

Соцреализм как формализм

Ни в чем с такой ясностью не отразилась генетическая связь соцреализма с революционной культурой и формализмом самого крайнего толка, как в понимании природы искусства. Всячески отрицая формалистическую борьбу «за самоценное мастерство», «за искусство делания вещи»¹⁰¹, соцреализм понимал искусство именно как ремесло, а художника — как мастера.

В знаменитом телефонном разговоре с Б. Пастернаком о Мандельштаме Сталин не случайно хотел выяснить, действительно ли Мандельштам «мастер». Новой культуре нужны были мастера. Лефовское понимание искусства и художника было столь актуально в революционном сознании и столь противно самому духу

традиционной культуры, что полемику с ним можно обнаружить в самой литературе. Главный герой «Мастера и Маргариты» нигде не назван по имени. Отсутствие имени у Мастера переводит этот образ в универсальный план: в его лице дан образ Художника. Не случайно герой романа назван не писателем, но *мастером*, понятием, отсылающим к средневековью, с одной стороны, а с другой — к библейскому «наставничеству». Но, конечно, в слове «мастер» скрыта и полемика с распространенной в культурной жизни 1920-х годов (литературной, театральной, художественной) категорией «мастера» и «мастерства», под которой понималось прежде всего сознательное «препарирование» и «конструирование» изделий искусства. Полемика с формалистами сводится к попытке отстоять художественную интуицию.

В этом смысле сталинская точка зрения на художника может быть понята как сугубо формалистическая и прагматически-утилитарная. Партийная же политика в отношении искусства на протяжении всех лет отражала именно такой взгляд на вещи. Еще в постановлении ЦК 1925 года указывалось: «Партия должна подчеркнуть необходимость создания художественной литературы, рассчитанной на действительно массового читателя, рабочего и крестьянского, нужно смелее и решительнее порывать с предрассудками барства в литературе и, *используя все технические достижения старого мастерства, выработать соответствующую форму, понятную миллионам*» (курсив мой. — *Е. Д.*). Позже эта мысль уже в новой форме будет повторена А. Ждановым: «Нельзя быть инженером человеческих душ, не зная техники литературного дела...»

На первый план выдвигаются понятия «художественное мастерство», «литературная техника», «художественный труд», «литературная учеба», «художественные средства»... Соцреализмом была, таким образом, воспринята вся парадигма категорий, выработанных лефовской критикой.

Интерес к проблеме «мастерства» возник в позднесталинской культуре, разумеется, не спонтанно, но был стимулирован рядом акций извне. К числу таких акций следует отнести прежде всего резкую критику в «партийной печати» в середине 1949 года пьес А. Софронова «Карьера Бекетова» и В. Кожевникова «Огненная река», дефекты которых были объяснены «недостатком мастерства». Критикой было немедленно осознано, что «речь идет не только о пьесах А. Софронова и В. Кожевникова, но о необходимости повышения художественного мастерства вообще, о борьбе за вдумчивую, взыскательную творческую работу, основанную на глубоком знании жизни и совершенном владении драматургической техникой»¹⁰². Непосредственной реакцией на «партийную критику» явилась статья А. Фадеева «О литературе и литературной критике» (Знамя, 1949, № 8), где выход из сложившегося «нетерпимого положения» усматривался в необходимости серьезного отношения к «художественному труду».

«Художественный труд, — писал А. Фадеев, — требует большого творческого напряжения, почти физических усилий ума и в то же время огромного терпения, усидчивости. И как бы ни работал современный писатель — “по-старинному”, пером, или печатал свои произведения на машинке, — он никогда не добьется необходимой точности, выпуклости, эмоциональной выразительности образов, а через них — полноты и ясности мысли, если не переписшет по несколько раз свое творение, создавая все более совершенный вариант»¹⁰³. Разговор о литературе в контексте таких понятий, как «усидчивость», «переписывание по несколько раз» и т. п., вообще был характерен для А. Фадеева. Стоит присмотреться к его оценкам: «на романе лежит печать небрежной, неряшливой *работы*», «поэма написана *искусно*, как всегда *работает* М. Исаковский», «следует отметить поэтическую *работу* последних лет В. Инбер», «*неряшливое* и безвкусное стихотворение», «*тщательно и добросовестно работает* над стихом... С. Щипачев», «Грибачев иногда пишет *торопливые и небрежные стихи*» и т. д.¹⁰⁴ Пьесы А. Софронова и В. Кожев-

никова — «образцы *несовершенной, а подчас и просто плохой работы*»¹⁰⁵. В этом же производственном ключе рассматривал А. Фадеев литературу, обращаясь к молодым писателям: «надобно понимать, что художественное творчество, — это есть *один из видов человеческого труда* — специфический вид труда, но все же один из видов труда. А значит, писателю, так же как и тем, кто *работает* во всех других областях *труда*, необходимо постоянно и настойчиво овладевать *мастерством своего дела*, начиная от основ *техники* (а литературное мастерство, как и любое другое, тоже имеет свою технику) и кончая самыми сложными вопросами формы»¹⁰⁶. И, наконец, о «природе труда художника»: «Настоящее прозаическое произведение может быть создано лишь в итоге очень большого, настойчивого, не только умственного, но и физического труда, затраченного на рассказ, на повесть, на роман. Очень трудно представить себе, чтобы законченное прозаическое произведение не было бы по меньшей мере три раза переписано — от руки или на машинке...»¹⁰⁷

Не следует думать, что подобный взгляд на процесс литературного творчества и «природу труда художника» был свойствен только А. Фадееву (хотя, учитывая его статус, это немаловажное обстоятельство). Таким же образом рассуждали и другие крупные писатели. Например, М. Шолохов, говоря о влиянии на его творчество Чехова, объяснял это влияние тем, что «Чехов никогда не выпускал полуфабрикатов. И брака у него не найдешь»¹⁰⁸.

Еще более показательно пространное рассуждение М. Исаковского о вольном стихе: «Мне часто кажется, что некоторые поэты... ратуют за так называемый вольный стих вовсе не потому, что только этим стихом можно наиболее полно выразить современную действительность, а потому, что так называемым вольным стихом писать *гораздо легче*, чем классическим. Классический стих по своей природе таков, что он требует от поэта колоссальной самодисциплины. Он обязывает вмещать слова на строго определенной «территории»... Никакой расхлябанности, никакой разболтанности классическая форма стиха не допускает. Здесь во всем должна быть стройность, законченность. Писать такие стихи очень трудно. Гораздо легче писать таким стихом, таким размером, который в сущности говоря, поэта ни к чему не обязывает, то есть так называемым вольным или свободным размером... В результате получаются стихи несоборные, растрепанные, разболтанные, которые не знаешь, как и читать. Некоторые склонны видеть в таких стихах новаторство. Нет, это — не новаторство (а если и новаторство, то чисто внешнее, мнимое). Это линия наименьшего сопротивления. Это — неумение или нежелание работать по-настоящему»¹⁰⁹.

«Для чего надо приобрести высокую литературную технику?» — спрашивал К. Федин молодых писателей и отвечал: «Не для того ли, чтобы лучше задрапировать немощь мысли, бедность познаний, как это делается в ремесленной литературе Запада? Разумеется, нет. Богатство мысли и познаний для наилучшего выражения своего нуждается в богатстве формы, то-есть в мастерстве». Но «слово-самоцель, в конце концов, бессмысленно, как бессмысленно всякое орудие, если оно не приносит пользы. Цель, ради которой мы совершаем работу, руководит применением орудия. Отсюда возникает для мастера рабочий, технический способ проверки ценности произведения. Если ты видишь ошибки формы, ищи ошибки содержания... Не надо забывать основного: мастер — это не титул и не звание. Сделавшись мастером литературы, писатель не прекращает работу над мастерством... Приобретение мастерства — труд, конечно, не легкий»¹¹⁰.

Отметим здесь существенное обстоятельство: для Федина форма и мастерство — синонимы («нуждается в богатстве формы, то есть в мастерстве»). Подобное понимание проблемы свойственно не только писателям, но и критикам: «Мы особенно близко подошли к одной из важнейших проблем нашей современной литературной жизни — проблеме мастерства, т. е. проблеме наибольшего овладе-

ния и нашими писателями и нашими читателями художественной формы литературы»¹¹¹. Расширение «зоны» формы, когда даже художественный образ становится «важнейшим элементом формы»¹¹², объясняется ее «страдательностью»: если постулируется «примат» содержания, то в чем-то этот «примат» должен проявляться. И действительно, «иные критики... забывают о теснейшем единстве идейности и художественного мастерства, забывают, что мастерство — это реальное проявление в искусстве идейности писателя»¹¹³. Ясно поэтому, что «проблема совершенствования художественного мастерства неотделима от главной задачи писателя — глубоко проникать в сущность явлений жизни... Оружие писателя — живое, выразительное, правдивое, яркое слово. И чем совершеннее это оружие, тем глубже воздействие нашей литературы на умы и сердца людей, тем успешнее советские писатели будут выполнять свое высокое призвание инженеров человеческих душ»¹¹⁴.

Поскольку «повышать мастерство», и значило «работать над формой», то, следовательно, чем больше компонентов окажется вовлеченными в эту сферу, тем лучше: форма под «приматом» определяется (и управляется) содержанием и, значит, управляемыми оказываются все те стороны художественного процесса, которые подлежат «совершенствованию», ведь «вопросы мастерства неотделимы от вопросов идейности и партийности нашего искусства и не могут быть рассмотрены изолированно. Не может рассматриваться изолированно и вопрос об изобразительных средствах, которыми пользуется писатель, о языке, которым написано произведение»¹¹⁵. Это означало буквально следующее: «идейность должна быть глубоко заложена в произведении, она состоит не в одном выборе темы, не в одних прямых высказываниях автора вообще, не в каких-то специально для идейности отведенных местах, но должна пронизывать все, сказываться во всех, до последней, частностях мастерства (портрет, диалог, авторская речь, пейзаж и т. д. — *Е. Д.*). Для художественности нет отвлеченных “чисто художественных” измерений. Критерий идейности, партийности является и художественным критерием»¹¹⁶. Но «мастерство» определяется еще и «логикой характера»: «в каждой ситуации для каждого героя могут быть естественными только те движения души, которые определяются внутренней логикой развития образа, характером данного действующего лица. Из всех возможных решений — какие думы должен думать данный герой, какие слова говорить, какие действия предпринимать — всегда *есть одно*, наиболее верное и точное. Именно это самое верное художественное решение писатель и должен искать и находить. Успех этих поисков определяется знанием жизни, уровнем таланта, наличием художественного вкуса, упорством и бесконечным трудолюбием писателя. Вот почему так остро стоит проблема овладения художественным мастерством»¹¹⁷.

Из этого следовало, что «та или иная образность, те или иные средства художественной выразительности... не надуманны, не произвольны, — нет, они раскрывают важнейшие стороны изображаемого характера, подсказаны им, помогают воплотить его черты наиболее цельно, полно, многосторонне, пластически выпукло. В этом-то и сказывается подлинное мастерство лепки образа, характера»¹¹⁸. Тут, однако, оказывалось, что «оценивать значительность книг только с точки зрения того, насколько сохранена в них жизненная правда, — недостаточно... Широту взгляда и верность понимания явлений действительности советскому писателю сообщают марксистско-ленинское мировоззрение, метод социалистического реализма. Что же касается живости изображения, его эстетической убедительности, то здесь в полной мере проявляется мастерство писателя, его талант»¹¹⁹.

Но и талант, как выясняется, вовсе не является некоей константной величиной. Логика здесь такова: «Мы говорим, что искусство — это мышление образами, познание жизни в образах. Не ясно ли, что талантлив такой художник, который хорошо и правильно познает жизнь, хорошо и правильно мыслит образами?»

Не ясно ли, что говоря об идейно-неполноценных местах и сторонах романа, следует говорить и о неталантливости таких сторон, а талантливыми называть те места, которые идейно правильны, остро и правдиво отражают жизнь? Иначе выйдет профанация понятия о таланте»¹²⁰. Из этого делался вывод о том, что «автор, написавший вчера талантливую книгу, завтра может написать бездарную, если перестанет неустанно и глубоко осмыслять жизнь. Автор, написавший вчера бездарные книги, завтра может написать талантливую, если найдет в себе силы глубоко изучить и осмыслить жизнь»¹²¹.

Подобная «простота» рассуждений вообще характерна для соцреализма. Относительно и просто вообще все, что находится под «приматом» и определяется извне. Этот подход распространялся и на творчество писателя, и на само «мастерство». Дело представлялось таким образом: «Бывает так, что художник слова, мастер в одном отношении, оказывается далеким от совершенства в каком-либо другом отношении. В пределах понятия “мастерство” надо различать, прежде всего, три грани: мастерство в изображении человека, мастерство литературного слога, мастерство в построении вещи... Мастерство есть понятие чрезвычайно многообразное. Писатель, овладевший одной стороной мастерства, зачастую не обладает одновременно с таким же совершенством и другими сторонами мастерства...»¹²²

Стоит осознать логику рассуждений типа: «новое отношение к миру, дающее возможность художнику видеть и открывать именно те стороны предметов и явлений, которые важны и нужны для жизни, останется не воплощенным, если нет литературного умения, мастерства»¹²³. Писатель как работник, исполнитель, свое дело должен делать «умело», «мастерски». Отсюда — характерные призывы к «писательской массе», к «композиторской массе» и т. п.

Отсюда — и характерный тип исследования творчества писателя — «А. Толстой — художник», «Мастерство Шолохова», «Н. С. Лесков. В творческой мастерской» и т. д. Соответствующая семантика понятий «мастерство», «художник», «творческая лаборатория» актуализировала интерес к «ремеслу художника». Обратимся для примера к книге Валентины Гебель «Н. С. Лесков. В творческой мастерской» (М., 1945). Книга состоит из глав: «Как работал Лесков», «Варианты рукописных изданий», «Повторные печатные редакции», «Замыслы и источники», «Процесс писания» и здесь же — «Композиция», «Язык». В центре интереса исследователя «творческой лаборатории» оказывались наброски, планы, сбор материала, использование печатных, устных и рукописных источников, личных воспоминаний, организация писательского труда, его регулярность, темп, последовательность и т. д. Причем менее всего такой тип исследования можно назвать текстологическим. Интерес ко всем этим сторонам творчества писателя-классика был самоценным (мы в данном случае отвлекаемся от концептуальной стороны такого рода работ, их качества и добросовестности), он был связан со старым, идущим из 1920-х годов призывом «учиться у классиков», т. е. использования их как «спецов» — в соответствующей форме этого требовало от литературы постановление ЦК 1925 года — «используя все технические достижения старого мастерства, выработать соответствующую форму...»

Подобная учеба понималась сугубо утилитарно и, отчасти, даже более вульгарно, чем в рапповском толковании и горьковской идее «литературной учебы». Прежде всего, могла «учиться» уже целая национальная литература. Из сталинского тезиса о советской литературе как социалистической по содержанию и национальной по форме делался вывод о том, что национальной литературе достаточно научиться мастерству, чтобы достичь хороших результатов. Мастерству ведь учатся, а мастерство есть форма. При этом Сталин конкретизировал свою прежнюю формулу, когда в работе «Марксизм и вопросы языкознания» писал: «Неужели наши товарищи не знакомы с известной формулой марксистов о том, что нынешняя русская, украинская, белорусская и другие культуры являются соци-

алистическими по содержанию и национальными по форме, т. е. по языку?»¹²⁴ Таким образом, от «национальной формы» и оставался один только язык — больше ничего сюда и не вкладывалось. Поэтому вполне логично рассуждение А. Фадеева: «В чем победа романа “Абай” Ауэзова? В том, что М. Ауэзов смело пошел учиться у передовой русской реалистической традиции. И теперь все могут видеть, как сильно шагнуло вперед мастерство М. Ауэзова. А с другой стороны, все могут видеть, что эта учеба не только не умалила национального своеобразия таланта Ауэзова, а, наоборот, раскрыла новые возможности его проявления»¹²⁵.

Если так просто решался вопрос с учебой целых национальных литератур, то вопрос «персональной» учебы решался и того проще. Если писатель говорил, что «в советской литературе уже созданы художественные образцы, по которым можно равняться, у которых можно учиться, — начиная с творений великого Горького»¹²⁶, то литературовед требовал: «Советские писатели должны смелее учиться у Горького-сатирика, заимствовать и совершенствовать приемы сатирического письма, найденные родоначальником советской литературы»¹²⁷. Речь шла именно о *заимствовании приемов*.

Естественным с этой точки зрения было понимание роли литературных журналов. От их работников требовалось «работать с авторами», «доводить» произведение до необходимого уровня «мастерства». Литературный журнал понимался как своеобразный «цех», «редакционный аппарат» которого должен перерабатывать произведение и нести ответственность за него. Характерно в этом смысле рассуждение Б. Соловьева: «Разве может кто-нибудь сказать, что наши писатели — хотя бы даже и наиболее видные из них — достигли такого совершенства, когда критикам, собственно говоря, и делать нечего с их произведениями?»¹²⁸ Это «что-то делать» понималось совершенно буквально.

Соцреализм, как можно видеть, воспринял от формальной школы тот же интерес к сделанной «вещи» и те же вопросы — о «лаборатории» и «мастерской». Соцреализм воспринял революционную культуру целостно: не только рапповский «уклон», но и левовский был усвоен ею вполне. Она в этом смысле является синтетическим результатом революционной ломки культуры. И даже в том, как соцреализм деформировал воспринятые им идеи, сказывается его синтетичность.

Действительно, ему чужда «гипертрофия» и «абсолютизация» формы, и если для формалистов вопрос о том, как сделана вещь, имел самоценное значение (по крайней мере, на уровне манифестов), то в соцреализме вопрос о том, как, понимался более утилитарно — в этом он был последовательнее формалистов, усвоив еще и рапповскую школу.

Однако, если речь идет о «художественном мастерстве», неизбежно возникает вопрос о «художественных средствах» (как сделано? — «мастерски»; чем сделано? — «средствами»). Вообще категория «художественные средства» универсальна в соцреализме. Все, что входит в сферу «формы» и «мастерства», утилитаризуется в понятии «средства». «Правда жизни», «новое в нашей действительности» раскрывается «средствами», в «средствах» же раскрываются «партийность», «народность» (поэтому средства эти должны быть понятны, доступны массам), «идейность» и т. д. Сюда вовлекается все (вплоть до пейзажа), но на первом месте оказываются стиль, язык и сюжет.

К вопросам композиции и жанра соцреализм был в целом равнодушен. Жанр не интересовал его потому, что серьезная его разработка требовала выявления закономерных культурных связей и выхода к трансисторическим процессам, но поскольку эти процессы понимались совершенно механистически, жанр не вписывался в генеалогический ряд (где его естественное место), а срачивался с сюжетом и темой (сюжетный канон и тематическое ядро определяли жанровую систему — «производственный роман», «историко-революционный роман», «патриотическая пьеса», «колхозная поэма» и т. д.). С другой стороны, из поля зре-

ния выпадала композиция, вызывавшая у формалистов живой интерес. Соцреализм ввел *иерархичность* категорий на смену системному пониманию их, на чем основывался формализм.

В соцреализме утверждалось: «Все компоненты художественного произведения равно необходимы, но из этого не следует, что они равнозначны. Искусство есть мышление образами. Поэтому основным носителем идеи, “обширного плана” и является прежде всего образ»¹²⁹. Образ понимается как один из — хотя и основной (в силу того, что он «носитель идеи») — компонентов произведения, а сами эти компоненты иерархически соотнесены («не равнозначны»). Однако, именно понимание образа менее всего интересно в соцреализме. Он понимался либо как персонаж, либо как троп. Другого, более широкого понимания образа соцреализм не выработал, ибо такое понятие начало бы покрывать широкую «зону» «формы», «мастерства», «средств» и, следовательно, нарушать иерархическую соподчиненность, поэтому образ и понимался как «важнейший из элементов формы»¹³⁰.

Иерархия же строилась так: «Стилевые особенности творчества формируются в результате познания и отражения реальной действительности. Социальная направленность, политические и эстетические позиции художника определяют его метод. Рождение поэтического образа и создание поэтической системы, формирование стиля — процесс, обусловленный конкретным жизненным опытом творца, его философией, общественными взглядами и настроениями, богатством его природы, характером и темпераментом. Стиль поэта есть проявление авторской индивидуальности, поэтического характера в широком смысле слова — в единстве интеллектуальных и эмоциональных качеств, данных природою и воспитанных, развитых под воздействием социальных условий, среды, определенной идеологии... Партийная точка зрения, сила гражданских настроений и прогрессивность взглядов художника играют здесь определяющую роль»¹³¹.

Ясно, что в этом случае границы между понятиями оказывались зыбкими и эта неустойчивость границ сказывалась прежде всего на трактовке стиля. Стиль, естественно, выводился из мировоззрения: «Художественный стиль всегда создается в органически неразрывной связи с определенной философской концепцией. Наш стиль органически связан с мировоззрением социалистического общества — философией диалектического материализма»¹³². Понятый таким образом стиль терял всякие границы и наполнялся совершенно различными составляющими: «хотя определение понятия «стиль»... найдено не было, некоторые стилеобразующие факторы художественного творчества можно считать установленными. К наиболее бесспорным относятся: во-первых, язык писателя; во-вторых, образы (персонажи) или характеры как со стороны метода их построения, так и со стороны их содержания; в-третьих, наконец, жанры, свойственные творчеству данного писателя, и соотношение в этом творчестве их видов и родов. Эти факторы, неповторимые, индивидуальные, свойственные только данной творческой личности, и определяют в известной мере стиль писателя»¹³³. При этом оказывалось, что своим возникновением стиль обязан факторам, внешним по отношению к своим же «составляющим» (языку, персонажам, жанрам, индивидуальности писателя и т. д.): «Для возникновения нового стиля, новой художественной эпохи нужно, по крайней мере, три фактора: 1) коренное изменение в исторической обстановке, 2) новое мировоззрение, 3) соответствующие условия в самом развитии искусства и связанная с ними внутренняя потребность в новом художественном слове»¹³⁴.

Очевидная несводимость факторов возникновения стиля к его составляющим решалась культурой путем механического упрощения как этих факторов, так и «составляющих». К числу последних относился *язык* как одно из важнейших «художественных средств». Язык как «художественное средство» должен был быть простым и ясным. «Мне кажется, — писал М. Исаковский, — совершенно бес-

спорным, что люди говорят и думают обо всем, что их интересует или волнует, на очень простом языке. Они вряд ли прибегают к каким-либо вычурным сравнениям, к изысканным выражениям, к сногшибательным метафорам и вообще ко всяким прочим атрибутам книжности и поэтической бутафории». Отрицая «применение в поэзии всевозможных словесных фокусов», М. Исаковский говорил, что читатель будет совершенно прав, когда скажет поэту-«новатору»: «Да говорите же со мной на человеческом языке! Что же вы меня за дурака считаете, что пичкаете всякой тарабарщиной?!»¹³⁵

«Тарабарщина» — это вообще всякая «игра словом». Она подлежала осуждению. Резко критикуя С. Кирсанова за «формализм чистой воды», М. Исаковский так комментировал кирсановскую строку «В завтра ввинчивай смелый взгляд!»: «Я полагаю, что боевая публицистическая поэзия должна писаться на нормальном русском языке. Человек с нормальным поэтическим вкусом никогда не стал бы призывать своих читателей, чтобы они “ввинчивали” свой взгляд в завтра. Человеческий взгляд — это не винт какой-нибудь. Для человека гораздо естественней, скажем, *всматриваться* в свое завтра, пристально *глядеть* в него, *представлять* его, *помнить* о нем и пр. и пр. Представьте себе, что на собрании рабочих выступил бы агитатор, который говорил бы такими словами:

— Товарищи! Ввинчивайте свой взгляд в будущее!

В лучшем случае такого агитатора посчитали бы чудачком и уж, во всяком случае, не поверили бы, что он говорит серьезно, ибо нельзя говорить о серьезных вещах таким несерьезным, надуманным, формалистическим языком»¹³⁶. Видя в поэте агитатора, М. Исаковский в резкой форме противопоставляет здесь языку «формалистическому» «нормальный русский язык».

Однако, вопрос о таком нормальном русском языке оказывался достаточно сложным. Требуя создания *высокого* искусства, соцреализм остро реагировал на разного рода «ненормальности» (будь то увлечение диалектизмами или архаизмами). Здесь выражалось недовольство то писателями, которые «весьма склонны к тому, чтобы сковать жизнь языка несколькими узкими и жесткими правилами»¹³⁷, то «пуризмом редакторов, требующих от героев литературы идеально-правильной, издавна литературно-узаконенной речи»¹³⁸. Однако, эти высказывания носили локальный характер. «Если широко бытует в народе какое-то новое слово — не обедняем ли мы героя, отнимая у него это слово и давая взамен общелитературное, *правильное* слово? Мне кажется — обедняем», — писала В. Панова¹³⁹.

Но дело, конечно, не в «каком-то новом слове», а в ведущей тенденции в языке соцреализма. В. Шкловский с присущей ему остротой наиболее точно сформулировал задачу: «И не натуралистическое воспроизведение разговорной речи, и не музейное любование языковыми редкостями, а *превращение высокой речи в речь повседневную*... — вот цель работы советского писателя над языком»¹⁴⁰.

Важно отметить, что сами компоненты системы не имели своих формально-содержательных сторон. Это особенно хорошо видно, если проследить за отношениями между темой и сюжетом. Характерна мысль, высказанная П. Павленко в его записных книжках: «Писать — это строить. Я согласен. Но строить можно только то, чего не хватает, или то, чего еще даже вовсе нет. Таким образом, иметь десять книг о колхозах совершенно не обязательно, и за новые, неожиданно найденные темы следует специально премировать, а за повторение бить. В искусстве то, что дважды повторено, не нужно»¹⁴¹. Здесь интересно отношение не только к тому, что «нужно» или «не нужно» в искусстве, но сам статус темы. Тема внешняя (например, о колхозах) — и есть главное. Еще последовательнее проводил эту мысль М. Исаковский, критикуя поэтов, которые с одинаковой легкостью пишут на разные темы: «...нельзя находиться одновременно всюду, как это пытаются делать некоторые из нас. Солдат, который не знает своего места в бою и, что называется, бродит по полю боя, является пло-

хим солдатом. И у поэта... должна быть своя позиция, своя тема, исходя из которой он должен бороться за интересы народа. Если же поэт, говоря условно, начинает переходить с места на место, если он не нашел еще своей личной позиции в общей борьбе, то его нельзя назвать полноценным поэтом»¹⁴². И «личная позиция» поэта, как видим, связывается М. Исаковским с внешней темой. При этом он считал, будто «нет никакой ограниченности в том, что основной темой одного поэта является, предположим, деревня, а темой другого, скажем, — жизнь шахтеров»¹⁴³. Вопрос о внутренней теме такой постановкой вопроса, естественно, снимался, как «снялось» все, что находилось в «зоне» содержания.

Сюжет же по отношению к теме понимался как «форма». Чтобы «добиться решающих успехов в анализе художественной формы и законов сюжетосложения в частности»¹⁴⁴, литературная критика должна была исходить из того, что сюжет есть именно форма в его отношении к содержанию-теме: «Там, где сюжет естественно вырастает из жизненного материала, из темы, где в сюжете раскрывается история “роста и организации того или иного характера”, где внутренняя логика сюжета подчинена раскрытию главной идеи произведения... художник одерживает победу»¹⁴⁵. При этом резко критиковались «формалистические» толкования сюжета (А. Веселовским, ОПОЯЗом, «Серапионовыми братьями»), поскольку «дух космополитизма смешался с духом литературного трюкачества в этих работах, которые ничем не обогатили теорию сюжета, но лишь запутали ее»¹⁴⁶.

Соцреализм видел в сюжете начало враждебное, относясь к нему всегда с известной подозрительностью (он и был запрятан в нижний этаж «формальных категорий», поскольку не мог быть упразднен). Говоря, что сюжет — форма, соцреалистическая критика в то же время утверждала, что сюжет — это сама жизнь, он не может подчинять себе материал, и тут же заключалось: «Никогда русская литература не подчиняла сюжету свой материал, но всегда подчиняла его идее», что «сюжетность и сюжетные ходы — грошовой ухищрения чуждой и враждебной культуры»¹⁴⁷. Формалисты же были последовательны в том, что видели «материал» в самом сюжете. Замыкая его в «литературный ряд», они не стремились к выявлению его связи с внешней темой — поиск этой связи есть вполне соцреалистическая проблема.

Например, когда З. Паперный писал, что у К. Паустовского сюжет «малозначительный», у В. Каверина — «необязательный» и «декоративный», а у Л. Кассиля — «фальшивый», он исходил из «примата» внешней темы над сюжетом и, конечно, критиковал «формализм» Г. Пospelова, который развивал теорию, согласно которой «сюжет — не содержание поэтического произведения, сюжет есть его форма» и поэтому «нельзя судить об истинности или правдивости произведения путем сопоставления подробностей его сюжета с подробностями изображаемой жизни. Критерии реализма вообще, — утверждал Г. Пospelов, — применимы не к сюжету, они применимы только к *ситуации* произведения, к ее противоречиям, к разрешению этих противоречий, осуществляемому *через* сюжет». Из этого следовало, что «сличение сюжета с сюжетом другого произведения, в той или иной мере совпадающим с ним, — все это вполне возможно и часто необходимо»¹⁴⁸. Назвав все это «формализмом» и «веселовщиной», З. Паперный был по-своему прав, поскольку, с точки зрения соцреализма, здесь содержалось невозможное допущение: форма признавалась, а «примат» содержания — нет. Нужны были другие пути связи формы и содержания, но эти пути лежали вне «столбовой дороги» соцреалистической эстетики — они были слишком опосредованы, в них было мало «простоты» и чистой механики и потому они были и непонятны, и враждебны.