

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

(К ВОПРОСУ О ЕГО ТОЛКОВАНИИ)

Художественное творчество действительно стало в нашей стране важной органической частью общепартийного и общенародного дела. 1963 год принес повое яркое подтверждение этому. Мартовская встреча руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, июньский Пленум ЦК КПСС, посвященный вопросам современной идеологической жизни, а также последовавшее за ними широкое общественное обсуждение эстетических проблем всесторонне осветили роль творческой интеллигенции в идеологической работе.

Эта роль еще больше возрастает в связи с новыми задачами коммунистического строительства в нашей стране и острой классовой борьбой на международной арене. Искусство, распространяющее свое влияние на сознание и нравственность широких народных масс, становится ареной самых сложных споров и острых идеологических столкновений. Отсюда понятно усердие идеологов антикоммунизма в области художественной культуры, их яростные нападки на искусство социалистического реализма. Можно сказать, что силою событий наше искусство и наука об искусстве становятся делом большой политики, мощным средством борьбы за общечеловеческий прогресс, за умы и сердца людей, за их приобщение к коммунистическому образу мысли.

Советская литература и искусство, взятые в целом, успешно развиваются, активно осуществляют свою прогрессивную, гуманистическую миссию. Абсолютное большинство нашей творческой интеллигенции стоит на высоте своего исторического призвания, вдохновляется в своей деятельности интересами народа, марксистско-ленинскими идеями и под руководством партии борется за торжество коммунистических идеалов.

Вместе с тем широкое общественное обсуждение проблем художественного творчества вскрыло также факты отступления от основных принципов нашего искусства и осудило тех, кто проявил неустойчивость перед фальшивыми прелестями буржуазного модернизма, увлекся формалистическим псевдоноваторством, поддавался предрассудку о возможности мирного сосуществования в области идеологии. Эти нездоровые тенденции, хотя они и сказались в творчестве лишь отдельных писателей и художников, наносят ущерб авторитету нашей художественной культуры и потому признаны нетерпимыми.

Смысл новых указаний и пожеланий партии состоит в том, чтобы наши деятели литературы и искусства, устраняя помехи, прониклись еще более глубоким чувством гражданской ответственности перед народом, строящим коммунизм.

Развитие художественной литературы и развитие литературоведения есть взаимосвязанный процесс. Успехи или недостатки в одной области определяют или порождают успехи или недостатки в другой. Нездоровые тенденции в нашей литературе сказывались и в литературной критике, как и наоборот, некоторые литературные критики являлись застрельщиками болезненных увлечений в художественной практике.

На совещаниях, посвященных художественному творчеству, и на идеологическом Пленуме партии были справедливо отмечены серьезные идейные и методологические промахи и извращения в трактовке проблем эстетики, теории и истории социалистического реализма. Для ряда литературоведческих и литературно-критических работ стало характерным примиренческое или даже апологетическое отношение к формалистическим теориям и течениям, уступчивость в самых принципиальных вопросах нашей научной методологии, ослабление или утрата социальных, политических, идеологических критериев в подходе к литературным явлениям. Прямым следствием этого было заметное ослабление внимания к социологическому изучению литературы. Синтетический характер художественной литературы открывает возможность для ее исследования в самых разных аспектах. Но искусство прежде всего явление социальное, идеологическое. А между тем под видом борьбы с вульгарным социологизмом некоторые литературоведы и критики третировали социологическое изучение литературы. Попытки изгнать социологию из пределов литературной науки пока еще не преодолены, возражения против этих попыток остаются пока слабыми, нерешительными.

Из решений июньского Пленума ЦК КПСС следует, что советская литературная наука должна стремиться к достижению более высоких результатов, чтобы тем самым эффективнее осуществлять свою роль как во всей нашей идеологической жизни, так и в том повышении идейного уровня и художественного совершенства советской литературы, которого требует наше ответственное время. И главное — это, конечно, разработка теоретических проблем социалистического реализма.

К этим проблемам имеют отношение и те суждения, которые изложены ниже. Они касаются именно тех вопросов, в трактовке которых наша литературоведческая мысль проявляет, на наш взгляд, заметную методологическую неустойчивость.

1

Советская литературная наука прошла сложный путь своего исторического развития. В первые годы она овладевала марксистской методологией в обстановке острой борьбы с традициями буржуазных литературоведческих школ. Среди последних наибольшей активностью отличалась формальная школа 20-х годов. Об этом достаточно известном факте приходится напоминать потому, что отношение отдельных наших литературоведов именно к этой школе не было в необходимой степени критическим. Это обстоятельство явилось одной из причин нездорового влечения ряда писателей к формалистическому псевдоноваторству, а также не могло не сказаться отрицательно на самой разработке теории социалистического реализма, которая может быть успешной только при условии верности нашего литературоведения принципам марксистско-ленинской методологии и последовательной борьбы со всеми проявлениями буржуазной эстетической и литературоведческой мысли.

Никто у нас открыто не отрицает, что формализм вообще враждебен нашей научной методологии, и сама склонность к формалистическим концепциям может заявить о себе лишь преувеличением и тенденциозным истолкованием конкретных заслуг формальной школы в некоторых частных областях литературоведения.

С этой целью иногда в зависимость собственно от формальной школы ставят достоинства позднейших работ, созданных теми нашими выдающимися литературоведами, которые в прошлом были (впрочем, далеко не все в одинаковой мере) связаны с ней. Забывается, следовательно, или преднамеренно умалчивается то важное обстоятельство, что подлинное

значение этих ученых в советском литературоведении нарастало по мере их отхода от формализма и сближения с марксизмом.

Антиисторическая интерпретация сущности формальной школы у разных лиц могла вызываться разными соображениями. Одним нет никакого дела собственно до формальной школы, они к ней лично не питают никакого расположения и просто озабочены тем, чтобы улучшить научную биографию наших выдающихся ученых из числа бывших формалистов. Другим, напротив, нет никакого дела до индивидуальных биографий, они озабочены тем, чтобы поднять престиж скомпрометировавшей себя школы, с традициями которой они не хотят идти на полный разрыв.

Так или иначе, но отступление от принципа историзма приводит объективно к одному и тому же результату: происходит, так сказать, ретроспективная реабилитация порочной методологии формальной школы; последняя предстает уже не в своем конкретно-историческом, а в улучшенном, с учетом текущего момента, «облагороженном» виде.

Конечно, и при неверной в целом методологии возможны частные достижения. Есть они и у формальной школы, и их не следует игнорировать. Но эти заслуги должны быть отнесены прежде всего к разработке вопросов конкретной поэтики, стиля, стихотворной техники, методики исследования, а не к общей методологии литературоведения, как это считают некоторые.

Так, в частности, П. Громов в своей содержательной работе «Герой и время» посвятил несколько страниц формальной школе 20-х годов, которые, по-нашему мнению, являются совершенно неудачными, дезориентирующими читателя относительно роли формализма в истории нашего литературоведения. Формалисты охарактеризованы как поборники научного метода в литературной науке, противостоявшие буржуазному литературоведению, хотя и не вполне успешно осуществившие свою высокую задачу.

«Одной из центральных тем русской формальной школы, — пишет автор, — был пафос борьбы с определенным направлением буржуазной науки — с психологизмом, с попытками литературоведов типа Овсяннико-Куликовского свести литературный факт к индивидуальной психологии художника. Борьба за место художника в объективной художественной эволюции, за ощущение исторического смысла деятельности художника — вот что волновало прежде всего исследователей новой формации. Они пытались бороться с наивным, убогим копанием в личных переживаниях писателя, которое действительно никому не нужно и ничего не объясняет в художественном произведении. Они доказывали, что всякое произведение искусства есть прежде всего факт эволюции, истории искусства, но никак не факт личной биографии художника.

Попытка вернуть науке о литературе историческое чутье, исторический подход к явлениям искусства окончилась у представителей данного течения неудачей, — тому было много причин. Но необходимо отметить одно: осмыслять художественное творчество так, как оно осмыслялось у литературоведов типа Овсяннико-Куликовского, впредь стало невозможным. Одно только требование историзма в подходе к литературным явлениям, даже не реализованное в подлинно научный метод, окончательно дискредитировало школу эпигонов Потебни. Становилась ясной несостоятельность попыток свести искусство к личности художника. . . Надо было найти какие-то новые средства научного исследования, где раскрытие произведения искусства изнутри (включая и рассмотрение индивидуального душевного развития художника) соединялось бы с историческим анализом в широком смысле этого слова».¹

¹ Павел Громов. Герой и время. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 190—191.

Несмотря на серьезно-деловой тон, это высказывание всего лишь — весьма тенденциозный панегирик. Во-первых, формалисты, как о том свидетельствуют их работы, меньше всего были озабочены борьбой с литературоведами типа Овсяннико-Куликовского. Да к этому и не было повода, так как в пору наиболее активных выступлений формалистов психологическая школа вовсе не играла той роли, какую ей приписывает автор работы. Представители формальной школы боролись прежде всего против принципов материалистической эстетики, против идейности и классовости искусства, против передовых традиций русской революционно-демократической критики и, конечно, в еще большей степени против бурно формировавшегося в те годы марксистского советского литературоведения. И даже когда формалисты рьяно нападали на вульгарных социологов, порой нанося им меткие удары, они критиковали их не слева, а справа, не за вульгаризацию научной марксистской методологии, а за попытки, хотя и неудачные, овладеть ею. Один из воинствующих лидеров русского формализма 20-х годов В. Шкловский впоследствии самокритично признавался: «Первым теоретическим шагом формализма была попытка отделиться от жизни и выделить себе „сеттлмент“ искусства, куда бы не входил социализм».²

Во-вторых, столь же неверным, как и определение главных противников формалистической школы, является утверждение П. Громова о том, что свою основную задачу формалисты видели прежде всего в обосновании исторического подхода к явлениям искусства, «исторического анализа в широком смысле этого слова», в поисках той «объективности, которая полностью, без остатка, определяла бы художественное произведение». О какой объективности, о каком широком историзме может идти речь, когда не только практически, но и в декларируемой формалистами программе все сводилось преимущественно к самодовлеющим вопросам поэтики и стиля, в лучшем случае — к имманентной эволюции художественных форм. Все это было лишь разновидностью того антиисторизма и того субъективизма в буржуазном литературоведении, которым П. Громов совершенно неосновательно пытается противопоставить формальную школу как исследователей «новой формации».

В-третьих, признавая, что формальная школа в борьбе за «подлинно научный метод» (!) потерпела неудачу, впад в субъективизм, против которого выступала, автор вместе с тем именно этой школе приписывает заслугу искоренения субъективного психологизма в литературоведении. Получается, будто бы в русском литературоведении ничего, кроме буржуазного психологического направления, до появления формальной школы не было, но вот пришли формалисты и прежнее заблуждение «впредь стало невозможным». В действительности же, конечно, русская литературная наука, имевшая в прошлом свои сильные прогрессивные традиции, владевшая принципами объективного исторического подхода к художественным явлениям, в 20-е годы вступала в марксистскую стадию своего развития. Формальная школа, объявив войну этим прогрессивным научным традициям и принципам, потерпела и не могла не потерпеть поражение как явление старой, отжившей свое время буржуазной науки.

Таким образом, выдвинутая П. Громовым точка зрения на формальную школу насквозь антиисторична, беспочвенна; она явно рассчитана на смягчение идейно-политического смысла выступления формалистов против научной марксистской методологии.

П. Громов не одинок в своей попытке. Один из рецензентов не замедлил похвалить автора за новую интерпретацию формальной школы.³ Были

² «Литературная газета», 1936, 15 марта.

³ А. Тамарченко. Человек и история. «Вопросы литературы», 1962, № 8, стр. 196.

и прямые призывы покончить с недооценкой ее теоретического наследства,⁴ а рядом шла реабилитация формалистических течений — футуризма, акмеизма, имажинизма, конструктивизма. Предлагалось считать, что «все эти течения — явления сложные и противоречивые, по-разному прогрессивные и реакционные в разное время».⁵ Указание на сложность в данном случае не очень уместно и сделано с очевидной целью замаскировать стремление к реабилитации антиреалистических течений. Если судить о явлениях не по основной их сущности или, например, оценивать формалистические литературные течения по каким-либо положительным исключениям, в них встречающимся, то путем такого чисто релятивистского подхода можно доказать все, что угодно, все можно сделать равно «прогрессивным и реакционным».

Отзвуки формалистической методологии порой дают о себе знать и в суждениях о сущности современного искусства.

Формалисты 20-х годов демонстративно изгоняли из пределов эстетики проблему идейного содержания, третируемого как «внелитературный» материал. В столь откровенном, так сказать, классическом выражении формализм в наших работах по эстетике и литературоведению уже не встречается. Но стремление отдельных авторов во что бы то ни стало удержаться в суждениях об искусстве исключительно на эстетической почве, освободить эстетические идеи от всех прочих идей — политических, социальных, философских, этических и т. д., — как якобы затемняющих или извращающих художественную специфику, — это стремление, вольно или невольно, порождает своеобразный эстетский формализм. Именно только в пылу чрезмерных спецификаторских увлечений можно сказать, что художнику «незачем „одадживать“ идеи у политэкономии и социологии, искусство способно рождать свои особые, отличные от теоретических, умозрительных, образные идеи, имеющие социально-политическое содержание».⁶ Здесь видно хорошее стремление защитить специфику искусства от вульгаризаторов и упростиелей, но в избытке усердия автор — хочет он этого или не хочет — объективно сближается с концепцией «автономности искусства». Идейное содержание оказалось задупленным в объятиях эстетики. И в самом деле, как это возможно имманентное рождение идей в искусстве «без зачатия», без активного вхождения художника в непосредственную «внеэстетическую» жизнь общества? Искусство имеет дело не с какими-то своими особыми, только ему присущими идеями, а с теми же идеями, что и все человеческое общество, и в этом смысле оно «одадживает» (допустим вслед за автором эту лексическую вольность) свои идеи именно у общества, а значит и у политэкономии и социологии, если последним не придавать узкоспециального значения. Искусство выражает различные идеи в присущей ему образной форме, от этого, однако, они не перестают быть идеями политическими, социальными, философскими, этическими и т. д.

«Не впадаем ли мы в обратную крайность, ограничивая искусство исключительно областью эстетических идей, не приведет ли это к эстетскому отрицанию идейности искусства вообще?»⁷ Полагаем, что предчувствие С. Батраковой имеет достаточные основания, и на поставленный ею вопрос можно ответить утвердительно. В выражениях «идейное содержание» или «идейно-эстетическое содержание» автор усматривает признаки «параллельности рядов» и иллюстративизм и признает единственно допустимым только понятие «эстетическая идея», превращая его в универ-

⁴ См., например, статью В. Кожина «Научность — это связь с жизнью» («Вопросы литературы», 1962, № 3).

⁵ Кирилл Ковальджи. Продолжая разговор... «Вопросы литературы», 1962, № 6, стр. 44.

⁶ С. Батракова. О природе идейности искусства. Изд. «Искусство», М., 1960, стр. 75.

⁷ Там же, стр. 28.

сальный ключ ко всем тайнам искусства. Разумеется, что в произведениях искусства все должно иметь поэтическое выражение, но не все это относится к области эстетических идей. Искусство не вмещается в сферу эстетического. Однако автор не делает никакого разграничения между прекрасным по форме, *художественным* как формой всякого содержания в искусстве, и прекрасным также и по содержанию, *эстетическим*, все сводя к последнему, превращая его в чисто формальный критерий. У представителей «чистого искусства» эта концепция находила свое оправдание в том, что они ограничивали искусство только областью прекрасного. В разбираемом же случае понятие об эстетическом распространяется вообще на всякое содержание произведений искусства, оказывается безразличным к его качеству, т. е. имеет в виду только его образную специфику, как это свойственно вообще формалистической интерпретации природы искусства. И в самой формуле «эстетическая идея» последнее слово остается бессодержательным понятием и выражает лишь тщетное желание автора отмежеваться от формалистической концепции.

Подобного рода попытки беспредельной эстетизации искусства имеют достаточную давность. К ним, например, совершенно определенно высказал свое отношение еще такой глубочайший знаток специфики искусства, как Белинский. Он писал: «Что Шекспир — величайший творческий гений. поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видит богатого содержания, неистощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии».⁸ Он же писал о ревнителях искусства, самоуслаждающихся одной только эстетической спецификой: «Хотят видеть в искусстве своего рода умственный Китай, резко отделенный точными границами от всего, что не искусство в строгом смысле слова. А между тем эти пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно; по крайней мере их не укажешь пальцем, как на карте границы государства».⁹

Многие наши работы по эстетике и литературоведению вследствие именно узкопрофессионального, спецификаторского характера интересны только для немногих, для специалистов. Но художественная литература — это человековедение и обществоведение, она живет, питается не одними «эстетическими», а всеми идеями своего времени, ее владение, ее «автономия» простирается на всю действительность в ее пространственном и историческом движении. Соответственно и проблемы науки о литературе должны быть понимаемы широко, трактованы не только в эстетическом, но и в политическом, социальном, философском, нравственном аспектах. В наших исследованиях должны чаще происходить встречи и взаимодействия с другими общественными науками. И тут, если отнестись к делу серьезно, не обойтись без обращения к политэкономии, социологии, к которым с таким высокомерным пренебрежением относятся ныне ревнивые спецификаторы, совершенно незаконно претендующие на исключительные права в истолковании искусства.

Автор уже цитированной нами работы, прописывающий художнику, искусству, науке об искусстве только эстетическую диету, пытающийся всю совокупность общественных идей, входящих в искусство, упаковать в понятие *эстетическая идея*, предлагает также заменить этим же выражением двуединое понятие — *единство содержания и формы* и тем самым раз навсегда покончить со старыми спорами по этой сложнейшей и важнейшей проблеме эстетики, избежать впредь неприятностей и опасностей, связанных с возможностью ее вульгарной трактовки, начисто изгнать

⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 309.

⁹ Там же, стр. 318.

«дуализм». Понятие *эстетическая идея*, по его мнению, «уже само по себе исключает возможность механического разграничения „идейного содержания“ и „художественной формы“, политической тенденциозности и художественного мастерства».¹⁰

Что и говорить, перспектива заманчивая! Особенно привлекательна легкость решения сложного вопроса. В самом деле: сколько билась эстетическая мысль над сложной и капризной природой единства содержания и формы в произведениях искусства, сколько было и, очевидно, еще могло бы быть споров на эту тему, вечно живую и движущуюся, как живо и подвижно само искусство! И вот оказывается, что два магических слова «эстетическая идея» исключают на будущее всю эту напрасную трату интеллектуальной энергии.

Закрывать проблему содержания и формы во имя утверждения нерасторжимости их единства и во избежание опасностей их механической трактовки — так, конечно, было бы легче. Но тогда уж, чтоб стало окончательно легко, следовало бы не останавливаться на полумерах, а идти дальше по пути облегчающей методологии. Именно на том же основании, на каком отменена категория формы и содержания, следовало бы ликвидировать также и такие понятия, как тема, сюжет, композиция, идея произведения и т. д. Ведь все это — элементы логической абстракции, ни один из них не существует как таковой, а только в целом, нерасторжимом структурном единстве, и, следовательно, в трактовке каждого из них возможна вульгаризация.

Повторяем: перспектива заманчивая. Однако подозрительная легкость решения сложных вопросовстораживает. Не будем обольщаться воображаемыми перспективами и взглянем на дело серьезнее.

Проблема единства формы и содержания — не выдумка, она имеет дело с важнейшими реальными категориями философии, отменить ее невозможно, ее можно игнорировать, и последствия этого известны. Эта проблема всегда была помехой, камнем преткновения и для вульгарных социологов, и для эстетов-формалистов. Первые пренебрегали специфической художественной формы, ограничивали ее роль чисто внешней, иллюстративной функцией, недооценивали ее познавательное значение, ее воздействие на содержание и обращались с последним как с прозаическим материалом. Вторые отвергали содержание, считая его «внеэстетической» категорией, и трактовали форму художественного произведения как независимый от содержания самоценный феномен. Таковы последствия разрыва единства.

Сведение двух взаимопроникающих, но относительно самостоятельных категорий к одной мнимой — к эстетической идее — это не больше как стилистическое ухищрение, оно не только ровно ничего не дает для методологии исследования, но и включает в себе опасность соскальзывания на формалистические позиции.

Суть проблемы и трудность проблемы заключается как раз в том, чтобы и не порывать с *единством* двух категорий, и не игнорировать *двух* категорий, а уловить их переход друг в друга, понять их как подвижное взаимодействие противоположностей, то расходящихся, то сближающихся вплоть до тождества.

2

Прямое разоблачение рецидивов или отзвуков буржуазных эстетических взглядов, проникающих в нашу среду, далеко не исчерпывает проблемы дальнейшей борьбы за высокую идейность и совершенство литературы и литературной науки. Это только одна сторона дела. Другая и,

¹⁰ С. Батракова. О природе идейности искусства, стр. 5.

конечно, самая важная — это позитивная разработка вопросов теории и истории социалистического реализма. Исследований в этой области появляется все больше, и мы уже не можем сказать, что их мало. Оживление действительно наступило. Остается только пожелать, чтобы сократилось расхождение между количественной и качественной стороной в наших литературоведческих трудах, чтобы активность движения более заметно выражалась в соответственном *продвижении*. Мы запаздываем, отстаем в разработке теории социалистического реализма, может быть, именно потому, что слишком торопимся, перебегаем от одной крайности к другой. Нечто подобное наблюдается сейчас, например, в борьбе с узко-догматической трактовкой сущности социалистического реализма.

Социалистический реализм всего полнее выявляет свою природу именно в творчестве наиболее талантливых, крупнейших представителей. Естественно, что к произведениям этих писателей мы чаще обращаемся в своих теоретических построениях и при выработке историко-литературных критериев. Вместе с тем наша литературоведческая мысль все более осознает — и в этом заключается один из признаков ее роста, — что нельзя канонизировать художественный метод и формы его творческого выражения на основании отдельных — хотя бы и выдающихся — имен или произведений. Ибо как бы ни был велик художник, с какой бы степенью верности ни выражал он черты избранного им литературного направления, мы постулируем правильно, когда предполагаем, что данное направление, если оно является прогрессивным, не может исчерпать себя в творчестве одного или нескольких лиц и что, следовательно, возможны дальнейшие творческие открытия.

Было бы особенно неосмотрительным торопиться каждую частность в творчестве даже самых крупных советских писателей неукоснительно возводить к родовой сущности социалистического реализма, санкционировать любую особенность или деталь принципами метода. Полагаем, например, что не все в произведениях даже позднего Маяковского должно размещаться на высшем этаже социалистического реализма. Кое-что остается просто достоянием данной творческой индивидуальности, что хотя и не противоречит принципам нашей эстетики, но и не выражает прямо существа этих принципов, не является обязательным признаком творческого метода. В противном случае (и это не логическое предположение о возможных следствиях, а факт, весьма ощутимый в недалеком прошлом и не вполне еще преодоленный) само представление о социалистическом реализме станет узко-догматическим, не способным вместить ни того, что уже есть теперь, ни тем более, что ожидается. Правильной, жизненно важной может считаться только такая теория, которая, не застревая в частностях, в объективном анализе и обобщении реальных фактов открывает ведущие тенденции, закономерности дальнейшего развития, освещает перспективы движения вперед.

Персональные, тематические, формальные регламентации, категорическое отрицание допустимости условных форм, в той или иной степени деформирующих образ, имели своим следствием уподобление социалистического реализма то своеобразному классицизму, то натурализму. И хорошо, что узко-догматическое, отпугивающее определение принципов реалистического творчества, имевшее довольно широкое распространение лет десять назад, отходит в прошлое. Хотя с явлениями такого рода еще приходится встречаться и борьба с ними не должна приостанавливаться, все же теперь вырабатывается более широкий, более свободный взгляд на проблему, открывается простор для более плодотворных теоретических исканий, суждений, построений и концепций.

Но одно дело догмы, каноны, и совсем другое — качественная определенность понятий, логических категорий, руководящих принципов, без которых никакая теория невозможна.

Между тем замечается, что некоторые литературоведы под видом ниспровержения узкого догматического взгляда настолько увлекаются расширением «зон» социалистического реализма, что последний утрачивает свою качественную определенность: его эстетические границы расширяются до беспредельности, оказываются чересчур зыбкими, расплывчатыми, эфемерными и, так сказать, бесследно исчезающими в пространстве; пересозданию отдается предпочтение перед воссозданием реальных предметных форм жизни, условные художественные формы признаются как нечто безусловно необходимое или даже заслуживающее преимущественного внимания; делаются попытки подключить символизм к реализму. При таком подходе характерные признаки реалистической формы искусства становятся текучими, размываются, смешиваются с признаками модернистского искусства; реализм оказывается в опасном соседстве с модернизмом, уравнивается в формальном отношении с ним, оказывается бессильным противостоять ему.

Если мы признаем ошибочным отождествление сущности метода социалистического реализма с творчеством ограниченного круга писателей, хотя бы и выдающихся, то, с другой стороны, было бы столь же ошибочным впасть в другую крайность, растворять представление о методе в эмпирической совокупности всех связанных с ним творческих индивидуальностей, признав равную «репрезентативность» каждой из них, чего фактически не бывает. Опасность здесь заключается в том, что в этом случае мы будем вынуждены или игнорировать конкретные факты несоответствия между творчеством и методом, или же растягивать, упрощать самое представление о методе, чтобы сделать его для всех приемлемым, чтобы подвести под него всех. Истинный выход из этого теоретического и практического затруднения заключается, на наш взгляд, в том, чтобы постоянно иметь в виду ведущие тенденции метода и только в свете их, а не по каким-либо частностям судить о соотношении между творчеством писателя и направлением или методом.

Это особенно важно учитывать как при изучении становления социалистического реализма в ранней советской литературе, так и при решении сложного вопроса о соотношениях между методом социалистического реализма и творчеством тех зарубежных писателей, которые в той или иной степени, в том или ином отношении сближаются с социалистическим реализмом, но еще не вполне освободились от своих прежних устарелых художественных традиций. Наше отношение к таким писателям, очевидно, должно выражаться в том, чтобы облегчить их движение к более тесному сближению с методом социалистического реализма, а не в том, чтобы сблизить с ними метод путем его упрощения, понижения уровня его идейно-эстетических и теоретических требований.

Суждения о необходимости «популяризации» метода социалистического реализма за счет снижения уровня его идейно-эстетических и теоретических требований не является редкостью. Вот одно из них, примечательное своей откровенностью: «... наш творческий метод предполагает широкое использование самых разнообразных художественных форм (в том числе условных, романтических, символических), лишь бы они правдиво раскрывали закономерности исторического процесса. При столь широкой постановке вопроса отпадает почва для конструирования таких искусственных, на наш взгляд, понятий как „метафорическое крыло“ в социалистическом искусстве или „социалистический романтизм“, „социалистический импрессионизм“ и т. д.»¹¹

Думаем, что это — не «столь широкая», сколько неразборчивая, эклектическая постановка вопроса, примиряющая самые разнородные

¹¹ И. Бернштейн. Дискуссия о социалистическом реализме в Чехословакии. «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 104.

течения. Почва для «конструирования» понятий о нереалистических, но идейно сближающихся с социалистическим реализмом литературных течениях действительно отпадает. Но какой ценой это достигается? Умалением реалистических форм, уравниванием их по значимости с романтическими и даже с условными, символическими. Оговорка: «лишь бы они правдиво раскрывали закономерности исторического процесса» — не исправляет изъяна «столь широкой постановки вопроса», а лишь стыдливо прикрывает отступление от реализма, отказ признать за реалистическими формами преимущественное право на правдивое изображение жизни.

Нет ничего недопустимого в том, например, что в искусстве, объединяемом социалистической идейностью, будут появляться (да и появляются) рядом с произведениями социалистического реализма произведения романтические или в той или иной степени отмеченные печатью экспрессионизма. Ошибочным будет лишь признавать эти незавершенные формы движения к социалистическому реализму равнозначными последнему или же распространять на них понятие о методе социалистического реализма.

Анекдотический монах, не желая нарушить предписания церкви на постные дни и в то же время не устояв против искушения полакомиться поросенком, нашел выход из затруднения в том, что «перекрестил поросы в карася» — и съел. Не так ли делаем иногда и мы, литературоведы? Значение социалистически настроенных писателей, но еще не ставших реалистами, признаем не иначе, как только торопливо перекрестив их в социалистических реалистов, поступаясь высокими принципами нашего творческого метода. Очевидно, что отношение к таким писателям включает и момент согласия в меру их идейного сближения с нами, и момент расхождения в меру неприятия ими реалистических принципов. Более полное согласие должно достигаться не принижением требований нашего художественного метода до уровня творчества этих писателей, а как раз выявлением фактического несоответствия. В этом и состоит одна из важных задач теоретиков социалистического реализма.

Социалистический реализм — это не только один из творческих методов, не только одно из направлений в искусстве. Он наиболее полно выражает истинную природу искусства вообще на достигнутой стадии развития и совпадает с ним в перспективе. Следовательно, его историческая действительность простирается за рамки метода и направления и основывает самую прогрессивную тенденцию всего современного искусства.

Все то, что действительно вдохновлено и устремлено в той или иной мере этой восходящей тенденцией, заслуживает нашего внимания и нашего участия, хотя бы оно еще и не достигло уровня зрелости.

Не всегда можно, да это было бы и излишним педантизмом, с точностью определить момент окончательного перехода от прежних методов к новому в творчестве тех писателей, для которых исходным пунктом был критический реализм или романтизм, или даже экспрессионизм, что характерно, например, для ряда немецких писателей и представителей так называемого «метафорического крыла» в чехословацкой литературе. Переходный период может иметь различную сложность и длительность. Первый, решающий и с большей определенностью устанавливаемый признак вхождения писателя в социалистическое искусство заключается, конечно, в мировоззрении, в идейности творчества. Но вхождение в социалистическое искусство не всегда еще означает и вхождение в *социалистический реализм*, как это и бывает с писателями, у которых художественное мышление, прежде связанное с теми или иными модернистскими воззрениями, отстает от идейного развития и так или иначе влияет на него.

И хотя собственно социально-политические воззрения имеют в данном случае решающее значение, было бы ошибочным приобщать художников к социалистическому реализму только по этому признаку, не считаясь с отступлениями от реализма в области эстетических воззрений и литературно-художественной практики. Это значило бы превратить второй член двуединой формулы «социалистический реализм» в пустой формальный привесок, и тогда уже, чтобы не погрешить против логики, следовало бы, как это и предлагали некоторые авторы, чувствуящие себя в реализме стесненными, остаться при одном более широком понятии *социалистическое искусство*, без каких-либо указаний на специфику формы. В таком случае наше искусство оказалось бы без формального эстетического критерия, и это не замедлило бы отрицательно сказаться и на его идейном содержании. А таким критерием должен быть именно реализм, потому что социалистическая идейность в искусстве может во всей полноте и чистоте проявить себя в форме, которая адекватна ей — в реалистической форме. Две стороны — идейная и эстетическая — одинаково важны, взаимообусловлены, их нельзя разрывать, если мы не желаем оказаться с «реализмом без приставки» или же «с приставкой без реализма».

Не все произведения, имеющие социалистическую идейную направленность, в равной мере удовлетворяют требованиям единства социалистического содержания и реалистической формы. Поэтому важно не только избежать догматизма в определении признаков, ограничивающих социалистическое искусство от несоциалистического. Не следует представлять неподвижным и однородным и внутреннее состояние самого социалистического искусства; последнее, как всякое подлинно живое явление, не может не иметь свои стадии развития, свои более и менее совершенные, более и менее зрелые формы, свои сложные диалектические взаимоотношения и свои движущие противоречия. И вместо того, чтобы эклектически конструировать «столь широкое» понятие, что оно на равных правах охватывает, признает и возводит к социалистическому реализму все многообразие форм, — вернее будет брать и оценивать последние по их собственному достоинству, с сохранением их собственного наименования, на их собственной стадии развития.

Обычно мы пользуемся выражениями *социалистическое искусство* и *социалистический реализм* как синонимами, и это, конечно, вполне естественно. Но отождествление этих понятий в теоретических суждениях, на наш взгляд, не всегда уместно и порой ведет к серьезным недоразумениям. В период своего формирования и бурного экстенсивного роста социалистическое искусство и социалистический реализм не совпадают в объеме. Первое шире второго, и отношения между ними — это отношение между историческим и логическим. Социалистический реализм составляет главную тенденцию, главное направление, все более утверждающее себя, но не исчерпывающее всего социалистического искусства. Внутри последнего наряду с социалистическим реализмом мыслимы и реально существуют течения или явления, находящиеся на разных стадиях приближения к нему. Это прежде всего революционный романтизм, который для многих писателей целого ряда стран является как бы преддверием социалистического реализма. Так, поэма «150 000 000» Маяковского — это уже социалистическое искусство, но еще не социалистический реализм. Такое же явление можно наблюдать, например, и в эволюции творчества Б. Брехта, В. Незвала, Х. Смирненского, Б. Ясенского на пути их движения к социалистическому реализму.

Поэтому не все писатели социалистического мировоззрения должны неукоснительно подводиться под социалистический реализм.

В суждениях о социалистическом реализме заметна бесконтрольность в употреблении слов и фраз. Наш великодушный читатель при-

выкает снисходительно пропускать то, в чем он справедливо усматривает простую реализацию способности писать сочинения. И это хорошо. Но если бы он, изменив этой спасительной привычке, вдумался в следующую, например, фразу: «Метод социалистического реализма использует самые разнообразные художественные формы, в том числе условные, романтические, символические и т. д.», — то он был бы в затруднении решить, кому она принадлежит — стороннику или противнику нашего творческого метода. Источник цитаты на этот раз не указываем. Выражение это стало бродячим, оно почти непременно появляется там, где заходит речь о богатстве форм в искусстве социалистического реализма. Вариации небольшие; вместо «использует» появляются: «приспосабливает», «применяет», «преобразует»; более последовательные и смелые авторы на место «и т. д.» прямо и откровенно вписывают: «и модернистские».

Подобная характеристика творческой силы нашего метода очень коварна, она почти равносильна незаслуженному оскорблению или свидетельству о бедности. В самом деле, каким выглядит здесь реализм, если, пользуясь приемом персонификации, представить его в виде живого существа. Он всеяден, но не очень производителен и для удовлетворения своего большого аппетита постоянно вынужден обращаться к изобретательным работодателям, в роли которых выступают нереалистические течения. Но если это и не простой должник, то все же не более как умелый распорядитель кредитов, талантливо использующий ценности, добытые другими. Эти другие не могли хорошо воспользоваться своим добром, но вот пришел старательный хозяин и пустил мертвый капитал в оборот. Мы вовсе ничего не утрируем, а просто точно передаем смысл, который, если хорошенько вдуматься, сам собой вытекает из той часто употребляемой фразы, которая только что была выше цитирована.

Она весьма уязвима, неудачна, по крайней мере, в трех отношениях. Во-первых, она умаляет реалистические формы, обязывая метод социалистического реализма обращаться за помощью к «чужим». вносит оттенок недоверия к его собственным творческим возможностям; главное понятие *широта творчества форм* подменяется второстепенным — *широтой использования форм*. Во-вторых, словами «использует» или «приспосабливает» упрощается, огрубляется самое представление о генезисе художественных форм и средств в реалистическом творчестве. В-третьих, совершенно неосновательно констатируется полная формальная неопределенность, аморфность, эклектичность метода социалистического реализма. Метод социалистического реализма понимается, следовательно, только как социалистическое мировоззрение художника, безразлично относящееся к тем формам, в которых оно реализует себя в художественном произведении. Но это решительно не так. Социалистический реализм потому и является реализмом, что ему присущи, ему адекватны именно свои, реалистические формы.

Поиски, создание, совершенствование формы у настоящих художников слова, да и не только у них, есть всегда *мыслительный* процесс, т. е. всегда — желание, стремление наиболее полно, наиболее точно выразить, выкристаллизовать идею, мысль, чувство, настроение, предметный образ, психологическое состояние человека и т. д. Поэтому в каждом подлинно художественном произведении форма создается заново, это всегда — *конкретная форма*. Поиски необходимой в каждом данном случае формы, диктуемой объектом, избранным художественным методом, творческой идеей, тем успешнее, чем шире принимает во внимание художник достижения своих предшественников и современников. Но художественные формы, уже открытые другими, — все же только материал, только отправной пункт для собственного творчества.

И если тот или иной писатель-реалист не творит, а просто заимствует формы у символистов, модернистов, то это говорит не об ограниченности реализма вообще, а лишь об ограниченности данного писателя как реалиста.

И в связи с этим краткое замечание о нормативности в эстетике социалистического реализма. Едва ли правильно поступают те, кто категорически ее отрицает. «Эстетика реализма свободна от нормативности. Она допускает самый широкий диапазон соотношения облика и смысла в реалистическом образе».¹² «Самый широкий диапазон» — да, но это не значит, что реалистическая эстетика вообще свободна от нормативности. Все дело в том, как понимать нормативность, что под нею разуметь. Догматическая нормативность, основанная на принципах метафизической мышления, нормативность, насилующая природу искусства, сковывающая его формальными правилами, как это было, например, в эстетике классицизма, конечно, нами отрицается. Но нормативность как выражение руководящих идейно-эстетических принципов, вытекающих из природы искусства социалистического реализма, имеет большое значение, и без этой нормативности, без основополагающих критериев художественное творчество обойтись не может.

«... Какие-либо формальные запреты и предписания противоречат сущности метода социалистического реализма».¹³ Если речь идет об административных запретах и предписаниях людей, не компетентных в вопросах искусства, — это совершенно верно. Но есть ведь и принципы материалистической эстетики и реалистической поэтики, с требованиями, «предписаниями» которых художник не может не считаться, если он желает творить в духе метода социалистического реализма. Если бы дело обстояло иначе, то были бы излишними все наши споры по вопросам реалистической эстетики, теории, поэтики, стиля, языка.

Да, методу социалистического реализма чужда какая-либо регламентация форм и средств, но форм и средств, диктуемых его реалистической сущностью, его предназначением *реалистически* показывать жизнь; ему присущи свои формы художественного познания жизни. Закон единства содержания и формы находит свое высшее выражение именно в реализме, и на этом основана его огромная познавательная-эстетическая сила, его торжество над всеми теми эстетическими концепциями, которые декларируют субъективистский произвол в области формы.

«Этому человеку ничто не чуждо» — это плохо. Но вот это хорошо: «Этому человеку ничто *человеческое* не чуждо».

Соответственно характеризуя метод социалистического реализма в его отношении к художественным формам и средствам, мы можем сказать, что ничто *реалистическое* ему не чуждо. Подчеркнутое определение принципиально важно. Когда это забывается, то понятие о художественной широте как признаке нашего творческого метода превращается из руководящего в дезорганизующее начало.

Предвидим возражение в виде ссылки на примеры «использования» реалистами форм, приемов, средств нереалистической поэтики. Если речь идет не о каких-либо элементарных, частных технических приемах, которые, конечно, могут совпадать даже у писателей враждующих направлений, а о формах в крупном плане, о всей изобразительной системе, то решительно нет никаких оснований считать, что реализм заимствовал их у своих противников. Скорее наоборот. Нередко то, что в формальном смысле признается ценным в лучших произведениях модернистов, что приписывается их творческой инициативе, по внимательном рассмотрении

¹² Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 141.

¹³ Иржи Гаек. Широта социалистического реализма. «Вопросы литературы», 1962, № 5, стр. 97.

оказывается восходящим к реализму. Нет абсолютно чистых форм. В каких-то пограничных пунктах возможно даже формальное сближение между реализмом и модернизмом. И здесь, как и во всяком деле, чтобы не заблудиться в частности, не следует терять из виду ведущих тенденций. Реализм и модернизм принципиально враждебны друг другу. Но последний живет не только одними антиреалистическими декларациями. В собственных же интересах он бывает вынужден приспособливаться и ради этого делать заимствования из реализма.

Как бы то ни было, мы решительно убеждены в правоте тех, кто признает, что творческий потенциал реализма настолько огромен, что он способен производить все необходимые ему художественные формы.

Если такое утверждение и нуждается в какой-либо смягчающей оговорке, то она касается только романтизма. Реализм и романтизм в искусстве нового времени — это действительно два великих направления в мировом художественном развитии, по отношению к которым все другие направления представляются более частными, временными, локальными. На пути совместного исторического развития романтизм и реализм переживали и периоды расхождения, столкновения, но все чаще приходили в тесное сближение, взаимодействие. Реализм, выражал исторически побеждающую тенденцию и, став в XIX столетии самым прогрессивным, господствующим направлением, он ассимилировал лучшие достижения романтического искусства. С этого времени романтизм, понимаемый в смысле особого эстетического мировоззрения и в качестве целого направления, становится по отношению к реализму в такое же положение, как минувшая стадия исторического развития к последующей.

Но и вплоть до наших дней романтизм живет (конечно, уже не в прошлом своем значении) в искусстве вообще, в том числе, как уже отмечалось, в искусстве, связанном с социалистическим движением. В последнем случае он проявляет себя то более или менее самостоятельно, обособляясь в романтическое течение, которое мы вправе рассматривать как незавершенный процесс перехода в социалистический реализм, то в виде романтической художественной топальности внутри самого социалистического реализма, который, как это стало почти общепризнанным, органически включает в себя элемент романтики.

Что же касается художественных достижений модернизма и «плодотворной учебы» отдельных реалистов у модернистов, то случаи такого рода, если имеется в виду какой-либо технологический аспект творчества, конечно, не исключены, но именно как частные случаи они требуют особого разговора и относятся к области собственно истории поэтики и индивидуальной биографии писателя. И другое дело — принципиальные суждения, претендующие на более или менее широкое, теоретическое значение. Тут всякие призывы покончить с нигилистическим отношением к модернизму, тезисы об обогащении реализма модернизмом, настойчиво пропагандируемые, например, в ряде работ В. Перцова, или частые указания на необходимость ассимилирования реализмом «всех форм, в том числе и нереалистических», вступают в прямой конфликт с научной методологией и выражают, по меньшей мере, неверие в творческие силы реализма и предрассудок, восходящий к модернизму, об инициативе последнего в развитии собственно художественных форм и изобразительных средств.

Да, тот или иной писатель может извлечь известный положительный результат из временного общения с модернизмом. Но это уже — дело только индивидуальной творческой биографии. Во всех областях деятельности судьбы человеческие бесконечно многообразны. Остается место и для движения к добру через зло, для положительных следствий из отрицательных причин. В таком противоречивом соотношении находились, например, свирепая царская цензура и творчество Салтыкова-Щедрина. Цензурный гнет побуждал сатирика к постоянной борьбе с ним художе-

ственными средствами «эзопова» языка, к неустанному изобретательству в области формы и стиля, и в этом борении достигнуты были непреходящие ценности, художественное значение которых выходит за пределы собственно «эзопова» стиля. Эта победа — результат борьбы, а не приятия, плод вражды, а не согласия.

И не исключено, конечно, хотя и нуждается еще в веских доказательствах, что крупнейшие русские поэты XX века Блок и Маяковский, пройдя через стадию модернизма, сделали для поэзии какие-то технологические приобретения. Но ведь еще вопрос: чего было больше на этой стадии — приобретений или утрат. И не была ли бы творческая судьба этих поэтов более счастливой, если бы развитие их начиналось вне сферы модернизма, миновало эту стадию? Слабых модернизм растлевал и подминал, сильные искали и находили выход на просторы прогрессивного, идейного творчества. И разве Блок и Маяковский в период своего сближения с модернистскими течениями не выделялись гражданским устремлением мысли, поисками выхода в большой социальный мир, и разве сам этот выход Блока и Маяковского из плена модернизма не является красноречивым доказательством той истины, что великое творчество несовместимо с модернизмом, что сулимые последним блага являются ложными?

Во всяком случае, частные положительные факты и следствия должны быть соответственно и трактованы как частные случаи и не могут служить основанием для методологического вывода о плодотворности «модернистской» стадии в формировании реалистов или о желательности усвоения нашими молодыми поэтами модернистских традиций. Цветы растут и на болоте. И тот обнаружил бы только варварскую примитивную логику, кто, основываясь на этом, стал бы призывать: «Полезайте в болото!», признавать зло источником добра или необходимой стадией движения к нему. Именно такой логикой и продиктован призыв «покончить с нигилизмом в отношении к модернизму». Слово *нигилизм* в правильном своем значении выражает отрицание общественных ценностей. Но модернизм ведь сам есть нигилизм по отношению к прогрессивному искусству, есть регресс, разрушение искусства. И вот нам рекомендуют покончить с нигилизмом в отношении к нигилизму. Оригинально!

Отвергая мнимо широкую, а в сущности, эклектическую концепцию формальной «всеядности», аморфности, концепцию, которая ослабляет сопротивляемость реализма модернистской эстетике и поэтике, метод социалистического реализма направляет творческую силу художника по самому плодотворному пути, по пути постоянно развивающейся жизни — неиссякаемого источника подлинно эстетических концепций, разнообразия художественных форм и средств.

Вполне признаем, что излишнее увлечение некоторых авторов, например, условными формами искусства может объясняться разными мотивами. Есть тут и просто легкомыслие, есть и искреннее обольщение преувеличенными надеждами на эстетическую эффективность «условности», есть, очевидно, и неосознаваемое или скрываемое желание ослабить или стереть грани между реализмом и модернизмом. Могут тут участвовать и тактические соображения: сделать социалистический реализм более доступным, шире открыть дверь, чтобы облегчить движение к социалистическому реализму для тех, кого в той или иной степени коснулись модернистские веяния. Такое желание очень серьезно и в основе своей благородно. С ним надо считаться, но, на наш взгляд, оно должно осуществляться способами, более достойными вышесказанной цели.

Разумеется, что нет таких соображений, которые могли бы служить оправданием для отступления от основных идейно-эстетических принципов метода социалистического реализма. Это значило бы становиться на вредный и опасный путь идеологического сосуществования. Другое дело

область поэтики, сфера художественных форм и изобразительных средств. Здесь должен быть простор для выбора в согласии с желаниями, вкусами, навыками самого творца и его конкретными темами и задачами. Это относится и к так называемым условным формам (гипербола, гротеск, алогизмы, фантастические образы и т. д.), но только до тех пор, пока последние являются одним из средств в изобразительном арсенале реализма. Как только им приписывается роль решающая и сама условность превращается в основной принцип изображения жизни, — с этого времени и в этом качестве условная поэтика приходит в конфликт с самой природой реализма, его идейным содержанием. В дальнейшем останемся как раз на таких случаях, которые независимо от характера побуждений (вольных или невольных, благородных или низменных) ведут к распадыванию основ реализма, к стиранию качественных граней, отделяющих его от враждебных модернистских течений.

3

Развитие многообразия форм в социалистическом реализме, характерные черты современного реалистического стиля, в отличие от старого реализма, нередко ставят в большую или меньшую зависимость от условных художественных приемов. Кое-кто склонен придавать им исключительно большое значение: их призывают, их приход торопят, от них многого ждут в смысле обогащения художественных форм, повышения изобразительности стиля, усиления новаторства.

Но вот что обращает на себя внимание. Как только суждения об условных формах в реализме, об их «обогачительном» и «новаторском» значении переключаются из декларативного в конкретный план и дело доходит до примеров и фактов, то повторяется почти один и тот же круг имен и произведений, заимствованных преимущественно из зарубежной литературы. И это не случайно. Русская литература, прежняя и современная, не очень щедрa на образцы условных форм, особенно в такой их классической разновидности, как гротеск, ныне имеющий в среде советских литературоведов своих страстных ревнителей, слишком расширительно трактующих его права и возможности в реализме.¹⁴

Из русских классических образцов сугубо эксплуатируются «Нос» Гоголя и «История одного города» Щедрина, прежде всего щедринский образ градоначальника-органчика, снабженного вместо головы примитивным музыкальным инструментом. Но, во-первых, это — сатира, и нельзя распространять ее специфику на весь реализм, во-вторых, поэтическая сущность реализма Гоголя и Щедрина не заключается в преобладании условных форм, и гротесковость образов составляет лишь одну из многих особенностей их поэтики, а в-третьих, эта особенность вовсе не характерна для большинства выдающихся мастеров русского классического реализма. И естественно, что как только заходит речь о реализме в плане условных форм, имена этих мастеров, а также Горького, А. Толстого, Шолохова, Фадеева, Федина и многих других оказываются в стороне.

Для подтверждения роли условных форм в социалистическом реализме обычно адресуются к двум его выдающимся представителям — Бертольду Брехту и Маяковскому, преимущественно раннему. И конечно, как правило, забывают сказать, что Маяковский позднее стал отказываться от «гипербол виньеточного самоценного образа».

Таким образом, исследования даже самых горячих приверженцев обнаженной условности в реализме не убеждают в том, чтобы с ней можно было бы связывать какие-либо далеко идущие ожидания в смысле обо-

¹⁴ См., например, работу Ю. Манна «Заметки о гротеске» в сборнике «Виды искусства и современность» (Изд. «Искусство», М., 1962, стр. 139—173).

гашения художественных форм и усиления новаторства. Не видно, следовательно, и оснований ориентировать и поощрять художественные поиски в этом именно направлении.

Что же касается представления об условных формах как одном из признаков современного новаторства, то этот тезис вытекает из грубого, чисто внешнего понимания новаторства как «непохожести». Но сущность новаторства меньше всего заключается в этом. Подлинное новаторство формы далеко не всегда бросается в глаза, по внешности оно часто очень скромно. Его природа проявляется в соответствии с новаторским содержанием, с идейно-эстетической новизной, открываемой в жизни, с новизной мысли и чувства, с новизной взгляда на жизнь, — и все это у подлинного художника не может не отразиться на форме, делает ее оригинальной, неповторимой, новаторской.

Русская классическая литература, по замечанию М. Горького, характеризуется «поражающим разнообразием» талантов.¹⁵ Каждый из них не похож на другого, каждый оригинален, каждый — великий новатор; но непохож, оригинален, новатор не где-то на поверхности формы, не в обаятельных условностях образа, а в глубине творений, в том единстве, которое мы именуем единством формы и содержания. Во всяком случае секрет их новаторства меньше всего связан с условными формами. Это положение подтверждается и творчеством большинства советских писателей. Сам разговор о новаторстве становится несерьезным, становится профессиональным ребячеством, когда он, этот разговор, замыкается в чистую форму.

Подлинное новаторство достаточно сильно, чтобы пробить себе дорогу к читателю, не прибегая к кричащей рекламе в виде условных форм. Последние же нередко являются лишь симуляцией новаторства, маской бездарности, незаконной претензией на оригинальность.

И вот что еще заметим. Искусству вообще, реалистическому искусству в частности, а реалистической сатире в особенности не противопоставлены условные формы, а в их числе и гротеск. Но гротеск в реализме — орудие скорее индивидуальное, чем родовое, он больше связан с художественной индивидуальностью, нежели с общей природой реалистического искусства. Поэтому всякие настойчивые рекомендации относительно гротеска оказываются или напрасными, или же приводят лишь к отрицательным последствиям, если сам художник не испытывает в гротеске «стихийной» надобности, вытекающей из свойств художнического темперамента и диктуемой характером конкретного объекта.

Выдвижение условных форм на первый план в качестве средства достижения художественного многообразия и новаторства основано на предположении, что старый классический принцип реализма — изображение жизни в формах самой реальной жизни — или вообще недостаточно продуктивен и нуждается в дополнении, или же к нашему времени исчерпал свои возможности. «Возможности театра, ограниченного иллюзией жизнеподобия, исчерпаны»,¹⁶ — категорически заявляет один автор. «Нет, — говорит другой, — формы безусловные далеко еще не исчерпали своих возможностей, и предрекать их гибель преждевременно».¹⁷ Бытовые картины, связанные с принципом жизнеподобия, и условный гротеск «на равных основаниях могут быть художественным воплощением социалистического реализма»¹⁸ — такова третья точка зрения.

¹⁵ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 184.

¹⁶ Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 298.

¹⁷ Ю. Манн. Художественная условность и время. «Новый мир», 1963, № 1, стр. 223—224.

¹⁸ М. Яхонтова. Книга о социалистическом реализме. «Вопросы литературы», 1961, № 10, стр. 236.

Мы не видим принципиальной разницы в утверждениях, что возможности жизнеподобного изображения уже исчерпаны или пока еще не исчерпаны, но будут исчерпаны. Они равно несостоятельны, так как исходят из довольно странной для нашего времени философской предпосылки о неизменности и «исчерпаемости» форм жизни или, если это не отрицается, об «исчерпаемости» возможностей человека творить в формах жизни. Но жизнь не стоит на месте, не остается всегда себе равной, и эта непрерывность и бесконечность «творчества» самой жизни — неиссякаемый источник бесконечного, растущего многообразия художественных форм в реалистическом познании природы, общества и человека. Нелепо говорить об исчерпаемости реалистических форм творчества. Могут устаревать отдельные приемы, жанры, язык, художественная стилистика, творческие концепции, но не принцип реалистического жизнеподобия. Может что-то отмирать, но невозможна смерть реализма. Художественный реализм — аналог действительности, и, понимаемый так, он обладает возможностью бесконечного развития, совершенствования, обновления, обогащения во след жизни и в связи с внутренним движением самой реалистической художественной мысли.

Естественно, что признание исчерпаемости жизнеподобных форм реализма с логической неизбежностью влечет утверждение приоритета за условными формами в реализме (хотя в этом случае само слово «реализм» лишается своего коренного смысла и остается простой терминологической условностью. Но об этом ниже).

Предпринимаются попытки обосновать условные формы и ссылки на перемены в современном художественном сознании, которое будто бы коренным образом изменилось, претерпело сдвиг в направлении усиления алогических форм.

Поразительна при этом та легкость, с которой порой изрекаются и распространяются более чем сомнительные истины относительно будто бы глубоких связей условных форм с особенностями современного художественного мышления. Достаточно было одному автору заявить в своей статье (в целом весьма содержательной) — и заявить непродуманно, без какой-либо аргументации, — что в наше время художественное воображение «храбро углубляется в дебри фантастики, гротеска и алогизмов»,¹⁹ как, во след первому и ссылаясь на него, это поспешное, высказанное наугад предположение о нарастающей тенденции к гротеску подхватывает второй,²⁰ третий автор,²¹ усматривая в нем некую новооткрытую истину. Где же, однако, те факты, которые подтверждали бы ее? Никаких фактов не приводится, но не потому, что их нет. Факты, конечно, есть. Это — художественное сознание наиболее крайних буржуазных модернистов. Их следовало бы прямо и называть. Зачем же, умалчивая об исходном образце, придавать суждениям форму всеобщности, конструировать нашего современника лишь по хронологическому признаку, превращать его в некое безликое, абстрактное существо, изъятое из идеологической и классовой среды и после этой жестокой операции насильственно погружать его вместе с модернистами в дебри «алогизмов». Нехорошо! Особенно потому нехорошо, что черты сознания этого, со всей очевидностью, не нашего современника безоговорочно — и «рассудку вопреки, наперекор стихиям» — распространяются на деятелей искусства социалистического реализма.

Если формулировки, о которых идет речь, у иных остаются на правах мимолетного реверанса надуманной концепции «современного стиля» и не

¹⁹ Н. Дмитриева. Художественное сознание современника. «Вопросы литературы», 1961, № 7, стр. 69.

²⁰ «Вопросы литературы», 1961, № 11, стр. 86.

²¹ Там же, 1962, № 11, стр. 96.

составляют существа их эстетических суждений, то встречаются, хотя и редко, примеры безудержного, страстного упоения «модерностью» художественного мышления и творчества.

С редкой безответственностью утверждается, например, что в век, когда телегу сменил «ТУ-104», «все большую популярность получает „метод добычи“ с помощью поэтической фантазии», что надо «сломать самую вещь, дабы найти в ней „душу голую“», «преодолеть консерватизм привычной оболочки»²² и т. д. Самое благоприятное предположение, какое можно сделать относительно намерений автора, провозглашающего наступление века «ядерной поэзии», — а в сущности, представляющего окружающий мир в форме яйца или грецкого ореха, — это то, что он решил развлечься, позабавиться игрой в «эстетическое» словотворчество. Мы не делаем худшего предположения, т. е. что автор вольно или невольно перепевает модернистские суждения о сущности художественного творчества. Но объективный смысл именно такой.

Разрушение реальных предметных форм посредством разного рода условностей — это обычный мотив представителей модернистских воззрений. Свои шаткие, субъективистские концепции они пытаются подкрепить ссылками на современную науку и технику, на учение об атомном ядре, откуда будто бы следует, что художественные формы реализма отжили свое время и должны быть отброшены. Они предлагают «ломать» оболочку предметов, чтобы овладеть «голым ядром». По их представлениям, реальные формы жизни и соответствующие им чувственные образы ни в какой мере не выражают внутренней сущности явлений, а составляют всего лишь мертвую оболочку, которую надо отбросить, «сломать», служат не началом движения нашего познания к более глубокой сущности, а тем барьером на этом пути, который надо разрушить. Условные формы (гротеск особенно) поэтому выдвигаются в качестве орудия художественного познания, добывания «истины» из темных хаотических глубин, из недр, прикрытых враждебной внутреннему содержанию оболочкой. Все это преподносится в качестве характерных признаков современного художественного мышления и «современного стиля». Как видим, этот вульгарный техницизм, разумеется, с оговорками, дает о себе знать и в выступлениях некоторых наших литераторов и эстетиков, пытающихся конструировать характерные черты «современного стиля» по аналогии с техникой, минуя идеологические и социальные факторы. Грубые попытки конструирования «современного стиля» по «авангардистскому» образцу не являются у нас частыми, первоисточник их сравнительно легко устанавливается и потому они не могут рассчитывать на сколько-нибудь значительное распространение. Известные встречи руководителей партии и правительства с художественной интеллигенцией и июньский Пленум партии оказали сдерживающее, отрезвляющее воздействие на проявления влечения к модернизму и формализму.

Более важным представляется нам обратить внимание на наблюдающуюся в серьезных научных исследованиях тенденцию переосмысления одного из коренных понятий реалистической эстетики — термина *воспроизведение* жизни. Так, один из наших талантливых исследователей настойчиво проводит мысль о предпочтении термина *пересоздание* жизни традиционному термину *воссоздание, воспроизведение*.²³ Автор пошел по трудному пути, взяв для вящей убедительности казалось бы мало подходя-

²² А. Марченко, «Что» и «как» в поэзии. «Вопросы литературы», 1962, № 12, стр. 40, 44.

²³ В. Сквозников. 1) «С натуры» или «из воображения»? (О природе творческого метода). «Вопросы литературы», 1961, № 5, стр. 59—75; 2) Творческий метод и образ. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении, стр. 149—185.

щий к поставленной задаче материал — реализм Чехова. Но хотя работа вызывает к себе расположение читателя обилием дельных суждений, острой наблюдательностью, тонкостью конкретного анализа, отличным слогом и той сложностью движения мысли, которая диктовалась характером материала, мы все же не думаем, что предложенная в конечном итоге терминологическая реформа приближает нас к пониманию природы художественного реализма. Напротив, она отдаляет нас от решения этой проблемы, является методологически уязвимой, ослабляет сопротивляемость реализма перед модернизмом. Именно модернисты в своей эстетике и поэтике, волюнтаристски трактуя отношение художника к действительности, ставят акцент на пересоздании, ломке, деформации реального облика материального и духовного мира. Что же касается произведений Чехова и других реалистов (А. Толстого, Шолохова), проникновенно анализируемых исследователем, то в них нет ничего, что не улавливалось бы формулой: творческое воспроизведение жизни. Все те условности, все то «пересоздание» жизни, которые в них обнаруживаются, не выходят за пределы понятия о реалистической типизации и характерности. И если уж прибегать к полемическим крайностям, на что дает нам право сам автор своей заостренной формулировкой проблемы («с природы» или «из воображения»), то скажем, что «с природы» — это ближе к реализму, нежели — «из воображения». С этой точки зрения мы не считаем методологически правильным придавать принципу творческого пересоздания больше значения, чем принципу творческого воспроизведения, или хотя бы уравнивать их, так как последний, по нашему убеждению, играет главную, основополагающую роль в эстетике и поэтике реализма, точнее характеризует сущность реалистического творческого метода. Нам думается, что понятие пересоздания должно быть соотнесено только с условными образами в реализме. И соответственно предлагаемая В. Сквозниковым формула реалистического творческого метода как «единства воссоздания и пересоздания жизни» уточнена указанием на решающее значение первого члена этой формулы.

Не соглашаясь с теми, кто отдает предпочтение принципу условности перед принципом жизнеподобия, мы, следовательно, не находим верным и более умеренный взгляд, взгляд, закрепляющий равные права за этими принципами в реализме вообще и в социалистическом реализме в особенности.

Для поэтики реализма, в его лучших классических образцах, характерна пластическая изобразительность, предметная конкретность образов, единство реалистического содержания и реалистической формы, следование формы за содержанием, вырастание формы из содержания.

Для поэтики модернизма характерно как раз обратное — нарушение конкретной предметности при помощи тех или иных условных форм, принципиальное стремление к разрушению реального облика предметов и их отношений. Этот произвол получает свое обоснование в особой концепции жизни, согласно которой все во внутреннем мире человека и вне человека хаотично, непознаваемо и может быть «оформлено» только какими-либо особыми путями, особыми приемами, которые произвольно избирает себе художник.

Гипербола, гротеск, алогизм, условные формы вообще законны в реалистической поэтике, но лишь постольку, поскольку они опираются на более широкий принцип — принцип жизненного правдоподобия, понимаемого не в смысле натуралистической фотографичности, а в смысле широкого соответствия художественных форм искусства реальным формам жизни.

Конечно, дело не просто в условных формах как таковых, а в том, какая роль им отводится в произведении, в какой функции они выступают, в каком соотношении они находятся с формами предметной изобра-

зительности. Все это должно конкретно учитывать, чтобы не ошибиться в определении места условных форм в реалистической поэтике. Но уже само преобладание условных форм над предметными не может не вести к разрыву с реализмом. Здесь действует закон перехода количества в качество. Как только условным формам присваиваются преимущественные или хотя бы равные права с пластической изобразительностью, мы оказываемся на зыбкой почве, лишаемся принципиальной возможности отделить реализм от модернизма.

В суждениях об условных формах в реализме следует принимать во внимание и специфику отдельных жанров, национальные, групповые и индивидуальные особенности художников. В зависимости от этого условные формы в реализме будут проявлять себя то слабее, то сильнее (например, в сатире), но во всех случаях ведущая тенденция остается за изображением жизни в формах самой жизни.

«Мы убеждены, что классическое правило эстетики — „конкретная определенность предмета“ (оно образцово выражено в переписке Гете и Шиллера) — также и сегодня целиком и полностью сохранило свое значение и что в этом эстетическом постулате заключена вместе с тем мировоззренческая гуманистическая концепция, в том смысле, что опредмечивание означает очеловечение, в то время как, с другой стороны, бегство в абстрактное вместе с тем есть бегство от человека в обезчеловечивающее, в бесчеловечность».²⁴ Так писал Иоганнес Бехер, и с этим нельзя не согласиться.

Художественная специфика реализма не сводится только к принципу «жизнеподобия», не находится в его исключительном подчинении. Она допускает условные формы, великолепно уживается с ними и находит в них дополнительный эффект. Это бесспорно. Но бесспорно только при условии, если основным, определяющим, ведущим является принцип правдоподобия, а принцип условности подчиняется ему. В противном случае реалистическая форма начинает утрачивать свою специфику, и речь должна идти уже о других творческих направлениях, хотя, конечно, вовсе не обязательно враждебных реализму.

В нашем литературоведении стало обычным указанием на повышение удельного веса условных форм в современном реализме вообще, т. е. и в критическом, и в социалистическом. Вескими доказательствами этот тезис не сопровождается, и мы не беремся судить, насколько он верен относительно зарубежной литературы. Что же касается современной советской литературы, то творчество крупнейших писателей этого тезиса не подтверждает, а на основании увлечения некоторой частью молодых условными формами выводы делать пока еще рано. Время должно показать, насколько ограничен этот процесс и не является ли он просто преходящим формальным экспериментаторством.

Во всяком случае, если уже сейчас совершается процесс нарастания условных форм в реализме, то отношение к нему не может быть только и безоговорочно апологетическим. Не следует забывать пределов нарастания, допустимых в реализме. И следовательно, если такая тенденция обнаруживается у какого-либо писателя, то вовсе не следует ее подогревать, поощрять.

Мысль Б. Брехта о том, что «реализм вообще не является вопросом формы»,²⁵ хотя она и высказана одним из видных представителей социалистического реализма, кажется нам слишком индивидуальным, частным суждением. Применение к форме *реалистического* критерия не ограничивает художественное творчество, а лишь указывает ему самое плодотворное, неисчерпаемое в своих возможностях направление.

²⁴ «Вопросы литературы», 1963, № 5, стр. 170.

²⁵ «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 176.

Путь, по которому устремляет художников метод социалистического реализма, достаточно широк и просторен, чтобы не стеснять движение всех возможных творческих индивидуальностей; он пролегает по главному направлению жизни, по ее возвышениям и потому открывает путникам широкую картину видения, неисчерпаемые источники впечатлений; цель, к которой ведет этот путь, величественна — помогать человечеству в его развитии к совершенству, в его движении к коммунизму. Отсюда становится ясным, как велики и благородны задачи, как огромны возможности искусства, написавшего на своем знамени: *социалистический реализм*.

