

*Пари о «содержании и форме»,
или Метод социалистического формализма*

Императивность постулируемых в соцреализме положений может быть описана в системе некоторых оппозиций — соцреалистическая культура везде искала и находила некую «движущую силу», которая делила объект надвое: в литературе — содержание и форма, в литературном развитии — традиция и новаторство, в самом методе соцреализма — «правда жизни» и «революционный романтизм» и т. д. Между этими полюсами виделось «диалектическое противоречие», и все споры о содержании и форме, новаторстве и традиции, реализме и романтизме сводились к выявлению некоей *первичной* субстанции. Соцреализм требовал строгой иерархичности понятий.

Классической в советской культуре являлась «теория» отношений между содержанием и формой, данная в работе Сталина «Анархизм или социализм?»: «Если материальную сторону, внешние условия, бытие и другие подобные явления мы назовем *содержанием*, тогда идеальную сторону и другие подобные явления мы можем назвать *формой*. Отсюда возникло известное материалистическое положение: в процессе развития содержание предшествует форме, форма отстает от содержания... Содержание без формы невозможно, но дело в том, что та или иная форма ввиду ее отставания от своего содержания, никогда *полностью* не соответствует этому содержанию, и, таким образом, новое содержание «вынуждено» временно облечься в старую форму, что вызывает конфликт между ними... Дело в том, что конфликт существует не между содержанием и формой вообще, а между *старой* формой и *новым* содержанием, которое ищет новую форму и стремится к ней»⁷³.

Постулируемый здесь подход вполне соответствует размышлениям Сталина в его работах по языкознанию о базисе и надстройке. Перед нами — отмеченная Бердяевым «спиритуализация материи». Как и надстройка, форма имманентно (она вообще здесь приравнивается к идеальному, тогда как содержание — к материальному) возникает (она и «отстает», и «не соответствует») так же как и содержание (базис) — вынуждено облечься, ищет, стремится и т. д. Это одушевление не случайно: здесь формируется такой подход к явлениям, при котором эти явления становятся в принципе уничтожимыми («ликвидация музыки», «ликвидация живописи» и т. п.), но процесс уничтожения (в проекции на авангард, например) понимался соцреалистической культурой как процесс некоего механического распада частей. Если речь шла, например, о развитии, то отмечалось, что оно невозможно без традиций и новаторства и что абсолютизация одной из сторон приводит к «ликвидации развития» (говоря этим языком).

Вот как этот подход реализовался в критике: «Использование старых форм связано с искажением содержания. Однако не только эти формы сами по себе определяют искажение замысла. Наоборот: недостаточно глубокое осмысление писателем содержания влечет за собой отказ от поисков новой, соответствующей этому содержанию формы, приводит к использованию старых форм и к искажению содержания. А в результате появляются произведения, которые никак нельзя отнести к социалистическому реализму». Например, поэзия А. Ахматовой. Далее: «Конфликт между формой и содержанием, как об этом говорит товарищ Сталин, не является конфликтом *вообще*, а существует между *старой* формой и *новым* содержанием. Следовательно, это не антагонистический, неразрешимый конфликт, а конфликт плодотворный, стимулирующий движение вперед. В социалистическом обществе не может быть антагонистического конфликта между формой и содержанием, ибо все формы экономической, общественной и культурной жизни, по воле народа, под руководством партии приводятся в соответ-

ствии с развивающимся коммунистическим содержанием нашей жизни»⁷⁴.

Таким образом, сведение проблем художественной формы к «формам экономической жизни» позволяло развязать содержание и форму на два внеположных фактора, ведь «форма в известных исторических условиях может не совпадать точно и абсолютно с содержанием. Связь между ними носит диалектически-противоречивый характер. Взятая сама по себе, форма еще не решает сути дела»⁷⁵. Разумеется, ухватить форму, «взятую саму по себе», невозможно — само это допущение пришло в сталинскую культуру прямо из культуры авангардной, в соцреалистический метод — из метода формального. Эта генетическая связь чрезвычайно важна: «...колхозы и советы представляют собой лишь *форму* организации, правда, социалистическую, но все же *форму* организации. Все зависит от того, какое *содержание* будет влито в эту форму»⁷⁶. Из этого сталинского утверждения критика делала вывод: «В диалектическом единстве формы и содержания примат остается за содержанием. Именно оно в первую очередь определяет форму, активно воздействует на нее»⁷⁷.

Однако, «примат» одного над другим — лишь первый этап. Следующий — столкновение этих двух начал, их «диалектическая борьба». Борьба, в свою очередь, понималась таким образом: «Ошибочным было бы полагать, что в советской литературе исчезло противоречие между формой и содержанием. Оно сказывается и в том, что даже на наших передовых художников слова в ряде случаев могут оказывать влияние пережитки чужой нам формы, и в том, что новое содержание далеко не сразу выливается в готовую, совершенную форму. Процесс рождения новой формы связан подчас с труднейшими поисками художника, с его временными неудачами и поражениями. Но самый процесс этих поисков исключительно плодотворен, ибо у советских писателей он вызывается потребностями жизни, осознанием того, что старая форма непригодна для выражения нового содержания, стремлением возможно более полно выразить новые идеи — идеи коммунизма»⁷⁸.

Характерна в этой связи мысль, высказанная Луи Арагоном в его речи на XIII конгрессе КПФ в июне 1954 года: «Там, где слабеет форма, вы можете держать пари, что всегда есть недостаточность содержания»⁷⁹. Итак: где-то форма *слабнет*, где-то содержание *недостаточно*, а между этими частями предложения — «можете держать пари». Здесь сфокусировано соцреалистическое видение проблемы — и имманентность взаимосвязанных частей (одно слабеет, другое — недостаточно), и чисто механистическая их связь (где одно слабеет, там другого не хватает), и, конечно, «гибельная простота» их понимания (форма слабеет — каким образом? относительно чего? содержание недостаточно — по сравнению с чем?). Перед нами — некий механизм, своеобразная механическая игрушка: если ключ в ней повернут «недостаточное» число раз, завод «слаб», пружина «слабеет».

Именно так понимала критика проблему, переводя ее «в практическую плоскость». Характерна в этом смысле рецензия Е. Книпович на книгу Г. Ликстанова «Зелен камень». Автор, по мнению рецензента, «потерпел неудачу» потому, что роман о советской действительности написал в форме «классического романа приключений». «То, что роман этот буржуазный, автора, очевидно, не смущало: ведь он брал оттуда не содержание, а лишь элементы формы, лишь сюжетные мотивы». А в результате — «кусочек чужого мировоззрения, проникший вместе с элементами формы в его книгу, начал, как зловредный грибок, разъедать ее живую ткань, искажать образы ее героев... Вслед за старой формой в роман проникло и старое содержание, которое потеснило на страницах книги реальных советских людей и реальные события нашей жизни, исказило человеческие взаимоотношения, существующие в социалистической стране». И, наконец, вывод: «Ошибки романа “Зелен камень” поучительны. Есть старая поговорка, гласящая, что черту не надо протягивать даже мизинца, иначе он отхватит всю руку. Точно так же

следует напомнить, что рискует остаться «без руки» писатель, который протянет хоть мизинец буржуазной эстетике, буржуазной идеологии»⁸⁰.

Так (с «чертями») понимала соцреалистическая критика взаимодействие формы и содержания. В «методологическом» плане этот подход воспроизводит логику формалистской эстетики, но соцреализму именно это зеркало — особенно и мешало: «Задача нашей конкретной критики заключается в том, чтобы перейти в развернутое наступление на формализм, проникший из области теорий в литературную практику, в которой он кое-где окопался. Формализм — враг искусства, и его надо беспощадно выбивать со всех занятых им позиций»⁸¹. Легко заметить, сам формализм понимался так же, как и форма — он «окопался», «проник в практику», его надо «выбивать» и т. п. Разъятость понятий — первый шаг к воздействию на них (ликвидации или культивации). Лозунг сталинской культуры «могу все ликвидировать» имел как бы предварительную ступень — «могу все разъять». Естественно, что при таком подходе суждения о тех или иных сторонах формы и содержания становятся двусмысленными.

Смысл консервируется штампом. Например, «идейное содержание», которое может быть «слабым», «недостаточным» или «высоким». Постулируемый соцреализмом взгляд на «идейность» сводится к пониманию этого феномена как второй реальности: идейностью пронизано все — от диалога до пейзажа; безыдейности, таким образом, вообще не может быть — могут быть лишь «чуждые идеи». Между тем, понятие «безыдейности» соцреализм не только допускает, но часто и подробно говорит о ней. Остается предположить, что сферы, где «идейность» в принципе может отсутствовать, все-таки существуют. В связи с приведенным примером возникает вопрос: как понимать «идейное содержание»? Думается, при допущении возможности содержания «безыдейного», понимаемого как «слабость» содержания. Здесь нет парадокса (как содержание может быть лишенным какой бы то ни было идеи?), напротив, есть своя логика. То же самое происходило здесь с формой.

Поставим рядом два высказывания А. Фадеева по этому вопросу из разных его статей. Декаданс — это «гипертрофия формы»; «с одной стороны, — это скованная, холодная, «железная», чисто внешняя форма, рассчитанная на формальный эффект. С другой стороны, — субъективизм, распадение формы, бессмыслица, наконец, — это стандарт»⁸². В другом месте: «Всем известно, что современная буржуазная литература, выродившаяся идейно, пришла к полному распаду художественной формы»⁸³. Итак, гипертрофия или распад? Ведь «эстетство» — это «культивирование» формы, утонченность ее, а никак не «распад». Противоречие снимается просто: гипертрофия — это и есть распад. Соцреализм вообще не приемлет никакую «гипертрофию», «абсолютизацию». Его идеал — полюса, «борьба» между ними и «примат» одной из сторон. Именно «примат», поскольку важен сам процесс борьбы, а «гипертрофия» процесс снимает и потому обрекает развитие и явление на «застой» и «распад». Таковую борьбу критика обнаруживала всюду. Полемика такой борьбы в произведении объявлялась его «художественная ткань»⁸⁴.

Прояснению ситуации может послужить полемика, возникшая в связи со статьями Б. Реизова «О понятии формы художественного произведения» (Звезда, 1953, № 7) и Б. Бурсова «О специфике содержания и формы в искусстве» (Вопросы философии, 1953, № 5).

Б. Реизов рассматривал «литературу как форму в ее отношении к действительности как к содержанию»⁸⁵. При таком подходе ошибка формалистов усматривалась «не в том, что они изучали форму художественного произведения, а в том, что они, в полном противоречии с законом диалектического материализма, форму рассматривали как начало ведущее и даже единственно важное, совершенно игнорируя содержание художественного произведения. Отказываясь от содержания, они не могли понять и формы в ее причинной обусловленности, в ее функ-

ции, в живом законе ее жизни»⁸⁶. Реизов так определял содержание: «Это результат творчества, с той или иной степенью правдивости отражающий действительность в интерпретации, обусловленной социальным бытием художника, задачами, которые он перед собой ставит»⁸⁷. Из этого делался вывод: «Критика, толкующая о несоответствии или противоречии между содержанием и формой данного произведения, стоит на ложном пути. Вот почему правильнее было бы говорить о том, соответствует данное художественное произведение изображаемой им действительности или нет. Это — проблема объективной оценки художественного произведения. Оценивать художественное совершенство по признаку соответствия формы содержанию — значит подменять принцип правдивости чисто формальным критерием внутреннего соответствия»⁸⁸.

Ясно, что такое утверждение уже выходило за пределы классического соцреалистического догмата о борьбе формы и содержания и их соответствии или несоответствии (по типу соответствия производственных отношений производительным силам). Это положение, как писал В. Озеров, ошибочное, ревизионистское, потому что «речь идет о понимании содержания в свете марксистско-ленинской эстетики, а в этом случае соответствие формы содержанию перестает быть формальным критерием»⁸⁹. Дело в том, что ни одно из определений содержания и формы, данных Реизовым не устроило его оппонентов⁹⁰. Это и понятно: Реизов усматривал противоречие соцреалистической эстетики изнутри ее самой, тогда как внутри самой культуры эти постулаты должны казаться непротиворечивыми.

Б. Реизов решал задачу чисто схоластическую, пытаясь определить то, что определению в данной культурной системе не подлежит. Вот почему его определения противоречили его же установкам. Выступая против «механицизма» («форма и содержание художественного произведения находятся в особых отношениях, которые нельзя объяснить, механистически приложив к ним формулы, выведенные из других областей знания»), Реизов тут же утверждал, что «в полном соответствии между содержанием и формой складываются отношения между языком как формой, и мышлением как содержанием»⁹¹; он определял форму следующим образом: «формой является и образ, и композиция, и стиль, и стих, и даже публицистическое отступление, поскольку все эти элементы имеют художественное значение, составляют произведение искусства»⁹². Таким образом, выход виделся в отождествлении обеих сторон: форма есть содержание, содержание есть форма.

Вот как писал Реизов о композиции: «Проблема композиции, постоянно обсуждавшаяся в нашей критической литературе, заслуживает пристального внимания, так как это — особенно благоприятная почва для механистических представлений о форме: композицию очень удобно сравнивать с формой для литья или с опалубкой для бетона — с формой, заранее данной, готовой, в которую укладывается формируемый, покладистый материал содержания. Нам иногда кажется, будто существует несколько композиций, из которых можно подобрать одну, наилучшую или наиболее подходящую, и вложить в нее уже имеющееся содержание. Однако композиция так же, как и всякий другой элемент формы, возникает из самого содержания, вместе с ним»⁹³. Но соцреалистическая критика действительно понимала композицию как, например, «опалубку для бетона», когда утверждала, что «от правильного и совершенного композиционного построения произведения во многом зависит красота его формы, так же как неумелое решение композиции дает форму неуклюжую, рыхлую, растянутую»⁹⁴, но именно это и соответствовало логике самой культуры и задачам, которые формулировала эта культура по отношению к форме — форма должна быть «красивой» и «простой» (простым и красивым должно быть и содержание). Отметим также, что утверждение Реизова о том, что форма «возникает из самого содержания и вместе с ним» так же соответствует законам соцреалистической ментальности, как и восприятие композиции в виде «формы для литья».

Такое понимание формы было всецело прагматическим. Как и все в этой культуре, она должна была чему-то «соответствовать», «служить», «отвечать» и т. д. Например, «художественно полно показать взаимоотношения людей производства можно, только изобразив весь процесс коллективного творчества. А для этого нужна широкая художественная форма, позволяющая показать творческий рост ряда людей, а не только центрального героя. Все это влечет за собой далеко идущие следствия в области формы. Глубже становится роман; шире, богаче — повесть. Перестраивается и сюжет...»⁹⁵.

В таком понимании отношений между содержанием и формой — констатируемое критикой «соответствие новому содержанию». Но форма должна была отвечать еще и ряду требований. К их числу прежде всего относилась *простота*. «Одна из характерных черт современной литературы — торжество в ней ясной, простой формы. Это касается языка, композиции, сюжета произведений, их образной структуры. Та простота, ясность, гармоничность, которыми отмечены были все лучшие произведения предшествующих этапов развития советской литературы, стали теперь свойством большинства произведений... Стремление к ясности, простоте формы, властно проявившееся в литературе в последние годы, определило характер тех изменений, которые вносили писатели в свои ранее начатые произведения»⁹⁶. Отмеченные простота и ясность постулировались критикой до того предела, за которым форма вообще «растворялась» в «самой жизни»: «Удачи Ильи Авраменко лежат не в области сложных формальных поисков, а там, где он остается больше всего самим собой, передает свой опыт, свои наблюдения и мысли»⁹⁷. Область «формальных поисков», таким образом, вообще упразднилась. В идеале ей на смену должна была прийти сама действительность: «Мы ничего не сказали о композиции, о языке романа Т. Семушкина, о пейзаже. Язык, композиция, пейзаж в этом романе — сама жизнь»⁹⁸. Другой рецензент видит достоинство стихотворений С. Щипачева в том, что язык их «прост той “нагой простотой”, за которой — уже сама реальность»⁹⁹. Этот мощный призыв к опрощению имел в соцреализме важное обоснование: «Достигнутая нашей литературой ясность, простота и гармоничность формы говорит о возросшем уровне писательского мастерства. За годы советской власти все более и более расширялись и крепились связи писателя с читателем — многомиллионным советским народом, повышалась ответственность писателя за свой труд, универсальное значение получала потребность быть понятным и близким народу, находить наилучшие формы для полного и глубокого выражения передовых идей нашего общества. Литература на деле стала достоянием не узкого круга гурманов-эстетов, воображение которых надо поражать подчеркнутой новизной формы, а широкого круга взыскательных читателей... Доверие, которое оказывает литературе народ, отнимает у писателя право писать плохо»¹⁰⁰. Здесь мы подходим к вопросу о том, как понималась в соцреализме природа искусства.