, 186—189, 191, 192,
 207, 213, 227, 245—258,
 264—269
- Поляков М. Я.— 7, 113
- Полянский Вал.— см. Лебе-
 дев-Полянский П. И.
- Пospelов Г. Н.— 7, 106, 120,
 151, 157
- Потенция А. А.— 7, 16, 123
- Правдухин В. П.— 79, 235
- Пришвин М. М.— 183
- Прозоров А.— 109
- Пропп В. Я.— 122
- Пушкин А. С.— 61, 73, 127,
 131—133, 139, 178, 197,
 202, 203, 205, 210, 225,
 231, 238
- Пыпин А. Н.— 114
- Раков В. Г.— 26, 113, 122

Раскольников Ф. Ф.—90
Распутин В. Г.—273
Рейнгард Л. Я.—77
Рейх Б.—94
Реформатский А. А.—127
Роговин В. З.—70
Родов С. А.—71, 89, 98—
99, 174
Розанов В. В.—132
Рыбаков А. Н.—6, 273
Рюриков Б. С.—21, 22

Сакулин П. Н.—103, 104,
144, 149—151, 221—222
Салтыков-Щедрин М. Е.—197
Санд Ж.—61
Сапаров М.—17, 18
Сац И. А.—23, 190
Саянов В. М.—95
Свешников А.—70
Сейфуллина Л. Н.—69, 116,
143, 198, 233, 235, 239,
242—243, 266
Селивановский А. П.—93
Сельвинский И. Л.—183, 266
Семенов С. А.—100
Серафимович А. С.—69, 72,
95, 100, 198—199, 239,
266
Сергеев-Ценский С. Н.—143
Серебрянский М. И.—95, 98,
106, 237
Сидоров Е. Ю.—7, 271
Симонов К. М.—271
Скалон Н. 26
Скафтымов А. П.—153, 212
Сквозников В. Д.—7
Скворцов-Степанов И. И.—
186, 265
Скобелев В. П.—26
Скороспелова Е. Б.—26
Слонимский А. Л.—127, 153
Смелков Ю.—271
Смирнов А.—153
Смирнов Н. П.—245
Соколов А. Н.—7, 8, 12—13
Соскребышев П. К.—161
Сосновский Л. С.—174
Столович Л. Н.—32
Столяров М.—151

Суровцев Ю. И.—271
Сухих С. Н.—25, 157
Сучков Б. Л.—21, 22
Сэв Л.—17—18

Татлин В. Е.—181
Тернер В. У.—17
Тимофеев Л. И.—7, 21, 23,
32, 89, 90, 94, 102—103,
111, 118, 120, 121, 126
Тимофеева В. В.—26
Тимошенко О.—274
Тишин Н. Н.—157
Тихонов Н. С.—140
Тициан—178
Тодоров Ц.—17, 18
Толстой А. Н.—72, 143, 230,
266
Толстой Л. Н.—7, 34, 36, 38,
40, 61, 84, 90, 110, 127,
128, 131, 138, 195, 196,
204—205, 233—234, 243
Томашевский В. Б.—20, 122,
125, 127, 138, 141, 212,
263
Третьяков С. М.—159, 163,
166—167, 169, 170, 174,
175, 179, 182, 230
Трифонов Н. А.—25, 59, 190
Трифонов Ю. В.—6, 9—12,
272, 273
Троцкий Л. Д.—85, 265
Тургенев И. С.—128, 131
Тынянов Ю. Н.—4, 20, 25, 26,
94, 110, 122, 125, 127—
129, 133, 134, 136—
146, 149—152, 157—162,
174, 176, 212, 216, 217,
221, 223, 263, 266, 273

Устюгова Е. Н.—7
Уткин И. П.—62, 178, 199, 207

Фадеев А. А.—69, 70, 72,
89, 90, 92—93, 95, 97,
98, 240, 245, 254, 258
Федин К. А.—143, 239, 266
Фейербах Л.—36—38, 41
Фет А. А.—139

- Фидий—178
Филимонов Д.—70
Филипченко И. Г.—69
Финк Л. А.—26, 271
Фохт У. Р.—106
Фрейденберг О. М.—20, 122
Фрейлиграт Ф.—90
Фридлендер Г. М.—8, 212,
270
Фриче В. М.—119, 194, 195,
237
Фукс В.—17
Фурманов Д. А.—69, 72, 74,
75, 95, 183, 198, 199,
205, 239, 245—251, 256,
266
Хлебников В. В.—132—134,
140, 142, 162, 167
Храпченко М. Б.—7, 8, 16—
19, 89, 90, 94, 103—104,
122, 157
Цветаева М. И.—239
Цеткин К.—43—44
Цырлин Л. Б.—90, 92, 94,
111—112, 154, 157
Черкашин Д.—77
Чернец Л. В.—212
Черноуцан И. С.—32
Чернышевский Н. Г.—194
Чехов А. П.—7, 197, 205
Чичерин А. В.—7
Чудаков А. П.—8, 270
Чудакова М. О.—25, 26, 157,
270
Чужак Н. Ф.—159, 168—170,
174, 176, 177, 181
Чуковский К. И.—212
Шагинян М. С.—266
Швецова Л. К.—70, 157
Шекспир В.—90
Шешуков С. И.—25, 70, 191,
192
Шиллер И.-Ф.—7, 9, 93, 95,
97
Шкловский В. Б.—20, 110,
122—125, 128, 129, 132,
133, 138—141, 144, 146,
147, 149, 152, 158—162,
177, 254
Шолохов М. А.—72, 93, 95,
204, 239, 266
Шуб И. Э.—162
Шукшин В. М.—6, 271, 272
Щербина В. Р.—21, 22, 32, 59
Эйзенштейн С. М.—10—11
162, 261
Эйхенбаум Б. М.—4, 20, 25,
26, 106, 110, 122—134,
136—147, 149—151,
158—161, 174, 212, 216,
221, 223, 254, 263
Эльсберг Я. Е.—7, 8
Энгельгардт Б. М.—122,
153—154, 212
Энгельс Ф.—50, 90
Эренбург И. Г.—143, 162, 182,
230
Юдин Э. Г.—67
Юшин П. Ф.—236
Якобсон Р. О.—17, 25, 122,
123, 125, 132, 152, 154,
155, 159—161
Яковлев А. С.—243
Яковлев Н.—154, 157
Яковлев Я.—53—54, 57, 58,
182, 186, 187, 227, 264
Якубинский Л. П.—122, 141
Яровой П.—52
Ярхо Б. И.—122

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
ГЛАВА I. В. И. Ленин о специфике искусства и эстетика Пролеткульта. Вопросы художественной формы и стиля в пролеткультовской критике	
1. Диалектика «особенного — общего» и проблема сущности искусства в трудах В. И. Ленина	30
2. Концепция искусства в периодике Пролеткульта	45
3. Вопросы художественной формы и стиля на страницах журналов «Пролетарская культура», «Грядущее», «Горн»	53
ГЛАВА II. Социологические теории искусства и стиля в литературной критике 20-х годов	
1. Рапповская трактовка сущности искусства. Решение вопросов «содержание», «форма», «стиль» в критических материалах журнала «На посту»	69
2. Журнал «На литературном посту» и проблемы метода и стиля	89
3. Стилевая проблематика в литературоведческих и литературно-критических работах В. Переверзева и его школы	106
ГЛАВА III. Эстетика формализма и проблема стиля в критике и литературоведении 20-х годов	
1. Общеэстетические установки формальной школы. Трактовка понятий «форма» и «стиль» в работах В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Жирмунского	122
2. Литературная эволюция и проблема стиля в интерпретации формальной критики	137
3. Проблема сущности искусства в теории и литературно-критической практике журналов ЛЕФа	162
4. Вопросы художественной формы и стиля в литературно-критической периодике ЛЕФа	174
ГЛАВА IV. Становление социально-эстетического подхода к искусству и вопросы стиля в литературной критике послеоктябрьского десятилетия	

1. Концепция стиля, разрабатываемая в эстетике и критике А. Луначарского	193
2. Философско-эстетическое толкование проблем «форма и содержание в искусстве», «стиль», «жанр» в работах М. Бахтина	210
3. Эстетические воззрения А. Воронского-критика и разработка им вопросов поэтики и стиля на страницах журнала «Красная новь». Стилевая проблематика в критических выступлениях Д. Горбова и А. Лежнева . .	226
4. Теория стиля и принципы его анализа, утверждаемые в литературно-критических работах Вяч. Полонского (журналы «Печать и революция» и «Новый мир»)	245
Заключение	260
Указатель имен	277

В. ЭЙДИНОВА

Стиль художника

*(Концепции стиля
в литературной критике 20-х годов)*

Редактор А. Старков

Художественный редактор С. Биричев

Технический редактор Г. Морозова

Корректор Н. Усольцева

ИБ № 5819

Сдано в набор 08.02.90. Подписано к печати 28.09.90. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага офсетн. № 2. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,12+вкл.=15,17. Усл. кр.-отт. 15,64. Уч.-над. л. 17,31+вкл.=17,35. Тираж 3300 экз. Изд. № IX-2825. Заказ 1071. Цена 1 р. 40 к. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19.

Книжная фабрика № 1 Министерства печати и массовой информации РСФСР. 144003, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.

Эйдинова В.

Э30 Стиль художника: Концепции стиля в литературной критике 20-х годов.— М.: Худож. лит., 1991.— 285 с.

ISBN 5-280-01130-4

На обширном малоизвестном материале (наследие Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, В. Шкловского, М. Бахтина, А. Луначарского, А. Воронского, Вяч. Полонского, А. Богданова, В. Переверзева, А. Лежнева, Д. Горбова и др.) раскрываются концепции стиля, складывавшиеся в литературной критике 20-х годов в деятельности Пролеткульта, РАПП, формальной школы, ЛЕФа и других групп и направлений. Автор книги показывает, что многие теоретические положения литературно-критической мысли тех лет остались в высшей мере актуальными также и для современной литературы и критики.

Э 4603020101-376 200-90
028(01)-91

ББК 83.3Р7

**В издательстве
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»**

в 1991 году

в серии «ЛОГОС И ВРЕМЯ»

выйдут в свет книги:

1. **Иоанн Златоуст. НЕТЛЕННЫЙ СВЕТ.** Беседы. Похвальные слова. Письма. Толкования.
2. **СЛОВЕСА СВЯТЫХ ПРОРОКОВ.** Русская философско-художественная проза домонгольской эпохи (IX—XIII века).