

Вл. Гусев

К СООТНОШЕНИЮ СТИЛЯ И МЕТОДА В СЛОВЕСНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Не прекращающиеся у нас споры и дискуссии о многообразии стилей в искусстве социалистического реализма выявили целый клубок сложных проблем: возможен ли реализм в романтических формах творчества? Каково в нем место «условных» стилей? Какова самая мера условности? Где же, в итоге, действительные границы реализма?

Чтобы решить эти вопросы, требуется дальнейшая разработка категорий стиля и метода. Особенно важно, по-моему, изучить соотношение стиля и метода. Тогда мы сможем глубже и содержательнее судить о характеристиках реализма как метода и конкретизировать формулу «многообразие стилей в реализме», ввести ее в систему эстетических понятий, а не употреблять как заклинание.

В данной статье излагаются некоторые мысли о соотношении стиля и метода в словесном искусстве; в частности, в поэзии.

Многие наши дискуссии «споткнулись» именно на недостаточном различении категорий стиля и метода.

Что представляет собой художественный метод?

В последние годы этот вопрос обсуждался очень широко¹.

¹ См. сборник материалов дискуссии, прошедшей в 1957 году в Институте мировой литературы имени А. М. Горького, «Проблемы реализма в мировой литературе» (М., Гослитиздат, 1959). Ей сопутствовал спор в журн. «Вопросы литературы» (1957—1958). Почти все дальнейшие исследования метода оттапливались от этой дискуссии (см. работы В. Днепров, Б. Сучкова, В. Иванова, Т. Мотылевой и других).

Почти все сходятся на том, что метод — ведущий принцип отражения жизни в искусстве. Но, несомненное в своей сути, это определение, конечно, недостаточно конкретно. Что же все-таки значит — «принцип отражения» в применении к искусству?

Само это отражение может осуществляться разными путями.

Один поэт стремится постичь суть явлений, следовать их собственной, объективной скрытой логике; другой — навязывает жизни свои мечты, иллюзии, рисует ее так, как она мыслится в перспективе, или просто — какой она мерещится ему независимо от реального положения дел. Разумеется, подлинный художник все-таки отразит объективные законы жизни; кроме того, и сама «субъективность», «субъективная логика» — это хотя и смещенное, «перевернутое», но отражение действительности. Таковы две тенденции в отражении — в методе.

Всякое произведение искусства является сложным сплетением объективного и субъективного начал в отражении жизни, и одно никогда не поглощается другим. Иначе художественность просто «рассыпается»: перед нами или натурализм, или формализм, каждый из которых, осуществляясь действительно последовательно, выводит произведение за рамки искусства.

Но все же объективное или субъективное начало может преобладать в отражении — в методе искусства. Этот принцип преобладания (а не «поглощения» одного другим!) — важнейший при дихотомии метода и стиля.

В зависимости от преобладания объективного или субъективного в самом отражении, в его существенных сторонах, различаются две типологические тенденции в методе искусства, вытекающие из объективно-субъективной природы категории «метод»¹.

¹ Согласно диалектике есть настолько широкие философские категории, что их нельзя определить через другие понятия; это — предел абстракции, возможной в данной сфере знаний. Так как несомненно, что категория «метод» лежит именно в плоскости объективное — субъективное в искусстве, то и нельзя, видимо, говорить о конкретно-исторических методах, не учитывая эти две основополагающие тенденции. Поэтому термины «реалистический» и «романтический» («стили творчества», а точнее, тенденции в методе), принятые Л. И. Тимофеевым и другими теоретиками, — в принципе правомерные и отвечающие традиции — не очень глубоки. Они не совсем схватывают суть дела (объект — субъект). Кроме того, усиливается терминологический разнобой; так, слово «романтический» употребляется в четырех значениях: романтизм — конкретное литературное направление XIX века; романтический (субъективный) метод (тенденция в методе); романтика как особый идейно-эмоциональный пафос творчества; романтический стиль (субъективный тип выражения, идущий от особенностей целостного содержания произведений).

Преобладание объективного начала в отображении, то есть «саморазвитие» характеров, обращение к внутренней логике изображаемых явлений дает реалистические методы в их различных конкретно-исторических вариациях. Преобладание «идеального», «пересоздающего» (терминология Белинского, принятая Л. И. Тимофеевым), субъективного начала дает те или иные методы нереалистического типа. В то же время в обоих случаях непременно присутствует и другое, «противоположное» начало: таково искусство!.. Наиболее решительно эту точку зрения отстаивает Л. И. Тимофеев¹.

Правда, далеко не все с ним согласны. Как известно, многие отрицают «двуполярную» типологию в методе, хотя, думается, споры были бы не так яростны, если бы не некая терминологическая особенность концепции Л. И. Тимофеева — главной фигуры среди «дихотомистов». Л. И. Тимофеев порой, мне кажется, совершает ошибку. Так, вместо начал, тенденций и т. п. в методе он выделяет «типы творчества», образности, повторяя герминологию В. М. Жирмунского и других исследователей 20-х годов, которые совмещали в этом термине начала метода и стиля. Получается некая самостоятельная категория (не метод, а «тип»), которая и подвергается атакам «конкретных историков». Они считают, что «тип творчества» у Л. И. Тимофеева — это тот же метод, тогда как надо было бы сказать, что это лишь тенденция в методе. Сам же Л. И. Тимофеев называет «методом» то, что раньше принято было обозначать как «направление».

Особенно много недоразумений порождает смешение понятий «метод» и «направление». Вызывая неудовольствие «конкретных историков», «дихотомисты» проецируют «два метода» непосредственно в творчество отдельных художников, а пропущенное звено — метод направления — подменяют понятием самого направления. И тогда «два метода» действительно лишаются всякого реального содержания, а широкие конкретно-исто-

¹ Вся эта терминология настолько традиционна и так прочно «приросла» к известным фактам творчества, что порой я буду вынужден ей следовать.

¹ См.: Л. Тимофеев, О понятии художественного метода.— Сб. «Творческий метод», М., «Искусство», 1960, стр. 3—60.

Подобных же взглядов придерживаются чешские критики Р. Паролек, Ю. Шпитцер и другие (см.: И. Бернштейн, Дискуссия о социалистическом реализме в Чехословакии.— «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 97—105). Терминология у них другая, но идея приблизительно та же, хотя и несколько вульгаризирована. Эти же критики высказывают интересные, пусть и спорные, мысли о соотношениях стиля и метода, хотя и в иной системе терминов.

рические общности методов, такие, как «критический реализм» например, не получают обозначения: вместо них — «направление». Между тем понятия метода и направления лежат в разных плоскостях. Направление — общность талантов, объединяемых отнюдь не только методом.

Ни на каких ступенях абстракции одно понятие не может быть подменено другим. Оно должно идти в собственной своей плоскости: две тенденции в методе, метод направления, метод художника и т. д., а не: «типы творчества», «направление» (или «метод», по Л. И. Тимофееву), метод художника и т. д.

Мы полагаем, что обе концепции метода — и «дихотомистская» и «конкретно-историческая» — страдают односторонностью. Самая постановка вопроса: «два или много» — представляется недостаточной. Было бы правильнее говорить о двух тенденциях, двух началах в методе, которые связаны в конечном итоге с наиболее общими законами познания, но осуществляются конкретно-исторически в методе направления художника, произведения — в различных по широте «единицах» творчества.

В связи с тем, что дальше пойдет разговор о поэзии, остается сказать, как это все проявляется в лирике.

Лирика непосредственней, чем другие роды искусства, воплощает в себе самый процесс познания; в лирике тесней, чем где бы то ни было, слиты начала познания и оценки.

Поэтому, мне кажется, следует выделить специфические принципы проявления двух тенденций в методе применительно к лирике как роду субъективному.

Во-первых, это степень «рациональности», «реальности ощущения» мира (что, конечно, применимо и не только к лирике), достоверности в развитии переживания.

Так, лирика символизма агностична в своей основе; художественный мистицизм, иррациональность ощущения мира введены в ней в ведущий принцип. Соответственно — «знаковость», иероглифизм и «алогизм» системы поэтики.

Во-вторых, тенденцию метода и самый метод в лирике измеряет степень историзма переживаний лирического героя.

Лирика, не представляющая главных, положительных устремлений времени, — не может быть названа реалистической (и наоборот); так, камерные стихи А. Ахматовой во время приближающейся революции — это, конечно, не реализм, хотя художественные их достоинства высоки.

Нечто подобное двум линиям в методе наблюдается и в стиле: ощущение «объективности» или повышенной «субъективности» стиля рождает известные внешние параллели с методом.

Как же стиль соотносится с методом? Проблема давняя. А. В. Луначарский писал: «Когда мы определим с совершенной точностью, что такое стиль, то мы условимся также, применять ли нам выражение «стиль» к основным чертам художественных произведений, доминирующих в определенную эпоху в искусстве определенного класса, независимо от отдельных, хотя бы и очень различных, приемов искусства, или мы будем называть стилем каждый такой прием, если он значительно отличается от других приемов.

Я не сомневаюсь в том, что пролетариат создаст в первом смысле единый стиль, то есть что все произведения пролетариата будут носить в себе некоторые черты, общие и в то же время резко различные от черт, характеризовавших искусство, каковы бы ни были эпоха и класс...»¹. Тут очень явно заметно нарастающая потребность в новом термине: два понятия перестают уместиться в одном слове — «стиль». Через два года (в 1933 г.) Луначарский уже употребляет термин — «метод».

Начнем с того, что для характеристики произведения искусства недостаточно представления о методе — принципе отражения. Метод в первую очередь говорит о соотношенности произведения с реальной жизнью как таковой — с ее явлениями, взятыми в их существенных чертах, свойствах. «Отраженное и отражаемое» — вот о чем прежде всего напоминает категория метода.

Не менее существенна эмоционально-оценочная сторона содержания (конечно, в практике творчества то и другое неразрывно взаимосвязано, но при анализе необходимо условное разграничение).

Стиль характеризует содержание в целом. Метод, конечно, выражен в стиле. Но на стиль кроме метода влияют разнообразнейшие факторы: тип оценки, индивидуальные черты поэтического мышления, своеобразие поэтической эмоции. Поэтому между стилем и методом не существует прямолинейной и однозначной зависимости. Импульсивность или, наоборот, внешнее спокойствие выражения может даже не отвечать глубинной сути метода. Пример: экспрессивная деталь у Маяковского — «желудок в панаме». Образ резко смещен, но оттого, что Маяковский к глубокому пониманию социальной сути изображаемого присоединяет еще и предельную силу ненависти к «буржую».

¹ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., Учпедгиз, 1958, стр. 222.

что тотчас деформирует, обостряет образ — его реализм не проигрывает, а выигрывает.

Известное смещение, искажение деталей объективной реальности, связанное с характером поэтической эмоции, служит здесь правде познания предмета. Таким образом, метод говорит нам о типе отражения предмета искусства, а стилевые детали и приемы образуют оценочную, эмоционально-идейную стихию содержания.

Итак, стиль — целостная система выражения, метод — основной принцип отражения, «степень воспроизведенности» жизни в ее главных чертах. Разница велика.

Тем не менее типология стиля напоминает типологию метода: термины «объективный» и «субъективный» метонимически переносятся на стиль.

Формы стиля могут тяготеть к «воспроизведению» или «пересозданию», быть «идеальными» или «реальными», отражать жизнь «в формах самой жизни» или в формах условных.

Полярность стилевых тенденций замечена с разных позиций, хотя история обсуждения проблем стиля различнейшими школами литературоведения, искусствознания дает весьма противоречивые его толкования.

При этом категория «стиль» нередко не различалась с тем, что мы теперь называем методом.

Об «идеальной» и «реальной», «воспроизводящей» и «пересоздающей», романтической и реальной линиях в искусстве немало писал Белинский. Еще раньше сходную идею высказал Ф. Шлегель: в своей теории романтического и классического направлений он отчасти опирался именно на представление о двух извечных стилевых типах. Примерно о том же говорил Ф. Шиллер.

В России С. Шевырев проследил «пластическое» и «музыкальное» начала в родной поэзии¹.

Очень много писали о «двух стилях» позитивисты. И. Тэн говорил (не разделяя метод и стиль): «...в известные эпохи и в известных странах, в различных школах искусства достигает преобладающего развития — то стремление к идеалам, то более реальное направление...»². Воррингер различал в истории искусств начала «натурализма», состоящего во «вчувствовании» в

¹ С. Шевырев, Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов, Спб., Типография императорской Академии наук, 1887.

² И. Тэн, Чтения об искусстве, Спб., изд. В. И. Губинского, 1904, стр. 37—38.

реальное, в доверии к материальному миру как таковому, и «стиля» как художественной абстракции, геометричности, отхода от форм самой жизни (сходная терминология бытовала и у нас в конце 20-х годов: вспомним споры о «стилизующем приеме» и пр.). Ницше те же явления толкует как извечную борьбу культов Аполлона и Диониса, пластической стройности и буйства внутренних сил, бурной субъективности¹. Г. Вельфлин — в свое время один из наиболее популярных в России западных теоретиков — писал о всегдашнем чередовании классики (ренессанс) и барокко. «Классический» и «романтический» стили в искусстве выделял, например, Б. Кроче. О том же писал О. Вальцель, в известной степени оказавший влияние на Жирмунского, и другие.

В русской теории литературы мысль о двух стилях — классическом и романтическом — наиболее упорно проводит В. М. Жирмунский в 20-е годы. Вокруг этой идеи организованы многие его статьи («О поэзии классической и романтической», «Два направления современной лирики», «Поэзия Александра Блока»², «Преодолевшие символизм», книга «Валерий Брюсов и наследие Пушкина»³). На ее основе он строит концепцию развития русской поэзии, которая от Пушкина-«классика» ушла в романтизм и затем якобы вернулась к «классике» в творчестве акмеистов. Даются подробные описания того и другого стилей; суть их различия сводится к преобладанию, с одной стороны, гармоничных и ясных, реальных форм, приемов, с другой — романтической стихии фантазии, форм откровенно субъективных.

Та же мысль в различных вариациях (А. Слонимский, А. Евлахов и другие) встречается во многих отечественных работах 20-х, да отчасти и 30-х годов⁴. П. Н. Сакулин провел даже классификацию теории двух стилей⁵.

В начале 30-х годов вопрос о двух тенденциях в стиле («стилизующий прием» — или, как говорят теперь, условный стиль — и воссоздание жизни в формах самой жизни) остро поставил А. В. Луначарский.

¹ См.: И. Верцман, Ницше и его наследники. — «Вопросы литературы», 1962, № 7, стр. 54.

² В. Жирмунский, Поэзия Александра Блока, Пг., изд-во «Картонный домик», 1922.

³ В. Жирмунский, Валерий Брюсов и наследие Пушкина, Пг., изд-во «Эльзевир», 1922.

⁴ См.: Ю. Н. Тынянов, Архаисты и новаторы, Л., «Прибой», 1929.

⁵ П. Н. Сакулин, Теория литературных стилей, М., изд-во «Мир», 1928.

В дальнейшем обсуждение этих проблем исчезло из нашей науки в связи с тем, что почти все наиболее общие, широкие вопросы стиля были как бы замещены проблемой метода¹ (который и после выделения в самостоятельную категорию постоянно смешивается у нас со стилем). В последующие годы вместо споров о «двух стилях» возникают дискуссии «дихотомистов» и их противников в плане метода...

Простое перечисление исследователей-«дихотомистов» заставляет думать, что речь идет о каком-то существенном «законе» искусства.

Конечно, мы не можем принять сугубо метафизическое воззрение позитивистов на историю искусства, как на простое чередование двух замкнутых стилей, стилиевых систем.

Две тенденции в стиле — «объективную» и «субъективную» — надо понимать именно как тенденции, как «тяготение» к двум типологическим полюсам.

Обратимся к конкретной практике поэтов:

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана² —

говорит молодой Маяковский в стихотворении «А вы могли бы?». Мы чувствуем размах, тревогу мысли, беспокойство юной души. Все это проявилось в стиле. Строфа метафорически плотна, отдаленнейшие понятия сталкиваются как бы «нарочно» (блюдо студня — скулы океана), каждая новая строка по смыслу и тону контрастирует с предыдущей.

Но вот иной поэт пишет о еще более крупном, патетическом в жизни; но как?

...Где травинку к травинке
Речка травы прядет,
Там, куда на поминки
Даже мать не придет...³

Это стихотворение А. Твардовского «Я убит подо Ржевом» — монолог убитого солдата. Казалось бы, где, как не

¹ См.: А. Н. Соколов, Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения. — «Научные доклады высшей школы». Филологические науки, 1962, № 3, стр. 31.

² В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 13-ти томах, т. I, М., Гослитиздат, 1955, стр. 40.

³ А. Твардовский, Стихотворения и поэмы, М., «Молодая гвардия», 1954, стр. 206.

здесь, дать волю душевной экспрессии! Но не таков Твардовский; при всей сокровенной энергии образа (каков, например, этот острый, мгновенный переход «травинка — мать») он сдержан; его солдат строг и скромно-возвышен. Даже в такой ситуации поэт остается несколько обыденным, аскетическим в стиле, верным речевой разговорности, простоте.

И во всем этом мире,
До конца его дней,
Ни петлички, ни лычки
С гимнастерки моей...¹

«Травинки», «петлички», «лычки», плавный, «беседный» говор — все это и создает знаменитую «твардовскую» манеру письма — объективную, точную.

Итак, с одной стороны, субъективированный, напряженно-экспрессивный стиль Маяковского, неожиданные детали, резкая композиционная игра; с другой — разговорный склад речи, непритязательно-песенное строение стихотворения Твардовского. (При этом, конечно, в стиле Маяковского и Твардовского присутствуют оба начала. Напоминаю: речь идет о преобладании, о ведущей линии.)

Существует различное понимание категории стиля. Говорят о «стиле эпохи», о стилях направлений и школ, о стиле художника и отдельного произведения, на чем особенно настаивают структуралисты. И почти каждая теория в своем роде «монистична», исключает другие.

У нас сейчас в основном утвердилось представление о стиле как об индивидуальной манере художника. При этом «многообразие стилей» зачастую понимается чисто количественно: многообразие как сумма, набор индивидуальных стилей².

Но так как для изучения литературного процесса категории «индивидуальный стиль» недостаточно, то в более широких общих плоскостях абстракции стиль подменяют методом.

Вот одна из ведущих концепций. Речь идет о теории стиля и метода Л. И. Тимофеева³.

¹ А. Твардовский, Стихотворения и поэмы, М., «Молодая гвардия», 1954, стр. 205.

² Есть исключения. Например, вопрос о широком понимании стиля заостряет И. Рыжкин в статье «Стиль и реализм» (сб. «Вопросы эстетики», вып. 1, М., «Искусство», 1958, стр. 250—298).

³ См.: Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, М., Учпедгиз, 1963.

Термин Л. И. Тимофеева «тип творчества», подразумевая то, что мы понимаем под словом метод, фактически сливает в себя начала стиля и метода. Л. И. Тимофеев не различает две тенденции в стиле от подобных им в методе. Этот недочет сказывается и в других звеньях системы, согласно которой метод, равный направлению, несколько уже «типа творчества», стиль же — «конкретная реализация», индивидуальное проявление метода¹.

Но в таком случае речь идет об одном и том же понятии, только на разной широте охвата: метод направления, но стиль художника.

Между тем существует, по-видимому, и метод художника и стиль направления.

Одна категория неподменима другой, ибо каждая отражает определенную, конкретную сторону данного явления: метод художника, школы, направления, две тенденции в методе; стиль художника, школы, направления, две тенденции в стиле.

Иначе, но по той же линии, на мой взгляд, идут некоторые ошибки другого теоретика — В. Днепрова.

Согласно концепции В. Днепрова, который стремится органически сочетать историзм с типологией, в искусстве есть два — следующих один за другим — способа обобщения, отражения метода: идеализация и типизация. Идеализация — обобщение в линейных, отвлеченно-масштабных формах. Типизация — обобщение в индивидуальном, через индивидуальное. Первое — это различного рода нереалистическое искусство вплоть до романтизма; второе — является с реализмом XIX века. Здесь-то и развиваются индивидуальные стили. Причем историческая типология В. Днепрова соотнесена с проблемой воплощения идеала в искусстве: сначала это воплощение прямое, наивное (до реализма); затем — жизнь противопоставляется идеалу (реализм XIX в.); наконец, социалистический реализм: здесь идеал конкретен, он воссоздается из самой действительности².

При всей видимой стройности концепции в ней есть изъяны, связанные отчасти со смешением стиля и метода.

¹ См. главы «Метод и стиль» (стр. 98—102), «Стиль и метод» (стр. 373—374) в учебнике Л. И. Тимофеева «Основы теории литературы», М., Учпедгиз, 1959.

Так же в основном трактуют стиль В. Иванов, Л. Новиченко, В. Днепрова (хотя последний и готов признать также и стилевые «группировки» и т. п.).

² В. Днепрова, Проблемы реализма, изд. 1, Л., «Советский писатель», 1960; изд. 2, Л., «Советский писатель», 1961.

«Индивидуальное» можно понимать двояко: как выражение неповторимого авторского начала в искусстве и как индивидуализацию самих изображаемых характеров. То и другое присутствует во всяком искусстве (а не только в реалистическом) всегда, но в разной степени и в разных соотношениях. Сильное развитие авторского начала порождает индивидуальный стиль и принадлежит к сущности этого стиля. Сильная степень «индивидуального» в смысле индивидуализированности характеров есть лишь одно из возможных свойств индивидуального стиля. Оно чаще всего связано с реализмом, но только чаще всего, а не всегда. То и другое «индивидуальное» не обязательно сопутствуют друг другу. Их соотношение зависит от метода и иных факторов. Так, например, в романтизме авторская индивидуальность, неповторимость — индивидуальный стиль — развивается в ущерб индивидуализации характеров. Новейший реализм сочетает оба вида индивидуализации, иногда при сознательном «притушевывании» авторской индивидуальности в пользу индивидуальности характеров.

В. Днепров фактически не различает разные аспекты индивидуального. Между тем их обособленное изучение тотчас показало бы, что индивидуальный стиль есть принадлежность не только реалистического искусства (Байрон, молодые Пушкин, Лермонтов, Маяковский, Блок). Мало того, индивидуализация характеров — тоже не исключительный признак реализма. В художественных мистификациях О. Уайльда и, например, Л. Андреева («Черные маски») яркая авторская индивидуальность, индивидуализация характеристик персонажей и ситуаций сочетается с иррационально сдвинутой логикой жизненных закономерностей. Таким образом, получается, что если реализм — это индивидуализированность, то его критерии практически расплываются, исчезают.

Суть в том, что В. Днепров судит о методе по общестилевым признакам (воплощение в более индивидуальных или более идеальных обобщенных формах), а самая проблема стиля в его концепции разработана слабо: стиль в новейшем реализме фактически сводится к индивидуальному стилю писателя, и, несмотря на оговорки о стилевых школах и т. д., В. Днепров ограничивается общим провозглашением многообразия стилей в реалистическом искусстве¹. Это не удивительно: заговорив подробней о стиле школы, направления, о взаимодействии стилей, автор неизбежно пришел бы в противоречие со своей концеп-

¹ «Вопросы эстетики», вып. 3, М., «Искусство», 1960, стр. 85—131.

цией метода. Ведь метод реализма, по В. Днепрову,— это «индивидуализация» как главное отличие типизации от идеализации.

Бесспорная сама по себе мысль о «многообразии стилей» нуждается во всяческом углублении и конкретизации, но концепция В. Днепровы не дает «разбега» для такой работы. Мощное развитие стилей именно индивидуальных в новейшем искусстве, и при этом не только в реалистическом, не отменяет более широкие стилевые категории: иначе перед нами не литературный процесс, а арифметическая сумма «индивидуальностей».

Многие художники-реалисты, даже очень крупные, то есть, по концепции В. Днепровы, целиком находящиеся в русле одного лишь индивидуального стиля,— обнаруживают стилевую общность (например, Мопассан и Чехов), и это не противоречит отчетливой индивидуальности их творчества. Да и все могучее направление критического реализма XIX века, при исключительном его многообразии, разносторонности, тоже представляет собой заметную стилевую общность; это с течением времени становится все очевидней. Проступает тот преобладающий стиль, который относительно такого громадного понятия, как литературное направление, отчетливо вырисовывается лишь долгое время спустя по уходе в прошлое самого направления.

Последовательное различение категорий стиля и метода помогает разобраться в таких трудных для анализа явлениях, как, например, кажущееся несоответствие стиля и метода: «субъективные» стили при «объективных» методах, и наоборот.

Споры об условности в реалистическом искусстве завершились на том, что реализм может выступать в «условных формах». Но почему? Какая тут закономерность, какова «мера условности»,— в принципе условно и всякое вообще искусство; как это, наконец, выглядит в системе теоретических понятий?

Концепция стиля как индивидуальной реализации метода (Л. И. Тимофеев) не дает решения этих вопросов. В самом деле: если стиль — это лишь конкретность метода, то возможность сущностного противоречия между ними заведомо исключается; они могут расходиться лишь в частности как видовые проявления одной общей сущности.

Решение проблемы возможно, как мне кажется, только при последовательном разграничении стилей и методов как понятий разноплоскостных, хотя и развивающихся параллельно. Их характеристика по линии «объективный — субъективный» может поэтому не совпадать.

Обратимся к фактам искусства. Произведение Л. Леонова «Русский лес» — фундаментально-реалистическое по методу. Социальная определенность типов (народный интеллигент Вихров, индивидуалист Грацианский, экзальтированная, «интеллигентная комсомолка» конца 30-х годов Поля Вихрова, крестьянин Калина и другие), последовательный историзм, постоянное ощущение перспектив общего движения жизни, строжайшие мотивировки даже мельчайших действий, поступков героев, перипетий сюжета — все это бесспорно убеждает нас в принадлежности «Русского леса» к реалистическому искусству.

Но вот одна из картин: «Она (сосна.— В. Г.) была неслышанно хороша сейчас, старая мать Облога, в своей древней красе, прямая, как луч, и без единого порока; снег, как розовый сон, покоился на ее отяжелевших ветвях... подобно жилам, корни взбегали на ствол... мальчик Иван чуть не ахнул от удивления, что кровка не забрызгала... рук...

...в воздухе часто засверкала мелкая, костяного цвета щепа...»¹.

Субъективный напор в этих строках очень силен; патетическое ощущение природы, ненависть к тупому хищничеству вылились в картины жгучие, экспрессивные. Леонов, этот реалист, рационалист, тут позволяет себе даже такой вот «романтический» образ: «Снег, как розовый сон». Параллель дерево — человек проведена резко и густо («подобно жилам, корни взбегали на ствол... костяного цвета щепа...»).

Однако романтическая стиливая экспрессия служит чисто реалистическим целям в плане метода: стиль далеко отходит от норм «естественного жизнеподобия», зато достигается адекватное воплощение сложной диалектики первого душевного потрясения, можно сказать, определившего всю дальнейшую судьбу человека.

Особенно распространены кажущиеся расхождения стиля и метода в поэзии. Но они действительно всего лишь кажущиеся. В произведении искусства, с его единством формы и содержания, стиль и метод всегда друг другу соответствуют, несмотря на возможные несовпадения их характеристик по линии «субъект — объект».

Однако не надо забывать и о том, что стиль зависит не только от метода, но и метод, как мы помним, тоже выражается в стиле. Поэтому и типологическое несоответствие стиля и метода имеет пределы и не может быть слишком резким. Метод —

¹ Л. Леонов, Русский лес, М., «Молодая гвардия», 1955, стр. 83.

это как бы регулятор стиля. Реализм в методе, например, несовместим с субъективными стилистическими формами в их крайних, дисгармоничных проявлениях.

Необходимо особо остановиться на введенном выше понятии «двух тенденций» в стиле. Очевидно, что двуполярная типология дает как бы перспективу, организует систему иерархий стилей, но ее практическое значение для анализа поэтических произведений на первый взгляд представляется сомнительным.

Сказать о стиле: «субъективный» или «объективный» — «здесь та или другая тенденция» — значит, конечно, еще ничего о нем не сказать. Стиль, по самой его сути, невозможно раскрыть без конкретной, именно «стилевой» характеристики, и отнесение к той или иной тенденции — лишь первый, начальный момент такой характеристики.

Существо же дела в следующем: в том или ином индивидуальном творчестве, стилиевой группе или даже направлении всегда присутствуют обе тенденции, но одна из них является *ведущей, основной*.

Понятие «ведущей стилиевой тенденции» — неповторимой, сугубо конкретной в каждую эпоху, но в основе связанной с преобладанием объективных или субъективных форм в отражении жизни — предполагает наличие и другой, «подчиненной» тенденции.

Как в методе, так и в стиле «абсолютный» реализм или романтизм почти не встречаются². Даже «стопроцентный» реализм XIX века безусловно подвластен этому правилу: вспомним романтические произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, сказки Толстого и Щедрина и в особенности романтические взрывы в ровной ткани реалистических рассказов и пьес Чехова. В советской литературе это еще очевидней. Недаром у нас так много говорилось о «синтезе» реализма и романтизма³.

¹ Нельзя согласиться с А. Буровым, который различает метод и стиль по принципу; метод — объективное «познание», стиль — лишь субъективное, индивидуальное (Что такое стиль? — «Вопросы литературы», 1962, № 11, стр. 94—97).

² О терминологии: в применении к тенденциям в методе и стиле сравнительно более удачными мне кажутся термины Белинского «идеальное» и «реальное».

³ У истоков этой идеи — М. Горький, А. В. Луначарский, А. Толстой. Надо, однако, сказать, что самая мысль о «синтезе реализма и романтизма» возникла очень давно — задолго до утверждения советского искусства

Но, думается, гибкость, бо́льшая по сравнению с методом подвижность стиля отпугивает исследователей. Из-за отсутствия легко различимой общности, «равномерности» в стилях школ и направлений обычно избегают заниматься такими широкими стилевыми категориями, как стиль направления, и предпочитают говорить лишь о методе.

Некоторые ученые отвергают даже понятие индивидуально-го стиля на том основании, что он движется, колеблется вплоть до превращения в свою противоположность. Существуют целые научные школы, отрицающие стиль художника, признающие лишь стиль отдельного произведения (структуралисты). Но уж если быть последовательным, то придется и такое представление о стиле подвергнуть сомнению: разве руководящие указания Победоносикова и монологи Фосфорической женщины в «Бане» Маяковского, например, обнаруживают стилевое сходство?

Но поэтому и следует твердо сказать, что стили произведения, художника, направления, определяемые содержанием произведения, содержанием органически развивающегося индивидуального творчества, сходством в содержании многих индивидуальных творчеств,— что такие стили существуют. Определять их следует по главному, ведущему, преобладающему субъективному или объективному началу.

Что касается *стиля* в искусстве социалистического реализма, то его по принципу «преобладания» можно назвать реалистическим, хотя всем известно, как сильна у нас романтическая стилевая струя. История развития нашего искусства с конца 20-х годов говорит о преобладании в целом «объективной», реальной тенденции в стиле. Кроме того, вероятно, следует по-

«Каждый большой этап русской поэзии прошлого Белинский стремится понять как одно из слияний этих двух направлений» (А. Лаврецкий, Историко-литературная концепция Белинского, ее предшественники, последователи и критики.— Сб. «Белинский историк и теоретик литературы», М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 62). О всегдашнем соединении реализма и романтизма в передовом искусстве говорил Г. В. Плеханов («Литература и эстетика», т. 1, М., Гослитиздат, 1958, стр. 466). О «синтезе» их писал А. Воронский («Искусство и жизнь», М.—Л., изд-во «Круг», 1924, стр. 69) и многие другие.

Но больше всего об этом говорят именно в нашей, советской теории искусства; на то есть веские причины. Действительно, в известный момент развития нашей литературы в ней резко усилились «синтетические» тенденции по линии метода; оба начала приобрели в нем одинаково важное значение. Этот процесс отразила теория социалистического реализма.

Сходные явления могут наблюдаться и в сфере стиля.

думать о том, что не все искусство, имеющее социалистическую идейную направленность, можно считать именно *реализмом* в строгом смысле слова.

Таким образом, понятие «двух тенденций» в стиле (и их соотношения как ведущей и подчиненной) помогает осмыслить важные черты стилевых процессов в литературе как *едином* целом.

Две тенденции в стиле, о которых шла речь, особенно остро ощутимы в лирике.

Дело в том, что в лирическом произведении склонность поэта к объективному или субъективному типу высказывания выступает особенно обнаженно, явно: ведь здесь — область творчества, где все черты образной мысли, а особенно эмоциональной ее стороны, предстают в очень непосредственном и сжатом виде.

Перед нами — разные типы передачи переживания.

Одни поэты предельно прессуют напрузку на каждую «клеточку», каждое звено, образ, используют арсенал поэтических згострений: субъективную метафору, броскую гиперболу. Обыкновенно причудливый и резко изобразительный ритм пластичен — он рисует, как бы выплавляет переживание, нагнетает его. Мобилизуется звукопись, прямые композиционно-строфические контрасты; детали поражают неожиданностью, колоритом. Фактор стремления к «жизнеподобию» здесь нередко почти снимается: главное — поразить, потрясти читателя бурной экспрессией, интенсивной силой образа.

Другие поэты стремятся достичь естественной иллюзии самой жизни. Отсюда весь строй поэтики. Образность не подчеркивается, скрывается в простой, разговорной манере речи. Предпочитаются плавные, песенные, «натуральные» ритмы. Большое значение приобретают композиционные факторы: на первый план выступает забота о целом, а не о силе отдельных образов, произведение ценно не строками, а всем общим, спаянным единством; только так оно и производит впечатление. Такие стихи, как правило, трудно цитировать. Порой возрастает роль концовки: здесь сосредоточивается энергия, накопленная предыдущим «плавным» (хотя и скрывающим динамику) развитием. Переживание идет как бы волнами: от одного опорного, узлового пункта к другому; между ними — промежутки относительных образных «ослаблений»: все для живости, естественности речи...

Он не деньгами брал,
а кофтами,
часами
или же отрезами...¹

Вторая, публицистическая часть тоже отличается большой простотой и точностью слова.

Перед нами произведение того же поэта, но в нем уже явно соединились реализм в изображении лирического героя и его отношения к жизни с реализмом стилевых средств.

Можно назвать немало других стихотворений Евтушенко, которым присущ такой же последовательный реализм, например: «О простоте», «Старый бухгалтер», «Разговор с американским писателем», «Играла девка на гармошке...», стихотворения «Деревенский», «Иностранец» из цикла «Поездка на север» и другие.

Одновременно с этим у Евтушенко нередко встретишь стихи, как бы сознательно лишённые внутреннего реализма, а порой и вообще образной правды. Таковы некоторые из его «зарубежных» произведений, таково манерное «Мне нравится, когда мне кто-то нравится...», таковы многие его любовные стихи.

Разговор о методе в творчестве Евтушенко, взятом в целом, вести пока еще рано; его поэзия и ее место в литературном процессе недостаточно изучены в историко-литературном ракурсе. А кроме того, Евтушенко продолжает активно печататься и, вероятно, еще предоставит в распоряжение аналитиков серьезный материал. Но уже сейчас ясно, что его поэзия — явление сложное, и ни стиль, ни метод поэта прямолинейному отношению к субъективности или объективности, к реализму или не-реализму не подлежат.

Поэзия Андрея Вознесенского — поэзия «идеального», «вышшенного» склада. Его волнует высокое, главное в человеке, судьбы души в ее «верхних регистрах». Вспомним одно из отступлений из поэмы «Треугольная груша», «Отступление, в котором бьют женщину».

Внешне реальный план здесь далеко не главное. Лирическая мысль бурно синтезирует, сталкивает лбами предметы, вещи, казалось бы, уж совсем несравнимые, как бы вырываясь на новый уровень художественного постижения.

Стиль Вознесенского при этом весьма далек от норм «естественного жизнеподобия». Взвинченность чувства, открытая патетика восторга и страсти, любви и поэтической злости — вы-

¹ Е. Евтушенко, Нежность, стр. 12—15.

звали формы смещенные, субъективные. Тропы броски и интенсивны: «И бьются ноги в потолок, как белые прожектора!..» «И не ему принадлежала, как просека или звезда...». Вся вообще речь насквозь экспрессивна, аллегорична, беспокойно ассоциативна, порой поэт даже «срывается с голоса». Чувства лирического героя напряжены до отказа; он яростен, зол, ироничен, патетичен. Но вместе с тем и совершенно явствен реализм, конкретность лирической проблематики.

Прицел произведения ясен: поэт проклинает мещанина как главного врага гуманизма в нашем веке, как противника всего святого, высшего в мире. «Мурло мещанина», «человек предместья», болезненно тревожившие душу Маяковского, Багрицкого, глубоко враждебны и поэту наших дней — Вознесенскому. Пусть поэт чересчур беспокоен, разбросан — основная позиция его верна: он активен, он ненавидит то, что достойно ненависти, и любит то, что следует любить.

Объективные акценты жизни не смещены, а переживание идет логично и «рационально». Лирический образ создан, в основном, по реалистическим принципам.

Является ли «Треугольная груша» произведением реалистическим по методу в целом? Вероятно, нет, хотя это и не столь очевидно, как казалось ряду критиков. Типологические черты стиля и напряженный лиризм поэмы во многом предreshали вопрос о методе.

В последние годы в поэзии Вознесенского идут важные процессы, смысл которых пока еще не вполне ясен. Поэма «Лонжюмо» и цикл стихотворений, напечатанных в «Знамени» (1963, № 11), в «Юности» (1964, № 7), и, наконец, лирическая поэма «Оза» в «Молодой гвардии» (1964, № 10) — все эти произведения, во всяком случае, говорят о том, что Вознесенский не стоит на месте и что талант его серьезен и современен. И можно со всей определенностью сказать, что уточнение категорий стиля и метода существенно поможет разобраться в его неровной и патетической поэзии.

Из приведенных разборов видно, что соотношение стиля и метода сложно и диалектично: нельзя по сумме известных внешних признаков судить о существовании метода.

Идя непосредственно от стиля к методу, от некоторых типологических средств выразительности к существованию отражения, к существованию соотношения «жизнь — произведение», можно всерьез просчитаться. Стилевые возможности реализма шире, чем мы

порою думаем; с другой стороны, нереалистические по методу произведения иногда вполне удовлетворяют внешнестилевым требованиям реализма.

Словом, для определения степени и качества реализма в произведении необходим скрупулезный диалектический анализ, направленный именно в глубину, в сущность творчества. Стиль и метод — тесно связанные, но разные категории; так на них и следует смотреть.