

С.И.СУХИХ

**СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА
В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ
I-й половины XX века**

**ИЗ ЛЕКЦИЙ ПО ИСТОРИИ
РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

Нижний Новгород

2006

ББК 83
С 56

Сухих С.И. Социологическая поэтика в русском литературоведении 1-й половины XX века. Из лекций по истории русского литературоведения. Нижний Новгород: ООО «Типография «Поволжье». – 2006, 136 стр.

Эта книга выросла из курса лекций по истории и методологии филологии, который автор в течение ряда лет читал для магистров филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И.Лобачевского. Она продолжает серию предыдущих книг автора по этой проблематике: «Историческая поэтика А.Н.Веселовского», «Теоретическая поэтика А.А.Потебни», «Психологическое литературоведение Д.Н.Овсянико-Куликовского», «Технологическая» поэтика формальной школы», изданных в Нижнем Новгороде в 2001 году. В книге предпринята попытка системного изложения и анализа методологий и теоретических концепций социологических направлений русского литературоведения 1-й половины XX века, преимущественно 20-х годов. Книга предназначена для молодых исследователей-филологов: студентов, магистров, аспирантов, преподавателей литературы.

ISBN 598449039-0

© С.И.Сухих

Глава I

ВОЗНИКНОВЕНИЕ МАРКСИСТСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ЕГО ОСОБЕННОСТИ

1. Методологические ориентиры (социологизм, историзм). 2. Марксизм и наука об обществе (домарксистская и современная марксизму). 3. Структура и основные аспекты марксистской теории искусства. 4. Возникновение и начальный этап развития марксистского литературоведения в России.

§ 1. Методологические ориентиры (социологизм, историзм)

Марксистское литературоведение – это, во-первых, одна из разновидностей **социологически** ориентированного литературоведения.

То, что искусство социально по своей природе и по своим функциям, что процесс его функционирования немислим вне общения и вне какой-либо формы общества, а стало быть, имеет общественный (социальный) характер, что историческое развитие искусства есть часть истории общества, – эти положения может отрицать разве что крайний интуитивист или крайний формалист.

Поэтому взгляд на искусство как на социальный феномен и попытки выявления его социальных аспектов, т.е. социологического подхода к его изучению, так же древни, как вообще эстетика и наука об искусстве. В книге Ю. Давыдова «Искусство как социологический феномен»¹ предпринята попытка выявления социологических аспектов эстетики великих древнегреческих мыслителей Платона и Аристотеля. В искусствознании, в том числе в литературоведении, социологические методы анализа разрабатываются И.Тэнном и его последователями в рамках культурно-исторической школы, – это, так сказать, позитивистский «плюралистический» социологизм (в котором все «факторы», воздействующие на искусство, рассматриваются в общем как равноправные, хотя и разнородные от искусства). Социологический взгляд на искусство представляет собой в основе своей и «реальная критика» русских революционных демократов. В марксистской эстетике и литературоведении осуществляется одна из форм социологического подхода к искусству (так сказать, «монистическая» социология). Существуют в мире (в том числе в настоящее время) и другие социологические школы и концепции, никак не связанные с марксизмом. Так что понятие «социологическое литературоведение» значительно шире понятия «марксистское литературоведение». Однако в России 1-й половины XX века почти все литературоведческие

¹ Давыдов Ю. Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля – М., 1968

направления и методы, в том числе и никакого отношения к марксизму не имевшие, сознательно или вынужденно так или иначе стремились подчеркнуть свою родственность «марксизму».

Во-вторых, если иметь в виду два извечно противостоявших друг другу в истории науки подхода к искусству – эстетического и исторического, – то марксистское литературоведение, безусловно, тяготеет к ИСТОРИЧЕСКОМУ.

Основа марксистского литературоведения – принцип историзма, идея взаимосвязи развития искусства с историческими формами и этапами развития общества, человечества. Здесь, так же как и по отношению к социологизму, нужно иметь в виду, что сама по себе идея историзма, исторического детерминизма не есть открытие марксизма. Она по-своему реализована в философии и эстетике Гегеля, в русской революционно-демократической эстетике и критике, в позитивистском литературоведении, особенно в культурно-исторической школе, в сравнительно-исторической школе А.Н.Веселовского, в филологической концепции Потебни. Правда, с точки зрения марксизма, всё это – не истинный, не научный историзм, потому что он не основывается на знании «подлинных» причин, «истинных» движущих сил, «настоящих» пружин исторического развития, его этапов и перспектив. Ведь Маркс и Энгельс, как считали они сами и их последователи-марксисты, произвели революционный переворот в философии истории, открыв «подлинные», «настоящие» законы исторического развития, которых «не знали» их предшественники и современники.

Отсюда проистекает знаменитый тезис и претензия на то, что именно марксизм представляет собой **«единственно верное учение»** об обществе и истории. И, следовательно, что марксистское литературоведение – тоже «единственно верное» направление науки о литературе. Вообще говоря, почти любая научная теория склонна считать себя единственно верной. Это понятно и психологически оправданно. Формализм тоже считал себя «единственно верным учением» о литературе и «был жив», – как писала представительница «младоформализма», ученица Б.Эйхенбаума Лидия Гинзбург, – «предвзятостью и нетерпимостью»¹. Таков и фрейдизм², и юнгианство, и структурализм, и постструктурализм, да и многие другие направления. В марксизме претензия на научную исключительность, так же как предвзятость и нетерпимость к иным научным школам, были чрезвычайно сильны. Они отчасти объясняются действительно революционным характером

¹ Гинзбург Л. Человек за письменным столом. – М., 1989. С. 37.

² Фрейдисты не только свои собственные теории считают единственно верными, но к самим произведениям искусства относятся весьма избирательно: «Мы считаем великими только те произведения, – писал американский фрейдист Лессер, – которые... удовлетворяют наши самые глубокие и самые примитивные желания. Величайшие произведения прозы имеют дело... с кровосмешением и отцеубийством, с жестокостью родителей по отношению к детям и детей по отношению к родителям, с безжалостной амбицией и убийством, с предательством и вождельением». (Цит. по кн.: Землянова Л. Современная эстетика в США. – М., 1963. с 17).

теории. И еще – особенно в России – тем, что марксизм после революции 1917 г. стал идейным фундаментом мощного государства СССР и из науки превратился в государственную идеологию.

Кстати, «основоположники» – Маркс и Энгельс – к идеологии относились весьма прохладно, и само слово «идеология» зачастую употребляли в отрицательном смысле. Энгельс называл идеологию «ложным сознанием», а Маркс говорил: «Где начинается идеология, там кончается наука». Свое учение они считали не идеологией, а наукой. Но – вот парадокс (неизбежный, впрочем) – наука их, точнее, некоторые её догматизированные, упрощенные, а иногда и извращенные постулаты превратились в Советском Союзе в одну из самых прочных, неподвижных, тоталитарных *идеологий*, тем самым бросив тень и на *научное* содержание учения Маркса и Энгельса.

§ 2. Марксизм и наука об обществе (домарксистская и современная марксизму)

Марксизм возник не на пустом месте. Он является продуктом развития мировой философской мысли. Поэтому он *открыт* по отношению к *домарксистскому* научному мышлению. Хорошо известны из суждений самих основоположников марксистского учения его непосредственные источники: немецкая классическая философия (прежде всего Кант и Гегель), английская политическая экономия (Смит, Рикардо), французский утопический социализм (Фурье, Сен-Симон). Вместе с тем каждый из этих трех источников возник на базе предшествовавших исканий в области философской, экономической, политической мысли – с корнями в античности. Поэтому марксизм наследует многим *мировым* традициям развития научной мысли. «Основоположники» его были людьми широко образованными. Маркс и Энгельс знали почти все языки народов Европы, не говоря уже о древнегреческом и латыни, кроме того, некоторые азиатские. Их работы свидетельствуют о том, что им были хорошо известны не только великие образцы мировой культуры, но и множество произведений просто крупных мастеров её, в том числе писателей разных времен и народов. В молодости оба были поэтами, публиковали свои стихотворения, редактировали литературные журналы, занимались литературно-художественной критикой; Энгельс, кроме того, прекрасно рисовал, сочинял музыку, владел несколькими музыкальными инструментами. Поэтому их эстетические взгляды вырабатывались на очень обширной базе не только теоретических идей, но и на серьезном фундаменте обширных знаний конкретного материала мировой культуры.

Однако со времени оформления и системного обоснования своей теории как особого и самостоятельного направления научной, философской, эстетической мысли и как особой методологии марксизм проявляет сильнейшую тенденцию к отторжению, отталкиванию всего того в мировой науке о человеке и обществе, что возникало и раз-

вивалось одновременно с ним. И если он *открыт* по отношению к своим *предшественникам* (в том числе к идеализму), то по отношению к немарксистским идеям и направлениям *своей* эпохи он *закрыт* и непроницаем. Он либо борется с ними, либо – в крайнем случае – пытается переосмыслить и трансформировать идеи, возникшие вне марксизма, в духе своих собственных аксиом.

Но тут есть предел, ограничительная мера, определяемая самим характером этих аксиом. Впрочем, как уже говорилось, ревнивое отстаивание своих идей и нетерпимость к идеям чуждым свойственно в большей или меньшей степени для любой научной теории и школы. Однако в марксизме эта тенденция выражена чрезвычайно сильно.

Особенно это касается проблемы человека, человека в его отношениях с обществом. Здесь важны два аспекта.

ПЕРВЫЙ АСПЕКТ. Понимание человека как «совокупности общественных отношений». Эта формула означает, что человек для марксизма – существо прежде всего социальное. В изучении и понимании человека акцент делается на социальной стороне, причем с упором на классовое как форму социального.

Эти категории не надо путать. Социальное шире классового. «Социальное и классовое не одно и то же. Если классовое – это лишь разновидность социального и определенная эпоха в истории человечества, пусть продолжается она многие тысячи лет, то социальное – это вся человеческая история... От момента образования общества из двух миллионов лет (а может, больше) лишь восемь – девять тысяч лет занимают классовые общественно-экономические формации... Вот и получается, что классовое – это необходимый, но все же сравнительно небольшой по длительности этап в существовании социального»¹ (а коммунизм, как особая форма социальности, согласно марксистскому учению, должен был открыть новую, еще более длительную, чем доклассовая, эру **бесклассового** существования человечества).

Марксизм – *материалистическое* понимание истории, и в этом смысле он противостоит всем теориям исторического процесса, основанным на идеалистическом философском фундаменте (тем, которые утверждают, что миром правят идеи, или Бог, или коллективное бессознательное или еще что-нибудь в этом роде). Но не только. Ведь марксистская теория «общественно-экономических формаций» – не единственная материалистическая философия истории².

¹ Куницын Г. Еще раз о партийности художественной литературы. – М., 1979. С. 164 -165.

² Например, гумилевская теория этногенеза и теория цивилизаций – это тоже *материалистическое* понимание истории. Но существенно, даже принципиальное иное, чем марксистское. Поэтому труды Л.Н.Гумилева и не публиковались в СССР, хотя широко распространялись в «самиздате». Кроме того, гумилевская концепция истории нашла отражение в литературе (в частности, она лежала в основе серии исторических романов Дмитрия Балашова об истории Руси) и в этой форме была доступна очень широкому кругу читателей (ведь романы Балашова пользовались популярно-

ВТОРОЙ АСПЕКТ. Марксистская теория, особенно в представлениях о человеке, очень *рационалистична*. Марксизм является одной из наиболее ярких и последовательных форм рационализма, т.е. развития идей Просвещения. Он очень чувствителен к *идеям*, менее чувствителен к сфере *чувства*, а уж тем более равнодушен к сфере *бессознательного*. Психология человека для марксизма есть по преимуществу совокупность рационального и эмоционального, т.е. это психология *сознания* прежде всего. Марксисты, конечно, понимали, насколько *эмоциональное* содержание искусства усиливает воздействие воплощенных в нем идей, и поэтому к искусству относились весьма серьезно и всегда использовали его в «воспитательных» целях. Но марксизм был всегда враждебен научным теориям, которые видят в человеке (а особенно акцентируют в нем) подсознательное, бессознательное, иррациональное, интуитивное. Поэтому марксизм и как философия, и как эстетическая теория однозначно и последовательно отвергает всё, что в философии и эстетике связано с интуитивизмом во всех его формах, а также и того, что основано на изучении и акцентировании факторов бессознательного и подсознательного в человеческой психике. В науке XX в. было много открытий в этой сфере, связанных прежде всего с фрейдизмом и юнгианством как разновидностями аналитической психологии.

Кстати, и Фрейд, и Юнг никоим образом не отрицали колоссальной роли идей и разума в жизни человека и его судьбе. «Люди сильны до тех пор, – говорил З. Фрейд, – пока они отстаивают сильную идею». К. Юнг писал о том же самом: «Человеку со всей определенностью нужны общие убеждения и идеи, которые придают смысл его жизни и помогают ему отыскивать свое место во Вселенной. Человек способен преодолеть совершенно невозможные трудности, если убежден, что это имеет смысл. И он терпит крах, если сверх прочих несчастий вынужден признавать, что играет роль в «сказке, рассказанной идиотом»¹.

Но они обратили внимание и на другую сферу психики, играющую большую роль в человеческой жизни, – на бессознательное. Марксизм к этому был достаточно глух, представляя собой в высшей степени рациональное и рационалистическое учение. Отрицая идеалистический тезис о том, что миром правят идеи, он в то же время именно идею, разум, рациональное начало ставил на первый план во всём, что касается человека и развития человеческой истории (я вижу в этом известное противоречие; правда, «диалектика» всё может объяснить, хотя бы на словах).

Так что марксизм, конечно, «не единственно верное» учение. Он представляет собой одно из очень мощных научных направлений (хо-

стью и печатались не только в журналах, книгах, но и в «Роман-газете», которая выходила миллионными тиражами).

¹ Юнг К. Человек и его символы. – СПб., 1996. С.1

тя в нем есть и идеологическая, и мифологическая составляющие). Во всяком случае, в контексте *истории науки* это так. *Истории литературоведения* в том числе.

Статус марксизма сейчас, и особенно в нашей стране, где анти-марксизм и антикоммунизм приобретают форму крайней нетерпимости, форму так называемого «зоологического антикоммунизма», где марксизм оказывается под огнем уничтожающей критики, понижается, только, разумеется, как всегда у нас, с перекосом, – о нем становится модным говорить, что это вообще не наука, а мифология или идеология. Это неверно. Марксизм – наука (не без «мифологии», но где, в какой науке ее нет?). Это научное направление, которое имеет не больше прав на истину, чем другие. Но и не меньше.

§ 3. Структура и основные аспекты марксистской теории искусства

Марксистское учение о литературе (искусстве) достаточно легко отграничить от немарксистских – современных ему – направлений. Например, от интуитивистского, фрейдистского, юнгианского, или формалистического литературоведения и их позднейших продолжателей и наследников. Но гораздо труднее – от *домарксистских* эстетических учений. Потому, что марксизм в значительной степени им *наследует*, вбирает в себя их существенные элементы. По этой причине в структуре самой марксистской теории искусства есть разные пласты, слои, аспекты.

а) Она включает в себя, к примеру, многие основополагающие идеи *классической* эстетики, которые являются органической составной частью также и марксистской теории искусства.

Например, «теория отражения» – в марксизме – результат наследования и развития, трансформации (через многие стадии) еще античной, аристотелевской идеи мимезиса (подражания природе). Или теория художественности, теория формы и содержания, их единства – также унаследована марксизмом от классической эстетики, особенно гегелевской, и тоже является органической составной частью марксистской теории искусства. И т. д.

б) Есть в марксизме также пласт идей, комплекс научных положений и понятий, связанных с *переосмыслением* систем, понятий и категорий предшествовавшей марксизму эстетики, литературной критики и теории литературы в духе историко-материалистической марксистской методологии. Так, многие гегелевские положения переосмыслены марксизмом на основе материалистической философии. То же самое можно сказать, допустим, об идеях культурно-исторического искусствознания, возникших на базе философии позитивизма.

в) И, наконец, есть также *новые* идеи, понятия, категории с особым, специфическим содержанием, *введенные* в теорию искусства

именно марксистским направлением. Иногда терминологически они могут повторять уже ранее известные понятия, но трактуют их по-своему. Это касается в первую очередь той сферы искусствознания, которая связана с проблематикой искусства и истории, сферой взаимосвязи развития искусства, его особенностей и форм с жизнью общества. Например, в этой области марксизм развивает *свои* понятия классовости, партийности искусства, систему понятий, выражающих связи искусства и политики, искусства и идеологии, искусства и других форм общественного сознания.

Марксистская теория не эклектична, а *системна*. Это *цельное* и органически связанное во всех своих частях (включая эстетику) учение. Это особая *методология*. И это один из элементов *мировоззрения*, имеющего всеобъемлющий характер. Когда из него выхватываются отдельные мысли и положения, при этом без представления о том, какое место они занимают в системе целого, впечатление такого единства пропадает, и марксистская теория выглядит как набор слабо связанных друг с другом догматических, нормативных положений.

Марксизм – *не простое* учение, если под ним иметь в виду первоисточники в их полноте и *систему* развитых в них идей и положений, а не "цитатники" и учебники политграмоты. Освоение его требует очень серьезных интеллектуальных усилий. И даже при Советской власти, когда «марксизм-ленинизм» «изучали» во всех звеньях образования – от политкружков до университетов и академий, – по-настоящему **знали** его очень немногие, в том числе это касается и профессиональных исследователей и преподавателей «марксизма-ленинизма», – тех, которые в годы «перестройки» в мгновение ока превратились из марксистов в антимарксистов, из «научных коммунистов» переквалифицировались в либеральных «политологов». Всех этих «перевертышей» (яковлевых, бурбулисов, гайдаров, чубайсов, лацисов, афанасьевых и прочих – им «несть числа»), украинский писатель Борис Олейник однажды удачно и метко назвал придуманным им неологизмом «*коммутанты*».

§ 4. Особенности возникновения и начального этапа развития марксистского литературоведения в России

Для понимания судьбы этой научной школы в *России* необходимо иметь в виду некоторые очень важные обстоятельства.

Из-за этих обстоятельств возникла серьезная *проблема*, превратившаяся в настоящее, порой даже непреодолимое *препятствие* для развития самого марксистского литературоведения как научной школы, причем именно в то время, когда оно стало официально признанным и всецело поддерживаемым государством, его идеологическими учреждениями направлением гуманитарной науки.

Почти что любая научная школа претендует на то, что именно она выражает истину в истолковании своего предмета. Но есть

направления *особо нетерпимые* к любому иному взгляду и подходу к предмету исследования. Таким был, например, как уже говорилось, формализм. Но таким же был и марксизм. Формула «единственно верное учение» по отношению к нему имела весьма *негативные* последствия для самого учения. По крайней мере в двух отношениях.

Во-первых, и эта претензия, и эта формула лишили марксистское направление *внутреннего стимула к развитию*. Во всяком случае, очень сильно его приглушили, ограничили. Сказалась в этом и сильнейшая связанность научного поиска работами, тезисами, идеями, формулами «основоположников» – Маркса, Энгельса, Ленина. Отсюда – *комментаторский* характер почти всех работ по марксистской методологии литературоведения (и «охранительная» тенденция: от линии, начертанной основоположниками, – никуда: «шаг вправо, шаг влево...» – понятно, что за такими шагами могло воспоследовать, особенно в 30 – 40 годы?) Для основного корпуса таких работ характерно разъяснение, толкование, разжевывание мыслей «основоположников», но не критика и не развитие их. Плюс к этому – приспособление к этим мыслям, «подравнивание» к ним всего того нового, что предлагает *практика* науки, литературы, искусства, как будто все ответы на все вопросы были уже даны наперед и на все времена. Приспособление материала к аксиомам, которые и аксиомами-то не являются, но, как любое научное положение, должны относиться к разряду гипотез или положений, имеющих научное значение для определенного ряда фактов и для определенной фазы развития, но не на все времена и на все случаи, которые были или тем более только еще могут иметь место. То, что называлось «верностью духу марксистского учения», зачастую оборачивалось рабской зависимостью от его *буквы*.

Во-вторых, эта тенденция к монополизации истины, к тому же многократно усиленная тем, что в условиях СССР марксизм имел статус официального учения как основы государственной идеологии, давала сильнейшие импульсы к *упрощению и вульгаризации* самого учения. Еще раз следует подчеркнуть, что марксистское учение отнюдь не просто и не элементарно, это очень сложная система идей. Дать себе труд изучить и понять *подлинный* марксизм – дело очень непростое, во всяком случае, чрезвычайно трудоемкое¹. Поэтому значи-

¹ Самый последовательный критик марксизма в нашей стране А.Зиновьев считает, что «засилие марксизма» как идеологии «стало одной из причин краха советского коммунизма». Однако, несмотря на это, он убежден, что это была «великая идеология, включавшая в сферу своего внимания все значительные социальные явления XIX – XX веков... Идеология эпохальная, владевшая умами миллионов людей больше столетия. И по содержанию марксизм сложился так, что на пути к научному пониманию всех фундаментальных проблем бытия, включая социальные, вам придется так или иначе иметь дело с марксистским решением этих проблем. Если хотите выработать научное решение этих проблем, марксизм надо преодолеть путем серьезной критики и предложения лучшего решения, а не путем отбрасывания. Отбрасывание само отбросит вас далеко назад даже по сравнению с марксизмом. И вам придется опять барахтаться в трясине идеологии. Западной идеологии, которая еще более далека от науки, чем марксизм. (Зиновьев А.А. Гибель русского коммунизма. – М., 2001. С. 376). В этой и других книгах А.Зиновьева вы найдете научно коррект-

тельная часть литературоведения, называвшего себя марксистским (особенно в 20-е годы, да и позднее) – есть *вульгаризация* марксизма. Она началась еще при жизни Маркса. Однажды Карл Маркс сказал по адресу своих мнимых последователей (еще во Франции 70-х гг. XIX в.): «*Ясно одно, что сам я не марксист*»¹.

Это обстоятельство всегда нужно иметь в виду. И не считать «марксизмом» всё то, что само себя этим словом определяло. «Марксистами» называли себя не только В.Шулятиков, А.Богданов, В.Перверзев, В.Фриче, их ученики, а также рапповцы, пролеткультовцы, но и левовцы, даже формалисты, как, скажем, Шкловский после своего отречения от формализма как «научной ошибки»², и, между прочим, не кто иной, как М.М.Бахтин, хотя последний в конце жизни прямо называл себя (в беседах с В.Д.Дувакиным³) *кантианцем*, причем с самого начала своей научной деятельности.

И еще два момента нужно учитывать, оценивая судьбу марксистской научной школы в России.

Момент ПЕРВЫЙ. Вся совокупность работ, суждений, высказываний об искусстве и литературе «основоположников» – Маркса, Энгельса, даже Ленина – долгое время *не была известна*, не была опубликована, поэтому не учитывалась и не входила в арсенал литературоведческой науки, по существу, до 30-х годов XX в. В значительной степени именно это (хотя, разумеется, не только и не столько это) было одной из причин широкого распространения вульгаризаторских концепций в начале века и особенно в 20-е годы.

Публикация и изучение этих материалов начались в 30-е годы. Например, знаменитое письмо Энгельса к Маргарет Гаркнесс – с его концепцией реализма – было впервые опубликовано только в 1932 г. Другие очень важные источники (письма Энгельса Блоху, Боргиусу, Шмидту, Мерингу др.) были обнародованы тоже в первой половине 30-х гг. Между прочим, даже статья Ленина «Партийная организация и партийная литература», написанная в 1905 г., была совершенно забыта и в 20-е годы не публиковалась, никем не вспоминалась и не цитировалась, так же как и ленинские статьи о Толстом.

Последствий такой ситуации было два. Один из них *позитивный*: этот материал, его изучение сыграли в свое время существенную роль в преодолении вульгарно-социологических тенденций и направлений литературоведения, выступавших в 20-е годы под именем марксистских, но по сути таковыми не являвшихся. Другой – *негативный*: публикация этих «святцев» в некоторой степени ограничила

ную критику основных аксиом марксизма, которые, как он доказывает, являются вовсе не аксиомами, а допущениями, порой не выдерживающими проверки на логическую и научную обоснованность.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 35. С. 324.

² С.: Шкловский В. Памятник научной ошибке // Литературная газета. 27 января 1930 г.

³ Беседы В.Д.Дувакина с М.М.Бахтиным. – М., 1996

дальнейший научный поиск, приглушила импульс развития, придала теоретическим и методологическим работам комментаторский характер.

Момент ВТОРОЙ. Начало развития *марксистского* литературоведения (в конце XIX – начале XX вв.) происходило в России в значительной мере *самостоятельно и независимо от этих источников, а стало быть, и от идей «основоположников» – Маркса и Энгельса – в области эстетики*. На Западе главным марксистом в литературоведении был тогда Франц Меринг, в России – безусловно, Г.В.Плеханов. Еще в конце 20-х годов считалось непреложным, что в области искусства основным марксистским авторитетом является не Ленин, не Энгельс, даже не Маркс, а именно Плеханов. Известный тогда историк академик М.Н.Покровский писал: «Теорию исторического процесса мы давно имеем, марксистскую теорию художественного творчества приходится еще создавать. Это не то, что общая история или политическая экономия. Там нам оставили ряд классических образцов наши великие учителя. По истории художественной литературы, кроме нескольких работ Плеханова и Меринга, ничего нет»¹.

Такой же точки зрения придерживался тогда и А.В.Луначарский: «Не преувеличивая, можно сказать, что основа марксистского искусствоведения дана именно Плехановым. В самом деле, у Маркса и Энгельса есть лишь небольшое количество разбросанных замечаний: прямой цели указать на способы применения великих принципов диалектического материализма в области искусства они не имели»². После публикации работ Маркса и Энгельса по эстетике он изменил свою точку зрения.

Но тем, кто *начинал* развивать марксизм в искусствознании – Плеханову, самому Луначарскому, Воровскому и др. – в конце XIX – начале XX вв. – этот материал тем более тогда не был известен. Между прочим, и сами Плеханов и Меринг считали, что в области искусства им приходится создавать науку заново, руководствуясь только общим пониманием исторического материализма.

Поэтому начальный этап возникновения и развития марксистского литературоведения в России был вполне самостоятельным и по содержанию оригинальным. Это был *свободный* поиск новых научных принципов, идей и методов в области литературоведения.

Опорой для «первопроходца» в этой области в России Г.В.Плеханова были 4 источника:

1. Общая философская теория марксизма – исторический материализм, его принципы. Их, эти принципы, «пионеры» марксистского направления в русском литературоведении попытались самостоятельно применить в области исследования литературы.

¹ Марксистское искусствознание и В.М.Фриче. – М., 1931. С. 29.

² Луначарский А.В. Г.В.Плеханов как искусствовед и литературный критик // Литературный критик. 1935. № 7. С. 21-26.

2. Классическая эстетика (как таковая, независимо от ее интерпретаций Марксом и Энгельсом, которые тогда были неизвестны).

3. Эстетика и критика русских революционных демократов (Белинского, Чернышевского, Добролюбова прежде всего).

4. Достижения академического литературоведения (в первую очередь культурно-исторической школы И.Тэна и А.Н.Пыпина).

И, разумеется, опыт самого искусства, главным образом, реалистической литературы XIX века.

Именно эти обстоятельства делают столь принципиально важными и интересными собственные искусствоведческие поиски первых русских теоретиков марксизма, прежде всего Плеханова.

Эти же обстоятельства делают также марксистское направление в русском литературоведении вполне *оригинальным* и *самостоятельным* направлением науки. Поэтому и начинать разговор о нем можно и нужно именно с Плеханова, поскольку предметом нашего разговора является история *русского* литературоведения, а главным объектом исследования – социологические направления литературоведения 20-х гг. XX века.

Глава II

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ КОНЦЕПЦИИ Г.В. ПЛЕХАНОВА

§ 1. Монистический (историко-материалистический) принцип в эстетике и теории литературы. 1. Утверждение приоритета методологии. 2. Разработка методологии. Определение роли и места «монистического» метода по отношению к методологии современной науки. Критика принципов культурно-исторической школы. 3. «Пятичленка» Плеханова. § 2. Роль общественной психологии и проблема классовости. § 3. Проблема литературных влияний с точки зрения «монистического» принципа. § 4. Проблема специфики искусства. Диалектика формы и содержания. 1. Универсальность закона единства формы и содержания. 2. Элементы дифференцированного подхода к художественной форме. 3. «Первичность» содержания и роль формы. § 5. Концепция реализма и проблемы исторического развития литературы. 1. Общее понятие реализма. 2. Перспективы развития искусства. Плехановская концепция социалистического искусства.

§ 1. «Монистический» (историко-материалистический) принцип в эстетике и теории литературы

Плеханов – первый и самый образованный русский марксист.

Историко-материалистический (по его терминологии – "монистический") принцип исследования – основа его методологии в решении всех вопросов, в том числе и эстетических. Плеханов отличался последовательностью и четкостью в его применении к любому предмету исследования.

Главное направление исследований Плеханова во всех областях – решение проблемы зависимости различных идеологических форм от объективных социально-исторических факторов.

Из всех русских марксистов, не исключая и Ленина, проблемы эстетики, художественного сознания Плеханов освещал наиболее подробно, своеобразно и самостоятельно. Он не комментатор, он исследователь.

Плеханов (как и Ф.Меринг в Германии) считал, что в области изучения искусства ему приходится создавать марксистскую науку заново, руководствуясь только общим пониманием исторического материализма (без опоры на конкретные суждения Маркса и Энгельса по вопросам искусства, из которых ему была известна лишь небольшая, можно сказать, незначительная часть).

Тем не менее есть много совпадений с ними, свидетельствующих о том, что методологические принципы марксизма результативны в своей сфере и в значительной степени исключают субъективизм.

1. Утверждение приоритета методологии

Плеханов был одним из немногих в истории русской теоретической мысли ученых, кто понял значение **методологии** и исходил из того, что решение методологических проблем имеет приоритетное, преимущественное значение в изучении искусства перед всеми иными конкретными вопросами (хотя и начинать прямо с выработки методологии без серьезной фактической, фактологической базы – значит изобретать пустые априорные схемы и постоянно наталкиваться на сопротивление фактов; так было в значительной степени с формалистами)¹.

Плеханов справедливо считал, что в изучении любого исторического объекта принципиально важное значение имеет *метод* исследования. В этом отношении он следовал за Гегелем, придававшим особое значение именно методу.

МЕТОД, считал Плеханов, важнее конкретных результатов исследования. Почему? Потому что при применении правильного метода возможна проверка результатов и исправление допущенных ошибок, тогда как ошибочный метод исключает возможность такого исправления. Это оказывается практически невозможным, потому что в таком случае теряется критерий различения истинного и ложного.

Метод – это орудие, инструмент познания истины (этимологически греческое слово «метод» как раз и означает «путь к цели», причем к *определенной* цели). Вместе с тем он важен «не сам по себе, а по отношению к тем выводам, которые делаются с его помощью»².

Достоинство метода определяется не тем или иным удачным решением какой-то конкретной проблемы. Примеры удачного, оригинального, остроумного анализа или трактовки художественного произведения случаются при использовании любого метода или приема талантливыми представителями какого-либо научного направления. Тут всё зависит от степени применимости избранного метода анализа к его объекту и от способностей интерпретатора. Достоинство, степень результативности, мера общезначимости, объясняющая сила метода определяется **системой** выводов, которые создают **общие** понятия об исследуемом объекте и закономерностях существования, функционирования и развития литературы.

¹ Позднее В.И. Ленин также обратил внимание на приоритетность «общих» вопросов (к которым относятся, разумеется, и вопросы методологии) перед частными: «Кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя «натывать» на эти общие вопросы. А натывать слепо на них в каждом частном случае значит обречь свою политику на худшие шатания и беспринципность» (Ленин В.И. Сочинения, т. 15. С. 368).

² Плеханов Г.В. Собр. соч.: в 24 тт. Т. 18. – М., 1927. С. 3. Далее ссылки на это издание – в тексте с указанием в квадратных скобках после цитаты тома и страницы.

2. Разработка методологии. Определение роли и места «монистического» метода по отношению к методологии современной науки. Критика принципов культурно-исторической школы

Плеханов знал и весьма критически оценивал многие научные идеи своего времени. Он был очень хорошо эрудирован и в области современного ему литературоведения. Труды Плеханова пестрят ссылками на работы представителей всех крупнейших научных школ, в том числе Пыпина, Веселовского, Овсянко-Куликовского и многих других.

Плеханов понимал, что исторический материализм ближе всего к методологии культурно-исторической школы. Для него Ипполит Тэн – «почти марксист». Но – непоследовательный: сказав «А», он не сказал «Б». Тэн установил связь развития искусства с развитием общества, но механизма этой связи он, с точки зрения Плеханова, не только не понял, но и исказил его.

Плеханов подверг критическому пересмотру методологию культурно-исторической школы, но совсем не с тех позиций, с которых ее критиковали, скажем, Веселовский или Потебня. Причем Плеханов критиковал именно методологию, а не ее результаты, как они проявились в конкретных исследованиях: ведь «потеря объекта» культурно-исторической школой была в конечном счете результатом просчета как раз в методологии, в методах исследования.

Пытаясь посмотреть «в корень», он подверг критической оценке «теорию факторов» И.Тэна. С каких позиций и в каком отношении?

Во-первых, он существенно понизил, по сравнению с И.Тэном, роль **географического** фактора, т.е. положение, согласно которому особенности духовной жизни, в том числе художественной, определяются особенностями географической среды. Плеханов не отрицал эту идею в принципе. Но он считал, что связывать характер духовных явлений с особенностями географической среды *напрямую* – ошибочно.

Это влияние не прямое, оно осложнено другими факторами, и потому сказывается на духовной жизни, на искусстве очень опосредованно, а значит, выражено достаточно слабо. В работе «Литературные взгляды Белинского» он писал: «Непосредственное же влияние этой [т.е. географической – С.С.] среды на искусство вряд ли существует в сколько-нибудь заметной степени» [X, 297].

Во-вторых, еще более строго Плеханов оценивал роль фактора «расы». Расовые признаки, с его точки зрения, не дают даже приблизительного ответа на вопрос об общих закономерностях и формах эстетической деятельности, чтобы можно было придавать какое-либо научное значение этим свойствам. Такие признаки существуют и сказываются в искусстве, но лишь в незначительной степени и опять-таки опосредованно, а не прямо.

В статье «Сын доктора Стокмана» (о пьесе К. Гамсуна «У врат царства») Плеханов писал, что «расовая» мотивировка человеконенавистничества героя пьесы Ивара Карено (в пьесе оно объясняется лишь тем, что в жилах героя течет финская кровь) не позволяет объяснить поступки и психологию персонажа. «Дело не в расе, а в тех условиях общественной и частной жизни, которые привели героя к его человеконенавистничеству» [14, 246].

Таким образом, плехановская критика методологии культурно-исторической школы вскрывает ее механицизм: факторы среды, а также географические, расовые и др. – действуют, по ее логике, параллельно и равнозначно.

Нет, считал Плеханов, они действуют осложненно и опосредованно. «Факторы», воздействующие на духовную жизнь и искусство, находятся во взаимодействии и в сложных иерархических взаимосвязях.

Какова же должна быть, по Плеханову, научная и «монистическая» («историко-материалистическая») методология объяснения духовных явлений и их исторического развития?

Тэновская «теория факторов», считал он, должна быть переосмыслена и перестроена.

Определяющие характер духовных явлений силы представляют собой не *набор* факторов, каждый из которых действует параллельно и независимо от других, а *систему* факторов, действующих на субъект, объект, процесс и результат творчества, а также в этом процессе взаимодействующих друг с другом.

То есть система эта, по Плеханову, *иерархична*: факторы не равнозначны в своем воздействии на духовную жизнь и друг на друга.

3. «Пятичленка» Плеханова

Формулировка главной методологической идеи была дана Плехановым в работе «Очерки по истории материализма». Здесь была сформулирована его знаменитая «пятичленка».

Факторы «географической среды» и «расы» вообще из нее выводятся как нечто малосущественное. Они не отвергаются в принципе, но рассматриваются как наиболее отдаленные и малозначительные по степени влияния на духовную жизнь и искусство.

Кроме того, их воздействие может быть учтено только через посредство других, основных факторов, входящих в «пятичленку».

Какова же эта 5-членная формула Плеханова? Она определяет иерархию и выделяет последовательные ступени, пласты воздействий, выстроенные по степени увеличения их влияния. Я расположу их здесь в виде таблицы в той последовательности, в какой они формулируются Плехановым.

1	«Данная степень развития производительных сил»
2	«Взаимоотношения людей в общественном процессе производства, определяемые этой степенью развития»
3	«Форма общества, выражающая эти отношения людей»
4	«Определенное состояние духа и нравов, соответствующее этой форме общества»
5	«Религия, философия, литература, искусство, соответствующие способностям, порождаемым этим состоянием» [8, 169]

Для наглядности, поскольку речь идет о «базисе» и «надстройке», эту лестницу можно было бы перевернуть (1 и 2 – внизу, как «базисные», остальные – как «надстроечные» – над ними снизу вверх, от 3 к 5).

«Мы не хотим сказать, – пишет Плеханов, перечислив эти 5 «ступеней», – что эта «формула» дает ответ на все вопросы, – совсем нет, но, как нам кажется, она имеет то бесспорное преимущество, что она лучше выражает причинную связь, существующую между различными «членами ряда» [8, 169].

Т.е. вместо *набора* факторов, параллельно и непосредственно влияющих на искусство, – здесь перед нами *система*, иерархически построенная.

Экономика и экономические отношения – в основе, в фундаменте, в базисе, но их воздействие на явления духовной жизни сказывается только через ряд *посредствующих* звеньев; они лишь в *конечном* счете, а не непосредственно определяют явления духовной жизни.

Кроме того, формула подразумевает *взаимосвязь* этих факторов друг с другом и взаимосвязь различных сфер и форм духовной деятельности опять-таки друг с другом (в рамках «пятичленки» – по горизонтали: религия, философия, искусство, различные виды искусства и т.д.) И еще: формула эта предполагает также *обратное* воздействие духовных сфер последовательно в таком порядке: на общественную психологию, далее – на форму общества, и в конечном счете – на экономическую основу.

Такая 5-членная формула Плеханова лучше, тоньше, точнее выражает марксистский методологический принцип, чем упрощенная формула: «базис – надстройка». В ней иерархия упрощается, схематизируется, взаимодействие – тоже.

Поэтому в работе «Основные вопросы марксизма» Плеханов дает свой комментарий к формуле «базис – надстройка», сформулированной, как известно, К.Марксом в «Предисловии» к «Критике политической экономии». Поскольку Маркс теперь «не в моде», придется здесь привести это основополагающее для марксизма определение: «В общественном производстве своей жизни люди вступают в определенные, необходимые, от их воли не зависящие отношения – производственные отношения, которые соответствуют определенной ступени развития их материальных производительных сил. Совокупность

этих производственных отношений составляет экономическую структуру общества, реальный базис, на котором возвышается юридическая и политическая надстройка и которому соответствуют определенные формы общественного сознания. Способ производства материальной жизни обуславливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще. Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание»¹.

Комментарий Плеханова к этому фундаментальному тезису марксистского «истмата», в сущности, – та же «пятичленка»:

«Если бы мы захотели кратко выразить взгляд Маркса – Энгельса на отношение знаменитого теперь «основания» к не менее знаменитой «надстройке», то у нас получилось бы вот что:

- 1) состояние производительных сил;
- 2) обусловленные им экономические отношения;
- 3) социально-политический строй, выросший на данной «экономической основе»;
- 4) определяемая частью непосредственно экономикой, а частью всем выросшим на ней социально-политическим строем психика общественного человека;
- 5) различные идеологии, отражающие в себе свойства этой психики»².

Все вульгаризации марксизма, в том числе вульгарный социологизм в литературоведении, связаны с упрощением этой системы, с ее выпрямлением, с игнорированием посредствующих звеньев между экономикой и формами духовной деятельности, с игнорированием их взаимосвязей и обратного влияния друг на друга и на воздействующие на них факторы вплоть до экономики.

«Пятичленка» Плеханова и его понимание «монистического» принципа хотя и не расшифровывает всей сложности и всех тонкостей взаимодействий входящих в нее «членов», есть тем не менее структурная модель, которая соответствует «духу» марксизма.

Энгельс в конце жизни часть вины за многие вульгаризации марксизма брал на себя и Маркса, поскольку они – ради утверждения основного принципа, основной идеи – вынуждены были постоянно подчеркивать, акцентировать роль экономического фактора, мысль о том, что он – в основе всего, и не всегда находили время и возможности для того, чтобы разъяснять роль других элементов, участвующих во взаимодействии. Отсюда отчасти и пошло излишнее увлечение у молодежи экономической стороной при объяснении всех моментов реальной действительности. Энгельс писал, что экономический фактор является определяющим лишь *в конечном счете* и что он вовсе не является единственным. «Главное, – говорил он в письме Э.Блоху в

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 13. С. 6-7

² Плеханов Г.В. Избр. философские произведения: В 3-х тт. Т 3. – М., 1957. С. 179-180

1890 г., – сложность взаимодействия разных моментов, в котором экономическое движение как необходимое в конечном счете прокладывает себе дорогу сквозь бесконечное множество случайностей». Если бы это было иначе, то «применять теорию к любому историческому периоду было бы легче, чем решить простое уравнение первой степени»¹. В письме В.Боргиусу Энгельс говорил: «Чем дальше удаляется от экономической та область, которую мы исследуем, чем больше она приближается к чисто абстрактно-идеологической, тем больше будем мы находить в её развитии случайностей, тем более зигзагообразной является её кривая». Однако «если вы начертите среднюю ось кривой, то найдете, что чем длиннее изучаемый период, чем шире изучаемая область, тем более приближается эта ось к оси экономического развития, тем более параллельно ей она идет»². Письма Энгельса к Блоху, Шмидту и др., в которых обо всем этом идет речь, были опубликованы и стали известны лишь в 30-х гг., поэтому Плеханов с его «пятичленкой» был изначально неким «противоядием» против вульгаризаций и упрощений. Надо отдать ему в этом отношении должное.

§ 2. Роль общественной психологии и проблема классовости

Формула «базис – надстройка» без уточнения всех составляющих их «пластов» действительно сильно упрощает иерархию факторов. Огромную роль в плехановском материалистическом понимании искусства, духовного творчества играет 4-й элемент его формулы – «определенное состояние духа и нравов» (или – в «Основных вопросах марксизма» – «психика общественного человека»), т.е. *общественная психология*.

Общественное сознание марксизм подразделяет на идеологию и психологию, хотя под «общественным сознанием» часто понимается одна лишь идеология. Но «если сводить общественное сознание только к идеологии, то, за исключением искусства, мы не найдем никакого различия по способу отражения между разными формами общественного сознания, ибо всякая идеология (за исключением... искусства) есть отражение в понятиях»³.

Без уяснения специфики и роли общественной психологии немислимо понимание и истории идеологий. *Общественная психология, по Плеханову, есть преобладающее состояние умов и чувств в данном классе данной страны в данный исторический период.*

Таким образом – не на уровне искусства, а на уровне общественной психологии – в пятичленный ряд вводится категория *классовости*. Марксистская методология не исключает, а, наоборот, предполагает психологический аспект изучения социально-исторических и

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 37. С. 394-395

² Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 39. С. 176

³ Гак Г. Учение об общественном сознании в свете теории познания. – М., 1960. С.4.

духовных процессов, – с акцентом именно на общественную, в частности, классовую психологию. А потом уже – на психологию индивидуальную, психологию личности (вспомним концентрическую диаграмму Д.Н.Овсяннико-Куликовского, которого интересовала именно психология личности¹).

В марксизме индивидуальная психология не отбрасывается, не игнорируется, тем более когда речь идет об искусстве и о психологии творчества.

Конечно, марксизм объясняет прежде всего объективные основы человеческой жизни и человеческого общества. Но он обязан раскрывать и субъективную ее сторону, а эта сторона является психологической (мысль, чувство, воля и т.п.).

Кроме того, общественная психология есть основа *идеологии*. Психология – материал для концентрированного, систематизированного его выражения в разных формах идеологии. Для искусства психология (человека, человеческих групп, классов), с точки зрения марксизма, – один из главных предметов изображения.

Наиболее важный момент методологии – не описание элементов «пятичленки», а исследование взаимосвязей, выявление сложных, опосредованных, а не непосредственных связей между экономическими факторами, классовыми отношениями, – связей, находящихся выражение в общественной психологии и идеологии – с искусством как особой, специфической сферой и формой духовной деятельности.

§ 3. Проблема литературных влияний с точки зрения «монистического» принципа

Как, с точки зрения Плеханова, вышеназванные связи проявляются, можно видеть на примере решения им вопроса о *литературных влияниях*.

Он хорошо знал труды компаративистов, особенно Алексея Веселовского. Но его абстрактно-историческая трактовка влияний, так же как и формалистическая тенденция в их объяснении, Плеханова не устраивала.

Общий тезис Плеханова таков: «Влияние литературы одной страны на литературу другой прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран. Оно совсем не существует, когда это сходство равняется нулю» [7, 210]. Формула, как можно видеть, достаточно прямолинейна; в ней относительная самостоятельность развития художественных форм не учтена, и поэтому такое математическое «уравнение», конечно же, упрощает проблему. Но её существенные и тонкие уточнения есть у самого Плеханова, когда он занимается

¹ См. об этом: Сухих С.И. Психологическое литературоведение Д.Н.Овсяннико-Куликовского. – Нижний Новгород, 2001. С.17-18

не созданием общих формул, а трактовкой *конкретных* фактов литературных влияний.

Одна национальная культура воспринимает другую, исходя из своих *потребностей* и с поправкой на особенности исторического развития *своей* страны.

К примеру, русская литература ХУШ в. испытывала очень большое влияние идей *французских просветителей*. Но в целом ею не была воспринята одна из главных их идей – идея уничтожения *сословных* привилегий. Только отдельные личности (Радищев, в частности), имели это в виду, но это исключение. А в целом наша литература ХУШ века дальше идеи *просвещенного абсолютизма* не пошла.

А вот как объяснял Плеханов *заимствованный* характер русского декаданса. На Западе декаданс был порожден определенным общественным явлением – упадком буржуазного класса (ср. теорию «вырождения» М.Нордау¹). В России такого рода общественные явления в жизни общества еще не наблюдались. Но культура *восприняла* это западное явление, хотя в самой России социально-экономические условия, породившие западный декаданс, еще не сложились. "Если возникновение русского декадентства не может быть в достаточной мере объяснено нашими, так сказать, домашними причинами, то это несколько не изменяет его природы. Занесенное к нам с Запада, оно и у нас не перестает быть тем, чем было у себя дома: порождением «бледной немочи», сопровождающей упадок класса, господствующего теперь в Западной Европе» [14, 164].

А общий вывод звучит следующим образом: «Одинаковые по своей природе, но неодинаковые по степени развития, общественные элементы различно сочетались в различных европейских странах и тем причиняли то, что в каждой из них было очень своеобразное «состояние умов и нравов», выразившееся в национальной литературе, в философии, в искусстве и т.д.» [6, 211].

По этой причине, с точки зрения Плеханова, один и тот же вопрос мог волновать французов и был безразличен англичанам, один и тот же довод мог вызвать «почтение» у немца и «горькую ненависть» у француза. Так что тэновский фактор «расы» обнаруживает себя через посредство общественной психологии и специфики взаимовлияния разных культур².

Математически жесткое определение давало лишь теоретическую основу, так сказать, точку отсчета или некую среднюю, инвари-

¹ Нордау Макс. Вырождение. Современные французы. – М., 1995.

² А вот и «географический» фактор: объясняя в статье о Ломоносове уникальность этого русского гения, Плеханов писал, что на русском европейском Севере не было помещичьего землевладения и, следовательно, крепостного права. «Это не могло не оказать благотворного влияния на характер и привычки местного населения, которое, кроме того, еще от времен «господина Великого Новгорода» вело очень подвижный образ жизни и отличалось более независимым характером, чем жители коренных московских областей. Независимость характера сопровождалась более высокой культурой». (Плеханов Г.В. Литература и эстетика: В 2-х тт. Т.2. С. 11).

антную норму, от которых можно было отталкиваться для выявления сходства и для понимания того, чем оно было в действительности: закономерным и необходимым влиянием, или внешним подражанием, или же просто сходством (независимым от влияния, т.е., по современной терминологии, «типологическим»), обусловленным общностью обстоятельств, которые независимо от других стран вызвали сходные явления в культуре.

§ 4. Проблема специфики искусства. Диалектика содержания и формы

1. Универсальность закона соответствия формы и содержания

Это принципиальный тезис для Плеханова. Все остальные частные законы в искусстве сводятся к одному этому: форма должна соответствовать содержанию (напомню, что для Потебни этот вопрос был гораздо более сложным и тонким, чем для Плеханова и вообще для марксизма, и его решение не сводилось к формуле «соответствия»¹).

Плеханов утверждал, что «этот закон важен для всех школ: и для классиков, и для романтиков и т.д.»².

Единство формы и содержания не означает их *совпадения*. Эти сферы относительно самостоятельны.

Положение это лежит в *основе историко-литературной* концепции Плеханова. В его «Истории русской общественной мысли» взаимоотношения содержания и формы, их особенностями объясняется своеобразие целых литературных эпох или направлений в искусстве.

Бывают эпохи, с точки зрения Плеханова, когда форма словно отделяется от содержания.

Например, в периоды возникновения «*прогрессивных*» литературных течений закономерно *отставание* формы от содержания. Этим, в частности, Плеханов объясняет характер русской *сатиры* ХУШ в. В сатирах Кантемира, к примеру, есть мысли, сохраняющие свое значение даже до XX века. Но форма их крайне архаична даже и для времен Кантемира. То же относится к *одической* поэзии ХУШ в. и даже к литературе ХУШ века в целом.

«Русской литературе нужно было много и долго поработать над собой, для того чтобы стать в самом деле *изящной*», найти «подходящую форму» для имевшегося уже в ней содержания» [21, 209].

Между прочим, с точки зрения Плеханова, литература «*общественного упадка*» может быть доказательством той же самой закономерности, только «от противного». Например, в основе литературы

¹ См. об этом в кн.: Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А.Потебни. – Нижний Новгород, 2001

² Литературное наследие Г.В.Плеханова. – М.-Л., 1936. Сб. 3. С. 64

декаданса – упадок определенного общественного слоя и связанный с этим отказ художников от отражения объективной действительности, постановка формальных задач, культивирование формы, предпочтение её содержанию. Но результатом таких установок и таких процессов становится разрушение самой формы: «Литературный упадок всегда выражается, между прочим, в том, что формой начинают дорожить гораздо более, нежели содержанием. Но содержание так тесно связано с формой, что пренебрежение к нему быстро влечет за собою сначала утрату красоты, а потом и полное уродство формы» [21, 208 - 209]. Так понимал Плеханов, к примеру, кубизм в живописи или футуризм в литературе. Для него это явления упадка, выражение регресса в искусстве. (Марксизм весьма чтит воспринятое им от просветителей понятие «прогресса», это отразилось в его терминологии. Хотя вообще понятие прогресса для истории и тем более для истории искусства, по-моему, весьма зыбко, спорно, если вообще не сомнительно; но это особый вопрос).

2. Элементы дифференцированного подхода к художественной форме

Вопрос о степени самостоятельности формы по отношению к содержанию для Плеханова стоял так: можно ли обуславливать (т.е. объяснять) любую, даже частную композиционную или стилистическую подробность особенностями идейного содержания?

Независимо от «идейной стороны» Плеханов высоко ценил, например, «технические приемы» импрессионистов. Его мысль сводилась к тому, что разные стороны (или элементы) формы различны по степени своей самостоятельности по отношению к содержанию.

В одном случае они непосредственно связаны, в другом – опосредованно, более отдаленно. Следовательно, есть разные уровни формы: внешняя форма и форма как закон предмета.

Таким образом, у Плеханова есть идеи, перекликающиеся с идеями Потебни, хотя, скорее всего, и не связанные с ними по происхождению и не обоснованные столь четко и строго, как у основателя «психологической школы». Это просто логические выводы, к которым обязывала марксиста *диалектика*.

Но надо сказать, что в работах Плеханова нет глубокой постановки проблемы *специфики содержания* искусства. Он ограничивается констатацией давно уже выявленных различий между искусством и другими видами духовной деятельности – наукой и идеологиями. Т.е. в этом отношении он воспринял положения и идеи классической эстетики об образной специфике искусства и дальше не пошел (а Потебня – пошел, попытавшись раскрыть природу и механизм образности¹).

¹ См. об этом в кн.: Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А.Потебни. – Нижний Новгород, 2001.

И еще один момент. Содержание и в *классической* эстетике понималось как единство рационального и эмоционального. *Марксизмом* оно тоже воспринимается как такого рода единство.

Но само широко вошедшее в обиход марксистского литературоведения не без Плеханова и других марксистов понятие «идейное содержание» (хотя оно употреблялось и раньше, например, в революционно-демократической эстетике, но в марксистском литературоведении стало уже обычным, привычным клише) указывает на преимущественное внимание к *рациональной* стороне содержания, к мысли, идее.

Отсюда специфика понимания критерия художественности; единство формы и содержания – это прежде всего единство идеи и средств ее художественного выражения.

Целостность художественного создания определяется прежде всего единством идеи и выражается в единстве идеи.

А эстетические средства искусства, в том числе воздействующие на сферу чувств, становятся мощным усилителем *идейного* воздействия. Как писал американский исследователь-марксист Б.Данэм, автор замечательной книги «Человек против мифов», «идеи, перенесенные в эмоциональную сферу эстетического опыта, мощно воздействуют на сознание... Пламя, зажженное мыслью, приобретает уничтожающую силу. Появление произведений, подобных «Хижине дяди Тома», может предвещать гражданскую войну»¹. Причем это касается не только выдающихся по своим художественным качествам, но просто талантливых произведений. Роль таких романов, как «Овод» Э.Войнич, «Что делать?» Чернышевского, «Мать» М.Горького, «Как закалялась сталь» Н.Островского, в революционизировании сознания целых поколений людей, начинавших выстраивать свою жизнь по данным в этих художественных произведениях матрицам, общеизвестна.

3. «Первичность» содержания и роль формы

Тезис о первичности содержания не исключал для Плеханова большого внимания к форме. Он сформулировал, в частности, тезис о «двух актах художественной критики», в котором находит выражение эта сторона дела.

Первый акт критики – «выявление общественного эквивалента».

Второй – оценка художественного своеобразия произведения.

Однако «социология не должна затворять двери перед эстетикой» [14, 189]. Оба акта по идее внутренне тесно взаимосвязаны.

Первый акт – самый сложный, и решить вопрос о содержании нельзя, не учитывая своеобразия формы. Сам «общественный эквива-

¹ Данэм Б. Человек против мифов. – М., 1961. С. 163

лент» невозможно выяснить до конца, не поняв своеобразия художественной формы.

Напомню, что еще и Чернышевский считал, что «форма понятнее содержания для неразвитого человека», и этим объяснял, что подражание одной литературы другой всегда начинается с формы¹.

Об этом говорит и практика классической литературной критики. Белинский, в частности, очень часто начинал анализ произведения с характеристики формы, а иногда, когда речь шла о явлениях литературы, с его точки зрения, слабых, – этим и заканчивал. Таковы его статьи о поэзии Бенедиктова или о прозе Марлинского. Показывая недостатки, слабости формы, Белинский не удостоивал чести разбора содержание: раз уж форма слаба, – о содержании и говорить нечего.

Марксистское литературоведение и критика недооценили этот опыт предшественников, не учли как следует и мысль Плеханова о том, что понимание «общественного эквивалента» художественного явления – самое сложное в его анализе: прежде чем до него дойти, надо изучить произведение всесторонне, в том числе со стороны формы.

Последующие «марксисты», особенно вульгаризаторы марксизма, представляли себе дело как раз наоборот: выявить «социологический эквивалент» – для них самое простое дело. Минуя форму, а стало быть, рассуждая о содержании априорно, они делали о нем прямолинейные и скоропалительные выводы, тем самым дискредитируя марксистский социологический подход и метод анализа, упростили и выхолостили его (об этом еще пойдет речь дальше).

Сам Плеханов – в теоретических формулировках своих положений, своей концепции – тоже, между прочим, порой был более глубок и осторожен, чем в конкретном анализе, где он иногда все же грешил упрощениями. А иногда бывало и наоборот: его конкретный анализ – тоньше и глубже, чем теоретические дефиниции.

§ 5. Концепция реализма и проблемы исторического развития литературы

1. Общее понятие реализма

Для его выяснения (т.е. выяснения плехановской его трактовки) лучше всего, вероятно, оттолкнуться от конкретных оценок.

Вот, к примеру, плехановская характеристика реализма Бальзака в сравнении с романтизмом Гюго. «Каково бы ни было происхождение сочинений Бальзака, не подлежит ни малейшему сомнению, что между ним и романтиками – целая пропасть. Перечитайте предисловия, которые писал Гюго к своим драмам: вы увидите, как понимали романтики задачу психологического анализа. Гюго обыкновенно со-

¹ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. IV. – М., 1949. С. 65

общает, что он в данном своем сочинении хотел показать, к чему приводит такая-то страсть, поставленная в такие-то и такие-то условия. Человеческие страсти «берутся» им при этом в самом абстрактном виде и действуют в выдуманной, искусственной, можно сказать, совершенно утопической обстановке... Сочинения Бальзака чужды этого недостатка. Он «брал» страсти в том виде, какое давало им современное ему буржуазное общество; он со вниманием естествоиспытателя следил за тем, как они растут и развиваются в данной общественной среде. Благодаря этому он сделался реалистом в самом глубоком смысле этого слова, и его сочинения представляют собой незаменимый источник для изучения психологии французского общества времен Реставрации и Людовика-Филиппа»¹.

Между прочим, пушкинская поэма «Цыганы», с точки зрения Плеханова, – скорее реалистическое, чем романтическое произведение: «...Поэма Пушкина далеко не представляет собою простой сатиры на эгоизм и непоследовательность. Она берет вещи гораздо глубже, она объясняет психологию целой исторической эпохи. Алеко громит нынешние общественные порядки, но, попав в почти первобытную среду цыган, он в своих отношениях к любимой женщине продолжает руководиться взглядами, господствующими в покинутом им обществе. Он стремится восстановить то, что ему хотелось разрушить» [10, 291].

Следовательно, Пушкин как автор «Цыган» преодолел романтическое мышление, он реалист. Он изображает Алеко как характер, сформированный обществом, которое сам же герой отвергает.

Таким образом, для Плеханова реализм включает в себе: 1) систему характеров и обстоятельств, в которых характер объясняется обстоятельствами; 2) историзм мышления художника; 3) аналитический характер реалистической формы мышления; реалистическое искусство коренится прежде всего в сфере сознательного.

Он противопоставляет реализм всем нереалистическим методам по способу мышления, роли сознательного начала в творчестве. Реализм – искусство аналитического типа сознания; но конкретно-историческое.

Романтизм же – искусство, в котором преобладает отвлеченное мышление. Абстрактность мышления роднит романтизм с натурализмом. Плеханов соглашался с флоберовской оценкой Гюго: «Гюго – не мыслитель, это натуралист»². В натурализме «физиологическая» описательность сочетается с отвлеченностью представлений о человеке и обществе.

Степень развития реализма определяется степенью глубины авторского понимания действительности.

¹ Литературное наследие Г.В.Плеханова. – М.-Л., 1936, сб. 6. С. 344.

² Литературное наследие Г.В.Плеханова. – М.-Л., 1936. Сб. 3. С. 374.

2. Перспектива развития искусства

Плехановская концепция социалистического искусства

Еще Добролюбов в статье «Темное царство» писал о будущем идеальном искусстве: «Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и, вместе с тем, полное сознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном факте жизни — это есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии и доселе еще никем не достигнутый»¹.

Этот вывод Добролюбова для марксиста был бы не совсем точен. Идеальное соединение мирозерцания с его образным выражением Маркс находил в классическом искусстве *античности*. Он называл его *недостижимым* образцом, который не повторился более в истории искусства. Трудность понимания этого феномена, по Марксу, заключается «только в общей формулировке этих противоречий. Стоит лишь определить их специфику, и они объяснены»². А теоретическое объяснение такой специфики было дано Марксом на основе трактовки законов развития сознания с историко-материалистической точки зрения. В чем дело? В том, что в классическом античном искусстве произошло полное слияние мифологической формы с мифологическим характером мышления древних греков о мире, и ничего противостественного здесь нет, ибо древнегреческое искусство могло появиться только «на низкой ступени развития искусств»³. Дальнейшее развитие сознания, в том числе художественного, было противоречиво и двойственно, несмотря на все «технические», формальные достижения и ухищрения, которых не было и не могло быть в античном искусстве.

А перспектива (по Марксу и Энгельсу) — «социалистическое искусство», в котором снова, как когда-то в античности, сольются полностью характер мышления о мире и форма искусства.

Теоретически это как будто бы логично. А в реальности — очередная утопия. Тут дело либо в том, что социализм трактуется неверно и сам является очередной утопией, либо в ложности исходного постулата. Но это особый вопрос.

И в теории Плеханова концепция социалистического искусства является столь же слабым местом, как и в марксизме вообще. То, что Добролюбов называл идеалом, пока не достигнуто, — в этом Плеханов был с ним согласен. Основа искусства будущего, социалистического, — в том, что в нем исчезнет противоречие между теоретической и художественной мыслью писателя. Они сольются, как сливались в древнегреческом искусстве образное мышление с мифологическими представлениями о мире. Плеханов в решении этого вопроса самостояте-

¹ Добролюбов Н.А. Литературная критика в двух томах. Том 2. — Л, 1984. С. 24

² Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 12. с. 736

³ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 12. с. 736

лен, но не оригинален. Произошло *совпадение* его выводов с выводами Маркса и Энгельса. Оно вполне объяснимо: это результат применения одного и того же метода исследования.

Поскольку речь идет о плехановской теории искусства, необходимо сделать еще одно-два уточнения.

1) Говоря о *классовости* литературы, Плеханов не связывал это-го понятия, не сводил его только к политическому и – тем более – к экономическому интересу. Он имел в виду всегда и прежде всего *психологическую* сторону дела (классовость как выражение определенного типа общественной психологии).

2) Плеханов не принимал и не признавал понятия и термина *партийности* искусства и литературы (уточним – именно по отношению к сфере искусства; применительно к искусству о партийности ни в одной своей работе он не написал ни слова). Он в этом не соглашался с Лениным. В *эстетике* Плеханова понятия партийности нет. Есть идейность, тенденциозность, классовость, но не партийность. Это – категория, введенная в арсенал марксистского литературоведения прежде всего Лениным.

В связи с этим возникает вопрос о специфике этих понятий в марксизме.

Глава III

ТРАКТОВКА ПОНЯТИЙ КЛАССОВОСТИ И ПАРТИЙНОСТИ В ДОМАРКСИСТСКОЙ И МАРКСИСТСКОЙ НАУКЕ

1. История понятий «класс», «классовая борьба», «классовость». 2. История понятия «партийности». 3. В.И.Ленин о партийности.

В чем новизна марксистского литературоведения, выявившаяся в период его зарождения и формирования?

В целом оно базировалось на многих основополагающих идеях классической эстетики и являлось их развитием.

Новое заключалось прежде всего в анализе структуры факторов, определяющих развитие искусства. И введением на этой основе в теорию искусства, обоснование и применение к объяснению исторического развития литературы таких понятия и категорий, как классовость и партийность искусства. В исследовании классовости и особенно партийности искусства как специальной проблемы его теории марксизм (точнее, даже ленинизм) действительно проявил большую энергию и настойчивость.

1. История понятий

«класс», «классовая борьба», «классовость»

Нужно иметь в виду, что и понятие класса, и классовой борьбы как движущей силы общественного развития, и понятие партийности не марксизмом, не Марксом и не Лениным, тем более не Плехановым, его не признававшим в отношении к искусству, были изобретены. Сам Маркс об этом неоднократно говорил, всегда утверждая, что классы и классовую борьбу открыли раньше него буржуазные идеологи, французские историки времен Реставрации: О.Тьерри, Ф.Минье, Ф.Гизо.

А термин «класс» еще раньше был введен Вольтером, который писал: «На нашей несчастной планете невозможно, чтобы люди, живя в обществе, не были разделены на два класса: богатых, которые поведуют, и бедных, которые им служат»¹.

Между прочим, теорию вечности и естественности деления людей на рабовладельцев и рабов разрабатывали еще в античности крупнейшие умы той эпохи, не исключая Платона и Аристотеля, – они считали рабовладельческую цивилизацию вечной. Аристотель, которого Энгельс однажды назвал «Гегелем древнего мира», в своей «Политике» доказывал, что существуют два вида орудий труда: «одушевленные» и «неодушевленные». Рабство – это почти природная реаль-

¹ Антология мировой философии. Т 2. – М., 1970. С. 556.

ность, явление естественное, рабы просто *существуют*, задумываться и спорить тут не о чем¹. «Детское», исторически-наивное, а потому и «недостижимое» и невозвратимое искусство греков, в частности, выразилось и в его полном отстранении от проблемы рабства. Как остроумно заметил Г.Куницын, «классовость здесь воплощалась наиболее определенно как раз в этом явственном, но *неосознанном игнорировании проблемы классов*»². Поэтому, по словам Лессинга, греческий художник «не изображал ничего, кроме красоты»³. По этой же причине Гомер упоминает о рабах мельком и нейтрально. Раб – не человек. Лишь у Еврипида и более поздних писателей появляется проблеск мысли о том, что раб – существо, способное иметь человеческое достоинство.

Марксизм понимал классовость в применении к искусству прежде всего как **объективное** качество художественных произведений, которое проявляется независимо от намерений, желаний, воли художника. Маркс писал об этом так: «Не следует только впадать в ограниченное представление, будто мелкая буржуазия принципиально стремится осуществить свои эгоистические классовые интересы. Она верит, напротив, что *специальные* условия её освобождения суть в то же время те *общие* условия, при которых только и может быть спасено современное общество и устранена классовая борьба. Равным образом не следует думать, что все представители демократии – лавочники или поклонники лавочников. По своему образованию и индивидуальному положению они могут быть далеки от них как небо от земли. Представителями мелкого буржуа их делает то обстоятельство, что их мысль не в состоянии преступить тех границ, которых не преступает жизнь мелких буржуа, и потому теоретически они приходят к тем же самым задачам и решениям, к которым мелкого буржуа приводит практически его материальный интерес и его общественное положение. Таково и вообще отношение между политическими и литературными представителями класса и тем классом, который они представляют»⁴.

Субъективно осознанная классовость – лишь разновидность этого общего качества. Причем осознанность может проявляться не только в сознательном выражении интересов именно *своего* класса, но и в таких случаях, когда, убедившись в несправедливости его интересов, художник стремится перейти на «общечеловеческую» или «внеклассовую» позицию. Правда, марксисты утверждали, что это чаще всего иллюзия, и такой бунтарь, подобно Л.Н.Толстому, переходит лишь на позиции другого класса или сословия, как трактовал Ленин переход Толстого на позиции «патриархального крестьянства», благо-

¹ См. об этом: Боннар Андрэ. Греческая цивилизация: В 3 тт. Т. 3. – М., 1962. С. 147

² Куницын Г. Политика и литература. – М., 1973. С. 256

³ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. – М., 1957. С80-81

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 8. С. 148

даря чему и счел возможным назвать его «зеркалом русской революции» в своей знаменитой статье.

Маркс и Энгельс считали, кроме того, что в классовом обществе общественное сознание не просто классово (объективно или субъективно), но и что *господствующими* мыслями являются в таком обществе в каждый данный момент мысли *господствующего* класса.

2. История понятия «партийности»

Понятие партийности обычно связывают с идеологами социализма и коммунизма. Но это не так. Оно, как и понятие класса и классовости, рождено *буржуазными* идеологами.

В то время, когда буржуазия боролась против феодалов и аристократов, лозунги «свободы, равенства и братства» не были для нее абстрактными – они были оружием в борьбе за власть и выражали вполне отчетливо её собственные классовые интересы. Проза Дидро и Руссо, драматургия Бомарше, картины Давида воспринимались как политически тенденциозное искусство и реакционерами, и «прогрессистами».

Еще на заре буржуазной эры формировались теории как буржуазные, так и коммунистические по своей направленности. Николо Макиавелли (1469 – 1527), которого считают первым крупным буржуазным социологом, и создатель первой коммунистической утопии Томас Мор (1478 – 1535) были современниками. Первый утверждал, что «корыстные интересы и ненасытные желания составляют главную движущую силу человеческой активности»¹. Второй доказывал прямо противоположное: «Именно, если каждый на определенных основаниях старается присвоить себе сколько может, то каково бы ни было имущественное изобилие, все оно попадает немногим... Поэтому я твердо убежден в том, что распределение средств равномерным и справедливым способом и благополучие в ходе людских дел возможны только с совершенным уничтожением частной собственности; но если она останется, то и у наибольшей и у наилучшей части человечества всегда останется горькое и неизбежное бремя скорбей»².

Социалисты – утописты начала XIX в. считали Великую Французскую революцию 1789 г. величайшим несчастьем. Признавая выдвинутые ею лозунги «свободы равенства и счастья», они полностью отрицали революционные способы достижения выраженных ими целей и отвергали борьбу классов, хотя одновременно с французскими историками Тьерри, Минье и др. увидели её и поняли её значение в жизни общества. Фурье даже и французскую философию XVII считал великим несчастьем – именно потому, что она привела к революции

¹ Макиавелли Н. Государь. – М., 2003; См. также: Францов Г.П. Исторические пути социальной мысли. – М., 1965. С. 42-43.

² Мор Т. Утопия. – М., 1953. С. 197.

1979-1793 гг. Его ученик Виктор Консидэран был еще более аполитичен, призывал не к борьбе, а к примирению классов, считая «правоммерным только согласие, гармонию, полное и свободное развитие порядка»¹. Так что социалисты и «коммунисты» тогда были более «толерантны», чем буржуа.

Сама же буржуазия, пока она боролась за власть, не знала лозунга «чистого искусства». И.Кант выдвинул лозунг чистого искусства в конце XVIII века как раз в качестве противовеса политически тенденциозному буржуазному искусству. Но – заметьте – он же первым сформулировал и понятие партийности. В его «Критике способности суждения» (т.е. главном труде по эстетике) любое, как пишет Кант, «заинтересованное» суждение людей о прекрасном, в том числе и о произведениях искусства, является партийным (в оригинале – *parteilich*)².

А вообще понятие о «партиях» возникло гораздо раньше, чем понятие «класса», и его употребляли тогда, когда о классах еще никто ничего не знал. Например, Ф.Бэкон (по политическим взглядам убежденный монархист) еще в 1597 г. писал, что «в управлении страной надо прежде всего принимать» не «интересы партий», а либо «согласовываться с общими интересами, осуществляя то, в чем согласны представители самых различных партий, либо с интересами отдельных лиц... Чрезмерное усиление партий и раздоров между ними указывает на слабость государей и весьма вредит их славе и успеху их дел»³.

По отношению к религиозной вере этот термин употреблял Л.Фейербах: «Вера по существу партийна. Кто не за Христа, тот против Христа. Либо за меня, либо против меня. Она (вера – С.С.) не может быть беспристрастной»⁴.

Энгельс утверждал, что «Божественная комедия» Данте проникнута «партийным духом». Работал Данте над ней, находясь вне пределов родной Флоренции, из которой бежал, борясь на стороне партии гибеллинов, скрываясь от своих врагов из партии гвельфов (кстати, он и вывел их в «Божественной комедии» мучающимися в разных кругах ада).

Впрочем, в ту эпоху Данте еще не мог иметь представления о классах и классовости. Гибеллины и гвельфы выступают у него как партии *сословий*.

Кстати, в самой «Божественной комедии» Вергилий воспринимает Данте, которого он ведет за собой по лабиринтам преисподней,

¹ Цит по кн.: Куницын Г. Политика и литература. – М., 1973. С. 22

² Кант И. Сочинения: В 6 тт. Т.5. – М., 1966. С. 205

³ Бэкон Ф. Новая Атлантида. Опыты и наставления, нравственные и политические. – М., 1962. С. 332 -333

⁴ Фейербах Л. Избранные философские произведения: В 2 тт. Т.2. – М., 1955. С.293

как человека вообще, вне какой-либо партии. Скорее всего так думал о себе и сам Данте как автор своей поэмы.

Бомарше не только в своих пьесах, но и в комментариях и в предисловиях к ним прямо пишет или (в пьесах) говорит устами своих героев, что класс аристократов – это зло человечества, а буржуа – его надежда, и выводит на сцену своего Фигаро именно как представителя этого класса восходящей буржуазии.

Белинский в «Современных заметках» писал, что «не принадлежать к партии может только гений», да и то только потому, что «он сам – знамя, под сень которого не замедлит стать огромная партия»¹.

Чернышевский, Добролюбов, Салтыков-Щедрин открыто говорили о себе, что они представляют «партию народа» в литературе.

Термин «партийность», таким образом, по содержанию оказывается шире термина «классовость» и употребляется не только в смысле служения определенному классу, но и другим, более узким объединениям.

Литературоведы-марксисты Г.Н.Поспелов и И.Ф.Волков (а до них Л.Тимофеев) уже в 60-70 гг. XX в. обосновывали точку зрения, что партийность – это принадлежность к какому бы то ни было, любому общественному движению. Но эта точка зрения, как мы видели, существовала и до марксизма.

Современные «тусовки» в этом смысле – тоже «партии», с внутрипартийной дисциплиной и контролем не менее жестким, чем в КПСС. «Либеральная жандармерия» тут же ставит на место сторонников своих идей, если они позволяют себе «свободные» от санкционированных её идеологией суждения².

Но до Ленина термин «партийность» употреблялся марксистами все же чаще всего как синоним «заинтересованности» или «классовости» искусства, причем чаще всего проявляющейся как объективно, независимо от осознания этой заинтересованности самим художником, а иногда и вполне осознанно.

¹ Белинский В.Г. Полн собр соч: в 13 тт. Т. 10. – М., 1956. С.92

² Во времена «перестройки» критик «Нового мира» Алла Латынина опубликовала большую статью «Колокольный звон – не молитва» (Новый мир, 1988, № 8), в которой попыталась сбалансировать систему оценок двух боровшихся тогда лагерей: «либералов» и «консерваторов», т.е. поддерживать в чем-то один лагерь, а в чем-то другой, и поспорить с крайностями в суждениях представителей опять-таки обоих лагерей. «Свобода, – писала она, существует для высказывания лишь определенной группы идей», – например, антисталинских, причем без всякой попытки анализа генезиса тоталитаризма. А постановка вопроса об идейных причинах сталинизма немедленно квалифицируется как «попытка снять ответственность со Сталина». За такую постановку вопроса, за подобную «широту» и попытку «объективного» подхода к проблемам тогдашней идейной борьбы А.Латынина тут же и очень жестко была «поставлена на место». «Либеральная жандармерия» недвусмысленно предупредила её за «вольномудство»: «Репутации создаются не на пустом месте. Репутацию – хорошую ли, плохую ли – надо заслужить. Вот, например, у Аллы Латыниной до статьи «Колокольный звон – не молитва» была одна репутация. А теперь, думаю, будет другая» (Сарнов Б. Над схваткой // Позиция. Литературная полемика: в 2-х тт. Т. 2. – М., 1990. С. 353). С тех пор А.Латынина больше не рисковала проявлять «широту взглядов» и «толерантность» и послушно следовала курсом, предписанным «либеральной жандармерией». А «Новый мир» тоже не удержался «над схваткой» и предпочел «свободу» «либеральной» казармы.

3. В.И. Ленин о партийности

Впервые Ленин употребил термин «партийность» в работе «Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве» по отношению к идеологии и философии. Он писал, что материалистическая философия «включает в себя, так сказать, партийность», обязывающую при оценке событий *прямо и открыто* становиться на точку зрения той или иной общественной группы.

Партийность понимается как нравственная обязанность открытого выражения своей классовой позиции.

Затем в работе «От какого наследства мы отказываемся» Ленин еще отчетливее формулирует понятие о партийности как о сознательном политическом выборе: «... ни один живой человек *не может не становиться на сторону* того или другого класса (раз он понял их взаимоотношения), не может не радоваться успеху данного класса, не может не огорчаться его неудачами, не может не негодовать на тех, кто враждебен этому классу... и т.д. и т.д.»¹.

Нет ничего ошибочнее, чем считать, что у Ленина речь идет о партийности *коммунистической*. А именно так многократно пытались истолковать его и многие марксисты, и тем более практически все антимарксисты. Такого содержания в термине «партийность» у Ленина нет, хотя понятие это в разных контекстах он употребляет в разных смыслах, имея в виду то гносеологический аспект проблемы (решение основного вопроса философии в материализме и идеализме), то организационную сторону партийного «литературного» (главным образом журналистско-публицистического) дела, то социологическое содержание этого понятия, то эстетическое, когда речь идет об искусстве.

Точно так же ошибочно *отождествление* понятий партийности и классовости, которое нередко можно встретить в «марксистской» литературе. По Ленину, партийность – не просто *объективная* классовость, и не просто *осознанная* классовость, а понятие, связанное с осознанным выбором политической позиции и осознанным служением тем классовым и партийным интересам, тому «делу», которому человек, в частности, художник, служит согласно своим убеждениям.

Что касается искусства, то Ленин развивал понятие партийности в искусстве не только как «объективной» классовости, но и как «осознанного» выражения классовости, доведя это «осознание» до вполне сознательного выбора и служения художника интересам определенного класса. Причем по отношению к *коммунистической* партийности – как задачу непосредственного служения искусства классовой борьбе пролетариата, к тому же не в порядке одолжения, снисхождения, «высокого служения», а просто-напросто в качестве «колесика и винтика»

¹ Ленин В.И. Полн собр. соч. Т. 2. С. 547-548

всего пролетарского дела, о чем и сказано было прямо и резко в статье «Партийная организация и партийная литература».

Но только не в порядке принуждения. Так Ленин вопрос не ставил. Хочешь – служи «великому пролетарскому делу», не хочешь – не надо. Всё равно абсолютной свободы творчества, в том числе художественного, нет, не было и не будет. А высокие слова о «свободе» служат чаще всего только прикрытием зависимости от денежного мешка. В том числе и свобода слова. Она, пусть даже в форме «плюрализма мнений», нисколько не противоречит классовому интересу тех, в руках у кого деньги и власть. Американский марксист Г.Селзам уже в 60-х гг. XX в. писал, что буржуазия легко откажется от одной теории, если ей подходят сразу две, три или более¹. И буржуазные меценаты, вроде недавнего благодетеля российских ученых-гуманитариев Джорджа Сороса, весьма быстро наводнивших написанные за его «гранты» школы и вузы «плюралистическими» учебниками, которые отражают в основном «западный» взгляд на проблемы нашей истории, литературы или любой другой области гуманитарного знания. Их авторы декларируют «плюрализм и «свободу мнений», но продукция подопечных американского «филантропа» почему-то всегда, изначально и «по определению» оказывается проникнутой антикоммунистическими и антироссийскими идеями и «подходами» (тут «плюрализм» не работает). То же самое относится и к творческой продукции писателей и художников, облагодетельствованных «грантами» или премиями (например, премией «Триумф», финансируемой Березовским, которой либералы удостоили даже Виктора Астафьева за его антикоммунизм). Тут поневоле задумаешься о природе такого рода филантропии. Недаром само слово «меценат» происходит от имени, так сказать, «чиновника по особым поручениям» при римском императоре Октавиане Мецената. Объектами пристального внимания и контроля Мецената были тогда ведущие поэты Древнего Рима Вергилий, Гораций и Овидий.

Когда речь идет о классовости и партийности искусства, талант и художественность, с точки зрения марксиста, ни при чем, и от политической позиции художника они не зависят, а она, в свою очередь, таланту не мешает «самовыразиться» (правда, было во времена Советской власти немало марксистов-литературоведов, которые утверждали, что подлинное искусство создается только идейно «прогрессивными» авторами). Однако сам Ленин «высокоталантливой» называл книгу антикоммунистических рассказов Аркадия Аверченко с недвусмысленным названием «Дюжина ножей в спину революции»: «До кипения дошедшая ненависть, – писал он, – вызвала и замечательно сильные, и замечательно слабые места этой высокоталантливой книж-

¹ Селзам Г. Марксизм и мораль. – М., 1962. С.51

ки...»¹. А вот Маяковского, который « всю свою звонкую силу поэта» отдавал «атакующему классу», «сильнее и чище» которого никто не «причастился» «к великому чувству по имени «класс», не слишком высоко ценил именно как поэта.

Ленин не стал бы спорить с манифестом «Серапионовых братьев», написанным Л.Лунцем в 1922 г., в котором утверждалось, что антикоммунистический по своей направленности рассказ может быть талантлив, но может быть и бездарен, так же как и коммунистический, хотя, конечно, ему вряд ли по вкусу пришлось бы предпочтение аполитичного искусства, которое содержалась в этом манифесте.

В статье «Партийная организация и партийная литература», говоря о свободе коммунистической партийной литературы, Ленин выделяет следующие аспекты свободы литературного творчества в условиях завоеванной во время революции 1905 г. легальности:

а) она будет свободна от «крепостной цензуры» и преследований власти;

б) она будет свободна от капитала и от карьеризма (под карьеризмом Ленин понимает попытки использования «фирмы партии» в личных целях (конкретно в статье имелась в виду попытка Плеханова под «фирмой» социал-демократической партии создать свою газету);

в) она будет свободна от «буржуазно-анархического индивидуализма», т.е. подчинена партийному контролю.

Где же тогда свобода? Куда денется свобода творчества, свобода самовыражения?

На эти вопросы Ленин в той же статье отвечал: «Успокойтесь, господа! Во-первых, речь идет о партийной литературе и ее подчинении партийному контролю». «Во-вторых, господа буржуазные индивидуалисты, мы должны сказать вам, что ваши речи об абсолютной свободе одно только лицемерие»². Если первый ответ относится только к литературе конкретной партии, то второй касается свободы литературного творчества вообще. И позиция Ленина сводится к тому, что абсолютной свободы не бывает. Может быть независимость от партии, от государства, от народа, но нет независимости от издателя, продюсера, мецената, денежного мешка, капитала вообще. История «свободной печати» и «независимой литературы» в современной посткоммунистической России подтвердила правоту этих суждений Ленина на сто процентов.

Его статья «Партийная организация и партийная литература» для современной литературной ситуации не менее актуальна, чем для литературной ситуации 1905 г., когда она была написана, а затем прочно, на десятилетия, вплоть до 30-х гг., забыта, в том числе и «марксистами».

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 249.

² Ленин В.И. Сочинения. Т.10. С. 29-30

А потом, во второй половине XX века, вплоть до крушения социалистической системы, в марксистском литературоведении существовали и варьировались в многочисленных работах 4 основные концепции партийности:

1. Литература всегда и вся целиком была партийной. Эту концепцию наиболее последовательно отстаивали Г.Поспелов и И.Волков. Именно она была изложена в 5 томе «Краткой литературной энциклопедии», вышедшем в 1968 г. Автор соответствующей статьи И.Волков называет партийностью какую бы то ни было идейную направленность, любую тенденцию. В этом смысле она шире классовости. Такая точка зрения еще до марксизма высказывалась Ф.Бэконом, Л.Фейербахом, Г.Гейне, В.Белинским, Н.Добролюбовым и мн. др.

2. Литература в *классовом* обществе всегда партийна и всегда выражает те или иные *классовые* интересы. Внешне эта точка зрения похожа на предыдущую, но она гораздо более жестка, потому что под интересом художника всегда имеет в виду *классовый* интерес, и ее сторонники считают чаще всего, что эти интересы выражаются художниками идеологически осознанно. Здесь отождествляются классовость и партийность в ее жестком ленинском толковании. И это отождествление есть вульгаризация как марксизма, так и ленинизма. Это *вульгарная* социология в литературоведении. Она восходит, по существу, к *домарксистским* представлениям о классовости и берет свое начало в трудах буржуазных идеологов, еще до Маркса открывших существование классов (Тьерри, Гизо, Минье). Расцвет ее приходится на 10-е гг. (В.Шулятиков) и 20-е гг. XX в. (различные направления социологического литературоведения, о которых мы будем подробно говорить ниже).

3. Партийность литературы – это сознательное стремление художника утверждать в своем творчестве идеалы, интересы определенного класса. Такая партийность, о которой писал Маяковский:

Я всю свою звонкую силу поэта
Тебе отдаю, атакующий класс.

Или:

Делами, кровью, строкою вот этою,
Нигде не бывшею в найме, –
Я славлю взвитое красной ракетой
Октябрьское, руганное и пропетое,
Пробитое пулями знамя!

4. Партийность может быть только *коммунистическая*. Эту позицию начал развивать Б.Мейлах еще в своих работах 40-х гг. Позднее вышла несколькими изданиями его монография «Ленин и проблемы русской литературы конца XIX – начала XX вв.»¹. Б.Мейлах почему-

¹ Мейлах Б. Ленин и проблемы русской литературы конца XIX – начала XX вв. Изд. 3. – Л., 1956

то решил, что осознанность классовых интересов стала доступна художникам только в эпоху *пролетарского* революционного движения. А потому и существует только один-единственный вид партийности – партийность *коммунистическая*. И пошло-поехало: то же самое утверждали Б.Бурсов¹, А.Караганов², В.Щербина³, М.Гус⁴ и мн.др. Тогда лишь А.Ревякин писал о существовании в разные эпохи еще и «реакционной» партийности⁵.

Из всех этих четырех позиций только 3-ю можно назвать вполне соответствующей ленинскому пониманию партийности искусства.

Для марксистского литературоведения анализ как коммунистических по содержанию, так и антикоммунистических по своей направленности, т.е. «партийных», произведений никакой методологической сложности не представляет.

Гораздо сложнее случаи, когда художественное произведение являет собой пример высшей художественной объективности (как, например, «Жизнь Клима Самгина» М.Горького или, в особенности, «Тихий Дон» Шолохова) или когда в нем проявляется объективное противоречие между политической позицией (взглядами) художника и объективным смыслом его произведения. Вот тут арсенал марксистских методов и терминов, в том числе и понятия классовости и партийности, мало помогают, а то и мешают. Это с течением времени и обнаружилось в процессе развития литературоведения, с одной стороны, когда в 30-е годы были опубликованы ранее неизвестные суждения Маркса, Энгельса, Ленина об искусстве, а с другой, когда сами марксисты попытались преодолеть вульгаризацию марксизма в литературоведческих школах 20-х гг. Тогда разгорелась дискуссия о методе и мировоззрении, в ходе которой такого рода проблемы и попытались разрешить. Но об этом разговор будет позже, после того, как мы познакомимся с социологическими направлениями литературоведения 20-х годов.

¹ Бурсов Б. Роман М.Горького «Мать» и вопросы социалистического реализма. – М., 1955

² Караганов А. Ленин и «литературная часть партийного дела» // Вопросы литературы. 1957. № 1.

³ Щербина В. В.И. Ленин и проблемы идейности литературы // Вопросы философии. 1957. № 3.

⁴ Гус М. Ленинская партийность и ее критики // Октябрь. 1958. № 6

⁵ Ревякин А. О классовости и партийности художественной литературы // Литература в школе. 1957. № 5

Глава IV

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 20-х ГОДОВ

Введение. § 1. Теоретическая система В.Ф.Переверзева. 1. Теория образа. Искусство как игра. 2. Литературный герой как «социальный характер». 3. Герой и автор. Теория «переодевания». Литературное произведение и авторское сознание. 4. Теория стиля. Стиль и класс. Проблема литературного процесса. § 2. Теоретическая система «школы В.М.Фриче». 1. Понятие стиля. Стиль и класс. 2. Жанр и стиль. 3. Элементы художественной конструкции произведения [3.1. Проблемы сюжета и композиции. 3.2. Литературный герой. 3.3. Вопрос о психологизме]. 4. Литературный процесс и его законы. Категории стиля и жанра в теории литературной эволюции. 5. Социологические литературные прогнозы. 6. «Антиподы и двойники». § 3. Методология формоцев (эклектические направления в литературоведении и критике 20-х гг.) 3.1. «Социологический метод» П.Н.Сакулина. [3.1.1. Выделение «эволюционных» и «каузальных» закономерностей развития литературы. 3.1.2. Жанр и стиль в теоретической системе П.Н.Сакулина]. 3.2. «Формально-социологический метод» Б.Арватова. 3.3. Теоретическая база «лефовской» критики.

Введение

В 20-е годы резко столкнулись полярно противоположные методологические принципы и подходы к литературе. Формальная школа и социологическое (его часто, и не без оснований, называют еще «вульгарно-социологическим») литературоведение развили свои теоретические принципы в чистом виде, с логической последовательностью и до конца.

Формализм объявил своим основным принципом положение о независимом, развивающемся по своим имманентным законам литературном «ряде». Всякое представление о причинных связях, выходящих за пределы этого «ряда» и связывающих его с действительностью или другими «рядами» культуры, отвергалось. «Превращение исторического параллелизма разных рядов культуры, – писал Б.Эйхенбаум, – в функциональную (причинно-следственную) связь насильственно и потому не приводит к плодотворным результатам»¹. Другой основополагающий тезис – о художественном произведении как «внеположной сознанию данности» – превращал произведение искусства в вещь «в себе и для себя», отсекал его от сознания автора и читателя.

В вульгарно-социологической системе взглядов литература, напротив, рассматривается как прямое выражение средствами слова и образа экономического базиса и классового бытия. Неразличение, отождествление сознания и бытия, субъекта и объекта (об этом подробнее будет сказано ниже) породило механическое представление об отношении литературы к действительности, по которому литература является точной проекцией классовой «психоидеологии», а классо-

¹ Эйхенбаум Б. Вокруг вопроса о формалистах // Печать и революция. 1924. № 5. С. 2.

вая «психоидеология» полностью адекватна экономике. Изменения в экономических условиях с абсолютной необходимостью и автоматически влекут за собою изменения в литературе. Как писал один из тогдашних «столпов» социологического литературоведения В.М.Фриче, «литературные течения, сменяющие друг друга, представляют не более чем символические значки, обозначающие на особом языке переход человечества от одной формы хозяйственной деятельности к другой»¹.

В истории литературоведения не было двух столь противоположных по своим **исходным** позициям научных школ.

«Вульгарно-социологический» метод исследования и интерпретации духовных явлений возник еще в конце XIX – начале XX вв. и представлял собой довольно заметное явление в русском искусствоведении дореволюционной эпохи. А позднее, в 20-е годы, выступая, как и раньше, под флагом марксизма, являвшегося теперь формой государственной идеологии и потому особенно привлекательной как для искренних сторонников революции, так и для всякого рода приспособленцев, он пытался играть ведущую роль в литературоведении и критике. Возникновению вульгарного социологизма отчасти способствовала недостаточная разработанность марксистского диалектического метода в применении к изучению «надстроечных» явлений, что приводило к невольным ошибкам даже крупнейших представителей марксизма в науке о литературе. В известном письме И.Блоху Энгельс писал: «Маркс и я отчасти сами виноваты в том, что молодежь иногда придает больше значения экономической стороне, чем это следует. Нам приходилось, возражая нашим противникам, подчеркивать главный принцип, который они отрицали, и не всегда находилось достаточно времени, места и поводов отдавать должное и остальным моментам, участвующим во взаимодействии... К сожалению, сплошь и рядом полагают, что новую теорию вполне поняли и могут ее применять сейчас же, как только усвоены основные положения, да и то не всегда правильно»². Недаром Маркс воскликнул в свое время под впечатлением «работы» вульгаризаторов его учения во Франции: «Ясно одно, что сам я не марксист!» Разумеется, и в России нашлось немало людей, усвоивших лишь азы марксизма и посчитавших вследствие этого чрезвычайно легким делом свести все сложнейшие виды духовного творчества к элементарному выражению форм производства и классового интереса.

Еще до революции, в 1911 г., была издана нашумевшая в свое время книга В.Шулятикова «Оправдание капитализма в западноевропейской философии (от Декарта до Э.Маха)». Её автор утверждал, что все идеологи буржуазного общества обязательно защищают капита-

¹ Фриче В.М. Очерк развития западных литератур. – М., 1931. С. 43.

² Маркс К., Энгельс Ф. Избранные письма. – М., 1947. С. 424.

листическую эксплуатацию и что все крупнейшие философы прошлого были «прислужниками» господствующих классов (к примеру, «спинозовское миропонимание, – утверждал автор, – песнь торжествующего капитала»). В.И. Ленин написал на полях книги против этого утверждения: «Ребячество», – и еще много раз повторил такого же рода оценки: «Неверно», «Экий вздор!», «Вали в кучу! И идеализм и скептицизм, всё отвечает мануфактуре!», «Прост, очень прост тов. Шулятиков», – а «всю книгу» в итоговой оценке назвал «примером безмерного опошления материализма»¹. Шулятиков, между прочим, занимался не только историей философии, но и литературной критикой. Книга его статей на литературные темы была издана в конце 20-х гг., и в рапповском журнале «На литературном посту» даже попытались в связи с этим объявить В. Шулятикова «одним из первых пионеров марксистского литературоведения»².

Философские концепции В. Богданова, в частности его «теория социального опыта», легли впоследствии в основу теории Пролеткульта, идеи «химически чистой» пролетарской культуры, которую тот же В.И. Ленин, читая статью В. Плетнева «На идеологическом фронте» («Правда», 22 сентября 1922 г.) оценил так: «Архифальшь»³.

Возникнув еще до революции, вульгарно-социологическое направление в 20-х гг. необычайно активизировалось и пыталось играть ведущую роль в литературоведении и литературной критике, принимая самые разнообразные обличья: от богдановских теорий «пролетарской культуры» и рапповской («напостовской») критики до законченных теоретических систем В.Ф. Переверзева и В.М. Фриче. Причины, в силу которых оно столь пышно расцвело после революции, достаточно многообразны. Здесь и мнимо-революционный максимализм, и полемический запал, и конъюнктурная суэта, и слабое знакомство широких кругов литературоведов и критиков с эстетическим наследием классиков марксизма (нельзя забывать, что их публикация и серьезное изучение началось лишь позднее, в 30-х годах).

Обычно представление о вульгарно-социологическом литературоведении связывается с так называемой «школой Переверзева», главным образом потому, что она наиболее известна из-за большой дискуссии об этой школе, проходившей в конце 20-х – начале 30-х гг. Но помимо нее в литературоведении и критике 20-х гг. не меньший вес и авторитет имело направление, представленное В.М. Фриче и его последователями. В 20-е годы оно, в отличие от «школы Переверзева», не подвергалось сколько-нибудь серьезной критике и противопоставлялось, как «подлинно марксистское» и «диалектическое», всем другим школам, в том числе и системе Переверзева. В действительности для подобного противопоставления не было оснований: у обоих

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 29. С. 474.

² Гурштейн А. Один из первых // На литературном посту. 1929. № 18.

³ В.И. Ленин о литературе и искусстве. – М., 1967. С. 461.

течений был общий источник и общая «ахиллесова пята»: с точки зрения марксистской, коренятся и то и другое в неумении применить марксистский диалектический метод к теории отражения, т.е. то, что, по словам В.И.Ленина, всегда являлось основной бедой метафизического, вульгарного материализма.

Но различия и даже некоторые кажущиеся противоречия в литературно-теоретических взглядах двух лидеров вульгарно-социологического литературоведения 20-х гг. имеются. Расхождение объясняется тем, что в той и другой системе взглядов обоснование главных литературно-теоретических понятий велось в разных направлениях, хотя «противоположность» позиций, трактовок и конкретного наполнения этих понятий в конечном счете оказалась иллюзорной. Тем не менее есть смысл рассмотреть «систему Переверзева» и «систему Фриче» по отдельности, проследив свою собственную логику в каждой из них.

§ 1. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА В.Ф.ПЕРЕВЕРЗЕВА

1. Теория образа. Искусство как «игра»

Основным звеном системы теоретико-литературных понятий школы Переверзева является *теория образа* (не в широком, а в узком смысле – как образа человека). Здесь в конкретной области – литературоведческой – воспроизводится основная ошибка философской посылки: литература рассматривается как факт, прямо рожденный из производственно-экономического процесса. По словам Валерьяна Федоровича Переверзева, «нет никаких других определяющих факторов, которые в какой-нибудь мере могли бы изменить закономерность систем художественных образов, кроме одного-единственного фактора – производственного процесса»¹.

В ходе дискуссии о школе Переверзева, проходившей в 1929-1930 гг., был достаточно четко определен философский исток вульгарно-социологической литературоведческой концепции, – то, что она строится на базе представления о «*тождестве*» субъекта и объекта. Сознание, по Переверзеву, «есть лишь определенный момент в развитии объективной действительности»², лишено самостоятельности, растворено в бытии, составляет неотличимую качественно часть материального. В полном соответствии с этой своей теорией *тождества* сознания и бытия (а точнее, идя в этом отношении вслед за В.Богдановым), Переверзев утверждает, что бытие, или социально-эконо-

¹ Переверзев В. Вопросы марксистского литературоведения // Русский язык и литература в трудовой школе. 1927. № 1. С. 86.

² Переверзев В. Теоретические предпосылки писаревской критики // Вестник Коммунистической Академии. 1929. № 31 (1). С. 38

мический процесс, «является в отношении поэтического создания не только изображаемым объектом, но и изображающим субъектом»¹.

Художественное произведение создается, в сущности, не столько художником, сколько силой, стоящей за его спиной и властно диктующей ему свою волю. Если в представлении формалистов такой силой, о которую разбивались «творческие намерения» автора, были имманентные законы формы, в частности, законы жанра, то, с точки зрения вульгарных социологов, пером писателя водят иные – *социальные* – закономерности.

Согласно теории Переверзева, искусство есть игра, только не самоцельная игра с формой, как у формалистов, но такой процесс, который сводится к «воспроизведению свойственного данной форме жизни поведения», или, что то же самое, «социального характера»². Отдаваясь искусству, человек занимается тем, что воспроизводит себя в образах (не как индивидуальность, а как *социальный* тип – как типичного представителя определенного класса). «В искусстве социальный характер, являющийся субъектом игры, становится объектом, который называется образом. Социальный характер – это и есть образ»³. Совершенно независимо от воли художника в продукции его «игры» объективируется его социальный характер, то есть черты социальной психологии той классовой группы, с которой художник связан по происхождению и воспитанию. Что бы ни изображал писатель, он изображает *только* этот социальный характер. Все, что находится за пределами интересов, взглядов, способа мышления и мироощущения его класса, непостижимо для художника. Нет объективного познания действительности, а есть воспроизведение социального характера, и любые компоненты художественного произведения (не только фигуры героев, но все другие типы образов, в том числе разного рода описания природы, интерьера и т.п.) являются лишь средствами выражения социального характера.

2. Литературный герой как «социальный характер»

Главный герой литературного произведения (романа, повести, рассказа, драмы) представляет собой, согласно теории Переверзева, «*стержневой образ*», художественный центр произведения, к которому стягиваются и ради которого существуют все другие его образы и компоненты. «Стержневой» образ является непосредственным отражением экономического бытия, классовой природы *писателя* и с неизбежностью проходит через всё его творчество (таким образом, термин «стержневой» по отношению к отдельному *произведению* означает «центральный», «главный», а по отношению к *творчеству*

¹ Литературоведение: Сб. ст. под ред. В.Ф.Переверзева. – М., 1928. С. 14.

²Переверзев В. Проблемы марксистского литературоведения // Лит. и марксизм. 1929, № 2. С. 8.

³Переверзев В. Проблемы марксистского литературоведения // Лит. и марксизм. 1929, № 2. С. 8 - 9.

писателя – «постоянный», «проходящий через все произведения, через все творчество». В.Переверзев писал, например, что «все творчество Гончарова в своем развитии и в своих достижениях сводится к осуществлению всех потенций, заложенных в одном стержневом образе»¹.

Но что же такое образ героя в литературном произведении? Оказывается, это «закрепление словом» «социального характера», существующего *вне* и *до* литературы – в области «производственных отношений», в сфере социальных закономерностей и связей. «Объяснить данный характер, – пишет В.Переверзев, – значит найти то положение в производственном процессе, из которого с необходимостью вытекает наблюдаемая система поведения, наблюдаемый характер»².

Для того, чтобы понять вульгарно-социологическое представление о герое литературного произведения, нужно уяснить главное – то, что в работах представителей этого направления изыскания по «социогенетике характеров» имеют с литературой связь лишь внешнюю и формальную: они относятся не к изучению художественных образов, допустим, *героев романа*, но к изучению их предполагаемых *социальных прототипов*. «Характер» находится *вне* литературы, в ней он лишь «закреплен словом». Иначе говоря, содержание образа – его «характер» – находится *вне романа*, а сам образ – это только словесная оболочка, фотографическая копия внехудожественной «идеологемы». Социологизм оборачивается крайним формализмом. Вот где наглядно проявляется разрыв формы и содержания! С трудом можно представить себе фантастическую картину: образ героя, который существует *отдельно* от своего характера. Тем не менее в этом суть вульгарно-социологической теории образа (литературного героя).

Речь идет не о соотношении образа и изображаемого объекта, но о метафизическом понимании художественного образа, при котором его содержание мыслится существующим где-то отдельно от него самого (впрочем, это в какой-то степени похоже на формалистскую трактовку «материала», существующего независимо от «приема», – тут, как и во многих других случаях, крайности сходятся).

Вульгарно-социологический подход к герою исключает понимание характера как категории эстетической (подобно тому как у формалистов «психология» есть внеэстетический, внехудожественный «материал»). По представлениям вульгарных социологов, попадая в состав художественной структуры, социальная «идеологема», кроме словесной оболочки, не приобретает никаких новых качеств, которые не позволили бы с легкостью свести ее к прототипу, так сказать, «вылущить» социальный характер из словесного образа, поощипав с него словесное «оперение». В таком сведении образа литературного героя

¹ Переверзев В. Социальный генезис обломовщины // Печать и революция. 1925. № 2. С. 61.

² Переверзев В. Проблемы марксистского литературоведения // Лит. и марксизм. 1929. № 2. С. 28.

к социальному прототипу, собственно, они и видели главную задачу и главный метод исследования литературы.

Впрочем, к этому следует добавить, что литературно-социологические трактаты переверзианцев не имеют не только серьезной литературоведческой, но и собственно социологической ценности, т.к. их понятие «социального характера» – не более чем абстракция, притом достаточно «тощая». Это не реально существующие в жизни человеческие типы (кстати, социологические анализы литературных героев у Переверзева и его учеников поразительно сухи и бесцветны по сравнению с анализами того же материала литературоведами «психологического» направления, например, того же Д.Овсяннико-Куликовского, – а ведь именно он ввел в науку понятие «социально-психологический тип»), но лишь некая «система поведения», которая, по мнению теоретика-переверзианца, должна быть свойственна представителям той или иной классовой группы. Социологизм отнюдь не гарантирует от субъективизма, и «социальный характер» – это своеобразный эталон (инвариант), существующий отнюдь не в жизни и не в художественном произведении, а в первую очередь в сознании теоретика.

В соответствии с этим Переверзев, например, соотносит все образы гоголевских «Мертвых душ» с неким социологическим эталоном «мелкопоместного дворянина», героев Достоевского подводит под общий знаменатель «упадочного мещанства», героев романов Гончарова (в том числе и Обломова) сводит к «системе поведения» буржуа!¹ По логике вульгарно-социологической концепции получается, что чем менее индивидуален герой романа, чем более он схематичен, тем он типичнее. Вполне естественно, что для критиков, воспитанных на базе вульгарно-социологической теории, такие сложные характеры, как, например, Григорий Мелехов, оказались «не по зубам», – достаточно вспомнить печально известные «разгромы» шолоховского «Тихого Дона» критиками 30-х годов, такими, как В.Гоффеншефер, М.Чарный, В.Кирпотин, В.Ермилов, И.Нович, И.Машбиц-Веров, а также «концепцию отщепенства», выдвинутую в 40-50-х годах А.Лежневым и Г.Якименко.

3. Герой и автор. Теория «переодевания».

Литературное произведение и авторское сознание

Уже говорилось, что по логике теории «игры» Переверзева индивидуальное авторское сознание почти столь же «внеположно» ху-

¹ См. Переверзев В. Гоголь. Достоевский. Исследования. – М., 1992; его же: Социальный генезис обломовщины // Печать и революция. 1925. № 2, а также такие работы учеников Переверзева, как: Поспелов Г. Ранняя повесть Тургенева // Литература и марксизм. 1928. № 3; Беспалов И. Логика образов раннего Горького // Печать и революция. 1928. № 4; Зонин А. О субъекте творчества Федина // Печать и революция. 1929. № 5; Благой Д. Социология творчества Пушкина. – Л., 1928 и др.

дожественному произведению, как в теории формальной школы. Только подчинено оно не имманентным законам формы, а столь же мощным и столь же неподвластным воле и намерению автора социально-экономическим закономерностям.

Это отчетливо проявляется в трактовке взаимоотношений литературного героя и автора произведения. В теории Переверзева вульгарно-социологическое понимание героя произведения наиболее отчетливо выразилось в утверждении о неременной генетической связи «изображаемого с изобразителем», согласно которому в *стержневом* образе независимо от тех или иных намерений автора «проецируется» «социальный характер» той классовой группы, к которой принадлежит по рождению и воспитанию *сам писатель*. В центре произведения любого жанра, утверждал А.Цейтлин, «неизменно стоит основной образ, представляющий собой идеальный слепок творящего классового субъекта, и за каждым из них мы с легкостью угадываем социальный лик автора, представляющего свою классовую группу»¹. Изобразить человека другого класса он просто не в состоянии (в литературоведении 20-х годов настолько прочно были забыты ленинские статьи, что его отзыв о Толстом как «зеркале русской революции» или суждение о том, что «до этого графа подлинного мужика в русской литературе не было», могли бы произвести изрядное замешательство, но эти ленинские высказывания тогда не вспоминали, а вернее, в большинстве просто не знали). Отсюда – главная задача литературоведческого исследования, заключающаяся, по словам Переверзева, в том, чтобы «в изображенном открыть изобразителя»² (только «изобразитель», по логике теории, – не столько художник как индивидуальность, особая личность, а действующий через него как своего рода пассивного посредника, «медиума», закон самовыражения *класса*, «социального характера»). Отсюда же – и знаменитая в 20-е годы «теория переодевания», следуя которой ученики Переверзева даже в лошадях видели «переодетых» помещиков.

Впрочем, «теория переодевания» и «стержневого образа» – это лишь *крайние* выводы и вытекающие из них понятия, составляющие индивидуальную черту теоретической системы Переверзева, который, подобно В.Шкловскому среди формалистов, доводил теоретические посылы своей, социологической, школы – бестрепетно и максималистски – до логического конца. Вульгарно-социологическая методология шире этих понятий, ее общий признак и принцип – сведение художественного образа к социальному прототипу, *характеру*, существующему *вне* художественной структуры, в сфере социальных закономерностей и связей. На базе этого общего принципа могут существовать и существовали самые различные конкретные разновидности

¹ Цейтлин А. Жанры // Литературная энциклопедия. Т. 4, – М., 1929. С. 124.

² Литературоведение: Сб. ст. под ред. В.Ф. Переверзева. – М., 1928. С. 15.

понимания литературного героя. Скажем, несколько иным оно было у В.М.Фриче и его учеников.

Но в теории Переверзева на основе теории образа – «социально-го характера» – формировалось другое важнейшее для его теоретической системы понятие – понятие *стиля*, который в этой системе соответствует общественному *классу* и является художественным эквивалентом соответствующей социальной закономерности.

4. Теория стиля. Стил ь и класс. Проблема литературного процесса

Переверзев определяет стиль следующим образом: «Единой социальной действительностью рожденные структуры образуют единство, то, что называется стилем. Никто не властен выпасть из стиля, потому что никто не властен выйти из детерминированного круга образов. Именно потому, что всякий писатель вращается в заколдованном кругу образов, всем произведениям писателя свойственен общий характер, все они образуют единый стиль, единое творчество. Основа этого единства не в личности автора (ср. классическую формулу Бюффона: "Стил ь – это человек" – С.С.), а в социальной обусловленности характера, проецирующего себя в образах. Являясь проекцией единого социального характера, произведения писателя образуют единое творчество, единый стиль. Этот стиль не замыкается пределами творчества одного писателя. Творчество очень многих писателей оказывается родственно организованным, поскольку в его основе лежит единая социальная база, варианты единого социального характера»¹.

Понятие стиля как проекции единого социального характера строится на основе понятия *класса*, который, в свою очередь, трактуется не конкретно-исторически, а абстрактно-социологически. Из исторического процесса абстрагируется класс как некая общность, обладающая «по определению» некоторыми заданными свойствами. С ней и с соотносятся те или иные черты художественного творчества. Соответственно понятия социального характера, образа и стиля приобретают столь же абстрактный, нормативный и статический оттенок².

К этому присоединяется еще отрицание Переверзевым *хронологического* принципа (т.е. вообще *временной* последовательности явлений как отражения их *причинно-следственной* связи), а это означает, по существу, отрицание историзма. Стил ь после переворота в базисе возникает как бы сам собой, автоматически, вне всякой связи с предшествовавшими формами литературы, причем уже в готовом, раз

¹Переверзев В. Проблемы марксистского литературоведения //Лит. и марксизм. 1929. № 2.С.20-21.

² В этом отношении – в крайней абстрактности опорных понятий – социологизм является своеобразным двойником формализма. «Класс» или «социальный характер» – такая же абстракция, как «прием».

навсегда данном виде. В понятии стиля у Переверзева отсутствует момент внутреннего движения, т.е. становления, изменения, развития, борьбы каких-либо его сторон и тенденций, – есть лишь разная *степень* (мера глубины и полноты) выражения данного социального характера (закона стиля) в творчестве тех или иных художников. Нет необходимости изучения историко-литературного процесса, ибо *стиль* – это *вид*, а писатели – *экземпляры вида*. Раз так, то нужно найти наиболее типичный «экземпляр», отыскать такого художника, творчество которого наиболее полно соответствовало бы заранее известному представлению о социальном характере данной классовой группы. Изучив такого писателя, мы тем самым изучили стиль, остается подвести к этому общему знаменателю творчество других писателей той же группы и объявить их либо предшественниками, либо последователями соответствующего «литературного генерала». Поэтому В.Ф.Переверзев занимается изучением генезиса каждого писателя в отдельности и не видит необходимости изучения *литературного процесса* (такого понятия, кстати, вообще нет в его теории). В результате для него не возникает необходимости введения в систему теоретических понятий таких теоретических категорий, которые объединяли бы произведения не только одного, но и разных писателей, разных стилей (например, понятия жанра).

Но это только одна сторона дела. Отдельно взятый стиль еще не составляет литературы, которая всегда представляет собой *совокупность* разных стилей. Каковы же отношения между ними? Вот тут картина получается совсем интересная. Поскольку каждый стиль основывается на особом социально-экономическом фундаменте, между ними нет и не может быть никакой преемственной, генетической, причинной и вообще какой бы то ни было взаимосвязи. Здесь отношения совершенно те же, что и между разными надстроечными явлениями, которые, по Переверзеву, возникают каждое самостоятельно, соотнесены непосредственно с экономическим базисом каждое в отдельности (где "пятичленка" Плеханова с ее иерархией и взаимодействием факторов? В вульгарно-социологическом литературоведении 20-х годов от нее нет и следа!) и существуют независимо друг от друга: «Живопись ничего не может создать в образной системе литературы; политическая жизнь ничего не может создать в образной системе литературы; и обратно: литература ничего не может создать в политической системе или живописи. Тут ничего не создается, взаимодействие есть только параллельный ряд». Обратите внимание, какая красноречивая параллель формалистской идее «независимости» имманентно развивающихся «рядов» культуры! Как будто это писал не Переверзев, а Эйхенбаум, и если бы цитату на этом оборвать, различить этих авторов было бы невозможно. Но дальше следует "генетическая" отсылка к первопричине, которую формалисты, разумеется, не признавали, видя первопричину в имманентных законах самих "ря-

дов". «Здесь, — продолжает Переверзев, — есть сосуществование, здесь есть взаимная поддержка, есть единство, есть гармония, но здесь нет причинной связи; одно другого никогда не рождает, все восходит к одной общей причине, все должно быть понято монистически»¹.

Внутри *литературы* отношения разных ее пластов аналогичны отношениям «рядов» культуры: каждый «стиль» у Переверзева возникает на своем особом социально-экономическом фундаменте и существует абсолютно независимо от других стилей. Они отделены друг от друга «китайской стеной». Литература распадается на изолированные и автономные островки разных стилей. Поэтому между произведениями Гоголя, воспроизводящего социальный характер «мелкопоместного дворянства», Лермонтова, воспроизводящего социальный характер «дворянской аристократии», и Достоевского, воспроизводящего социальный характер «упадочного мещанства», — зияющая пропасть, между ними нет никаких связей и соотношений, у каждого — свой «заколдованный круг образов».

В этой дискретности литературного «поля», для описания которого теоретически излишними оказываются понятия взаимовлияния, взаимодействия, преемственности явлений, относящихся к разным «стилям», заключается и причина отрицания Переверзевым и его учениками научного значения таких литературоведческих категорий, как жанр. Опорными понятиями переверзевской концепции являются такие понятия, как образ, стиль, творчество писателя. Категории жанра не оказываются места в этой системе, и Переверзев решительно отрицает научную целесообразность этого понятия: «Почему мы не можем объединять произведения, например, по признаку жанра? Потому что произведения одного жанра могут быть глубоко чуждыми друг другу социологически, будучи в то же время социологически чрезвычайно родственными с произведениями других жанров. Группируя произведения по признаку жанра, мы вынуждены объединять столь разнородные вещи, как роман Лермонтова «Герой нашего времени» и роман Гоголя «Мертвые души» и разъединять столь родственные произведения, как роман «Герой нашего времени», драма «Маскарад», поэма «Демон», образующие социологическое единство»². Т.е. понятие жанра включает в себе, с точки зрения Переверзева, настолько внешние и несущественные признаки, что ни в теоретических, ни в исторических построениях они не принимаются в расчет. Причины отрицания жанра заключены в природе, содержании и внутренней логике самой теории Переверзева, и связаны с тем, что в ней отсутствуют представления о внутренней связи разных «пластов» или «частей» литературы, литературных произведений разных авторов, школ, направлений, стилей; наконец, в ней нет самого понятия *литературного процесса*, как тако-

¹ Переверзев В. Вопросы маркс. литературоведения // Родной язык и литература в трудовой школе. 1928. № 1. С. 92 (как видим, переверзевский «монизм» резко отличается от плехановского).

² Переверзев В. Проблемы марксистского литературоведения // Лит. и марксизм, 1929, № 2. С. 24.

вого. Именно это делает излишней и невозможной постановку вопроса об общих закономерностях развития литературы и, следовательно, ненужной такую категорию, как жанр. В.Ф.Переверзев, подобно В.Шкловскому в формальной школе, выразил суть вульгарно-социологической теории и методологии наиболее последовательно и до конца, не боясь никаких обвинений и не смягчая формулировок. В этом ему надо отдать должное: вульгарно-социологический метод выразился в его теории настолько явно и ярко, что как бы впоследствии ни маскировался вульгарный социологизм под марксизм или какую бы то ни было другую систему идей и методов, «переверзевские уши» в нем все равно всегда можно было различить, особенно если читателю хорошо был известен первоисточник. Что бы ни писал, например, в 30-е, 40-е, 50-е годы или позже лучший ученик Переверзева, известный теоретик и историк литературы, хорошо известный очень многим профессор МГУ Г.Н.Поспелов, я всегда ощущал в его работах следы влияния идей его учителя (они ощутимы и в работах его учеников – так сказать, научных «внуков» Переверзева).

§ 2. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ШКОЛЫ В.М.ФРИЧЕ

Система основных литературоведческих понятий, разработанная Владимиром Максимовичем Фриче и положенная в основу работ его многочисленных последователей, строилась иначе, чем в концепции В.Ф.Переверзева. Исходным пунктом и основным звеном здесь была не теория образа – «социального характера», а теория *стиля*. Т.е. в обосновании этих категорий Фриче идет не от частных к более общим, но противоположным путем. Понятие стиля оказывается не проекцией социального характера, как в системе Переверзева, но строится на других предпосылках, хотя в конечном счете обе концепции смыкаются.

1. Понятие стиля. Стил ь и класс

Прежде всего, стиль для Фриче – это «некий единый целостный организм, все части которого спаяны воедино внутренней закономерностью»¹. Подчеркиваю – «внутренней». Но – характерное для социолога противоречие – буквально через несколько строк Фриче говорит о характере этой закономерности, и она оказывается вовсе не «внутренней»: «Формирующим литературное стилевое единство принципом является экономика, способ производства», – то есть закономерность, по отношению к литературе, безусловно, *внешняя*. Вопросы о *специфическом* проявлении социальных закономерностей в сфере литературы даже не возникает. Литературный стиль механиче-

¹ Фриче В.М. Наша первоочередная задача // Литература и марксизм. 1928. № 1. С. 3

ски и напрямую связывается непосредственно с экономическим базисом.

«Способ производства» организует «стиль эпохи» или, как предпочитали говорить ученики Фриче, отбрасывая всякую ненужную маскировку, «стиль общественно-экономической формации». Впрочем, он существует лишь как логическая абстракция, черты которой практически никак и никем из них не прояснены, и реально существует как некая совокупность одновременно функционирующих «классовых» стилей. Основным, опорным понятием в системе Фриче и становится «стиль класса», «все компоненты» которого, по его словам, «с неотвратимой неизбежностью организует классовая психология»¹.

2. Жанр и стиль

В отличие от школы Переверзева, В.М.Фриче и его ученики часто и активно оперировали понятием и термином «жанр». Казалось бы, эта категория, наряду со стилем, играет у них важную, центральную роль в их «социологической поэтике» и не представляется научной фикцией, как Переверзеву. Но слова, термины в данном случае не должны вводить в заблуждение – важно их конкретное содержательное наполнение. Для школы В.М.Фриче понятие жанра в его традиционном литературоведческом смысле как типа структуры художественного произведения, так же как и его конкретные разновидности: роман, повесть, рассказ, поэма, драма, комедия и т.п., – не менее бессодержательны и безразличны, чем для переверзианцев. Они вкладывают в понятие жанра (жанров) свой собственный, сугубо «социологический» смысл. И этот смысл отчетливо проявляется в соотношении с применяемым ими понятием *стиля*.

Стиль в этой системе неразрывно связан с жанром. «Для известных стилей, – утверждает Фриче, – характерны известные жанры, и во всяком жанре сказывается господство тех или иных стилей»². Стиль – жанр – образная система единичного произведения – рассматриваются как основные категории теории литературы. В стиле, как в *общем*, содержится *особенное* и *единичное*, т.е. жанр и отдельное произведение, которые в свою очередь являются лишь частными моментами стиля как общей и всё определяющей в литературе закономерности.

Каково же содержание понятия жанра? Фриче и его последователи противопоставляли свое понимание жанра всем предшествовавшим теориям (они называли их «фетишистскими» или «импрессионистическими») и утверждали, что в их собственных работах проблема жанра впервые поставлена как проблема **качественная**. «Вне качества не может быть решена ни одна проблема жанра, – писал

¹ Фриче В. Наша первоочередная задача // Литература и марксизм. 1928. № 1. С. 7

² Фриче В. Проблемы социологической поэтики // Вестник Комм. Академии. 1928. № 17. С. 169

С.Динамов.— Качественное рассмотрение жанра есть рассмотрение его как явления стиля»¹. В соответствии с этим для жанра отыскиваются чисто «содержательные» признаки, в его составе игнорируется все «чисто формальные» характеристики, которые могут связывать произведения одного стиля с другим.

Таким образом, жанр замкнут в рамки стиля. Это очень существенный для школы Фриче момент, о котором постоянно напоминали он и его ученики:

«Жанр входит в систему стиля, как часть входит в целое... Стиль представляет собою живое единство литературных жанров, по частям выполняющих стоящие перед ним задачи» (А.Цейтлин)².

«Стиль есть общее искусства. Жанр есть частное, конкретно-историческое проявление стиля. Обе эти категории причинно связаны, разница между ними главным образом количественная» (С.Динамов)³;

«Самое понятие жанра совершенно немыслимо вне стиля. Возникновение и развитие жанровых образований идет всегда вдоль границ стилевых формаций. Каждый стиль имеет свои собственные жанры, ни один жанр не повторяется в другом стиле. Жанр есть явление стиля, жанр есть опосредованный стиль» (А.Гурштейн)⁴.

Такое ограничение функционирования жанра только в границах одного классового стиля имело своим логическим следствием прежде всего принципиальное отрицание научного значения, казалось бы, неразрывно связанной с жанром категории литературного *рода*. Жанр соотносится с тем или иным классовым стилем, внутри которого он функционирует и является его составной частью, но не с родом поэзии. Жанр безразличен к роду. Понятия эпоса, лирики и драмы означают не более чем лишь некие самые общие и внешние особенности литературных произведений и в построении «социологической поэтики» они не принимаются в расчет.

В статье «Фриче и проблемы марксистской поэтики» С. Динамов пишет: «Вне стиля не может быть решена ни одна проблема жанра. С этой точки зрения для нас является безразличным вопрос, получает ли жанр свое выражение в эпосе, драме или поэзии. При анализе жанра вполне законно отвлекаться от этого вопроса, ибо сущность жанра не меняется от его родовой формы»⁵. По мнению А.Цейтлина, принцип классификации по трем основным руслам поэтических родов "внеисторичен и не учитывает функциональной направленности вида"⁶.

¹Динамов С. Фриче и проблемы маркс. поэтики // Марксистское искусствознание и В.М.Фриче. Сб. ст. — М., 1931. С. 123.

²Цейтлин А. Жанры // Лит. энциклопедия. Т. 4., — М., 1929 С. 121

³Динамов С. Дискуссия о Переверзеве и задачи маркс. лит.-вед. // Красная новь. 1930 № 2. С. 215

⁴Гурштейн А. Переоценка ценностей // На литературном посту. 1929. № 24. С. 27

⁵Динамов С. Фриче и проблемы марксистской поэтики // Марксистское искусствознание и В.М.Фриче".— М., 1931. С. 123

⁶Цейтлин А. Жанры // Литературная энциклопедия. Т. 4. — М., 1929. С. 110.

Но для Фриче и его последователей является безразличной не только категория рода. Они отрицают *любое* жанровое понятие, выходящее за пределы «классового» стиля, охватывающее явления разных стилей или нескольких литературных эпох, – и тут Фриче и Переверзев оказываются полными единомышленниками, а их «разногласия» в вопросе о жанре оказываются мнимыми, попросту несуществующими.

С пониманием жанра как момента стиля, с растворением жанра в стиле, с абсолютным исключением всякой возможности выхода жанра за пределы границ классового стиля связано отрицание В.Фриче и его последователями не только значения категории рода, но и традиционного понимания жанра как литературного «вида», соотношенного с «родом», т.е. отрицание жанрового смысла таких понятий, как роман, новелла, повесть и т.д. Сведение жанра к стилю означает, по существу, отрицание жанра как такового.

Исходя из общих философских посылок, и Фриче, и Переверзев приходят к отрицанию тех жанровых форм, которые по самой своей сути связаны с общими закономерностями литературного процесса, действующими не в узких рамках какого либо «классового» «стиля», а в сфере разных стилевых образований и на протяжении ряда эпох. Они отрицают те формы, в которых больше всего выражается *историческая преемственность* развития литературы, действие тех законов, которые обуславливают *относительную самостоятельность и специфику* литературного развития.

Понятия «роман», «повесть», «рассказ», «поэма» и т.п. для них поэтому не имеют смысла, если они применяются как обозначения жанра. Фриче видит в них «только» количественные признаки (между прочим, примерно так же порой высказывался Ю.Н.Тынянов, – сходятся крайности, сходятся, и никуда от этого не денешься). С.Динамов, развивая и уточняя мысль Фриче, определяет эти признаки как «формы протяженности, в которых воспроизводится жизнь»¹.

При этом выделяются три основные «формы протяженности» (а попросту говоря, объема) произведения. Наиболее развернутой количественной формой жанра является «роман». Наименьшей будет то, что можно назвать «фрагментом, отрывком». Между этими двумя крайними величинами располагаются «рассказ» и «повесть» как средние формы.

Чтобы уяснить, что эти термины в понимании Фриче и его ученика С.Динамова имеют только количественное значение (а «количество» и «объем», в свою очередь, по их понятиям, не обладают никаким качественным содержанием, что принципиально неверно, – я говорил об этом в книге о формальной школе применительно к анало-

¹ Динамов С. Дискуссия о Переверзеве и задачи марксистского литературоведения // Красная новь, 1930, № 2. С. 215

гичным суждениям Ю.Н.Тынянова)¹. Достаточно сказать, что к «роману» в этом смысле С.Динамов относит и «Илиаду», и «Одиссею», и «Евгения Онегина», и «Назад к Мафусаилу» Б.Шоу, и «Орлеанскую девственницу» Вольтера, и многоактные китайские пьесы. К наименьшей форме, в свою очередь, относятся и стихотворения, и одноактные пьесы, и анекдоты (родовые формы, таким образом, полностью игнорируются как не соотносительные с жанром).

Но что же все-таки тогда есть жанр, если «традиционные» понятия романа, повести, новеллы и т.д. для социологов из школ Фриче и Переверзева лишены жанрового наполнения? Для них это *не жанры*. «Когда нам говорят, что существует жанр романа, мы требуем указать отличительные признаки этого жанра. Их нет в природе: понятие романа включает в себя стилевые образования самых различных эпох, группировок и конструкций. Дело в том, что несходные классовые группы в различные эпохи создали себе глубоко несходные художественные конструкции»², а «сходства», покрываемые термином «роман», настолько несущественны, что ими можно и нужно пренебречь.

Итак, «обычные» жанровые понятия и термины: роман, повесть и др. – имеют отношение к жанрам лишь в том смысле, что обозначают их некоторые несущественные и внешние количественные характеристики, ибо жанр, по Фриче, есть категория *новая*, не имеющая ничего общего с «традиционным» содержанием этого понятия. Это прежде всего категория *качественная* и притом включающая в себя момент *содержания*, а не *формы*. Но что же, в таком случае, представляет собою «качество», т.е. суть жанра в его социологической трактовке школой В.М.Фриче?

Качественные характеристики жанра связаны со стилем как выражением «психоидеологии» класса. По утверждению С.Динамова, «жанровый признак произведения есть, так сказать, наиболее стиливой, поскольку наиболее содержательные, наиболее полно отражаю-

¹ См.: Сухих С.И. «Технологическая поэтика» формальной школы. – Нижний Новгород, 2001. С.146. Впрочем, Тынянов не всегда говорил о «второстепенности» признака объема. Его суждения по этому поводу порой противоречат одно другому. Однажды (в статье «Литературное сегодня» // Русский современник. 1924. № 1. С. 292) он правильно отметил, что совершенно лишнее ставить подзаголовок «рассказ», или «роман», – это то же, что печатать на книге «книга», а под названием стихотворения «стихи». Он назвал тогда жанр «резонатором» и объяснил, что ощущение жанра связано с ощущением «большой» и «малой» формы, без которого произведение расплывается, становится аморфным, нехудожественным. Действительно, объем – не простое количество, не какая-то неопределенная пространственная сфера, которая может быть набита чем угодно. Объем – «резонатор», т.е. только такого рода «сфера», которая реагирует лишь на звуки определенных тонов. Произведение вне жанра – аморфно, оно не «звучит», иначе говоря, оно бесформенно, неорганизовано, в нем действие развивается нерасчетливо, вслепую. «Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка» (Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. – Л., 1929. С. 7). С ощущением объема жанра, писал в 20-х гг. член группы «Серрапионовы братья» В.Каверин, в то время усердный ученик опоязовских авторитетов, связаны и «принципы фабульных отношений, и положение автора, и лицо героя» (Каверин В. О стиливой системе // Читатель и писатель. 1928. № 19. С.3).

² Цейтлин А. К социологии литературного жанра // Русск. яз. в советск. школе. 1929. № 4. С. 8 - 9

щие действительность образы и «создают» произведению его жанровый облик»¹. Но ведь стиль объединяет несколько жанров, каждый из которых составляет собою лишь его часть. Чем же обуславливаются различия отдельных жанров в стиле? По мнению Фриче, возникающая в данном случае проблема классификации жанров (т.е. вопрос о дифференцирующем признаке) связана с проблемой *образа* и его разновидностей. Но только это не что-нибудь, а «образ класса». «Всякий литературный жанр тесно связан с основным образом класса, пишет он, – его бытием и сознанием, переведенным на язык художественного творчества. В тесной связи с социально-психологической наполненностью и направленностью классового образа возникали и возникают в области повествовательной романы «авантюрные», «философские», «исторические», «психологические» и т.д., являясь одним из характерных и существенных элементов данного исторического классового стиля»².

Итак, на сцену является «образ», «основной образ класса». Может быть, это тот самый переверзевский «социальный характер»? Нет, понятие образа у Фриче *другое*: оно имеет мало общего с переверзевской концепцией образа как проекции социального характера. «Образ» он выводит не из «психоидеологии» класса, а прямо из «производства» и делит образы на имеющие психологическое содержание («субъектные») и образы не психологического наполнения («образы-вещи»). Эту идею подхватывает С.Динамов и развивает ее так: «Свое начало жанры берут в образе. Мы имеем три категории образов: образ-персонаж, образ-вещь, образ-идея. В соответствии с этим мы имеем и три жанровые концепции: в первой из них в центре системы стоит образ-персонаж, раньше всего и прежде всего в ней раскрывается человек в его практике. Это субъектные жанры. Во второй жанровой концепции в центре системы находится образ-вещь, действительность предстает как система вещей. Это – объектные жанры. В центре системы образов третьей жанровой концепции стоит образ-идея, мир предстает как система идей. Это жанры идеографические. Субъектность, объектность или идеографичность жанра есть его качество»³.

В свою очередь, в «субъектной» жанровой группе выделяются, например, жанры: «авантюрный», «психологический», «семейно-бытовой», в «идеографическую» группу войдут «утопия», «политико-философские» произведения и т.д.

«Качественные» характеристики жанра оказываются, таким образом, *внешне-тематическими* признаками отнесенных к нему произ-

¹ Динамов С. Фриче и проблемы марксистской поэтики // Марксистское искусствознание и В.М.Фриче. – М., 1931. С. 121

² Фриче В. К вопросу о повествовательных жанрах пролетлитературы // Печать и революция. 1929. № 9. С. 8

³ Динамов С. Дискуссия о Переверзеве и задачи марксистского литературоведения // Красная новь. 1930. № 2. С. 215 - 216

ведений. Яркой иллюстрацией этого вывода является работа И.Нусинова «Вопросы жанра в пролетарской литературе»¹, где он, задавшись целью определить, какие жанры должна развивать литература, выделяет, в сущности, **не жанры, а темы**, которые, по его мнению, требуют первоочередного освещения (социалистическое производство, история рабочего класса, интернационализм, перспективы ближайших пятилеток) и даже предполагает (а лучше сказать, предписывает, декретирует), в каком конкретно плане эти темы должны быть разработаны.

Но чисто «тематические» определения жанров хотя и фиксируют некоторые их «качественные» характеристики, все же для последовательных социологов не являются окончательными и точными, потому что не содержат в себе собственно «классовых» признаков, которыми они должны быть дополнены, чтобы довести дело социологического определения «качества» жанра до конца.

Ведь, скажем, излюбленный социологами жанр «производственного романа» есть и в буржуазной, и в социалистической литературе, и Фриче не может не видеть этого и не отмечать некоторого сходства между ними в каких-то формальных признаках. Он считает их несущественными, не имеющими отношения к сущности, к «качеству» жанра, которое определяется особенностями производства той или иной «формации», насквозь проникающими «темой», и решительно утверждает полную противоположность «буржуазного» и «социалистического» производственных романов, «такое же коренное и принципиальное различие, какое налицо между буржуазией, с одной стороны, и социалистическим пролетариатом, с другой, в их мироощущении и мировоззрении»².

Следовательно, в понятие и определение жанра обязательно должно быть включено указание на его «стилевую» (т.е. классовую) принадлежность, ибо, по словам А.Цейтлина, «жанр зреет вместе с классом и вместе с ним отцветает. Его организующее начало – классовая психология – представляет собой тот фермент, который сплавливает мельчайшие компоненты жанра воедино, придает им общую целеустремленность. Вне этого организующего начала жанр немислим»³.

Только такие развернутые понятия и термины, как «социалистический производственный роман», «буржуазный психологический роман», или «буржуазный социально-политический роман» и т.п., будут для Фриче и его последователей полными и точными обозначениями жанра, т.к. они включают в себя, во-первых, указание на классово-стилевую принадлежность, во-вторых, качественные, т.е. тематические признаки (семейный, философский, производственный, аван-

¹ Литература и искусство. 1931. № 2-3

² Фриче В. К вопросу о повествов. жанрах пролетлитературы // Печать и революц. 1929. № 9. С. 9

³ Цейтлин А. К социологии литературного жанра /// Русск. язык в советск. школе, 1929, № 4. С. 8

тюрный и т.п.), и, наконец, внешне-формальную и количественную характеристику (роман, новелла, фрагмент и т.д.).

В этой иерархии названные признаки расположены по отношению к сущности жанра «по убывающей», и третий (формальный) признак наименее существенен для характеристики природы жанра. Конечно же, от этого формального «скелета» жанра никуда не деться, но социологи рассматривают его как внешнюю, пассивную, инертную, безразличную к стилю и содержанию «конструкцию», которая сама по себе, по словам А.Цейтлина, «ничего не выражает».

Социологи убеждены, что формальный комплекс признаков не образует жанра, т.к. не служит его организующим ферментом: «Началом, организующим конструкцию жанра, должно считать не те или иные морфологические особенности этой конструкции. Она всякий раз вызывается к жизни лежащим вне её классовым психоидеологическим началом»¹.

Что же мы видим? Как формалисты не смогли отделаться от элементов содержательного «материала», так и социологи, при всем своем стремлении свести жанр только к «качеству», содержанию, теме, «классовой психоидеологической тенденции», не смогли полностью игнорировать элементы формальные и вынуждены так же резко, как и формалисты, противопоставлять их элементам содержательным, только с обратным знаком.

Крайности опять сходятся, хотя то, что для формалистов было сущностью и телом жанра, объявляется несущественным; и, наоборот, то, что формалисты считали производным, привходящим и пассивным в жанре – его «материал», «тематические элементы» – для социологов выступает как наиболее значимое и существенное в жанровой структуре.

И все же отметим как несомненный факт то обстоятельство, что социологам не удалось полностью отбросить в теории жанра его «формальных» признаков: изгнанные в дверь, они влетают в окно, и во всех теоретических построениях неизменно присутствуют: Фриче называет эти моменты «внешними, количественными признаками», Динамов – «формами протяженности», Нусинов – жанрами «в композиционном смысле», Цейтлин – инертным «скелетом, каркасом», Перевезев и его ученики – «сюжетными схемами» (вспомним, что для Шкловского жанр тоже есть «сюжетная кристаллография»).

Презрение к форме, так же как презрение формалистов к содержанию, сыграло с социологами злую шутку: объявив её несущественной, они всячески старались отделить ненужный им «прием» от единственно важного «мотива», «материала», резко оторвали форму от содержания и лишили ее содержательного значения не в меньшей степени, чем их принципиальные враги – формалисты.

¹ Цейтлин А. Жанры // Литературная энциклопедия. Т. 4. – М., 1929. С. 121

3. Элементы художественной системы произведения

3.1. Проблемы сюжета и композиции

Поскольку речь идет о сюжетно-композиционной структуре литературного произведения, то социологические теоретические построения во многом перекликаются с формалистскими, только с прямо противоположной системой оценок. Скажем, жанр «в композиционном смысле» для социологов был формой не менее «чистой», чем для формалистов, не имеющей никакого содержательного значения пустой оболочкой, которая приобретает «качественные» характеристики, наполняется «жанровым содержанием» лишь тогда, когда она входит в пределы классового стиля и проникается его «интенциями» (они любили это словечко не меньше, чем нынешние эстеты). Это и соединяет социологов с формалистами в понимании сюжета и композиции, с той разницей, однако, что первые считали её несущественной и изучением её почти не занимались, а следовательно, ничего нового в этой области не открыли; вторые же считали форму единственно стоящим предметом изучения и в силу этого немало полезного для такого изучения сделали. Что касается трактовки конкретных явлений сюжета и композиции в литературе, то результаты исследований социологов в этой области часто способны вызвать улыбку. Достаточно вспомнить переверзевское объяснение «механической», «разбросанной» композиции «Мертвых душ» Гоголя крайней разобщенностью жизни помещичьих усадеб в условиях натурально-крепостного хозяйства¹.

Если формалисты при описании сюжетно-композиционных структур ограничивались этим описанием формальных функций приемов, не пытаясь дать их «генетическое» объяснение и какую-либо содержательную «телеологию» (В.Шкловский мог даже написать так: «Цель этого повторения эстетическая, то есть я не знаю, какая цель»², — хорошо, между прочим, сказано, по крайней мере, честно!), то социологи непременно такие объяснения давали. А.Цейтлин в статье «Время в романах Достоевского» приводит подсчеты и сравнения, которые заставят задуматься кого угодно. Если протяженность чистого действия (за вычетом прорывов) в «Отцах и детях» Тургенева равняется 5 месяцам, в «Накануне» — 3-4 месяцам, не говоря уже о романах Гончарова или, скажем, Писемского, где действие растягивается на многие годы, то амплитуда чистого действия для «Идиота» составляет 13 суток (причем все события 1-й части укладываются в 15 часов), для «Подростка» — 15 суток, для «Игрока» — 5 суток, на непосредственно рассказанное действие «Братьев Карамазовых» прихо-

¹ См.: Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. — М., 1982. С. 78 - 86.

² Шкловский В. Сюжет у Достоевского // Летопись Дома литераторов. 1921. № 4.С.5

дится всего 5,5 суток¹. Подзаголовок статьи А.Цейтлина «К социологии композиционного приема» указывает на главную цель исследователя – выяснение социального «генезиса» повествовательной техники романа Достоевского. И каков же результат? Сокращением временной протяженности фабулы, сгущением событий во времени, предельной их концентрацией, – всеми этими приемами, по мнению исследователя-социолога, «Достоевский осуществил задание, которое ставила перед художником новая социальная среда. Он сформировал литературный стиль, адекватный ее классовому мироощущению»². Вывод Цейтлина заключается в том, что различия временной техники романов дворян, помещиков Тургенева, Гончарова, Толстого, с одной стороны, и «мещанина» Достоевского – с другой, обусловлены социально-классовым характером объекта изображения и содержания творчества писателей. При этом действие этих социальных закономерностей столь же неотвратимо и столь же сильно, как у формалистов действие жанровых законов: и то и другое полностью подчиняет себе сознание писателей и не зависит от какой бы то ни было авторской инициативы. По словам Цейтлина, «темпы и ритмы не зависели от индивидуальных вкусов того или иного романиста. Авторская воля не была свободна даже в узком пределе этих композиционных приемов. Она определялась социальными свойствами изображаемой действительности»³ (Вспомним, как Ю.Тынянов писал о том, что действие жанровых законов превращает авторское намерение «в фермент, не более»⁴, а В.Шкловский вполне в марксистском «стиле», но в противоположном марксизму смысле формулировал свои законы: «Бытие литературного жанра, в конечном счете, определяет авторское сознание»⁵, – сходятся крайности, сходятся!).

Насколько близко сходились формалисты и социологи в понимании сюжетно-композиционных структур, можно видеть на примере трактовки ими функций авантюрного сюжета. Для формалистов такой сюжет – чисто техническое сплетение мотивов препятствий, похищений, сочетания действий и происшествий, единственная функция которых – «торможение». «Быта здесь не более, чем индейского быта в

¹ Конечно, дело не только в количестве времени, на чем акцентирует внимание Цейтлин, но главным образом в количестве событий, пришедшихся на этот срок. «Обломов» кажется статичным не только из-за того, что его «событие» растянулось на много лет, но и по той причине, что в течение этого срока не случилось «ничего особенного», если иметь в виду внешне-событийную, а не внутренне-психологическую сторону романного «события». Романы Достоевского кажутся очень динамичными и потому, что в узких временных рамках развернута масса потрясающих происшествий. А между прочим, Солженицыну, использующему, казалось бы, тот же прием «сгущения» времени, это отнюдь не всегда удается, особенно в «Красном колесе», где калейдоскопическое мелькание событий в крайне сжатых промежутках времени, наоборот, иногда (в «Марте семнадцатого», например) затягивает повествование и делает его крайне тягучим и вялым.

² Цейтлин А. Время в романах Достоевского. К социологии художественного приема // Родной язык в школе. 1927. № 5. С. 7.

³ Цейтлин А. Время в романах Достоевского. // Родной язык в школе. 1927. № 5. С. 3.

⁴ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. – Л., 1929. С. 42-43

⁵ Шкловский В. Материал и стиль в романе Л.Толстого «Война и мир». – М., 1928. С. 199

шахматном короле»¹, – писал В.Шкловский, понимая под «бытом» отражение реального содержания жизненных явлений.

В. Фриче, со своей стороны, рассматривает авантюрный роман «восходившей буржуазии» как жанровую антитезу авантюрному роману феодального класса, поскольку в них выражена разная классовая «психоидеология», которая определяет различия в характерах героев, в содержании авантюр и т.д.². При этом само качество «авантюристичности», т.е. приключенческий сюжет, составляющий основу романной структуры, для Фриче всего лишь «канва», которая не имеет никакой содержательной функции. Но примерно в то же время М.Бахтин, рассматривая вопрос о функциях авантюрного сюжета в романах Достоевского, сделал глубокий вывод о содержательном значении стихии авантюристичности, которая находит свое выражение в сюжетных перипетиях романа³, а Луначарский писал об авантюрном жанре как об отражении в литературе реального качества жизни в эпохи его создания и расцвета⁴. Позднее в книге «Происхождение романа», написанной под глубоким воздействием идей Бахтина, В.Кожин исследовал авантюрный сюжет как эстетический эквивалент авантюристичности жизни⁵.

3.2. Литературный герой

Если в системе Переверзева образу **литературного героя** как проекции «социального характера» придавалось очень большое значение, то в школе Фриче отношение к этому элементу художественной структуры произведения было более дифференцированным.

В «буржуазном» романе (его часто называли «буржуазно-семейным») личность, образ героя безоговорочно признавался главным элементом художественной структуры, хотя в глазах социологов это вовсе не было положительным моментом и связывалось с «индивидуализмом» буржуазии как отрицательным качеством ее «социального характера». Зато по отношению к «социалистическому» роману роль героя была решительно пересмотрена. Уже в развитии «буржуазной» литературы эры «индустриально-технической общественной формации» В.Фриче обнаружил тенденцию вытеснения образа героя образом массы, толпы и считал это явление отнюдь не отрицательным, а прогрессивным. Что касается советского романа, то он должен, по Фриче, поставить в центр изображения не героя, а *класс*. «Противопоставляя образу-характеру личности образ класса-строителя, –

¹ Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика. – Пг. 1919. С. 134

² См.: Фриче В. Проблемы социологической поэтики // Вестник Комм. Академии. 1926. № 1.

³ Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского – Л., 1928

⁴ Луначарский А. Пути "Следопыта" // Всемирный следопыт. 1930. № 3.

⁵ Кожин В. Происхождение романа. – М., 1963.

утверждал А.Зонин, – Фриче сделал огромный шаг вперед в определении основного содержания пролетарской литературы, он стянул все проблемы литературного творчества в один железный узел, принципиально противопоставил анархический стержень буржуазной литературы – человека – организованной единице нового общества – рабочему классу»¹.

Остановимся на этом подробнее. Выше уже говорилось, что В.М.Фриче строил свою систему литературно-теоретических понятий, исходя не из «социального характера» и соответствовавшего ему «образа», как В. Переверзев, а из «стиля», который выводился им из форм производства. «Ремень от махового колеса фабричной машины», по словам П.Сакулина, «набрасывался прямо на шею писателя»². Это сказалось и в решении проблемы героя. В 1924 г. в статье «Трансформация литературных жанров» Фриче обратил внимание на процесс «обезличения» буржуазной литературы, исчезновение из нее личности, характера. Он связал это явление с чертами высокоразвитого капитализма, в обстановке которого «индивидуумы заслоняются и поглощаются, с одной стороны, большими объединениями (тресты, профсоюзы, партии), с другой стороны – «вещами» (городом, машинами, товарами)». В результате этого, по его мнению, происходит коренное изменение в литературе, из которой «исчезает ее прежний главный устой – личность», в результате чего рождаются «новая лирика, новый роман, новая драма»³. Образцами такой новой литературы он считает «финансовый роман» «Волк Фенрис», напечатанный перед первой мировой войной в Германии без имени автора, «производственный роман» Пьера Ампа и «урбанистический роман» (Жюль Ромен «Силы Парижа»).

Отмеченные Фриче процессы, происходившие в начале XX века в западной литературе и связанные с проявлением симптомов «обезличения», оценивались им вовсе не негативно, а позитивно, не как признак разрушения, распада романной формы, а как начало вполне закономерного, необходимого и даже прогрессивного этапа развития литературы. Проявление таких же тенденций в советском романе Фриче безоговорочно приветствовал. В статье «К вопросу о повествовательных жанрах пролетлитературы» он приветствует «безгеройный» роман и утверждает, что «столбовой дорогой» пролетарской литературы, ее основным жанром должен стать жанр «социалистического производственного романа». Он резко противопоставляет его такому же «буржуазному» роману, поскольку для него это «*другой жанр*», возникший и функционирующий в границах другого классового стиля и организуемый другой «психоидеологией». Но одной из важней-

¹ Зонин А. Фриче и проблемы пролетарской литературы // Марксистское искусствознание и В.М.Фриче. – М., 1931. С. 81

² Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925. С. 183

³ Воинствующий материалист. 1924. № 1. С. 338

ших особенностей структуры нового, «социалистического производственного романа» он считает то же самое «отсутствие героя и героев», а также «апсихологичность всей структуры произведения»¹. В центре такого романа должен стоять не человек, не характер (эти слова Фриче даже берет в кавычки), а (в «буржуазном» варианте) производство, в «социалистическом» – строительство... Фриче был уверен в том, что возможен роман без человека, организуемый только «образом вещи» и утверждал даже превосходство такого вида романа над романом с образом человека в центре². Не случайно он не видел разницы между реализмом и натурализмом, а вершиной реализма считал творчество Э.Золя, не соглашаясь с Луначарским, утверждавшим в этом отношении первенство Бальзака³.

Развивая взгляды Фриче, И.Нусинов утверждал, что в социалистическом романе на смену традиционному романическому треугольнику придет другой, «производственный» (директор – партком – профсоюз), и противопоставлял «коллективное» начало «личному, семейному», о котором отзывался весьма неодобрительно: «В коллективе стоит вопрос о продвижении класса, в семейно-бытовой обстановке – о собственном продвижении. Семейно-бытовая обстановка – бульон для выращивания микробов хлестаковщины, смердяковщины, собственнических и эгоистических наклонностей, ставших инстинктом человека собственнического общества»⁴. Эти теории немедленно отозвались в критике отрицанием «героя» и пропагандой «производственного» жанра не только в «пролетарской», но даже и в «крестьянской литературе». Теоретики «крестьянской литературы» из журнала ВОКП «Земля советская» тоже занялись отрицанием роли «личности» и пропагандой «индустриального романа» как «столбовой дороги» *крестьянской прозы*⁵.

3.3. Вопрос о психологизме

Между прочим, в негативном отношении к психологизму социологи школы Фриче вновь «сошлись» с формалистами, хотя и на совершенно другом основании.

Отрицательное отношение к психологическому анализу в литературе у Фриче и его последователей было связано с подозрением к «герою» как явно «буржуазному» ее элементу. В статье «В защиту ра-

¹ Печать и революция. 1929. № 9. С. 10 - 11.

² См.: Фриче В. "К вопросу о характере образа в стиле индустриального капитализма" // Литература и марксизм. 1928. № 3

³ Луначарский А. История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах. Ч. 2. – М., 1924. С. 171

⁴ Нусинов И. Вопросы жанра в пролетарской литературе // Лит. и искусство. 1931. № 2. С. 30

⁵ См.: Красильников В. Индустриально-социалистический и перспективный жанры // Земля советская. 1930. № 9; Шишкевич М. Шаги крестьянского романа // Земля советская. 1930. № 7; Ревакин А. Стиль крестьянской прозы // Земля советская. 1930. № 8

ционалистического изображения человека» Фриче писал: «Изображая доподлинного человека индустриальной поры и, в частности, доподлинного пролетария и тем более сознательного партийца, писатель не может не трактовать их психику иначе как «рационалистически». Вся культура индустриализма, равно как и его высшей формы, социализма, насквозь рационалистична. Техника, организация, партийный коллектив, научное устремление – все эти черты социалистической культуры рационализируют жизнь, рационализируют вместе с тем психику, организуют неорганизованное, преодолевают «природу», подчиняют сознанию и сводят к минимуму стихию внесознательную, стихию подсознательную»¹.

Отрицание психологизма в некоторой степени было связано с отрицанием теорий Перевала и рапповской концепции «живого человека», но, безусловно, коренилось и в самой вульгарно-социологической методологии.

А формалистское и вульгарно-социологическое отрицание психологизма пересеклись и «сошлись», как в одной точке, в лефовской теории «литературы факта», которая была плодом эклектического соединения обеих методологий (об этом ниже). В своем «теоретическом одичании» (так назвал лефовскую теорию один из противников Лефа в 20-е гг. рапповец Н.Берковский²), лефовцы требовали «давать не людей, а дело, описывать не людей, а дело, заинтересовывать не людьми, а делами»³. Вместо романа, в котором «центральным стержнем всего мироздания является романский герой, весь мир воспринимается через него» и, больше того, «весь мир есть по существу набор его собственных деталей»⁴, ЛЕФ призывал давать «биографию вещи» по образцу произведений Пьера Ампа. Даже в выборе образца вкусы лефовцев и сторонников Фриче совпали.

А. Фадеев, сам будучи сторонником теории «живого человека», в 1928 г. в докладе на Первом Всесоюзном съезде пролетарских писателей с полным основанием соотносил статьи Фриче с лефовскими нападениями на «психоложество»⁵.

Тогда разгорелась даже характерная дискуссия в журналах «На литературном посту» и «Октябрь» вокруг статьи А.Курелла «Против психологизма»⁶. В этой статье А.Курелла вслед за Фриче и лефовцами ми выступил против психологизма, считая этот способ изображения «опасным» и объявил задачей литературы овладение методом «объективного реализма», выдвигая в качестве образца все те же «производственные романы» П.Ампа.

¹ Фриче В. В защиту рационалистического изображения человека // Красная новь. 1928. № 1. С. 243 - 244

² Берковский Н. Текущая литература. – М., 1930

³ Литература факта – М., 1929. С. 93

⁴ Литература факта – М., 1929. С. 68

⁵ Фадеев А. Столбовая дорога пролетарской литературы // Октябрь. 1928. № 11 - 12.

⁶ Курелла А. Против психологизма // На литературном посту. 1928. № 5, 6

4. Литературный процесс и его законы. Категории стиля и жанра в теории литературной эволюции

Как и в теории Переверзева, в теории Фриче литература распадается на автономные островки разных классовых стилей. Мы уже говорили выше, что Фриче и Переверзев не случайно «сошлись» в отрицании жанра как межстилевой категории; это произошло потому, что в основе их концепций лежит одинаковое игнорирование общих законов литературного развития и соответственно тех форм, в которых больше всего выражается историческая преемственность в развитии литературы. Отрицание существенного научного значения «традиционных» жанровых понятий (таких, как роман, повесть, поэма, драма и т.п.) и подмена их внутрителивыми категориями, замыкание жанров в границы стиля и отказ видеть какую-либо преемственную или причинную связь между жанровыми формами разных стилей было следствием и ярким свидетельством "недостаточности" вульгарно-социологической методологии в построении истории литературы и в изучении общих закономерностей развития литературного процесса.

Как выглядит динамика литературного развития, процесс смены стилей и жанров в социологической концепции В.Фриче? Он попытался сформулировать не более не менее как «вечные» законы, которым подчиняется развитие любого стиля и жанра в любую эпоху, с момента их возникновения и до полного исчезновения. Под один найденный раз навсегда закон развития «жанрово-стилевых формаций» подгоняется живой историко-литературный процесс прошлого, настоящего и будущего. Здесь опять неизбежно возникает параллель с формалистскими «вечными» законами литературной эволюции. Обе противостоявшие друг другу в 20-е годы теории и методологии обнаруживали одинаково сильные тенденции к априоризму, нормативности, к установлению «вечных» и «вневременных» законов литературного развития. Социологи ставили перед собой следующие основные вопросы: «Как формируется литературный жанр? Какие социальные предпосылки вызывают его к жизни? Как протекает существование литературного жанра, начиная с периода его становления и кончая периодом его полного распада?» (заметим, что это вопросы, которые в свое время формулировал основоположник "эволюционного метода" Фердинанд Брюнетьер – С.С.) – и считали, что найденные ими ответы есть не что иное как «законы, которым подчиняются все поэтические жанры во все исторические эпохи»¹ (то же самое относилось и к найденным ими законам развития *стиля* – С.С.).

Что же это за законы? Во всех работах литературоведов-социологов речь идет об одних и тех же «общих законах диалектики жанров и стилей», которые были сформулированы В.М.Фриче и

¹ Цейтлин А. Жанры // Лит. энциклопедия. Т.4. – М., 1929. С. 111.

названы им законами образования и развития «жанрово-стилевых формаций».

Речь идет о процессах, происходящих в границах одного классового стиля, а точнее, в сфере *бытия* того или иного класса. Становление новых стилей и жанров может идти разными путями.

Закон первый: «Новый класс, строящий свою поэзию, заимствует известные стилиевые и жанровые образования у того же класса другой страны в настоящем или даже отдаленном прошлом там, где этот класс успел экономически и социально, а следовательно, и культурно, конструироваться»¹.

В данном случае не следует слишком буквально понимать слово «заимствование» и полагать, что Фриче говорит о прямом влиянии одной литературы на другую. В действительности речь идет не о заимствовании, а о неизбежной *тождественности* систем стилей и жанров, возникающих *каждая самостоятельно* на складывающейся в разных странах в разное время *сходной* экономической основе. Ведь Фриче не устает повторять, что в диалектике стилей и жанров необходимо видеть лишь «инобытие» классового и экономического развития.

Второй закон, проявляющийся в процессе становления «жанрово-стилевых формаций», – это закон антитезы. «Класс формирует свои стили и жанры как противоположность, как антитезу стилям и жанрам того класса, который до него был господствующим»². Речь идет опять-таки лишь об автоматическом отражении в литературе процессов, которые происходят в экономическом базисе. Вытекающее из основной методологической посылки отрицание специфичности искусства и относительной самостоятельности его развития сказывается в данном случае особенно отчетливо. Ведь Фриче, следуя своей логике, вынужден был даже отрицать действие в сфере литературы незыблемого для марксизма диалектического закона перехода количественных изменений в качественные. В статье «Проблема диалектического развития искусства», говоря о действии «закона антитезы», он писал: «Новое явление растет не из количественных изменений, совершающихся в данной художественной системе, а как противоположность предшествующей или сопутствующей художественной системе. Иначе: развитие и движение художественной надстройки совершается преимущественно антитетично – и только в этом смысле «диалектически», – выражая и отражая в своей области и своими формами борьбу классов»³. Но многим ли отличается «закон антитезы», если он применяется догматически к любым литературным явлениям любой эпохи и при этом сочетается с отрицанием межстилевых

¹ Фриче В. Проблемы искусствоведения. – М., 1930. С. 108

² Фриче В. Проблемы искусствоведения. – М., 1930. С. 110.

³ Фриче В. Проблема диалектического развития искусства // Вестник Коммунистической Академии. 1927. № 21. С. 21.

связей и отношений, от формалистской теории эволюции, происходящей тоже путем «отталкиваний» и «переворотов»? Логика неумолимо ведет Фриче и к тому, что он подвергает сомнению действие третьего закона диалектики – отрицания отрицания. В той же статье Фриче солидаризируется с мнением П.Сакулина о большей целесообразности применения к литературе не «триады», а «диады», закона антитезы. В этом есть глубокий смысл: ведь «диада» предполагает полное отрицание, а в диалектической «триаде» отрицание служит формой *сохранения* кое-чего из отрицаемого, формой *связи* этапов исторического развития. Не только гегелевская, но и марксистская диалектика подвергается упрощению и сокращению действующего в ней комплекса закономерностей до одного лишь закона «борьбы противоположностей».

Все это делается ради укрепления основной для теоретической концепции социологов идеи об отсутствии взаимосвязей между классовыми «стилями», откуда и вытекает игнорирование общих, в том числе «межстилевых» закономерностей развития литературы.

Качественные изменения в литературе происходят лишь при *смене* одного стиля другим. В пределах же *одного стиля* явления и формы обладают однородной качественной определенностью, и, как у Переверзева, отличаются одно от другого лишь большей или меньшей степенью выраженности основных свойств. Это подтверждается той трактовкой, которую дает Фриче **третьему** открытому им закону – закону «трансформации», т.е. видоизменения стилей и жанров в процессе их исторического развития. В большинстве случаев он склонен видеть в этих процессах чисто количественные изменения. Так, он утверждает, что «переход реализма в натурализм и импрессионизм в конце XIX века является лишь количественным, а не качественным изменением стиля» (поскольку это видоизменения одного классового «буржуазного» стиля), и, следовательно, натуралистические и импрессионистические жанрово-стилевые элементы качественно не отличаются от реалистических.

Но все литературные законы не имеют никакой степени «самостоятельности». Формы развития литературы – «эволюционные» или «революционные» – автоматически повторяют соответствующие процессы в экономике и обществе: «Развитие поэтических форм идет скачками в тех случаях, когда в производстве происходят резкие сдвиги, или когда на смену одного класса идет другой... Развитие поэтических форм идет, напротив, путем частичных изменений, «эволюционно», когда в экономическом базисе, в классовой структуре и в психологии класса царит сравнительная устойчивость»¹.

Таковы открытые социологами общие законы, которые действуют в области «всех поэтических жанров во все исторические эпохи». Эта теория по-своему чрезвычайно нормативна и схематична, она

¹ Фриче В. Проблемы искусствоведения. – М., 1930. С. 114 - 115

является продуктом дедуктивного «законотворчества» по «методу паука» (вспомним классификацию научных методов Бэкона¹). В применении этих «общих законов» к конкретному историческому исследованию литературных фактов социологи, как и формалисты, не слишком считались с фактами, укладывая в прокрустово ложе абстрактных схем живое многообразие литературных явлений. Но в свои законы они свято верили и, подобно тем же формалистам, опираясь на свои эволюционные схемы, довольно охотно занимались литературным прогнозированием.

5. Социологические литературные прогнозы

Социологи не меньше формалистов были убеждены, что именно в их руках находятся ключи к познанию не только прошлого и настоящего литературы, но и ее будущего, и считали, что им точно известно, какие стилевые и жанровые формы *должны* развиваться в советской литературе, а какие *не должны*. Так, В.Фриче доказывал, что основным жанром пролетарской литературы непременно должен стать и будет жанр «социалистического производственного романа», поскольку в эпоху «реконструкции» основным образом в литературе становится образ «класса-строителя», и даже предлагал «идеальную схему» этого жанра. Точно так же его ученик И.М.Нусинов в большой работе «Вопросы жанра в пролетарской литературе» с непоколебимой убежденностью заявлял, что в пролетарской литературе основными должны стать жанры: «производственный, бытовой, семейно-бытовой, исторический, интернационально-пролетарский, перспективный и утопический»² (по сути, он декретировал не жанры, а *темы*, в соответствии со своей «качественной», т.е. тематической, концепцией жанра). Очерк, по его мнению, будет «вспомогательным жанром». Пролетарская трагедия невозможна и нежелательна, так как «трагедия всегда выражала человеческую немощь»³ (тут есть забавная переключка с платоновским проектом идеального государства и приличествующего ему искусства). Ода в советской литературе могла быть лишь ничтожным эпизодом первых лет ее развития («по самой своей природе она глубоко враждебна и чужда нашей действительности»⁴). Что касается сатиры, то она займет «третьестепенное место», а юмор, как «литературная категория, чуждая пролетариату» (!), тоже не мо-

¹ Ф.Бэкон выделял три метода научного познания: 1) метод **муравья**: он тащит в свой муравейник всё, что попадется по дороге (это то, что называют «ползучим эмпиризмом»), метод **паука**: его последователи вытягивают, подобно пауку, паутину своих выводов и обобщений, так сказать, тоже из себя, высасывая их из собственного пальца (это «рационалистическая схоластика») и, наконец, метод **пчелы**, которая собирает в улей нектар с разных цветов и превращает его в мёд. В этом отношении формалисты и социологи опять сходятся в трогательном единстве: и те, и другие предпочитают схоластическое теоретизирование конкретному анализу фактов.

² Нусинов И. Вопросы жанра в пролетарской литературе // Лит. и искусство. 1931. № 2. С. 38

³ Нусинов И. Вопросы жанра в пролетарской литературе // Лит. и искусство. 1931. № 2. С. 27

⁴ Нусинов И. Вопросы жанра в пролетарской литературе // Лит. и искусство. 1931. № 2. С. 27

жет «претендовать на особое место». Вывод суров и категоричен: «Пролетариат не создаст классиков сатиры и юмора»¹.

Антиисторизм методологии особенно отчетливо сказался в решении вопроса о судьбах романа в современную эпоху. Формалисты и социологи в этом вопросе по существу стояли на одних позициях. Теоретические прогнозы об «отмирании» романа упорно распространялись ими на всем протяжении 20-х годов, в том числе и во второй половине этого десятилетия, когда роман не только не «исчезал», но и развивался с новой силой. Так что выводы о гибели романа были связаны прежде всего с сущностью и логикой самих формалистических и социологических концепций, слепая вера в которые заставляла теоретиков не замечать того, что происходило вокруг них и в самой современной литературе. Что бы ни исследовали формалисты: соотношение «больших» и «малых» форм или развитие типов прозаического повествования – приговор роману на данном этапе эволюции у них был неизбежно «смертным». «Мое убеждение, что старая форма, форма личной судьбы, нанизывание на склеенного героя, сейчас ненужная. Большие романы, эпические полотна сейчас никому не нужны»², – писал В.Шкловский. «Алексей Максимович, – убеждал он Горького в «Новом Лефе», – вы сами..., несмотря на свою одаренность, сорвались на романе. Ведь и «Дело Артамоновых», и «Клим Самгин» – неудачи»³. «Не уживается современный материал с традиционными, почтенными романами»⁴, – утверждал Ю.Тынянов как теоретик, сам в то же время как прозаик активно работая над историческим романом. Б.Эйхенбаум в 1924 г. писал, что «поставлен под вопрос самый жанр романа» и что «чередной кругооборот ведет нас сейчас от старых форм романа и новеллы к хронике, к воспоминаниям, к эпизодам, к письмам»⁵, в 1928 он же называл «призрачным» существование современных «эпопей», которые, по его словам, «находят себе выгодный, но не очень лестный приют в экзаменационных программах, а не в истории литературы»⁶, – это в то самое время, когда были опубликованы первые тома «Клима Самгина» и «Тихого Дона».

Социологи же в своих приговорах роману выдвигали «сокрушительный», с их точки зрения, довод о том, что роман – *буржуазный* жанр, и потому ему не место в социалистической литературе. Этот тезис был широко распространен в социологическом литературоведении и критике, прямо или косвенно на его основании делались многие выводы и оценки современных романов; он нашел свое место даже в «Литературной энциклопедии», где в статье Г.Н.Поспелова, одного из

¹ Нусинов И. Вопросы жанра в пролетарской литературе // Лит. и искусство. 1931. № 2. С. 41, 43

² Шкловский В. Гамбургский счет. – Л., 1928. С. 109.

³ Новый Леф. 1928 № 4. С. 25

⁴ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. – Л., 1929

⁵ Эйхенбаум Б. В поисках жанра // Русский современник. 1924. № 2. С. 231

⁶ Читатель и писатель. 1928. № 41. С.5

лучших учеников Переверзева, формулировалась «роковая привязанность» романа к индивидуалистическому самосознанию капитализма, а поскольку капитализм идет к «упадку», то неизбежно разложение и угасание романа; что же касается социализма, то «новая эпоха с новым социальным самосознанием требует и иных жанровых форм»¹.

Теория отмирания романа нашла свое выражение и в концепции В.М.Фриче. Пропаганда «социалистического производственного романа», с «безгеройностью» а «апсихологизмом» всей его структуры, достаточно красноречиво говорит о том, какая участь была уготована традиционному роману с его «анархическим буржуазным стержнем» – личностью, характером героя.

Мысль об отмирании романа была связана с общим, по существу, довольно пессимистическим, несмотря на бодро-оптимистический тон, взглядом Фриче на судьбы искусства в социалистическом обществе. «Социализм, – по его мнению (это было написано еще в 1917 г. – С.С.), – это прежде всего организация, притом организация в мировом масштабе, это огромное насквозь рационализированное хозяйство, это строжайше математический и статистический учет, сверху донизу проведенный, а это обстоятельство, не отразится ли оно на психике будущего общественного человека в виде его настроенности на математический, точный, рационализированный лад? Социализм – это, далее, общество, где наука будет играть роль несомненно более господствующую, нежели ныне, и этот фактор в свою очередь также должен повлиять на будущую психику преобладанием в ней рассудочно-логического, отвлеченного, кристально-ясного мышления... А в психике, насквозь рационализированной под тройным могучим прессом грандиозно развитой организации, техники и науки, в которой, вероятно, самодержавно будет творить «рацио», много ли места останется для мышления художественными образами или символами, для мышления, которое есть переродившееся религиозное и недоразвившееся научное мышление»².

«Производственный роман», пропагандировавшийся Фриче, в данной связи выступает как один из этапов отмирания искусства вообще.

Внешне эта теория, объясняющая гибель искусства доминантным развитием рационального способа мышления, похожа на гегелевскую концепцию, но основа ее другая – то самое вульгарно-социологическое «перекидывание приводного ремня с махового колеса фабричной машины прямо на шею писателя»³, о котором писал П.Н.Сакулин, т.е. непосредственное, прямое и жесткое связывание форм искусства с характером материального производства.

¹ Литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1935. С. 793

² Фриче В. Социализм. М., 1917

³ Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. М., 1925. С. 183

6. «Антиподы и двойники»

Социологи и формалисты в литературоведении 20-х годов выступали как ярые противники друг друга. Но является ли случайным тот факт, что обе эти теоретические концепции обнаруживали сильнейшие тенденции к нормативности и внеисторичности своих категориальных систем? Это сходство далеко не случайно. Крайности сходятся, в противоречиях обнаруживается связь, и между формализмом и социологизмом нащупываются точки соприкосновения.

В конечном итоге они заключаются в том и другом случае в принципиальном разрыве формы и содержания. Ведь ни те, ни другие не смогли, при всех усилиях, преодолеть «дуализм» этих категорий, хотя и те и другие открыто объявляли целью своей работы уничтожение этого «дуализма». Но как ни старались формалисты свести все в литературе к «чистой форме», в конце концов они все же вынуждены были признать и конструктивные функции «материала», и роль «тематических элементов» в художественной «конструкции». Социологи, с другой стороны, хотя и не забывали говорить о «единстве формы и содержания», на самом деле понимали эти категории так, что от «единства» ничего не оставалось, и в их работах постоянно проявлялся тот же неистребимый «дуализм». Может ли оставаться в этом хоть тень сомнения, если в работах лидеров «социологических» школ литературоведения то и дело встречаются многочисленные суждения такого рода: «Если изъять из искусства или поэзии «содержание», то нечего будет оформлять художественно, т.е. образно- и эмоционально-, а если снять форму, т.е. образно- и эмоционально-, а в поэзии образно-эмоционально-словесный покров, то останется «содержание», т.е. экономический и классовый базис, не имеющий ничего общего с искусством, лежащий вне искусства»¹. Красноречиво, не правда ли? Вот ярчайший пример схождения двух непримиримых противников. Содержание у социологов (как «материал» у формалистов) оказывается вне искусства, искусство, стало быть – та же «чистая форма» («образно-эмоционально-словесный покров»), что и у формалистов! Форма в той и другой концепции противостоит содержанию не диалектически, а как абсолютная противоположность, хотя в конкретном анализе это противопоставление выражается совершенно по-разному.

В дневниковых записях 80-х гг. Лидии Гинзбург, ученицы Б.Эйхенбаума, одной из самых ярких представительниц «младоформализма» 20-х годов, т.е. поколения учеников корифеев ОПОЯЗа, есть поразительное признание, что «формализм в своей склонности к аналитическому разъятию» «был неузнанным двойником... социологического анализа». «Антиподом и двойником»², – честно и жестко уточняет Л.Гинзбург. С этим нельзя не согласиться.

¹ Фриче В. Что такое искусство? // Марксистское искусствознание и В.М.Фриче. – М., 1931. С. 25

² Гинзбург Л. Человек за письменным столом. – Л., 1989. С. 318

§ 3. МЕТОДОЛОГИЯ «ФОРСОЦЕВ» (эклектические направления в литературоведении и критике 20-х гг.)

Односторонность методологии формализма и вульгарного социологизма для некоторых литературоведов и критиков была неприемлема с самого начала (как, например, для вышедших из академического «культурно-исторического» литературоведения П.Н.Сакулина или Н.К.Пиксанова), либо становилась все более ясной в ходе противостояния этих двух научных направлений в 20-е годы. В разных работах все чаще и чаще встречаются заявления о необходимости «сочетать марксистский метод с достижениями формальной школы»¹. Многие ищут выхода в «синтезе», как обычно говорилось, а на самом деле чаще всего в механическом, эклектическом соединении принципов формализма и социологизма².

По этому пути пошла так называемая «социологическая школа» во главе с П.Н.Сакулиным, представители «формально-социологического метода» (Б.Арватов и др.); в этом же направлении обосновывали свою теорию участники литературной группы ЛЕФ.

Несмотря на резкую критику с обеих сторон, П.Н.Сакулин вполне сознательно шел на компромиссное соединение принципов двух систем, видя в этом «неизбежный этап эволюции»³. «Природа литературных явлений, – писал он, – вполне допускает применение как формализма, так и социологизма. И теперь уже среди марксистов весьма распространено утверждение, что между формализмом и социологизмом возможен вполне законный синтез. Подобным синтезом, вытекающим из природы вещей, я всего более и дорожу»⁴.

Б.Арватов соединение двух методологических принципов подчеркивал уже самым названием своей системы: «формально-социологический метод», а Леф в первом же номере своего журнала обратился к ОПОЯЗовцам с таким призывом: «Формальный метод – ключ к изучению искусства. Каждая блоха-рифма должна стать на учет. Но бойтесь ловли блох в безвоздушном пространстве. Только рядом с со-

¹ См.: Львов-Рогачевский В. Новейшая русская литература. – М., 1923. С. 297; Горбачев Г. Очерки современной русской литературы. – М., 1924. С. 119. Цейтлин А. Марксисты и формальный метод // Леф, 1923, № 3; Ефимов А. Социология литературы. – Смоленск, 1927; Келтуяла В. Основы историко-материалистического подхода к изучению литературного произведения // Родной язык в школе. Сб. – М., 1924; Келтуяла В. Метод истории литературы. – Л., 1927 и др.

² Характерно, что эта тенденция намечается как в литературоведении, так и в искусствознании. Например, Ф.Шмит писал: «Опыт показывает, что строить систему научного искусствоведения можно только при условии постоянного сотрудничества формалистов и социологов на равных правах» (Шмит Ф. Предмет и границы социологического искусствоведения. – Л., 1928. С. 42)

³ Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925. С. 19

⁴ Сакулин П. Мои пояснения // Печать и революция. 1926. № 2. С. 100

циологическим изучением искусства ваша работа будет не только интересной, но и нужной»¹.

Конечно, было бы неверно полностью отождествлять позиции П.Сакулина и его школы с такими явлениями, как «формально-социологический метод» Б.Арватова или – тем более – такими, как эпатажные теории ЛЕФа. Конкретные пути их довольно существенно отличались друг от друга. Но, объединяя эти явления общим названием «форсоцев», или, лучше сказать, «эклектических направлений», я сознательно акцентирую внимание на принципиальной общности их исходных методологических позиций.

Под «эклектизмом» я понимаю попытку создания некоего единого метода, построенного на *механическом* соединении разных методологических принципов для изучения одного и того же объекта, а не признание плодотворности применения разных методов исследования к разным сторонам одного и того же объекта или разных объектов, которым эти методы наиболее адекватны.

В этом смысле я не считаю проявлением «эклектизма» принцип, провозглашенный в свое время Н.К.Пиксановым: «Литературная наука, – писал он, – своим предметом имеет явление столь сложное, что ограничение каким-нибудь одним монопольным методом в ней было бы положительно вредно. Поэтому приемлемы – и давали отличные результаты – самые разнообразные методы: лингвистический, формальный, эстетический, психологический, социологический»².

Это верно при осознании границ и возможностей того или иного метода в изучении адекватных ему сторон или элементов одного или того же объекта или при выборе специального объекта, в изучении которого тот или иной метод наиболее результативен.

В сущности, здесь заявлен принцип **системного** изучения литературы.

«Социологический метод» П.Н.Сакулина с этой точки зрения менее эклектичен, чем «формально-социологический метод» Б.Арватова или теории ЛЕФа.

3.1. «Социологический метод» П.Н.Сакулина

П.Н.Сакулин намеревался создать единую и цельную науку о литературе и задумал написать 15 монографий по основным вопросам теории литературы и методологии литературоведения. Этот цикл работ он обозначил общим названием «Наука о литературе, ее итоги и перспективы». Замах был почти что подстать грандиозному проекту А.Н.Веселовского (кстати, П.Сакулин намеревался создать «социологическую поэтику» как бы в противовес или в дополнение к «истори-

¹ Леф. 1923. № 1. С. 11

² Пиксанов Н.К. Два века русской литературы. – М.-Пг., 1923. С. 5 -6

ческой поэтике» А.Н.Веселовского). Но в итоге были изданы лишь три небольших монографии¹ и несколько статей.

В сущности, теория П.Сакулина была направлена своим острием прежде всего против грубого упрощительства вульгарного социологизма, который, по его приводившейся уже меткой оценке, во имя ложно понятого монизма впадает в «схематический детерминизм», насильственно набрасывая «ремень от махового колеса фабричной машины прямо на шею писателя»².

«Не литература для социологии, а социология для литературы – вот наш девиз»³, – заявил П.Сакулин в книге «Социологический метод в литературоведении». В отличие от социологов вульгарного толка, он был твердо убежден, что литература – явление специфическое, что она в своем развитии относительно самостоятельна, и считал основной задачей литературной науки изучение художественных явлений в их специфике, при учете общей зависимости от «базиса».

3.1.1. Выделение «эволюционных» и «каузальных» закономерностей развития литературы

Литературный процесс осмысливается П.Сакулиным как взаимодействие двух рядов закономерностей: эволюционных (имманентных) и каузальных (внешних для литературы). Взаимодействие между ними понимается как чисто механическое сосуществование или столкновение сил, каждая из которых абсолютно самостоятельна и не может воздействовать на *природу* другой (т.е. не в состоянии *изменить* эту природу). Она лишь ставит для другой силы какие-то пределы, ограничивая ее действие только определенным кругом явлений.

Первоначально П.Сакулин предполагал подвергать поочередно-му рассмотрению (т.е. сперва имманентному изучению, а затем социологическому обоснованию) *все* основные элементы литературы. Однако сама логика концепции разделения «двух рядов» неудержимо влекла к разделению сфер влияния этих «рядов» и к разграничению в составе литературы, с одной стороны, элементов, подчиняющихся *только* «эволюционным» (имманентным) законам и подведомственных *формальным* методам изучения, а с другой – элементов, определяемых внелитературными («каузальными») факторами, – при объяснении этих явлений исследователь имеет право «встать в позу социолога» и выдвигать свои «почему?». Вполне логично, что в конце концов имманентным законам в системе Сакулина оказываются подчинены элементы *формы* (например, композиция и жанр); что же касается *содержания*, то, по словам автора «Социологического метода...», его

¹ Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925; Синтетическое построение истории литературы. – М., 1925; Теория литературных стилей. – М., 1928

² Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925. С. 183

³ Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925. С. 22

«социальная природа вскрывается без особого труда. Общая концепция произведений, господствующие в них идеи, сюжетное содержание и смысловое их значение убедительно выводятся из условий эпохи»¹.

Форма и содержание, таким образом, представляются как две разные сферы, в которых действуют разные, даже противоположные во многом законы. «Дуализм» этих категорий оказывается не преодоленным; напротив, он как бы даже получает теоретическое оправдание. Логика механического, эклектического соединения противоположных методологических принципов привела не к преодолению их односторонности, а к сохранению или даже углублению их недостатков. Желаемого «синтеза» не получилось. Многократно декларированное П.Сакулиным единство формы и содержания, стремление «понять их вместе, как части единого организма», на практике оборачивалось тем, что художественное произведение оказывалось *механической суммой равноправных* формальных и содержательных элементов. П.Сакулин сам признавал, что его системе далеко до подлинного синтеза и утешал себя тем, что «разумный эклектизм предполагает известную согласованность элементов и в этом смысле служит этапом к синтезу».

Эклектизм, в работах П.Сакулина как бы вынужденный, искренне стыдящийся самого себя, выступил во всей своей торжествующей беспринципности в трудах эпигонов автора «Социологического метода»². Один из них, А.Андрузский, например, совершенно недвусмысленно объявил о «дуализме формы и содержания» как главном принципе подлинно научной эстетики и объяснил этот вывод тем, что «содержание характеризует искусство количественно, а форма качественно», и если «содержание определяется экономикой», то «художественная форма идет своей особой походкой по дороге развития искусства». А посему «социальную «каузальность» следует относить к содержанию, «имманентность» следует относить к художественной форме»². И хотя между этими резкими формулировками и осторожными определениями П.Сакулина есть разница, она все же относится не к сути идей, а именно к способу их выражения.

3.1.2. Жанр и стиль в теоретической системе П.Сакулина

Для того, чтобы выявить разницу между социологическим методом П.Сакулина и социологией вульгарного толка (Переверзева или Фриче) посмотрим, как трактовались им эти ключевые категории теории литературы.

По логике «разделения элементов» категория жанра попадала в сферу действия «эволюционных» законов, оказывалась чисто формальной системой и подлежала изучению методами формальной школы. Характерно название того выпуска «Науки о литературе», в кото-

¹ Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925. С. 150

² Андрузский А. Эстетика Плеханова. – Л., 1929. С. 109, 135, 160

ром должна была быть рассмотрена проблема жанра, – «Литературная морфология». Хотя эта книга и не вышла в свет, общие принципы теоретической системы, а также ряд суждений на эту тему в других работах П.Сакулина¹ позволяют составить представление о его понимании жанра.

Литературный жанр – по Сакулину – это «живой комплекс формальных признаков»². Если учесть, что формальные элементы мыслятся как статичные, как нечто постоянное и устойчивое и только относительно связанное с содержанием, а также тот факт, что этот «комплекс» подлежит прежде всего имманентному изучению, – то становится ясно, что представление П.Сакулина о структуре жанра оказывается близким к воззрениям теоретиков формальной школы. Можно даже утверждать, что в понимании сущности и структуры жанра П.Сакулин был «правее» В.Жирмунского, признававшего наличие в структуре жанра тематических элементов на равных правах с формальными, и ближе к Шкловскому и Эйхенбауму, считавшим жанр «чистой формой». Дело в том, что во всех его работах, где речь идет о жанре, всегда имеется в виду лишь та или иная совокупность формальных композиционных приемов, в то время как тематические элементы включаются в состав *стиля*. Не случайно П. Сакулин признавал методы изучения жанра, применяемые В.Шкловским, вполне правомерными: «Изучая морфологию романа, – писал он, – В.Шкловский берет материал из разных писателей, произведений и эпох. Порою это производит впечатление некоторого хаоса. Но этот «хаос» свидетельствует о том, что известные композиционные приемы бытуют в разных литературных средах, что иной писатель утилизирует старые приемы по соображениям художественной телеологии, и нелегко было бы сказать, какими социальными причинами продиктованы эти соображения. Добиваться во что бы то ни стало социологического объяснения в подобных случаях было бы бесполезно»³.

Таким образом, чисто формальное изучение жанра представляется Сакулину вполне соответствующим его «природе». Он сам утверждал, например, что в переходе Пушкина от романтической поэмы к драме «действуют законы эволюции»⁴, т.е. имманентное развитие литературных форм. Насколько тесно связывается жанр с «эволюционным рядом», свидетельствует и тот факт, что в книге «Синтетическое построение истории литературы», формулируя свои «номологические обобщения» (под которыми, по его терминологии, подразумевались *общие* законы литературного развития), П.Сакулин подчи-

¹ «Социологический метод в литературоведении» – М., 1925; «Синтетическое построение истории литературы» – М., 1925; «Теория литературных стилей». М., 1928; статьи «К вопросу о построении поэтики», «Методологические задачи историка литературы»; «Мои пояснения» // Печать и революция. 1925, № 1; 1926., № 2 и др.

² Сакулин П. Социологический метод в литературоведении – М., 1925. С. 27

³ Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925. С. 156

⁴ Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925. С. 156

няет развитие жанров имманентному «закону сохранения творческой энергии» и пишет: «Творческая энергия, раз она проявила себя в тех или иных материальных формах, не умирает бесследно, а продолжает жить, как элемент творческой традиции. Предметом творческой традиции являются язык, стих, литературные жанры, мотивы, сюжеты, типы, целые стили и культурные стихии»¹. Характерна также в этом отношении постановка П.Сакулиным проблемы литературных влияний. Амплитуда его колебаний между формализмом и социологизмом настолько велика, что он может утверждать на одной странице: «Чтобы литературное влияние состоялось, необходимы социальные предпосылки в виде сходства общественного быта, а следовательно, и культурного развития», – а на следующей заявить нечто прямо противоположное: «Писатель свободно принимает литературные влияния, не обращая внимания на классы, эпохи и страны»².

Впрочем, социологический момент вводится и в теорию жанра, потому что П.Сакулин не столь прямолинеен, как его эпигоны, безоговорочно подчиняющие содержание экономике, а форму целиком освобождающие от всяких уз «каузальности». Он утверждает, что «эволюция жанров находится в бесспорном соответствии с ходом литературной жизни и испытывает на себе явное влияние тех факторов, которыми обусловлена сама литературная жизнь. При одних социально-культурных условиях господствуют одни жанры, в другие эпохи – другие жанры, или же в новых условиях известный жанр претерпевает ту или иную трансформацию, нередко очень существенную»³. Это уступка «каузальности», однако не слишком существенная, потому что жанр развивается «по природе» своей, согласно имманентным законам литературной эволюции, а социально-культурные условия лишь извне влияют на него и искривляют в ту или иную сторону линию его развития. Само понимание Сакулиным каузальности как внешнего по отношению к литературе и ее собственной природе фактора силой логики толкало его в сторону формалистского объяснения механизма развития литературных форм.

Тем не менее в объяснении литературного процесса П.Сакулин проявил значительно бóльшую широту взгляда и объективность в толковании фактов, чем формалисты и социологи вульгарного толка. Несмотря на эклектичность, его теория была известным шагом вперед по сравнению с крайней жесткостью и схематизмом ОПОЯзовских и вульгарно-социологических концепций. Не случайно он заслужил высокую оценку А.В.Луначарского, который считал П.Сакулина «одним из немногих блестящих представителей профессионального ученого мира, проявивших замечательную чуткость к громадной важности принципиальным и методологическим положениям» и отметил его

¹ Сакулин П. Синтетическое построение истории литературы. – М., 1925. С. 85

² Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925. С. 143, 144

³ Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925. С. 154 - 155

«большие заслуги в области приближения академического литературоведения к марксистскому мирозерцанию»¹... В письме Вяч. Полонскому Луначарский отмечал, что «вопросы, поднятые Сакулиным, очень тонки и интересны, в частности, где он указывает принципы эволюции и каузальности»² и использовал идеи Сакулина для борьбы с крайними упрощениями вульгарного социологизма, с «преждевременной черствой ортодоксией» представителей этого «обуженного и зачерствевшего марксизма»³.

Широта взгляда на литературный процесс позволила П.Сакулину избежать чрезмерного упрощительства и позволила наметить иную, чем в теориях Переверзева и Фриче, трактовку соотношения категорий стиля и жанра. «Стиль, – утверждает он, – это своеобразие, отличие данной формы от других», в то время как жанр, подчиняющийся «закону сохранения творческой энергии», трактуется им как нечто устойчивое, постоянное, сохраняющееся на протяжении ряда эпох и, что самое важное, в *разных* стилях. «Драма, как форма литературного жанра, может быть в разных стилях: в классическом, романтическом, символическом и пр. Форма – родовое понятие, стиль – видовое»⁴. Как видим, объяснение соотношения стиля и жанра дается совершенно противоположное тому, которое развивали последователи Фриче (разумеется, это связано с тем, что и жанр, и стиль Сакулин понимает не как проявления «классовой психоидеологии», а как литературные формы, подчиненные в первую очередь «эволюционным», т.е. имманентным законам). Это вызвало с их стороны немедленную атаку на теорию Сакулина за то, что она предполагает рассматривать «не наличие тех или иных жанровых форм в стиле класса, а наличие тех или иных классовых черт в жанровых формах»⁵.

Жанры, по Сакулину, проходя в своем историческом развитии через ряд этапов и стилевых эпох, сохраняют свою определенность. При этом «в каждом стиле жанр обязательно приобретает свои особые черты, стоящие, конечно, в связи с другими признаками стиля»⁶. Такая постановка вопроса, конечно, более плодотворна, чем вульгарно-социологическое представление о развитии жанров якобы только «вдоль границ стилевых формаций», без выхода за их пределы.

В своих попытках объединить принципы формализма и социологизма П.Сакулин был не одинок. Рядом с его теорией в 20-е годы относительно самостоятельно возникали и другие "системы" такого рода.

¹ Памяти П.Н.Сакулина. Сб. ст. М., 1931. С. 128

² Луначарский . Письмо В.Полонскому, март 1925. ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 2, ед. хр. 132

³ Луначарский А. Один из сдвигов в искусствоведении // Вестник Коммунистической Академии, 1926, № 15 С. 87 - 89

⁴ Сакулин П. Теория литературных стилей. М., 1928. С. 18

⁵ Добрынин М. Против механистов и эклектиков. – М., 1931. С. 169

⁶ Сакулин П. Теория литературных стилей. – М., 1928. С. 24

3.2. "Формально-социологический метод" Б.Арватова

Б. Арватов представляет собой чрезвычайно характерную и колоритную для 20-х годов фигуру. Будучи одним из главных теоретиков ЛЕФа (многие положения лефовской теории были впервые сформулированы и развиты в его работах, хотя формально он в эту группу не входил), Арватов в то же время выступил с попыткой создания особой теоретической системы «формально-социологического метода», которую предлагал положить в основу литературоведческой методологии. Общее направление этой системы было то же, что и у Сакулина – примирение формалистических и социологических принципов (недаром, говоря о «смычке между формалистами и социологами», П.Сакулин писал об Арватове как о «строгом марксисте», который «с успехом применяет формально-социологический метод к явлениям искусства и литературы»¹).

Главное отличие методологии Арватова от метода Сакулина, который действительно всеми силами пытался найти искомый «синтез» (другое дело, что это не удавалось), – в том, что эта теория представляет собой по существу формалистическую доктрину ОПОЯЗа, взятую почти во всей ее чистоте, и механически соединенную в то же время с прямолинейным вульгарно-социологическим ее истолкованием. Иначе говоря, объект изучения – литература – представляется Б.Арватову «чистой формой», которая подчинена и развивается, однако, не по имманентным законам, согласно ОПОЯЗовской доктрине, а по законам «каузальным» (если использовать сакулинский термин), т.е. эта «чистая форма» прямо и непосредственно социологически обусловлена.

Как и в других рассмотренных выше концепциях, в системе Арватова камнем преткновения оказалась проблема формы и содержания. Он, подобно формалистам, отказывается от самой постановки этой проблемы, считая ее «эстетическим дуализмом»², и, в то же время, подобно тем же формалистам, разумеется, *решает* ее вполне определенным образом – отрицая содержание вообще и становясь тем самым на точку зрения крайнего формализма. Положение о том, будто содержание «определяет» форму, Арватов считает «явно антинаучным и неверным» и обрушивает свой гнев на марксистское искусствознание за то, что оно придерживается этой позиции. «Как известно, – пишет он, – марксистское искусствознание пока не существует. Большинство марксистских работ по теории искусства обычно исходит из какой-нибудь буржуазной, догматически воспринятой точки зрения, преподнесенной в социологическом «окружении». Если касаться частных, то достаточно указать на господствующую среди марксист-

¹ Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925. С. 19

² Арватов Б. Социологическая поэтика. – М., 1928. С. 16

стов теорию насчет «содержания», «определяющего» форму, – эта теория составляет альфу и омегу немецкой и французской неокантианской эстетики»¹.

Естественно, что на долю литературы как предмета литературоведения оставляется только «чистая форма», и Б.Арватов то и дело повторяет чисто «опоязовские» тезисы такого рода: «Поскольку всякое художественное произведение есть система приемов, постольку точно так же идеи реализуются в романах в качестве приемов. Практически, в быту живущая идея есть для художника материал, который перестраивается им в прием»². «Искусство есть система приемов в изобразительно-выдуманных жанрах»³.

Строя систему литературоведческих понятий на основе формальной доктрины ОПОЯЗа, Б.Арватов отдает дань социологии только в двух пунктах. Во-первых, он отвергает идею имманентности развития искусства и утверждает, что «изменение поэтических форм есть функция изменения форм социальных»⁴. Во-вторых, чтобы эту установку осуществить на практике и поставить развитие «чистой формы» в зависимость от изменения социально-экономических условий, он отбрасывает опоязовскую идею о самоцельности литературы и заявляет, что искусство имеет цель – цель *восполнения* жизни: «Писатель-художник не изображает действительные события, а изобретает, фантазирует, и в этом именно весь смысл его творчества. Он создает якобы существующие миры, внешне похожие или непохожие на мир реальный, но всегда и во всяком произведении – противопоставленные действительности. Социальное значение такого искусства огромно, и заключается оно в том, что художник восполняет людям неорганизованные, неосуществленные в их жизни потребности. Художник-изобразитель в воображении делает гармонично-выразительным, "захватывающим", "красивым" все то, что люди не умеют организовать, творчески передать на самом деле»⁵.

В соответствии с этим, заимствуя понятия о структуре художественного произведения и о жанре целиком из ОПОЯЗовской поэтики, Арватов ставит развитие литературных форм, в том числе (и даже в первую очередь) жанров в прямую зависимость от изменения производственно-экономических факторов. Как это выглядит конкретно?

Основной закон литературного формообразования, согласно «формально-социологическому методу», сводится к тому, что «материал и структура литературного продукта определяется общественным способом его производства и общественным способом его по-

¹ Арватов Б. Социологическая поэтика. – М., 1928. С. 51

² Арватов Б. Социологическая поэтика. – М., 1928. С. 42

³ Арватов Б. Социологическая поэтика. – М., 1928. С. 49

⁴ Арватов Б. Социологическая поэтика. – М., 1928. С. 28

⁵ Арватов Б. Литература и быт // Звезда. 1925. № 6 (12). С. 309

ребления»¹. К примеру, процесс возникновения романа выглядит следующим образом.

В эпоху Державина – Пушкина в литературе господствовали «крупные поэтические жанры» (ода, поэма). Русская поэзия была «литературной производственной системой, обслуживающей придворную верхушку». Поэты состояли при дворе, там же на празднествах и прочих особо торжественных бытовых церемониях декламировали свои произведения. Устно произносимое стихотворение-речь могло быть только *большой* формой (почему – не объясняется), и эта форма сохранилась позднее, приняв вид поэмы, романтико-экзотическая тематика которой была рассчитана на сравнительно узкий круг потребителей. «Полуфеодальный, частично коллективизированный быт, связанный знакомствами, родством, службой, связями и пр., способствовал общественно-коллективному потреблению повествовательного сюжета»². Но в следующий период, когда начинается развитие капитализма, промышленно-товарного хозяйства, когда появляются разночинцы-интеллигенты и происходит рост городов, становление и укрепление буржуазии «с ее индивидуально-семейным укладом, семейственностью, комнатно-квартирным уютом», – в такое время «большая поэтическая форма не могла просуществовать: сообразно новым общественным потребностям она приняла иной характер, что для поэзии означало переход к маленькому, быстро прочитываемому, сиюминутному, комнатному стихотворению: за Пушкиным пришел Тютчев»³. Большая форма сохранилась, но в другом виде – «квартирному потреблению», предполагавшему не устное исполнение, а чтение про себя, больше соответствовала проза, чем стихи, – и в результате возникает и укрепляется прозаический роман.

Такого рода вульгаризаторские рассуждения, по степени вульгаризации даже превосходившие упростиТЕЛЬские схемы Переверзева или Фриче, и составляли «социологическую» добавку к формалистической доктрине в системе Б.Арватова. В целом эта теория представляла собой типичную «эклектическую похлебку» и могла претендовать на звание научной, да к тому же марксистской, еще менее, чем унылый догматизм вульгарных социологов, столь презираемых Б.Арватовым за «теорию содержания». Тем не менее она существовала и даже имела немало сторонников в лице так называемых «форсоцев».

3.3. Теоретическая база лефовской критики

Теория «производственного» искусства и особенно теория «литературы факта» в критике группы ЛЕФ, весьма агрессивно навязыв-

¹ Арватов Б. Социологическая поэтика. – М., 1928. С. 49

² Арватов Б. Социологическая поэтика. – М., 1928. С. 38

³ Арватов Б. Социологическая поэтика. – М., 1928. С. 39

вавшей в литературной борьбе 20-х г. читателям и литературным противникам свои представления о литературе, представляет собой практически чистый, беспримесный пример эклектической «форсоцевской» методологии.

Основные положения «литературы факта», в частности, сводятся к следующим трём тезисам.

1. Литература по самой своей природе не может быть средством познания жизни, не способна к «отражению» действительности, – она «пересоздает» её в воображении, а следовательно, искажает, превращая хаос неорганизованных реальных фактов, представляющих её «материал», в конструктивно организованную художественную форму. «Искусство – социальный наркотик, – писал С.Третьяков. – Оно фатально оболванивает мозги, гасит интеллект, развязывает стихию инстинкта, уводит от жизни, создает экзотику, т.е. небылицу там, где должна быть видима быль»¹. «Беллетристика – опиум для народа»².

2. Поскольку искусство возникло как результат разлада между сущим и желаемым, как средство иллюзорной организации жизненного хаоса, – при социализме, где хаос буржуазной стихии заменен сознательной организацией и планированием всех процессов, – искусству в его «эстетико-одурманивающей функции» нет места. Поэтому – долой станковую живопись, долой художественную литературу. Долой роман – этот «тысячелетний гипнотизер», долой все художественные жанры; всем этим «буржуазно-феодално-стабилизационным формам»³ в эпоху диктатуры пролетариата должен прийти конец.

3. На место ниспровергнутого «опиума» должна быть поставлена «литература факта»: очерк, фельетон, репортаж, заметка, «фактомонтаж», биография, мемуары, эссе, дневники, отчеты о заседании суда и т.п. документальные жанры, основанные на методе «точной фиксации фактов». «Незачем ждать Львов Толстых, наш Лев Толстой – газета. Надо брать газете писателя за жабры, используя его литературную тренировку на славном посту очеркиста»⁴.

Странной и удивительной уже через каких-то два десятилетия казались и эта теория, и особенно характер её «преподнесения». Тем не менее она представляет собой «литературный факт», о котором нужно знать, потому что за агрессивно-полемиической формой суждений скрывается вполне определенная теоретическая позиция.

В рассуждениях критиков и теоретиков Лефа прежде всего явно обнаруживается опоязовская закваска. В своих статьях Лефы то и дело повторяют целый ряд типично формалистских положений. Художественные жанры для них – наборы технических приемов, сво-

¹ Третьяков С. С новым годом, с новым Лефом // Новый Леф. 1928. № 1. С. 2

² Арватов Б. Литература и быт // Звезда. 1925. № 6/12. С. 45

³ Чужак Н. Писательская памятка // Литература факта. Сб. – М., 1929. С. 11

⁴ Третьяков С. О том же // Литература факта. – М., 1929. С. 196

его рода жесткие формальные конструкции, «чисто технические стандарты, чертежи, которые располагаются между художественным произведением и социальным фактом и на основании которых строится «вещь» (С.Третьяков)¹. Эти формы существуют объективно, не зависят от индивидуального авторского сознания и подчиняют его себе в процессе «производства» художественной «конструкции». Эта конструкция также «господствует над материалом», «насилует материал» и «искажает»² его в чисто формальных целях (О.Брик). Роман не может быть «отражением действительности, потому что сюжетная конструкция нейтрализует реальный материал, лишая его всех специфических качеств. Культивировать романские формы – значит идти на сознательное искажение фактического материала» (В.Тренин)³.

Связь лефовской теории с формализмом очевидна. Не случайно тесное сотрудничество в «Лефе» и «Новом Лефе» теоретиков ОПО-ЯЗа, в частности, В.Шкловского. Это его формулы и идеи были взяты напрокат лефовскими критиками.

Но в отрицании «художества» лефовцы не ограничивались формалистическими аргументами. На них всю работу и «социология». В отличие от последовательных формалистов они теснейшим образом связывали литературу (понимаемую как чистую форму) с экономикой и социальными факторами. Для них «форма неотделима от социальной функции. Борьба литературных жанров есть такая же борьба общественных групп и классов, как и всякое столкновение надстроек»⁴. Художественные жанры прямо привязываются к тем или иным социально-экономическим укладам. Роман и рассказ объявляются «феодално-буржуазными» формами. Этот довод становится самым сокрушительным оружием в борьбе лефовцев с развитием художественных жанров в литературе 20-х гг. «РАППУ» и «Перевалу» ставится в вину «прямой некритический перенос в нашу обстановку формальных конструкций произведений, созданных в инноклассовой обстановке, феодальной и капиталистической», при этом утверждается, что «попытка пересадить литературный жанр, канонизованный в определенных общественных условиях, в другую эпоху и среду оканчивается плачевно для жанра, эпохи и среды»⁵.

Таким образом, эклектический «формально-социологический метод» вполне процветал в критической продукции Лефа.

Эклектизм рассмотренных нами концепций был, с одной стороны, естественным результатом неудовлетворенности значительной

¹ Литература факта. – М., 1929. С. 210, 184

² Литература факта. – М., 1929 С. 181

³ Тренин В. Тревожный сигнал друзьям // Новый Леф. 1928. № 9. С. 30-36.

⁴ Литература факта. – М., 1929 С. 103

⁵ Перцов В. Культ предков и литературная современность // Литература факта. – М., 1929. С. 168

части литературоведов и критиков метафизической односторонностью методологии двух "антиподов и двойников" (Л.Гинзбург) – формализма и вульгарного социологизма.

Распространенность "эклектизма" была гораздо более массовой, чем это может показаться с первого взгляда. Мы рассмотрели только наиболее крупные явления этого потока, притом авторов наиболее самостоятельных и оригинальных. В литературоведческой и особенно литературно-критической продукции 20-х годов можно найти большое количество примеров применения этой методологии на практике. Таковы работы не только лефовцев, но и многих рапповцев, в частности, А.Русанова, А.Андрузского, Г.Горбачева, Е.Мустанговой, Ц.Вольпе, А. Друзина, З.Штейнмана и многих других. Отличаясь друг от друга в трактовке некоторых конкретных проблем, работы всех этих авторов характеризуются принципиальной общностью исходных методологических позиций, основанных на механическом соединении формалистических и вульгарно-социологических принципов.

Свойственная формализму и вульгарному социологизму метафизическая постановка проблем формы и содержания, принципиальный разрыв и противопоставление этих категорий оказывается столь же явным пороком и эклектических концепций. Пресловутый «дуализм» формы и содержания остается непреодоленным и даже еще более обостряется. Простое сложение противоположных методологических принципов не ведет к синтезу, в итоге не получается того результата, который, если воспользоваться формулой монтажа С.Эйзенштейна, обозначается как $1 + 1 > 2$. Эклектицизм, соединяя принципы формализма и вульгарного социологизма, наследует лишь *недостатки* того и другого, не приобретая каких-либо новых достоинств. Результат оказывается уныло обыкновенным: $1 + 1 = 2$. Только складываются в данном случае не плюсы, а минусы методологий и теоретических концепций. В итоге получается не «2», а «-2».

Глава V

ПРОБЛЕМА ОТНОСИТЕЛЬНОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ И «БАЛЬЗАКОВСКИЙ ПАРАДОКС» В РАБОТАХ КЛАССИКОВ МАРКСИЗМА И В ДИСКУССИИ 30-х гг. О МЕТОДЕ И МИРОВОЗЗРЕНИИ

1. Суть проблемы и предмет дискуссий. 2. Домарксистские и марксистские первоисточники о проблеме мировоззрения и творчества. 3. Дискуссия 30-х гг. о методе и мировоззрении.

1. Суть проблемы и предмет дискуссий

В вульгарно-социологическом литературоведении 20-х гг. чрезмерно преувеличивалась роль сознательной политики и субъективных факторов в художественном творчестве. Классовая принадлежность и политические позиции авторов выступали в качестве определяющих факторов результата творческого процесса. Субъект отождествлялся с объектом, стихийная классовость с сознательной партийностью. В ходе дискуссий о школе Переверзева и в процессе противоборства различных направлений литературоведения вульгаризаторские тенденции в литературоведении 20-х гг. становились все очевиднее. В их преодолении значительную роль сыграла публикация дотоле неизвестных работ по вопросам литературы и искусства Маркса и Энгельса (особенно его переписки с М.Гаркнесс по поводу её повести «Городская девушка») и забытых работ Ленина, в частности, его статей о Толстом и статьи «Партийная организация и партийная литература».

Публикации марксистских первоисточников стали своего рода «холодным душем» для экстремистских, вульгаризаторских течений в литературоведении и заставили «неистовых ревнителей» всех мастей остановиться и оглянуться.

В связи с этим в середине и второй половине 30-х гг. развернулась дискуссия о соотношении мировоззрения писателя и художественного метода (речь шла в основном о реалистическом методе) его творчества, а шире – о специфике художественной деятельности и творческого процесса.

Речь шла прежде всего о широко известных явлениях, когда результат творчества художника не совпадает с его намерениями либо объективно содержит в себе содержание, противоречащее тем или иным его взглядам.

Разумеется, это явление, как и попытки его объяснения, существовали и до марксизма (вспомните хотя бы пушкинское суждение о Татьяне, которая «удрала штуку», выйдя замуж за генерала). Творческий процесс – не иллюстрация заранее заданных решений (это может быть лишь в дидактическом, эпигонском или формалистическом аван-

гардистском искусстве, подчиненном той или иной «платформе» или предварительно рационально разработанной доктрине, — на это, так же как на причины и механизмы несоответствия намерений и результатов творчества писателя обратил в свое время внимание и научно объяснил самой *структурой поэтического слова*, художественного *произведения* и спецификой *психологии художественного творчества и восприятия* искусства А.А.Потебня¹).

Такие явления (позднее названные «бальзаковским парадоксом») стали типичными в послеренессансных художественных системах, отказавшихся от жестких эстетических канонов. А в XIX и особенно в XX вв. творческий процесс становится к тому же одним из предметов художественного изображения, и этот феномен старались осмыслить сами художники.

Тот же Бальзак пытался понять характер взаимоотношений «человека» и его «мысли», «человека» и его «произведения» и выделил два полярных варианта таких взаимоотношений: а) «сходство, граничащее с неразличением (Петрарка, Байрон, Гофман, Вольтер)» и б) «различие, граничащее с антагонизмом» (Ф.Рабле, который «опровергал в своей жизни излишества своего стиля и образы своей книги... пил воду, восхваляя *молодое вино*») и сам осознал себя писателем, по типу этих взаимоотношений сходным с Рабле².

В трактовке Томаса Манна творческий процесс — это вообще непрерывная борьба художника с самим собой, и даже не столько с собой, а с чем-то вне него сознания существующим, так сказать, нескончаемая «игра с чертом». Художественные образы «своевольничают» уже в голове *работающего* над произведением писателя, а будучи *объективированы*, вообще подчиняют себе автора, притязают на «самодовлеющее бытие», более того, объясняют автору его самого. «Только в процессе писания я познал себя самого», — говорил Томас Манн³.

2. Домарксистские и марксистские первоисточники о проблеме мировоззрения и творчества

Мировоззрение художника находит выражение в его творчестве. Но теоретические взгляды — часть его и не могут с ним отождествляться. Даже «истмат», по Плеханову, — это «только одна часть мировоззрения». Поэтому теоретические взгляды писателя могут *не совпадать*, а то и в большей или меньшей степени даже *противоречить* объективному смыслу художественного произведения, в котором находит выражение не часть мировоззрения, а всё мировоззрение в целом.

¹ См. об этом в кн.: Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А.Потебни. — Нижний Новгород, 2001

² Бальзак О. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 15. — М., 1953. С.431

³ Манн Т. Собр. соч.: В 10 тт. Т.9. — М., 1960. С.74

С этой точки зрения, например, первый русский марксист Плеханов трактует противоречия в творчестве Глеба Успенского – между реалистическим изображением жизни и народническими иллюзиями – как противоречие *внутри* самого мировоззрения писателя.

Можно ли рассматривать такую постановку вопроса как нечто принципиально новое в науке об искусстве? Нет. Эта проблема была поставлена не только Плехановым и задолго до него. Еще Белинский писал, что гениальный художник может быть плохим мыслителем. А Добролюбов в теоретической части своей знаменитой статьи «Темное царство» попытался сформулировать эту проблему, разделив в сознании художника его «миросозерцание» и его «отвлеченные понятия о жизни», которые «добыты посредством ложных силлогизмов»: «Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности. Собственно же взгляд художника на мир, служащий ключом к его таланту, надо искать в живых образах, создаваемых им. Здесь-то и находится существенное различие между талантом художника и мыслителя».

"Не отвлеченные идеи занимают художника, – продолжает свою мысль Добролюбов, – а живые образы, в которых проявляется идея. В этих образах поэт может, даже неприметно для самого себя, уловить и выразить их внутренний смысл гораздо прежде, нежели определить их рассудком. Иногда художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам изображает"¹.

Вспомним критические статьи Добролюбова о тургеневском романе "Накануне", о пьесах Островского. В его анализах зафиксированы такого рода несоответствия и противоречия между замыслом и художественным результатом, взглядами и творчеством писателей. Добролюбов не считал это достоинством и видел идеал искусства в полном органическом слиянии рационального с эмоциональным, *миропонимания с художественным изображением мира*.

И Плеханов, и теоретики искусства 20-х гг. не были знакомы с суждениями Маркса и Энгельса, касающимися этой проблемы. Они были опубликованы лишь в начале 30-х гг.

Работы и письма Маркса и Энгельса, в которых речь идет об условиях, при которых идея в произведении приобретает эстетический характер, были в основном их *поздними* сочинениями.

Но уже в их разборе романа Эжена Сю «Парижские тайны» в «Святом семействе» (1845) этот роман был подвергнут резкой критике за его «дурную тенденциозность»: «У Эжена Сю действующие персонажи должны выдавать его собственное писательское намерение, побуждающее его действовать так, а не иначе, за результат их собствен-

¹ Добролюбов Н. Литературная критика: В2-х тт. Т.2. – Л., 1984. С 21-30

ного размышления, за сознательный мотив их действия»¹. А позже, в работе «Революция и контрреволюция в Германии», Энгельс критикует за дурную тенденциозность группу *литераторов-социалистов* из объединения «Молодая Германия», которые восполняли «недостаток дарования политическими намеками», «все виды их литературного творчества были полны тем, что называлось «тенденцией, т.е. более или менее робкими выражениями антиправительственного духа»² (а у нас в 50-80-е гг. XX в. это называли «фигой в кармане» С.С.). В приведенном примере из Энгельса мы имеем, так сказать, критику «своих». А вот критика (Марксом) за такую же дурную тенденциозность «чужих», т.е. *антикоммунистически* настроенных литераторов: «Плоская, безудержно-болтливая, претенциозно-грубая в нападении и истерически-чувствительная к чужой грубости; с огромной затратой сил заносщая меч и грозно размахивающая им, чтобы затем опустить его плашмя; неустанно проповедующая добрые нравы и неустанно их нарушающая, комически сочетающая пафос с вульгарностью..., бессильная выставить противника в смешном свете и потому комично обрушивающаяся на него с целым набором всевозможных ругательств и т.д.»³.

Голая тенденциозность для «основоположников» марксизма – антиэстетична, антихудожественна, и в литературе они её не терпели, независимо от того, «своими» были для них политически её авторы или «чужими». В любом случае при проявлении такой «партийности» приходит конец художественности, хотя позднейшие наследники «основоположников» в XX веке и пытались всячески доказать, что «*коммунистическая*» партийность, в отличие от «буржуазной», художественности ни в каком случае не мешает. Нет, мешает, когда препятствует художественному выражению идеи. Так же как в наше нынешнее время писателям, будь они антикоммунистами или хоть трижды «постмодернистами», их «либеральная» идеология и «либеральная» партийность мешает создавать подлинно художественные вещи.

В противовес такой «дурной» тенденциозности основоположники марксизма и сформулировали свои теоретические взгляды на *художественную* тенденциозность в искусстве. А если автор хотел добиться одной цели, а получилось совсем иначе, то для них важен не столько замысел, сколько объективный результат творческого процесса.

Из первоисточников здесь особенно полезно знать и понимать смысл писем Энгельса к немецкой писательнице М.Каутской от 26.11.1885 г. и к английской писательнице М.Гаркнесс (начало апреля 1888 г). В них выражены итоговые выводы «основоположников»

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2. С.200

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т.8. С.16

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4. С. 291-292

марксизма по вопросам специфики искусства и специфики эстетического проявления идей в художественном произведении.

М.Каутская в своем романе «Старые и новые» открыто выступала с *социалистических* позиций; но социалистическая тенденция оказалась *декларацией*, потому что писательница лишь «накладывает» свои социалистические взгляды на изображаемое, в результате характеры не получаются, «личность растворяется в принципе»¹, поскольку выступает лишь как «рупор идеи».

Энгельс пишет М.Каутской: «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно также и Данте и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это первая немецкая политически тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны»². Так что дело не в том, что в произведении есть тенденция. Дело в том, *как* она в нем воплощается. И дальше Энгельс формулирует свою позицию, называя художественной тенденцией то, что Гегель и Белинский называли «*пафосом*» произведения: «Я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, её не следует подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им исторических конфликтов»³. При изображении автор может не предлагать «ни какого определенного решения и даже не становиться явно на чью-либо сторону»⁴.

В письме к М.Гаркнесс Энгельс продолжает свои суждения о специфике искусства и о реализме, вновь аргументируя выраженную в письме к М.Каутской мысль: «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства»⁵.

В повести М.Гаркнесс «Городская девушка» была сделана попытка изобразить жизнь молодых рабочих, притом её автор избегает той декларативности, которая была в повести М.Каутской, и вообще выписывает характеры и обстановку более талантливо и реалистически. Но при этом автор переносит свою героиню из обычной для неё обстановки существования фабричной рабочей в буржуазную среду, куда она попадает по воле её соблазнителя Артура. Причем характер Артура выписан талантливо и ярко, поскольку писательница хорошо знала буржуазную среду. Но тем самым её героиня оказалась вне типичных для неё самых обстоятельств рабочей жизни. Из анализа этой повести, представляющей собой обыкновенную, много раз описан-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36. С. 333

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36. С. 333

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36. С. 333

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36. С. 333

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37. С. 36

ную, хотя на этот раз и достаточно талантливо в литературном отношении изложенную историю соблазнения бедной девушки Энгельс делает выводы общетеоретического характера. Он пишет М.Гаркнесс: «Характеры у Вас достаточно типичны в тех пределах, в каких они действуют, но обстоятельства, которые их окружают и заставляют действовать, возможно, недостаточно типичны»¹. И дальше: «Я далек от того, чтобы винить вас в том, что Вы не написали чисто социалистического романа, «тенденциозного романа», как мы, немцы, его называем, для того, чтобы подчеркнуть социальные и политические взгляды автора. Я совсем не это имею в виду. Реализм, о котором я говорю, может проявиться даже независимо от взглядов автора». И в связи с этой очень важной мыслью Энгельс дает свое знаменитое определение реализма: «На мой взгляд, реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типических характеров в типических обстоятельствах»².

Кроме того, рассуждая далее о творчестве Бальзака, Энгельс разворачивает свои суждения в целостную эстетическую концепцию, в которой выражает принципиальное марксистское понимание вопроса об относительной самостоятельности искусства, проблемы метода и мировоззрения и дает свое толкование так называемого «бальзаковского парадокса».

Каковы основные, принципиальные положения этой концепции?

«Бальзак в «Человеческой комедии» дает нам самую замечательную реалистическую историю французского «общества»..., описывая в виде хроники, почти год за годом с 1816 по 1848 г., усиливающееся проникновение поднимающейся буржуазии в дворянское общество... Он описывает, как последние остатки этого образцового, для него, общества либо постепенно уступали натиску вульгарного богача-выскочки, либо были им развращены; как на место великосветской дамы, супружеские измены которой были лишь способом отстоять себя и вполне отвечали положению, отведенному ей в браке, пришла буржуазная женщина, наставляющая мужу рога ради денег или нарядов. Вокруг этой центральной картины Бальзак сосредоточил всю историю французского общества, из которой я даже в смысле экономических деталей узнал больше, чем из книг всех специалистов – историков, экономистов, статистиков этого периода вместе взятых»³.

А все дело и вся ценность этого художественного феномена в том, что картину эту рисует художник, который был яростным противником описываемого им процесса обуржуазивания своей страны.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37. С. 35

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37. С. 36

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37. С. 36. Почти так же пишет об *английских* реалистах Маркс: «Блестящая плеяда современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии...» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 648).

«Его великое произведение (т.е. «Человеческая комедия» – С.С.) – нескончаемая элегия по поводу непоправимого разложения высшего общества; все его симпатии на стороне класса, осужденного на вымирание» (ведь Бальзак, выходец из буржуазной среды, настолько обожал дворянство, что даже присоединил к своей фамилии приставку «де»). «Но при всем этом его сатира никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех мужчин и женщин, которым он более всего симпатизировал – дворян. И единственные люди, о которых он всегда говорит с нескрываемым восхищением – это его самые ярые политические противники... люди, которые в то время (1830-1836) действительно были представителями народных масс»¹.

А вот и итог этих суждений Энгельса: «В том, что Бальзак таким образом вынужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, в том, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и в том, что он *видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти, — в этом я вижу одну из величайших побед реализма и одну из величайших черт старого Бальзака»².

Таким образом, *реальная* свобода творчества проявляется в сугубо эстетической сфере, где искусство подчиняется лишь собственным законам, а художник следует им, не пытаясь подавить их действие волевым или разумным усилием, подчиненным внехудожественной сфере его мировоззрения. Между прочим, одной из важнейших предпосылок (причин) относительной самостоятельности искусства является колоссальная роль *традиции* в его развитии. Ф.Энгельс в письме К.Шмидту от 27.10.1890 г. писал: «Там, где существует разделение труда в общественном масштабе, отдельные процессы труда становятся самостоятельными по отношению друг к другу. Производство является в конечном счете решающим». Но об отдельных сферах деятельности (далее Энгельс говорит в этом смысле о торговле, денежном рынке, функционировании государства, права, наконец, о других, более специфических видах идеологического и иного, в том числе художественного, творчества) он заключает: «что же касается тех идеологических областей, которые еще выше парят в воздухе: религия, философия и т.д., — то у них имеется предысторическое содержание, находимое и перенимаемое историческим периодом»³. Например, философия «располагает в качестве предпосылки определенным мыслительным материалом, который передан ей предшественниками и из которого она исходит». То же самое касается и литературы. И притом это только один, хотя и весьма мощный фактор, обуславлива-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37. С. 36-37

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37. С. 37

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37. С. 419-420

ющий относительную самостоятельность искусства и имеющий *гносеологический* характер. Поэтому людям, которые такими видами деятельности занимаются, «кажется, что они разрабатывают независимую область»¹, — добавляет Энгельс, возвращаясь к мысли о том, что в конечном счете решающим является экономический фактор.

Однако когда художник говорит на языке искусства, он должен оставаться художником, какие бы социальные или политические взгляды и симпатии он ни имел. Тогда идея произведения получит художественное выражение и будет вытекать только из «обстановки и действия». Ведь и Бальзак по своим политическим убеждениям был легитимистом (а значит, не просто монархистом, но сторонником реставрации монархии Бурбонов), т.е. имел субъективно осознанную политическую позицию, имел классовые симпатии и антипатии, но это никоим образом не сказывалось в системе образов его романов. (Жорж Санд о легитимистских наклонностях Бальзака высказывалась так: «Он писал и думал *за*, а говорил *против*»: Виктор Гюго считал, что у Бальзака «одно лишь воображение было монархическим»²) Т.е. творчество писателей масштаба Бальзака в марксистских терминах можно характеризовать отнюдь не как партийное, а лишь как объективно классовое.

Конечно же, в этом отношении писатели очень отличаются друг от друга. По сравнению с Шекспиром, в творчестве которого вообще нет никаких следов всего того, что было в мировоззрении Бальзака, его можно было бы даже назвать и партийным писателем. Но это было бы большой ошибкой. Несмотря на то, что его личные симпатии были на стороне «излюбленных аристократов» и независимо от того, что он по этому поводу думал, — он нанес сокрушительный удар именно по аристократии в своей «Человеческой комедии», которую Энгельс в письме к Лауре Лафарг недаром назвал «поэтическим правосудием»³. Недаром же, — писал Андре Вюрмсер, — «сколь велик среди этих бальзаковских «излюбленных» процент кретинов!»

Кроме работ Маркса и Энгельса, в 30-е гг. актуализировались и ленинские высказывания о Толстом, о партийности искусства, о двух культурах в каждой национальной культуре. Кстати, в статьях о Толстом Ленин не только фиксирует, как и его предшественники, высказываний которых по этому вопросу он еще знать не мог, — несовпадение, а то и противоречие между взглядами и творчеством художника, но, больше того, даже противоборство «двух культур» в творчестве одного и того же писателя. «Изучая художественные произведения Льва Толстого, — пишет он, — русский рабочий класс узнает лучше своих врагов, а разбираясь в *учении* Толстого, весь русский народ должен будет понять, в чем заключалась его собственная слабость, не

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37. С. 420

² См.: Вюрмсер А. Бесчеловечная комедия. — М., 1967. С. 424

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37. С. 67

позволившая ему (в революции 1905 г. – С.С.) довести до конца дело своего освобождения. Это нужно понять, чтобы идти вперед»¹. Т.е., по Ленину, художественное творчество Толстого представляет собой выражение истины, а мировоззрение в какой-то части составляющих его взглядов – заблуждение.

Такое несовпадение наблюдается у большинства истинных писателей. Это видели и понимали основоположники марксизма, были вынуждены увидеть и их последователи-марксисты, когда в 30-х гг. соответствующие работы и высказывания «основоположников» были опубликованы, а «последователям» пришлось их осмысливать и учитывать в своих теоретико-литературных концепциях.

Теоретическое наследие классиков, как видим, было достаточно богатое, хотя и ими объяснение феномена «несовпадения» все же было дано в духе своего учения, с точки зрения прежде всего классового, а не собственно эстетического подхода. И неудивительно: проблематно, вообще говоря, сложнейшая. Ведь и сам Бальзак, пытавшийся наметить два полярных варианта взаимосвязей «произведения» и «человека», «человека и его мысли», признавал: «Нет твердого правила, позволяющего распознать ту или иную степень сродства между излюбленными **мыслями** художника и вымышленными **образами** его сочинений»². Её, как было уже сказано выше, гораздо глубже марксистов исследовал еще в XIX в. А.А.Потебня.

Как же распорядились опубликованным в начале 30-х гг. наследием «основоположников» литературоведы-марксисты того времени, когда разгорелась дискуссия о методе и мировоззрении? Насколько основательно они в нем разобрались и какие решения вопроса об относительной самостоятельности художественного мышления и «бальзаковского парадокса» они предложили тогда?

3. Дискуссия 30-х гг. о методе и мировоззрении

В предшествующий период – 20-е гг. – в социологическом литературоведении преобладал социологизм вульгарный, в котором из-за неразличения субъективного и объективного факторов художественного творчества стихийная классовость отождествлялась с осознанной партийностью, а об относительной самостоятельности и тем более об обратном воздействии искусства на другие сферы сознания и на человека не было речи. Конечно, далеко не всё в литературоведении 20-х гг. сводилось к таким вульгаризаторским концепциям, существовали и другие методологические подходы, а также начали формироваться новые методологии, хотя и «позиционировавшие» себя как марксистские, но на самом деле от марксистских существенно отличавшиеся.

¹ Ленин В.И. Соч., т. 20. С. 71

² Бальзак О. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 6.– М., 1953. С. 431 (выделено мною – С.С.)

Такова была эстетика М.Бахтина и близких к нему литературоведов (П.Н.Медведева, В.Н.Волошинова и др.). А в рамках марксистского литературоведения его вульгаризацию попытались преодолеть теоретики литературы в 30-е годы, после публикации названных выше работ классиков марксизма в дискуссии о методе и мировоззрении. Она развернулась в середине и второй половине 20-х гг.¹

Позиции спорящих сторон в значительной степени определялись пониманием того, что такое мировоззрение и каков состав его структуры. Какие сформировались позиции по этому вопросу?

1. Мировоззрение писателя есть *совокупность всех взглядов* писателя, включая и его эстетические принципы. Согласно этой позиции, все несоответствия и противоречия в творчестве художника определялись противоречиями *внутри* мировоззрения художника.
2. Мировоззрение сводится к *философским* взглядам художника. Философия действительно очень важная часть мировоззрения, оказывающая воздействие на эстетические взгляды и, следовательно, на результат творчества. Но сводить все мировоззрение только к философии, конечно, неверно. Однако к концу 30-х гг. эта подмена получила вид непререкаемого закона². И еще долго, практически вплоть до «перестройки» во введении к любой литературоведческой диссертации можно было прочесть, что её автор методологически руководствуется марксистско-ленинской философией³.

Сторонники этой позиции стали говорить о существовании противоречия между мировоззрением («реакционным») и методом («переходным», «прогрессивным»), например, у Л.Толстого.

3. Мировоззрение – это *общественно-политические* взгляды автора. Это еще более узкая позиция. Её сторонники заговорили, например, о противоположности легитимизма в политических взглядах Бальзака его реализму.
4. Наконец, самая решительная позиция: некоторые участники дискуссии объявили художественный метод абсолютно *самостоятельной*, имманентной категорией по отношению к какому бы то ни было мировоззрению, любой его части и в любой его форме (практически это было возвращение к одной из основополагающих идей формальной школы).

¹ См. материалы дискуссии: «Литературный критик», 1933, №1, 6; 1934, № 2,5; «Литературный современник», 1933, № 4; «Звезда», 1934, №6; «Ленинград», 1932, № 2, 8; сб. «В спорах о методе». – Л., 1934, а также кн.: Лукач Г. К истории реализма. – М., 1939

² В работе И.В Сталина « О диалектическом и историческом материализме» (1938) первая же фраза звучала так: «Диалектический материализм есть мировоззрение марксистско-ленинской партии».

³ Используемые методологии не формулировались, поскольку это трудно бывает определить самому автору и чаще виднее со стороны. Сейчас эта трудность «снимается» другим, но столь же простым способом: вместо четкого и осознанного определения своей методологической позиции диссертанты вперемешку перечисляют десятки работ авторов, порой принадлежащих к самым разным литературоведческим школам, и пишут, что они используют методы анализа этих авторов.

Все эти позиции нашли отражение в дискуссии. Наконец, Г.Лукач выдвинул теорию «большого реализма», который в искусстве побеждает «вопреки» мировоззрению и независимо от него. Научные противники Г.Лукача возражали: «не вопреки, а благодаря».

Так сформировались два лагеря, которые получили клички «вопрекистов» и «благодаристов»¹.

«Вопрекисты» не отрицали, что писатели имеют те или иные философские или политические взгляды, но руководствуются ими в творчестве только второстепенные авторы. Настоящие же мастера следуют общечеловеческим принципам художественной правды и стараются держаться в стороне от «злобы дня» и «над схваткой». И тут ни при чем ни марксизм-ленинизм, ни социалистический реализм: пускай это и «вершины», но всё определяется мерой таланта художника: заяц, прыгающий на вершине, не выше слона, стоящего в долине. Они фактически изъяли эстетику из состава мировоззрения. И не остановились перед утверждением, что всякая партийность губит талант.

«Благодаристы» не пытались анализировать мировоззрение как единую совокупность взглядов писателя, в том числе эстетических, но так же механически, как и «вопрекисты», утверждали, что великие художники всегда прогрессивны, а «реакционность» свойственна взглядам второстепенных художников. И делили партийность на «реакционную» и «прогрессивную», к которой относили либо только коммунистическую партийность, либо, в виде исключения, и буржуазную, однако лишь в тот период, когда буржуазия боролась с феодалами, была прогрессивным классом и выражала не только свои, но и общечеловеческие интересы.

Короче говоря, дискуссия получилась весьма схоластической. В ней, конечно, не было уже такой степени вульгаризации, какой отличались в 20-е годы школы Переверзева, Фриче, «форсоцев», «рапповцев», «лефовцев», но **схематизм** концепций и **упрощение**, а следовательно, и вульгаризация взглядов классиков марксизма все же себя обнаружили достаточно наглядно.

Лишь немногие пытались подойти к проблеме метода и мировоззрения диалектически, предпринимая анализ мировоззрения и творчества художников как сфер выражения совокупности *всех* их сторон, в том числе и эстетических. К примеру, В.Гриб в статьях о Бальзаке доказывал, что всё в конечном счете зависит от прогрессивности мировоззрения писателя в целом и от степени его таланта. Если перед нами мастер такого масштаба, как Бальзак, то его реализм способен побеждать, несмотря на отдельные реакционные стороны мировоззрения автора, какой был всем, в том числе и самому Бальзаку, мешавший легитимизм. Опираясь на Энгельса, В.Гриб утверждал, что этому пре-

¹ Позиция «благодаристов» была развернута в статье А.Тамарченко, опубликованной в журнале «Звезда». 1934. № 6

словутому легитимизму в мировоззрении Бальзака противостояли его же прогрессивные философские, исторические, этические взгляды, и его реализм побеждал благодаря не только самому художественному методу, но и этим прогрессивным элементам бальзаковского *мировоззрения*.

Он говорил, что мировоззрение писателя обладает сложной структурой, в которой отдельные элементы могут включать в себя и противостояние, и взаимоотрицание. Противоречивость мировоззрения обусловливает противоречивость творчества, и одно от другого оторвать нельзя¹.

Что же получилось в итоге дискуссии? Как преодолевает художник-реалист свои иллюзорные или предвзятые представления о человеке и мире, чем побеждает он свои же консервативные взгляды?

В сущности, как можно понять из этих довольно схоластических споров, тремя вещами: 1) его же, художника, прогрессивными взглядами; 2) жизнью (живыми наблюдениями над ней, или как говорил М.Горький, «сопротивлением материала»² произволу художника; 3) «силой творчества».

Борьба «вопрекистов» и «благодаристов» продолжилась и в 40-х, и в 50-х гг. Некоторые из них совершили головокружительные кульбиты. Г.Лукач, глава «вопрекистов», в 30-е гг. считал, что партийность – искусство бездарей. А в 50-е утверждал прямо противоположное. Правда, само понятие партийности он теперь трактовал как синоним объективности(?), правдивости изображения и считал, что она свойственна только реализму и существует вне мировоззрения. Тогда, в 50-е, он вернулся из Советского Союза в родную Венгрию и стал главным тамошним «ревизионистом» в литературоведении, как считала наша отечественная критика. А его бывшие оппоненты, «благодаристы», в свою очередь, начали утверждать, что партийность может быть только коммунистическая, и лишь соцреализм способен постичь истину. Буржуазное же искусство, как прогрессивное, так и реакционное, отличается не слишком способствующая «дойти до сути» происходящих в жизни процессов стихийная классовость.

В работах классиков марксизма было и глубокое содержание, и диалектика, и понимание специфики искусства, в том числе его относительной самостоятельности в процессе творческой деятельности и исторического развития. А здесь, в работах «последователей», увы, мы находим всё больше слова, слова, слова...

¹ Гриб В. Мировоззрение Бальзака (работа 1934 г. – С.С.) // Гриб В.Р. Избранные работы. – М., 1956. С. 183-190

² «Работа литератора отличается не только силою непосредственного наблюдения и опыта, но еще и тем, что живой материал, над которым он работает, обладает способностью сопротивления произволу классовых симпатий и антипатий литератора» (Горький М. Предисловие к книге А.К. Виноградова «Три цвета времени» // Горький М. Собр. соч.: В 30-ти тт. Т. 26. – М., 1953. С. 217).

Глава VI

«СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА»

П. МЕДВЕДЕВА – М. БАХТИНА

в 20-е годы

1. Предварительные замечания. 2. Итоговые теоретические и методологические достижения литературоведения 20-х гг. 3. Обоснование принципов «социологической поэтики» в книге П.Н.Медведева «Формальный метод в литературоведении». 4. Жанр как содержательная форма. 5. Методологические и теоретические открытия М.Бахтина как автора «Проблем творчества Достоевского» (1929). 6. Концептуальные «нестыковки» в теории «полифонического романа». 7. О степени результативности «социологической поэтики» М.Бахтина и формалистской «технологической поэтики». Заключение.

1. Предварительные замечания

В этой главе речь пойдет не об эстетике Бахтина и его «спутников» как таковой, в её целом, а только о методологическом поиске этого научного направления в 20-е годы, и притом так, как он выразился тогда лишь в двух *опубликованных* в то время работах: в книге П.Н.Медведева «Формальный метод в литературоведении» (Л, 1928) и в книге М.М.Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (Л, 1929).

Я считаю уместным включить главу об этом в работу о *социологическом* литературоведении по двум, не совсем формальным причинам: во-первых, книга Медведева, как известно, имеет подзаголовок «Критическое введение в *социологическую поэтику*», а первая ее часть носит название «Предмет и задачи *марксистского* литературоведения» (курсив мой – С.С.); во-вторых, если даже «марксизм» и был в этих книгах, так сказать, «принудительным ассортиментом», все равно субъективно и для Медведева, и для автора «Проблем творчества Достоевского» это был *тогда* поиск путей построения «*социологической поэтики*», что открыто декларировалось в обеих книгах. Объективно – в плане методологии – это был поиск пути подлинного «синтеза» методов анализа литературных явлений и настоящего, а не на словах, преодоления метафизической односторонности методологий формализма и узкого, вульгарного социологизма. Именно этот аспект и будет здесь рассмотрен, а всех других сторон бахтинской эстетики я здесь касаться не стану (это особая тема и особая глава истории русского литературоведения).

Здесь нужно оговорить также следующее.

Сергей Бочаров однажды сказал, что «школы в литературоведении Бахтин не породил, но породил, к сожалению, «бахтиноведение»¹.

Слова «к сожалению» здесь не случайны. Современное «бахти-

¹ Бочаров С. Событие бытия (О М. М. Бахтине) // Новый мир. 1995. № 11. С. 214

новедение» представляет собой целую «индустрию» Бахтина и даже своеобразный «бахтинский масскульт», который, по словам того же С.Бочарова, «превратил бахтинские идеи и особенно термины в предметы массового культурного потребления, оставив в неприступности в то же время внутреннее ядро его мысли»¹. Бахтин предстает как Учитель, как Гуру, а его сочинения преподносятся чуть ли не как современная философско-филологическая «Библия», в которой заранее решены все проблемы и дан ответ на все вопросы, которые стояли, стоят или могут быть когда-либо поставлены. Современные «бахтинопоклонники» дискредитируют своего Учителя так же, как поклонники ОПОЯЗа своих «святых»². Преподаватель нашего Нижегородского университета Алексей Коровашко в своей кандидатской диссертации, защищенной в конце 2000 г., весьма резко и метко критиковал «бахтинопоклонников», включая даже С.Аверинцева, не говоря о В.Н.Турбине и др., при этом нисколько не стеснялся в весьма желчных оценках³. Я тогда слегка сдерживал его, заботясь о «диссертбельности» сочинения своего аспиранта, но внутренне очень радовался его независимой позиции и полной свободе от «бахтиномании».

И поскольку предметом этой главы является не теория Бахтина как таковая в ее целом и во всех её аспектах, а только выяснение главного направления его методологического поиска в 20-е годы, то я ограничусь в основном лишь тем, что сам же и написал об этом еще в своей кандидатской диссертации в начале 60-х годов (я работал над ней, будучи аспирантом, в 1963 - 1966 гг.). Это было в то время, когда только еще начиналось новое «открытие Бахтина», когда благодаря Вадиму Кожинову⁴ этот крупнейший ученый XX в. был вырван из неизвестности и стал знаменитым в результате переиздания в 1963 году его книги 1929 года о Достоевском.

В то самое время я работал над диссертацией «Проблема жанра в литературоведении и критике 20-х годов», и логика моей работы и

¹ Бочаров С. Событие бытия (о М. М. Бахтине) // Новый мир. 1995. № 11. С. 219

² Вл. Новиков в статье по поводу столетия Ю.Н.Тынянова заявил, что опоязовская модель «материал и прием» – это главное эстетическое открытие со времен Аристотеля или за все 20 веков «христианской культурной эры» (Новый мир, 1994. № 10. С. 223). С.Бочаров, отметив этот пассаж, справедливо назвал теорию материала и приема «простой отмычкой» к тайне художества, которая в свое время была оценена, как он выразился, «Бахтиным под именем Медведева» как ключ к тайнам искусства действительно «простой», но сводящий все эти тайны всего лишь «к голой периферии, к внешней плоскости произведения» Бочаров С. Событие бытия (о М.М.Бахтине) // Новый мир. 1995. № 11. С. 215).

³ См. его статью: Коровашко А.В. М.М.Бахтин и формальная школа в оценке отечественного литературоведения (70 - 90-е гг.) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского. Серия "Филология", вып. 1. 1998. С. 128 - 136

⁴ В беседе с В.Д.Дувакиным Бахтин говорил, что только благодаря «абсолютному бесстрашию» и настойчивости В.В.Кожинова состоялось в 1963 году переиздание книги о Достоевском (вышедшей тогда под редакцией Сергея Бочарова), а позже – книги о Рабле: «Я был тогда еще, собственно, «минусник», никому не известен. Книжку эту забыли – «Достоевского»... Он все это сделал. Ведь если бы не он... Я и не собирался. И «Рабле» у меня лежал в столе готовый, но я и не думал его публиковать и считал, что это невозможно и так далее. А вот он явился – и все сделал». (Беседы В.Д.Дувакина с М.М.Бахтиным. – М., 1996. С. 218).

моей темы неизбежно вывела меня сначала на книгу П.Н.Медведева «Формальный метод в литературоведении», а затем и на книгу Бахтина «Проблемы творчества Достоевского», поскольку ее предметом был именно **жанр** романа Достоевского, а в книге Медведева как раз проблема **жанра** была рассмотрена не только в критическом по отношению к формалистической его трактовке, но и в позитивном плане наиболее подробно.

Я тогда самым тщательным образом сравнил книгу Бахтина с книгой Медведева, а первое издание книги о Достоевском с ее переизданием в 1963 г. и сделал вывод о необычайной *близости* работ Бахтина и Медведева с точки зрения *методологической*. Это было тогда, когда книга «Формальный метод в литературоведении» еще совершенно не привлекала ничьего внимания, а мысль о ее принадлежности Бахтину никем не высказывалась (это произошло позже, в 70-х гг.). Я тоже не подозревал о возможности авторства Бахтина (*и до сих пор в него не верю*). Тогда еще не было никакой «бахтиномании», и для меня книга Бахтина (как и Медведева) была точно таким же «объектом исследования», как работы формалистов и социологов. Но в то же время книги их, которые я тогда обнаружил в «спецхране» нашей областной библиотеки, оказались для меня просто драгоценной находкой, которая позволила мне выстроить концепцию диссертации, завершив анализом методологии и теории жанра Медведева и Бахтина, которые я определил для себя как наивысшую точку теоретического развития литературоведения 20-х годов, свое исследование формалистических и социологических его теорий. Именно такую оценку работ Медведева и Бахтина – как методологической и теоретической вершины 20-х годов – я дал тогда в своей диссертации.

В то время, разумеется, никто еще не знал о существовании неопубликованных работ Бахтина 20-х годов («Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» и «Автор и герой в эстетической деятельности»; первая была впервые опубликована в 1976, вторая в 1986 гг.). Рукописи их в те годы лежали в чемодане, в чулане, в подвале бахтинского дома в Саранске. Поэтому они не могли войти в круг исследуемых источников, хотя вряд ли изменили бы существенно концепцию моей работы, если бы я был знаком с этими исследованиями тогда, в первой половине 60-х гг.

И поэтому здесь я хочу в основном только **повторить** то, что написал о методологическом поиске Медведева – Бахтина тогда, в молодости, в своей аспирантской работе. И потому, что контексте нашей темы (история методологий) этого достаточно, и потому, что в принципе не вижу никакой необходимости свои тогдашние оценки сколько-нибудь существенно корректировать сейчас (это не значит, что читатель должен с ними соглашаться). Мне не хочется разрушать и переделывать этот текст сейчас еще по двум причинам: 1) потому что на содержание тогдашней моей работы не оказало и не могло оказать

влияния никакое «бахтиноведение» – просто потому, что его еще не существовало; 2) потому, что данный в ней анализ «бахтинско-медведевской теории» был результатом рассмотрения этих работ в контексте развития литературоведческой мысли 20-х годов, как один из ее логичных, закономерных этапов и итогов, а не как некая «благая весть», свалившаяся неведомо откуда (а именно так новое «явление Бахтина» было воспринято в 60-х годах всеми теми, а их было большинство, кто не видел связи этих работ с логикой развития литературоведческой мысли 20-х годов). Я же видел Бахтина тогда *иначе* в силу самого характера своей научной работы, т.е. именно как явление 20-х годов, и смотрел на него изнутри этих 20-х (правда, только как на автора одной книги о Достоевском).

Таким образом, нижеследующий текст этой главы будет представлять собой отрывок из моей кандидатской диссертации «Проблема жанра в литературоведении и критике 1920-х гг.» (Горький, 1966), а *сегодняшние* комментарии, будут даны в тексте и в подстрочных примечаниях *курсивом*.

2. Итоговые теоретические и методологические достижения литературоведения 20-х гг.

Овладеть предметом изучения науки о литературе в его специфике – такова была главная цель поисков и борьбы разных направлений литературоведческой мысли 20-х годов. В то время эти поиски, как мы видели, большей частью заканчивались неудачей. Но были и вполне определенные успехи – и не только в трудах «корифеев», о которых принято думать, что они опережают свое время, но и в масштабах, так сказать, массового литературоведения. В частности, следующий значительный, пожалуй, даже решающий шаг вперед был сделан литературоведением еще в рамках 20-х годов¹.

Работа Луначарского и Горького сыграла в этом процессе, безусловно, громадную роль (*вполне дежурная фраза, в самой диссертации об этой их «работе» конкретно вообще ничего почти не говорилось под предлогом того, что о проблемах жанра специально они не писали*), – не в смысле конкретной разработки тех или иных частных проблем, но главным образом в смысле методологического влияния. Здесь уместно привести одну мысль Луначарского, которая проливает

¹ Вот этот пассаж по сегодняшним меркам, конечно, примечателен. Под «корифеями», надо полагать, я имел тогда в виду, по сложившейся традиции, деятелей типа Плеханова и Луначарского, а Медведева и Бахтина с точки зрения масштаба этих фигур воспринимал в одном ряду с другими литературоведами того времени из формалистического или социологического лагеря. Бахтин для меня был только автором книги о Достоевском (с переизданным в 1963 г. вариантом книги о Достоевском и откликами о ней я познакомился позже знакомства с первоначальным изданием этой книги 1929 года), а П.Н. Медведев – автором книг «Формальный метод в литературоведении» (1928) и «Формализм и формалисты» (1934 г. изд., кстати, значительно более слабой, чем первая) и еще двух-трех невыразительных статей и вполне заурядных работ о «творческой лаборатории» писателей.

свет на то, в каком направлении велись поиски. «Было бы поверхностным утверждать, – писал он, – что искусство не обладает своим собственным законом развития. Течение воды определяется руслом и берегами его: она то расстилается мертвым прудом, то бурлит и пенится по каменистому ложу, падает водопадами, поворачивает направо или налево, даже круто загибает назад. Но как ни ясно, что течение ручья определяется железной необходимостью внешних условий, все же сущность его определена законами гидродинамики, законами, которые мы не можем познать из внешних условий, а только из знакомства с самой водой. Так точно и искусство, определяясь во всех своих судьбах судьбою своих носителей, тем не менее развивается по внутренним своим законам»¹. Эта мысль Луначарского, высказанная им еще до революции, часто цитировалась в 20-е годы, и без преувеличения можно сказать, что она руководила исканиями многих литературоведов и критиков.

Из работ, в которых более других сказались плодотворные методологические поиски в направлении диалектического подхода к литературе и притом – что для нас особенно важно – в тесной связи с проблемой жанра, мы выделим две: «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» П.Н.Медведева (1928) и «Проблемы творчества Достоевского» М.М.Бахтина (1929). Эти исследования, в особенности книга М.Бахтина, могут рассматриваться как своего рода **итог и вершина** методологических поисков и развития теории жанра в литературоведении 20-х годов.

3. Обоснование принципов «социологической поэтики» в книге П.Н.Медведева «Формальный метод в литературоведении»

Книга П.Медведева не свободна от недостатков, от влияний как формализма, так и социологизма. Собственно, она представляет собою момент *преодоления* этих влияний и трудный, мучительный поиск новых путей. Она написана крайне неудачным, с современной точки зрения, языком. Автор постоянно оперирует терминами и привычными формулировками, принятыми в то время в социологическом лагере литературоведения, так что выражения вроде «идеологема», «идеологический мир», «идеологическая среда», «идеологический кругозор», «идеологическое преломление», «социальная оценка», «идеологическое тело социального общения», «социально значимый звук» и т.п. то и дело мелькают на страницах книги. Но эта внешняя словесная оболочка книги не должна закрывать для нас сущности ее содержания, ибо мысль автора в основном двигалась верным путем –

¹ Луначарский А. Основы позитивной эстетики //Очерки реалистического мировоззрения. – СПб, 1905. С. 166

в направлении поиска и определения подлинно специфической природы литературы. Правда, это только направление, тенденция, но само обилие неудачных формулировок, некоторая механистичность в трактовке отношений литературы с «идеологической средой» и через нее с «базисом», – все это свидетельствует не о личной слабости исследователя¹, а прежде всего о тех колоссальных трудностях, которыми сопровождался процесс формирования советской литературной науки. Мы и постараемся выделить в книге Медведева не то, что есть в ней слабого, но, наоборот, ее сильные, свежие и оригинальные по тому времени стороны.

Прежде всего для этой работы характерно ясное осознание ограниченности существующих методов и четкая формулировка очередных целей и задач исследования литературы как «формы идеологии».

Медведев рассматривает литературоведение как одну из ветвей обширной науки об идеологиях, но говорит о необходимости разработки специфических методов исследования для каждой из областей идеологического творчества – науки, искусства, морали, религии, искусства и литературы. Специфичность этих «идеологий», «не должна, конечно, заслонять их идеологического единства как надстроек над одним общим базисом, проникнутых единой социально-экономической закономерностью; – говорит он, – но эта специфичность не должна стираться ради общих формул этой закономерности». Именно разработка специальных методов исследования для разных «идеологических» сфер, и прежде всего литературной, больше всего заботит автора, несмотря на то, что «литература, как и всякая иная идеология, социальна от начала и до конца»². «Между общей теорией надстроек и их отношения к базису, – пишет Медведев, – и конкретным изучением каждого специфического идеологического явления существует как бы некоторый разрыв, какая-то туманная и зыбкая область, через которую каждый исследователь пробирается на свой страх и риск, а часто и просто перескакивает через нее, закрыв глаза на все трудности и неясности... На почве самого марксизма должны быть разработаны спецификации единого социологического метода в применении к особенностям изучаемых областей идеологического творчества, дабы этот метод действительно мог проникнуть во все детали и тонкости идеологических структур. Но для этого должны быть поняты и определены и сами эти особенности, качественное своеобразие идеологических рядов»[11-12]. Для решения такого рода проблемы не годятся,

¹ Такие пассажи, поскольку они относятся не к кому-нибудь, а к Медведеву или Бахтину, сейчас не могут не вызывать улыбку, но что поделаешь, – в 25 лет, тем более, что Бахтин во всем своем значении и объеме стал известен автору позднее, это, наверно, было простительно.

² Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. – Л., 1928. С 43. Далее ссылки на эту работу и это издание приводятся в тексте с указанием страницы в квадратных скобках после цитаты.

по Медведеву, ни методы формализма, ни «печальная тенденция» «сводить марксистский метод к упорному подыскиванию лишь исключительно внешних факторов, определяющих литературные явления независимо друг от друга»[47], т.е. узкий, вульгарный социологизм, ни, наконец, механистическое понимание литературного процесса как борьбы имманентно-литературных законов, недоступных социологическому осмыслению, с внелитературными «каузальными» факторами. Теория П.Сакулина, о которой идет в речь в конце фразы, представляет, по словам П.Медведева, «печальное зрелище непрерывной борьбы внутренней природы литературы с навязываемыми ей, чуждыми этой природе, социальными требованиями»[48].

«Совершенно недопустимо изучать литературное произведение непосредственно и исключительно как элемент идеологической среды. Не поняв места произведения в литературе и его прямой зависимости от неё, нельзя понять и её места в идеологической среде. Еще более недопустимо перескакивать сразу через два звена и пытаться понять произведение непосредственно в социально-экономической среде», – утверждает П.Медведев и далее намечает уровни и этапы литературоведческого исследования: «История литературы изучает конкретную жизнь художественного произведения в единстве становящейся литературной среды; эту литературную среду в обнимающем её становлении идеологической среды; эту последнюю, наконец, в становлении проникающей её социально-экономической среды»[42].

Но самый главный – первый этап, анализ собственно художественного феномена, и вот тут первую скрипку должна сыграть «социальная поэтика», которая имеет своим объектом этот самый художественный феномен, является первой в ряду литературоведческих дисциплин и основополагающей для историка литературы, т.к. определяет для него материал и указывает основные направления исследования.

Какова же концептуальная идея и метод разрабатываемой Медведевым как его вклад в «марксизм» «социологической поэтики», которой, по его словам, «еще не было, как нет ее и до сих пор» [46]?

Всем недиалектическим подходам должен быть противопоставлен взгляд на литературу, согласно которому художественная структура и все ее элементы «во всех их чисто художественных деталях и нюансах сплошь социологичны» [40], «художественное произведение значимо все сплошь» [22] – утверждает Медведев [*кстати, точно такой же декларацией о «внутренней, имманентной социологичности всякого литературного произведения и каждого элемента формы» открывалась в предисловии и книга Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» 1929 г.; во втором – 1963 г. – и последующих изданиях это предисловие было снято*]. Сама терминология поначалу настораживает. Ведь и «форсоцы» занимались непосредственно социологическим объяснением элементов художественной формы,

например, рифмы или более сложных комплексов, таких, как жанр, – мы знаем, к чему это привело. Но данный термин имеет у Медведева совсем иной смысл; в его словоупотреблении «социологичность» чем дальше, тем отчетливее становится синонимом «содержательности». Кардинальнейшую, первостепенную задачу литературоведения он видит в решении вопроса, как объединить в единстве художественной конструкции непосредственную материальную наличность единичного произведения, его здесь и теперь, с бесконечной смысловой перспективой введенных в него «идеологических значений», – т.е. найти секрет связи знака и обозначаемого, звука и смысла, формы и содержания. А единственный верный путь решения этой задачи видит в нахождении такого элемента в поэтическом произведении, «который был бы одновременно причастен как вещной наличности слова, так и его значению, который, как медиум, соединял бы глубину и общность смысла с единичностью произнесенного звука. Этот медиум создает возможность непрерывного перехода от периферии произведения к его внутреннему значению, от внешней формы к его внутреннему идеологическому смыслу» [40]. Решение именно этой проблемы, предложенное А.А.Потебней в теории «внутренней формы», казалось бы, дающее ответ на поставленный вопрос, Медведева не удовлетворяет. Почему? Да потому, что Потебня не марксист и не социолог. Ведь его решение задачи отвергается Медведевым именно как найденное на «идеалистической» почве и связанное с «индивидуально-психологическим пониманием идеологического творчества». Вместо теории «внутренней формы» он пытается обосновать понятие «социальной оценки», которое несколько туманно определяет как «историческую актуальность», имея в виду неразрывную связь произведения с определенными социальными условиями его создания и исполнения¹. «Социальная оценка» пронизывает все элементы произведения, делая их внутренне, «имманентно социологичными», определяет и содержание, и форму, и связь их между собою.

Пусть эта теория в ее конкретной форме весьма нечетко и неудачно, *в отличие от строгих формул Потебни*, выражена (*поэтому, вероятно, от термина «социальная оценка» в последующих работах отказались и Медведев, и Бахтин*), пусть она осталась неразвернутой и в силу всего этого не принятой нашим литературоведением, – **сам путь**, по которому шел Медведев, пытаясь переосмыслить теорию внутренней формы на марксистско-социологической основе, свидетельствует о том, что он не только на словах отталкивался от форма-

¹ Вот попытка определения этого понятия, тоже весьма туманная: «Самая единичная наличность высказывания исторически и социально значима. Материальная наличность знака и общность и широта смысла сливаются в конкретном единстве исторического феномена – высказывания... Вот эту-то историческую актуальность, объединяющую единую наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла, индивидуализирующую и конкретизирующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь, мы и называем социальной оценкой» [41].

лизма, вульгарного социологизма и эклектизма, но и на деле пытался найти принципиально новую методологическую основу исследования литературы.

Понятие «социальной оценки» сплошь и рядом мелькает и на страницах первого издания книги Бахтина «Проблемы творчества Достоевского». Сейчас не могу объяснить, почему тогда я увидел в этом попытку «замены» понятия внутренней формы Потебни (а ведь на самом деле это так и есть, особенно если не замыкаться на самом термине, а соотнести скрытое за ним содержание с содержанием понятия «эстетический объект», ранее обоснованного Бахтиным в неопубликованной тогда работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»). Вероятно, я сделал это интуитивно. Да и теорию Потебни я тогда знал мало, прошел, к сожалению, мимо неё, вероятно, потому, что в его работах проблема жанра практически не затронута, а именно этот материал я тогда искал во всех источниках. Поэтому А.Н.Веселовского проштудировал в то время основательно, а Потебню, к сожалению, «пропустил», прочел невнимательно, не вник как следует. Однако все же соотнес с бахтинско-медведевским поиском свойств «эстетического объекта», но по-настоящему это соотношение не осмыслил и не разработал

Но вернемся к Медведеву. Уверенность в том, что неразрывная связь между материальной наличностью произведения и его внутренним содержанием существует, что есть «медиум», который объединяет обе эти стороны, будучи одновременно и тем и другим, вела П.Медведева к пониманию глубокой содержательности художественных структур, к пониманию формы и всех ее компонентов как содержательных и, следовательно, к действительному преодолению того рокового «дуализма», от которого не смогли избавиться многие его предшественники и современники. Это и было наиболее серьезным достижением его работы, обусловившим удачные находки в решении отдельных проблем.

Сейчас я думаю, что отказ от теории внутренней формы Потебни, а точнее, то, что не только Медведев, но и Бахтин тоже прошел мимо Потебни и его теории по-настоящему, скажем осторожно, «не учел», – недаром никаких ссылок на Потебню в его работах практически нет вообще, – хотя сам шел в том же направлении и многие из идей Потебни, по существу, «повторил»¹, – все это привело к тому, что из сложного и богатого понятия внутренней формы в

¹ Бахтин здесь не исключение – то же самое мы видим в работах по эстетике крупнейшего философа начала XX в. И.А.Ильина, где тоже нет ни единой ссылки, ни одного упоминания имени Потебни, хотя в понимании сущности художественного произведения Ильин практически почти во всем «повторяет» Потебню. См. об этом в главе «Теоретическая поэтика А.А.Потебни и философия искусства И.А.Ильина» в кн.: Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А.Потебни. – Нижний Новгород, 2001. С. 268-284

теории «социальной оценки» была вычленена и осталась тогда, в работах 20-х годов, идея содержательности формы, представляющая один из важнейших, но все же **только один из аспектов** сложнейшего и глубочайшего понятия «внутренней формы» у Потебни. Но даже и одно это обусловило большой успех в решении некоторых сложных проблем, в частности, проблемы жанра в книгах Медведева и Бахтина. Что же представляет собой жанр, с точки зрения Медведева?

4. Жанр как содержательная форма

«Исходить поэтика должна именно из жанра, – утверждает он. – Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра. Конструктивное значение каждого элемента может быть понято именно в связи с жанром. Если бы проблема жанра, как проблема целого, была своевременно поставлена формалистами, то было бы, например, совершенно невозможным приписывание самостоятельного конструктивного значения абстрактным элементам языка. Жанр есть типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное» [175].

Эта точка зрения противостояла прежде всего взгляду на жанр как на простую комбинацию приемов, развитому в работах В.Шкловского¹. Она противостоит и тому распространенному доньше пониманию жанра, которое восходит к вульгарно-социологической теории и сводится к представлению о нем как о простой совокупности формальных художественных средств, которые «сами по себе... ничего не выражают»² и лишь применяются для выражения того или иного содержания как его «чисто формальная» оболочка.

Говоря о жанре как «типическом целом» художественного произведения, П.Медведев еще в конце 20-х годов близко подошел к такому пониманию жанра, которое представляется нам наиболее соответствующим его сущности. Именно: **жанр есть тип единства** художественного произведения. Поясним нашу мысль.

Что такое художественность – этого точно и исчерпывающе еще никто не определил³. Но на протяжении веков в разных эстетических системах неизменно повторялась мысль о том, что непременным условием художественности любого произведения является его **един-**

¹ Для Медведева формализм олицетворяется в фигуре Шкловского. Он не замечает, что в работах Тынянова развивается понимание жанра, подобное его собственному, если не учитывать главного – того, что Медведева отделяет от Тынянова понимание *содержательности* жанровых форм. (Я имел в виду тогда, что объединяет их понимание жанра как **системы**, у Тынянова «чисто формальной», у Медведева – «содержательной»).

² См., напр., Сорокин В.А. Теория литературы. – М., 1960. С. 49

³ Сейчас я бы не был столь категоричен. Во всяком случае, в теории Потебни, как я теперь понимаю, есть по крайней мере попытка такого определения, притом не отвлеченно-философского, а аналитически-конкретного,, основанного на анализе природы и структуры слова, образа и художественного произведения.

ство, – то свойство, которое оставляет ощущение художественной цельности и завершенности. По определению Гегеля, художественное произведение – это организм, основанный на красоте и гармонии, где разные качества «проявляются не только как различия и их противоположность, а как согласующееся единство, которое хотя и выдвинуло наружу все принадлежащие ему моменты, все же содержит их в себе, представляя собою единое внутри себя целое»¹. О единстве как неперемennom условии художественности говорили и Белинский, и Чернышевский, и Толстой, и Чехов, и многие другие художники и теоретики. Если творение искусства является подлинно художественным, к нему ничего не прибавишь и ничего от него не отнимешь без того, чтобы не нарушить гармонию целого. Это действительно вечное свойство художественности. Но причем здесь жанр? Ведь единством должно обладать всякое художественное произведение – и разве не его, отдельного, неповторимого феномена, исключительной функцией является организация «единства»?² Именно такая точка зрения выражена, например, П.Палиевским. Для него «сюжет, характер, обстоятельства, **жанры**, стили и пр. это все еще лишь языки искусства», и от всего этого художественное произведение отделяется «на довольно простом основании. «Законченность в себе» остается хотя и старым, но, пожалуй, наиболее точным для этого отличия определением»³. Не преувеличивает ли эта точка зрения неповторимости художественных произведений, в том числе и такого их качества, как «единство»? На наш взгляд, – да, преувеличивает. Всякое произведение должно обладать «единством». Это несомненно, но очевидно также и то, что существуют разные **виды** единств. А там, где группа явлений связана признаком какого-либо качества, носителем этого качества является не специфическая закономерность отдельного, неповторимого явления, но более общий закон. **Типы** единств существуют, и связаны эти **типы** именно с **жанрами**. Роман представляет собой принципиально иной вид организации художественного целого по сравнению с новеллой. Единство действия по-разному организуется в трагедии, комедии или драме.

Связать признак художественного единства с жанровой структурой – на наш взгляд, это самое главное в теории жанра, которая в таком случае обретает свой эстетический центр и не будет более сводиться к описанию разрозненных «художественных особенностей». Это представление о жанре, близко к которому подошел в 20-х годах П.Медведев, а вслед за ним М.Бахтин, может опереться на прочную

¹ Гегель. Соч., Т. 12. М., 1938. С. 144

² *Источником и носителем этого качества считают иногда авторскую личность и авторскую индивидуальность (в этом смысле Л.Толстой говорил о «самобытном нравственном отношении автора к предмету» как основе того единства «сцеплений», которые образуют целое произведения).*

³ Палиевский П. Художественное произведение // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т. 3. – М., 1965. С. 422

эстетическую традицию. Мы имеем в виду классическую эстетику Гегеля и Белинского.

В «Лекциях по эстетике» Гегель уделит большое внимание различиям в типах художественного единства, неразрывно связывая эти типологические различия с жанровой принадлежностью произведений. Произведения эпических жанров, по Гегелю, связаны единством **события**, драматических – единством **действия**, лирических – единством **переживания** или настроения.

Относительно **драматических** форм давно и прочно установилось мнение, что фундаментальным структурным принципом этой группы жанров служит единство драматического действия, которое, по словам Гегеля, является «действительно неприкосновенным законом драмы»¹. Единство драматического действия, его начало и конец, а также внутренняя связь всех входящих в него элементов выражается в том, что произведение должно исчерпать основную коллизию, образуемую столкновением характеров, противостоящих друг другу своими субъективными целями. И хотя бы в результате этого возникли завязки новых конфликтов и коллизий, единство произведения образуется именно исчерпанием данной, главной, его собственной коллизии. Различные жанры драмы – трагедия, комедия и собственно драма – выделяются как своеобразные типы разработки драматического действия, различия которых определены специфичностью движущих действие характеров, возникающих из их столкновений коллизий и способов их разработки и завершения.

Лирические жанры имеют своей основой единство переживания или настроения. Этот тезис всесторонне разработан в классической эстетике Гегеля и Белинского. «Действительное начало единства лирического стихотворения, – утверждал Гегель, – мы должны усматривать в субъективной задушевности. Чтобы доставить стягивающий центр лирического произведения, субъект, с одной стороны, должен перейти к конкретной **определенности** настроения или ситуации, с другой стороны – должен **объединиться** с этой своей обособленностью, как с самим собой, так, чтобы он чувствовал и представлял **себя** в этой обособленности. Только через это субъект и становится внутри себя ограниченной, субъективной полнотой и выражает лишь то, что вытекает из этой определенности и находится с ней в связи. Благодаря этому **лирическое произведение получает единство, радикально отличное от эпоса, а именно задушевность настроения или рефлексии**»². Вследствие дробности и многообразия содержания жанры лирики многообразны и наиболее трудно поддаются систематизации. И тем не менее существуют резко отличающиеся друг от друга жанровые группы, структура которых связана со своеобразием выражае-

¹ Гегель. Соч.: В 14 тт. Т. 14. – М., 1938. С. 337

² Гегель. Соч.: В 14 тт. Т. 14. – М., 1938. С. 293 (выделено мною – С.С.)

мого ими душевного содержания. Об этом свидетельствует тот ряд лирических жанров – гимны, дифирамбы, оды, элегии, баллады и песни, – которые были выделены Гегелем и Белинским в связи с тем, «как поэтическое сознание направлено на свой объект».

Что касается жанров **эпоса**, то для них характерен чрезвычайно своеобразный тип организации целого, о котором Гегель писал, что «в эпосе точку единства составляет индивидуальное событие»¹. Эпические жанры: роман, новелла, повесть и др. – представляют собой особые способы организации единства события.

Итак, жанр – не совокупность признаков, не конгломерат приемов, а целостная, внутренне связанная и объединенная вокруг одного центра содержательная структура. Жанр – тип художественного единства².

П.Медведев, таким образом, пришел, по существу, к определению главного, фундаментальнейшего признака жанра – целостности, органической связанности входящих в его систему элементов. Но это только одна сторона дела. П.Медведев определил и особое качество этой целостности, связав жанры со сложнейшей эстетической и философской проблемой – проблемой **завершения**³.

¹ Гегель. Соч.: В 14 тт. Т. 14. Т.14. – М. С. 335. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» у Бахтина понятие «событие» имеет «многоуровневый» характер: это и фундаментальная для бахтинского философствования категория «события **бытия**», и эстетическое событие, которое представляет собой результат взаимодействия автора и героя в любой из родовых форм поэзии и соответствующих жанровых разновидностях эпоса, лирики, и драмы, и особый тип такого «события», соотносительный с гегелевской категорией «**эпического события**», когда описывается взаимодействие автора и героя в **эпосе**.

² Такое понимание дает возможность отграничить понятие жанра от понятия стиля, которые часто смешиваются. Жанр – элемент традиции, постоянного, устойчивого в художественном произведении, объединяющего его с другими произведениями и всем предшествовавшим художественным процессом, в то время как понятие стиля больше выражает элемент нового, неповторимого, особенного, того, что обусловлено индивидуальностью художника (или течения), своеобразием видения мира писателем и особенностями его художественного таланта. Конечно, тут нет и не может быть абсолютной границы: и в стиле есть традиции, и жанр получает толчок к развитию и обновлению с появлением каждого нового выдающегося подлинно художественного произведения. Но акценты здесь разные, и в них все дело: жанр тяготеет к «традиции», стиль – к «новаторству». Вот почему возможно и представляется вполне естественным понятие «индивидуального стиля», но гораздо менее распространено, менее оправдано (и во всяком случае может быть применено только к действительно уникальным жанровым образованиям, не создавшим собственной жанровой традиции, вроде «Божественной комедии», «Фауста» или «Жизни Клима Самгина») понятие «индивидуальной жанровой формы». Анализ жанра невозможен на материале отдельного художественного произведения, жанр как таковой можно познать лишь в сравнении разных произведений, скорее в общности художественных структур, чем в их отличиях, тогда как стилевые особенности – наоборот.

³ Вот это, как стало совершенно очевидно после опубликования работ «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» и особенно «Автор и герой в эстетической деятельности», – без сомнения, была **бахтинская** идея. Это касается всех основных аспектов ее определения и обоснования в книге П.Медведева, в том числе сопоставления искусства с наукой, философией и религией. То новое, что отличает медведевскую концепцию «завершения» от ее трактовки в «Авторе и герое» и «Проблеме содержания, материала и формы», – это развитие и доказательство связи завершающей функции художественного познания и изображения с законами жанра, т.е. придание такой функции именно жанру. В ранних работах Бахтина это не было заявлено с такой четкостью.

Здесь нам придется привести довольно большую выдержку из книги П.Медведева. «Проблема завершения – одна из существеннейших проблем теории жанра, – пишет П.Медведев. – Достаточно сказать, что ни в одной области идеологического творчества, кроме искусства, нет завершения в собственном смысле слова. Всякое завершение, всякий конец здесь условен, поверхностен и чаще всего определяется внешними причинами, а не внутренней завершенностью и исчерпанностью своего объекта. Такой условный характер носит окончание научной работы. В сущности, научная работа никогда не кончается: где кончает один – продолжает другой. Наука едина и никогда не может кончиться. Она не распадается на ряд завершенных и самодовлеющих произведений. То же самое и в других областях идеологии. Нигде нет существенно завершенных и исчерпанных произведений. Более того, там, где в жизненное и научное высказывание вносится известная поверхностная завершенность и ставится точка, это завершение носит полухудожественный характер. Самого объективного предмета высказывания оно не затрагивает. Мы можем выразить это так: во всех областях идеологического творчества возможно только композиционное завершение высказывания, но невозможно подлинно тематическое завершение его. На такое тематическое завершение в области познания совершенно неправомерно претендуют только некоторые философские системы, например, Гегеля. Из остальных областей идеологии такие претензии возможны только на почве религии. В литературе же именно в этом существенном, предметном, тематическом завершении все дело, а не в поверхностном речевом завершении высказывания. Композиционное завершение, придерживающееся словесной периферии, в литературе как раз может порою и отсутствовать. Возможен прием недосказанности. Но эта внешняя незаконченность еще сильнее оттеняет глубинную тематическую завершенность. Завершение вообще нельзя путать с окончанием. Окончание возможно только во временных искусствах. Проблема завершения – очень важная проблема искусствоведения, до сих пор недостаточно оцененная. Ведь завершенность – специфическая особенность искусства в отличие от других областей идеологии. У каждого искусства – в зависимости от материала и его конструктивных особенностей – свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения отдельного произведения. Каждый жанр – особый тип строить и завершать целое, притом, повторяем, существенно, тематически завершать, а не условно-композиционно – кончать» [175-176].

Этот момент, выдвинутый Медведевым, особенно важен. Он уточняет собственно художественный характер «единства», ставит проблему жанра как проблему специфики литературы среди других форм общественного сознания. Художественное познание действительности имеет **завершающий** характер – в этом заключается, по

Медведеву, одна из его специфических сторон. В данном случае П.Медведев стоит на почве плодотворных идей классической эстетики, согласно которой произведения, «чтобы быть художественными», должны «представлять собой особый, замкнутый в себе мир» (Белинский).

Этой точке зрения противостоит другая, имеющая не менее давнюю традицию и относящаяся обычно к произведениям эпических жанров, – а именно убеждение в том, что для эпоса характерна принципиальная незавершенность. Еще Ф.А.Вольф в связи с общей концепцией «Одиссеи» и «Илиады» утверждал, что «большое эпическое произведение всегда остается незавершенным»¹. Применительно к эпосе то же самое говорит А.В.Чичерин². Наконец, В.Кожин уже прямо заявляет о принципиальной незавершенности как специфическом признаке жанра романа, который, по его словам, «в определенном смысле всегда является незаконченным, разомкнутым, а не замкнутым жанром»³.

Гегель в свое время решительно протестовал против подобных утверждений (имея в виду, в частности, Ф.А.Вольфа) и считал, что это «грубый и варварский взгляд, так как он сводится к тому, чтобы отрицать у лучших эпических поэм подлинные черты художественного произведения. Ибо лишь постольку, поскольку эпос описывает всецело изнутри себя замкнутый и тем самым самостоятельный мир, он вообще является произведением свободного искусства в отличие от действительности, отчасти разрозненной, отчасти развивающейся в бесконечном ряде зависимостей, причин действий и следствий»⁴.

Гегелевская критика не потеряла своего значения до настоящего времени и полностью относится к точке зрения, защищаемой В.Кожинным или А.Чичериным. В.Кожин опирается на высказывание Мопассана о том, что, в отличие от завершенности старого эпоса, который замыкает художественный мир, исчерпывает героев, – роман только доводит персонажей естественными переходами до следующего этапа их жизни и оставляет их «незаконченными», по-прежнему способными к движению и развитию. На наш взгляд, это иллюзия, навеянная, правда, волшебной силой художественного творчества. Практически нет ни одного подлинно художественного романа, который можно было бы «продолжить». В конце концов ведь не случайно даже столь грандиозные эпические замыслы, как «Человеческая комедия» Бальзака или «Ругон-Маккары» Золя отлились не в одно колоссальное, бесконечно продолжающееся произведение, а в циклы самостоятельных, отдельных романов. Незавершим процесс художественного познания жизни литературой в целом. Но каждое отдельное

¹ Wolf Fridrich August. Prolegomena zu Gomer. – Berlin, 1908. S. 145

² Чичерин А. Возникновение романа-эпопеи. – М., 1958

³ Кожин В. Происхождение романа. – М., 1963. С. 335

⁴ Гегель. Соч.: В 14 тт. Т. 14. – М., 1938. С. 269

эпическое произведение стремится дать исчерпывающую картину жизни в пределах того «события», которое лежит в основе его сюжета. Автор говорит о героях **всё** необходимое, и ничего сверх того, что необходимо для полного раскрытия их характеров. В том-то и дело, в том-то и сила эпического искусства, что оно в конечном «периоде жизни», который изображается в рамках произведения, дает не просто кусок биографии героев, но концентрирует, пользуясь словами Белинского, «всю целостность их жизни, ее значение, сущность, идею, начало и конец»¹.

Точка зрения, защищаемая В. Кожинным, открывает дорогу эстетическому натурализму и оправдывает практику «романов с продолжениями», в которых романист, взятый в плен материалом, послушно следует за беспредельно развертывающейся цепью событий и, впадая в дурную бесконечность, продолжает развитие действия вне связи с развитием характеров, не в силах «поставить точку», так что, как правило, конец произведения наступает раньше, чем конец текста.

«Завершенность» — неотъемлемое качество художественного произведения. Завершающая функция принадлежит жанрам, будучи одним из моментов организации художественного единства того или иного жанрового типа².

В концепции П.Медведева особенно важно постоянное стремление подчеркнуть, что речь идет не о структуре формального характера (как жанровая «система приемов» Тынянова), а о содержательной, внутренне, **тематически**, как он выражается, завершенной структуре. Он настаивает именно на **содержательном** характере функции завершения, выполняемой жанром. Медведев справедливо упрекал теоретиков формализма в том, что, когда они ставили проблему целого и проблему жанра, то речь всегда шла только о способах внешне-композиционного окончания, а проблема подлинного, «тематического», завершения осталась для них неведомой. Действительно, проблемы «тематического» (т.е. содержательного) завершения для формальной школы не существовало. К примеру, формалистами описаны следующие типовые формы композиционного завершения романа: 1) традиционное положение (женитьба, гибель героя); 2) При

¹ Белинский В. Сочинения: В 3 тт. Т. 3. — М., 1948. С. 453

² Эта точка зрения, высказанная впервые П.Медведевым, нашла интересное подтверждение в одной из работ о жанрах драмы. Во втором томе «Теории литературы» (М., 1964) М.Кургинян рассматривает драму с точки зрения ее структурных принципов как преобразование некоторой исходной ситуации, причем жанровые формы драмы разграничиваются в этом смысле по характеру различий в соотношении исходных позиций (т.е. завязок) и развязок, т.е. по существу по типам завершения. «Драматическое действие... имеет своей единственной целью и пафосом преобразование исходной ситуации, происходящее в тех или иных формах. Развязка трагедии выступает как диаметрально противоположность исходному положению. В комедии, наоборот, важнейшим принципом организации действия является «непосредственный возврат к первоначальному положению», а для драмы характерна тенденция к «принципу сохранения данной ситуации» (с. 243). Рассмотрение драматических жанров с этой точки зрения представляет, безусловно, большой интерес.

«ступенчатом» построении – введение новой новеллы, построенной иначе, чем все остальные (если, например, роман строится на мотиве путешествия, то концевая новелла должна разрушить сам этот мотив); 3) прием эпилога – убыстренного рассказывания под конец, где на нескольких страницах перечисляются события нескольких лет или десятилетий; при этом временной разрыв и изменение масштаба времени рассказа служат ощутимой «отметкой» конца рассказа.

Но даже глубокого содержательного смысла этих концовок, которые формалисты описывали с анатомической точностью, они не замечали или сознательно игнорировали. Знаменитые диккенсовские эпилоги, например, – вовсе не только формальная отметка конца романа путем «убыстренного рассказывания», а всецело содержательный элемент его структуры. Когда «под занавес» мы неизменно узнаем, что «мистер по-прежнему острит..., мисс вышла за такого-то..., а бедная Джерри..., а старый добряк Том..., а пони мистера Уорда..., а мать молодого Джима» и т.д., – то разве в этих концовках не выражена целая система мировоззрения, миропонимания художника? А эпилоги тургеневских повестей, заполненные описанием обломков после крушения судеб? М. Шагинян принадлежит глубокое замечание, что «концы жанров могут раскрыть для литературоведа исключительную свою насыщенность идеологией данной эпохи», что они «почти всегда морализуют, указывают конечный идеал своего общества, говорят о победе добра и наказании зла (Диккенс) или безнаказанности зла и бесполезности добра (Теккерей)»¹. Это глубоко верное наблюдение.

Или возьмем другой, бесстрастно отмеченный формалистами прием композиционного окончания романа – введение новой новеллы, построенной иначе, чем все остальные. Когда сюжет «Жиль Блаза» Лесажа строится на мотиве перемены мест службы, а в конце герой добивается своего и больше ничего не ищет; когда герои «плутовских романов» неизменно успокаиваются, найдя, наконец, «теплое местечко», – то разве в такой концовке не просвечивает глубочайший содержательный смысл этого одного из наиболее распространенных приемов романного завершения, о котором Гегель в свое время «с подлинно рикардовским цинизмом» (Г.Лукач) говорил, что роман как форма, эквивалентная «прозаически упорядоченной действительности», в конце концов должен прийти к приспособлению героя к буржуазному обществу?

Ярким примером того, насколько «бессодержательной» была для формалистов проблема завершения, является утверждение В.Шкловского об «Анне Карениной», что «роман продолжается за концом сюжетного построения», что собственно роман как художественная конструкция закончен эпизодом смерти Анны, а дальше неизвестно почему идет «материал», перехлестнувший через сюжет. Не

¹ Шагинян М. Собр. соч.: В 6 тт. Т.6. – М., 1959. С. 83

случайно Шкловский оправдывает скандально известный поступок Каткова – его объявление в журнале, что роман уже кончился со смертью героини, – Шкловский писал, что этот поступок хотя и был «одним из нарушений авторского права», но он «подготовлен формой»¹.

Между прочим, другой формалист – Б. Эйхенбаум – дал совершенно противоположное толкование финала «Анны Карениной», утверждая, вопреки Шкловскому, что «продолжение» романа после смерти героини не только оправдано, но и требуется «логикой формы», ибо обусловлено законами романной структуры: «Толстой не мог кончить «Анну Каренину» смертью Анны – ему пришлось еще написать целую часть, как это ни трудно было сделать при значительной централизации романа вокруг судьбы Анны. Иначе роман имел бы вид растянутой новеллы со включением совершенно лишних лиц и эпизодов – логика формы требовала продолжения»². Какая, однако, ирония судьбы: «логикой формы» два формалиста обосновывают совершенно противоположные выводы об одном и том же явлении! Столь выразительное противоречие само по себе было ярким свидетельством того, что «не все благополучно» было в опоязовском «Датском королевстве».

П. Медведев настаивал, что проблема завершения является не «чисто формальной», но «тематической», т.е. что она обусловлена не «логикой формы» только, а «логикой содержания» прежде всего, и был в этом отношении глубоко прав. В теоретическом плане он подошел к идее содержательности жанровых форм, попытавшись несколько отвлеченно проиллюстрировать ее своей концепцией «ориентации жанра в действительности». «Каждый жанр, пишет он, – по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т.п... Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени широты охвата и глубины проникновения» [177-178]. Это верные положения, однако прежде чем говорить о такой «тематической ориентации» жанра, нужно твердо установить, что сами жанры, как целостные системы средств и способов завершающего изображения, вызываются к жизни определенными сторонами самой действительности, являются (в гносеологическом смысле) вторичными. Жанр как таковой существует лишь до тех пор, пока между ним и изображаемой действительностью существует «обратная связь», пока между ними движутся живые токи, не позволяющие жанру окостенеть, превратиться в шаблонную схему, и в то же время сохраняющие для него возможность, изменяясь с освоением новых «участков» жизни, остаться самим собой, сохранить свою определен-

¹ Шкловский В. материал и стиль в романе Л.Толстого "Война и мир". – М., 1928. С. 223

² Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемика. – Л., 1927. С. 172

ность. В книге П.Медведева это не было подчеркнуто (хотя, вероятно, имелось с виду), что и вызвало со стороны вульгарно-социологической критики обвинения его в формализме и идеализме¹. Позднее, в книге «Формализм и формалисты», П.Медведев исправил этот недостаток, подчеркнув, что «художественный жанр обусловлен объективной действительностью; от разнообразия богатства ее – разнообразие и иерархия жанров от анекдота до эпопеи»². Однако вполне объяснимо и оправданно, что в период широкого распространения вульгарно-социологических теорий, превращавших искусство в фотографический аппарат, П.Медведев обратил особое внимание на активную, творческую сторону художественного познания и роль жанра с этой точки зрения. «Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра, – утверждал он. – Понять определенные стороны действительности можно только в связи с определенными способами ее выражения. С другой стороны, эти способы выражения применимы лишь к определенным сторонам действительности. Для того чтобы создать роман, нужно научиться видеть жизнь так, чтобы она могла стать фабулой романа, нужно научиться видеть новые, более глубокие и более широкие связи и ходы жизни в большом масштабе. Между умением схватить изолированное единство случайного жизненного положения и умением понять единство и внутреннюю логику целой эпохи – бездна. Поэтому и бездна между анекдотом и романом. Логика романной конструкции позволяет овладеть своеобразной логикой новых сторон действительности»[182-183].

Идея содержательности жанровых структур, в теоретическом плане провозглашенная и обоснованная П.Н. Медведевым, открывала путь подлинно научной теории жанров. Дальнейший шаг на этом пути был сделан М.М. Бахтиным.

5. Методологические и теоретические открытия Бахтина как автора «Проблем творчества Достоевского» (1929)

Работа М.М.Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» вышла в 1929 г. в Ленинграде. В «Новом мире» на нее большой сочувственной статьей откликнулся А.В.Луначарский³. Но если не считать нескольких сердитых откликов из лагеря вульгарных социологов⁴, эта книга тогда не вызвала большого «шума» (а формалисты её вообще не заметили; Шкловский откликнулся на неё впервые спустя почти 30 лет в книге «За и против. Заметки о Достоевском» (М.,1957).

¹ См.: Прозоров А. Формальный метод // На литературном посту. 1930. № 5-6; Добрынин М. Вопросы теории литературы // Литература и марксизм. 1929. № 4

² Медведев П. Формализм и формалисты. – Л., 1934. С. 127

³ Луначарский А. О «многоголосности» Достоевского // Новый мир. 1929. № 10

⁴ См.: Гроссман-Рощин И. Дни нашей жизни // На литературном посту. 1929. № 18; Цейтлин А. Жанры // Лит. энциклопедия, т. 4. – М., 1929

Через 34 года книга Бахтина, давно ставшая библиографической редкостью, во многом благодаря самоотверженной и настойчивой деятельности Вадима Кожина, вышла вторым изданием и вызвала ожесточенный спор¹. Дискуссия показала, что эта работа, несмотря на спорность некоторых элементов ее концепции, была, тем не менее, оценена как одна из самых лучших в советском литературоведении. В исследовании Бахтина признаны многие его основополагающие идеи, и прежде всего главное – его методология, принципы анализа литературных явлений, которые оказали и продолжают оказывать громадное влияние на литературоведческие исследования нашего времени (*т.е. – имелось в виду – 60-х годов*). Достаточно сказать, что изучение проблемы содержательности формы, начатое целым рядом работ², в значительной степени опирается на исследование Бахтина о Достоевском.

Но нас эта работа интересует в первую очередь в связи с ее местом в развитии литературоведческой мысли 20-х годов, а не нашей современности. В самом деле, книга М.Бахтина не с неба свалилась (*а в 60-е годы она была воспринята почти что именно так*), она неразрывно связана с методологическими исканиями литературоведения 20-х годов и конкретно ответила на самые злободневные, самые насущные вопросы того времени. Это был интереснейший методологический поиск, которому предшествовало ясное осознание ограниченности существующих методов. М.Бахтин занял совершенно определенную позицию по отношению к двум наиболее авторитетным тогда научным школам – формализму и социологизму вульгарного толка, – уже в предисловии заметив, что «узко-формалистический подход дальше периферии художественной формы пойти неспособен», а «узкий идеологизм... не овладевает именно тем, что в творчестве Достоевского пережило его философскую и социальную идеологию, – его революционное новаторство в области романа как художественной формы»³. Открыто противопоставленная не только формализму, но и «узкому идеологизму» вульгарных социологов, книга Бахтина вызвала грубые нападки из лагеря последних. И.Гроссман-Рощин объявил

¹См.: Дымшиц А. Монологи и диалоги // Лит. газета. 1964. 11.07. № 82; Василевская И., Мясников А. Разберемся по существу // Лит. газета. 1964. 6.08. № 93; Асмус В., Ермилов В., Перцов В., Храпченко М., Шкловский В. В редакцию "Литературной газеты" // Лит. газета. 1964. 13. 08. № 95; Дымшиц А. Восхваление или критика // Лит. газета. 1964. 13.08. № 95; а также: Бурсов Б. Толстой и Достоевский // Вопросы литературы. 1964. № 7; Шубин Л. Гуманизм Достоевского и «достоевщина» // Вопросы литературы. 1965. № 1; Пospelов Г. Преувеличения от увлечения // Вопросы литературы. 1965. № 1; Кирпотин В. Типология русского романа // Вопр. лит-ры. 1965. № 7 и др.

² См.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3 тт. Т. 1. – М., 1962; т. 2. – М., 1964; Т. 3. – М., 1965; Кожин В. Происхождение романа. – М., 1963; Гачев Г. Содержательность формы // Вопр. лит-ры. 1965. № 10; Эльсберг Я. Спорные вопросы изучения стиля // Вопр. лит-ры. 1966. № 2; Гачев Г. Содержательность художественных форм. – М., 1968

³ Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. – Л., 1929. С. 4. Далее ссылки на это первое издание книги о Достоевском даются в тексте с указанием страницы в квадратных скобках после цитаты. Ссылки на последующие издания – в подстрочнике.

ее «ловко замаскированным походом против материалистического понимания искусства»¹ и противопоставил ей (как подлинно научные) работы В.Ф.Переверзева о Достоевском.

Антиформалистическая направленность книги гораздо тоньше, и в то же время полемика с формализмом скрыто пронизывает ее от начала до конца. М.Бахтин дал бой формализму на наиболее сложном, наиболее трудном участке – в сфере анализа художественной формы, сфере, казалось, целиком монополизированной формальной школой. В «Предисловии» методологическое кредо автора было изложено следующим образом: «В основу настоящего анализа положено убеждение, что всякое **литературное произведение внутренне, имманентно социологично**. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми **социальными оценками**. Поэтому и чисто формальный анализ должен брать **каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил**, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять определенные лучи **социальных оценок** и преломлять их под определенным углом» [4] (выделено мною – С.С.).

А.Дымшиц, не без основания утверждая, что мысль Бахтина, изложенная здесь, во втором издании книги осталась, хотя формулировка эта исчезла, заявляет, однако, что это типично «форсоцевская» установка². Ничего подобного! «Форсоцы» никогда не утверждали, что форма «внутренне, имманентно социологична». У них она **извне** определяется социологическими факторами, которые в то же время никоим образом не могут влиять на внутреннюю природу и законы самой формы. Формулировка Бахтина, неуклюжая с современной точки зрения, дана на литературоведческом языке того времени и была полемически направлена не только против формалистов и вульгарных социологов, но и против эклектического дуализма «форсоцев». Характерно, что она не только по смыслу, но и буквально-терминологически совпадает с положениями и формулировками П.Медведева, о которых мы говорили выше. Самый термин «социальная оценка» принадлежит Медведеву³. Мы уже отмечали в связи с его книгой, что

¹ Гроссман-Рощин И. Дни нашей жизни // На литературном посту. 1929. № 18. С. 10

² Дымшиц А. Восхваление или критика // Лит. газета, 13. 08. 1964. № 95

³ *Поди теперь разбери, кто его настоящий автор! В вопросе об авторстве работ, изданных в 20-е гг. под именами Медведева, Волошинова и др. я, как уже говорил об этом в книге «Технологическая поэтика формальной школы» (Н.Новг., 2001), поддерживаю точку зрения А.В.Коровашко о том, что эти работы были в значительной степени результатом «коллективного» творчества ученых «бахтинского круга», при его участии (См. Коровашко А. К вопросу об авторстве спорных бахтинских текстов // Вестник Нижегородского университета. Серия «Филология», вып. 1(2), 2000). На прямые вопросы об этом М.Бахтин давал ответ уклончивый. Вот свидетельство Л.Гинзбург: «З.В.Гуковская, общавшаяся с Бахтиным в Малеевке, со свойственной ей нецеремонностью, спросила его прямо – почему он печатался под чужими именами. Бахтин ответил, что это его друзья, к которым он хорошо относился, и почему бы ему было не написать от их имени книги. Почему бы и нет? Бочаров – душеприказчик Бахтина – считает, что казус сложный, что просто заменить при переиздании имена Волошинова и Медведева именем Бахтина нельзя. По-*

за шелухой социологической терминологии нужно видеть принципиально иное содержание, чем в работах вульгарных социологов и «форсоцев». Слово «социологичность» у Медведева зачастую становится синонимом «содержательности»; это еще более справедливо в отношении книги М.Бахтина. Очищенная от устаревшей (*а иногда и от излишне «научообразной»*) терминологии, книга Бахтина во втором издании вовсе не изменила смысла, она стала только более четкой в изложении концепции автора.

Хотя работа Бахтина имеет вполне очевидные точки соприкосновения с книгой Медведева, она представляет собой существенно новое слово в науке. Медведев разрабатывал проблемы в отвлеченно-философском плане, он провозгласил принцип содержательности формы в теории – книга Бахтина с исключительной тонкостью и мастерством воплотила его на практике, в конкретном анализе. Пресловутый «дуализм» формы и содержания был преодолен не на словах только, но в строго объективном научном анализе художественных произведений, – это было важно, и ценно, и ново. В этом отношении работа Бахтина остается образцом до сих пор и превосходит многие и многие позднейшие исследования «идейного содержания и художественных особенностей».

Но какое отношение имеют рассуждения о методологии Бахтина к нашей теме? (*я имел в виду – к проблеме жанра, которая была предметом анализа в моей диссертации*). Самое непосредственное. Ибо М.Бахтин исследует не вообще поэтику, но именно и прежде всего **жанровую форму** романов Достоевского. С методологической точки зрения, он показывает путь, по которому должно двигаться такого рода исследование, и для решения проблемы жанра его книга имеет первостепенное значение.

Итак, что же существенно нового и ценного внесла в жанровую теорию 20-х годов книга «Проблемы творчества Достоевского»?

М.Бахтин рассматривает творчество Достоевского как новый шаг вперед в художественном развитии человечества. Достоевский, по его мнению, представляет собою тип художника с новым, особым видением мира. Особенности художественного видения Достоевского откristаллизованы и опредмечены в созданной им жанровой форме романа. Художественная форма, жанр, рассматривается не только как конструкция, но как отвердевшее мирозерцание. М.Бахтин открывает объективным анализом глубочайшую связь структурных элементов жанра с особенностями художественного мышления писателя. И здесь больше всего проявляется специфика его новой «социологии», примененной к анализу поэтики. Само мышление писателя и – соответственно – форма романов Достоевского, по Бахтину, обусловлены

тому что эти книги написаны иначе. Они написаны полифоническим человеком» (Гинзбург Л. Человек за письменным столом. – Л., 1989. С. 328).

специфическими социально-историческими условиями. Объективная основа художественного мира Достоевского, оптимальные условия для его возникновения заключены были в реальной сложности, противоречивости, расколотости действительности эпохи капитализма («полифонический роман мог осуществиться только в капиталистическую эпоху»), тем более в России, «где капитализм наступил почти катастрофически и застал нетронутое многообразие социальных миров и групп». «Сама эпоха сделала возможным полифонический роман»[30,43]¹. С другой стороны, личный опыт Достоевского, его социальное положение, драматическая судьба во многом предопределили характер его противоречивого, расколотого мировоззрения и мировосприятия. Таким образом, «объективная сложность, противоречивость и многопланность эпохи Достоевского, положение разночинца и социального скитальца, глубочайшая биографическая и внутренняя причастность объективной многопланности жизни – все это образовало ту почву, на которой вырос роман Достоевского»[48].

Рецензия А.В.Луначарского на книгу М.Бахтина, дающая глубокий анализ эпохи Достоевского и противоречивости, раздвоенности социальной личности самого писателя, была блестящим дополнением к книге «Проблемы творчества Достоевского», в которой исследование социально-исторических условий возникновения полифонического романа было развернуто все же недостаточно широко². Но характерен самый подход Бахтина к проблеме. Для вульгарных социологов отыскание «социологического эквивалента» художественного произведения было альфой и омегой всего литературоведческого анализа. Для В.Ф.Переверзева открытая им «истина», что Достоевский является выразителем идей и настроений «упадочного мещанства», исчерпывала всё в Достоевском. М. Бахтин, напротив, установив социально-историческую основу творчества писателя, справедливо считает, что она составляет только условие создания полифонического романа, но не исчерпывает и не объясняет его сущности, – и переходит к анализу самой новой структуры, проникая глубоко внутрь художественного мира Достоевского и нащупывая собственно литературоведческий предмет анализа, его «эстетический объект», но увиденный

¹ Эти, казалось бы, столь «социологичные», формулировки М.Бахтин не снял и не изменил и во втором издании книги (см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963, с. 26, 37)]

² Во втором издании своей книги М.Бахтин изложил основные положения статьи Луначарского, назвав его "генетический" анализ социально-исторических причин полифонии Достоевского "безусловно глубоким и не вызывающим серьезных сомнений", выразив сомнение только в обоснованности дальнейших выводов Луначарского о том, что негативные стороны социальной почвы, породившей "многоголосность" Достоевского, могут ограничить в исторической перспективе художественную ценность и историческую прогрессивность его романов (эти условия, пишет Бахтин, "сами по себе взятые, являются чем-то отрицательным и исторически преходящим, но они оказались оптимальными условиями для создания полифонического романа", поэтому "новый структурный принцип, **открытый** в этих условиях, сохраняет и сохранит свое художественное значение в совершенно иных условиях последующих эпох") [Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, М., 1963. С. 48 - 49].

сквозь призму понятий новой «социологической поэтики». В этой связи характерна критика, которой были подвергнуты Бахтиным уже в первом издании работы Вяч. Иванова и Отто Кауса. Вяч. Иванов «совершает типичную методологическую ошибку: от мировоззрения автора он непосредственно переходит к содержанию его произведения, минуя форму»[31]. Что касается О. Кауса, то он «переносит свои объяснения из плоскости романа непосредственно в плоскость действительности»[31], рассуждая о творчестве Достоевского как чистом выражении духа капитализма. Такого рода методология, как справедливо считает Бахтин, скользит по поверхности изучаемого объекта, в лучшем случае вскрывая чисто внешние тематические его пласты, но не касается самой его художественной сути – ведь «дух капитализма» дан здесь на языке искусства и, в частности, на языке особой разновидности романного жанра»[31]. Так нащупывается собственный объект анализа – жанровая структура произведений Достоевского.

В ходе анализа устанавливаются наиболее существенные элементы этой структуры и их место в общей конструкции. М. Бахтин выясняет специфику характеров у Достоевского и художественный принцип (доминанту) изображения героя. Он считает, что основой нового типа романа, созданного Достоевским, является новый, особый подход к человеку, к личности. Доминантой изображения героя в нем служит не характер героя в его внешних проявлениях, но его внутренний мир, сознание и самосознание. Самосознание героя рассматривается как художественный центр полифонического мира. Тем самым – с методологической и теоретической точек зрения – понимание героя как компонента эстетической структуры романа становится совершенно отличным от механистических теорий, широко распространенных в 20-е годы.

В теоретическом плане такое решение проблемы героя как элемента художественной структуры произведения было предложено годом ранее П.Медведевым. В противоположность формалистам, оставившим на долю героя лишь служебные, композиционные функции, П.Медведев рассматривает героя как содержательный элемент структуры, в котором прежде и больше всего выражаются связи романа с изображаемой действительностью. Входя в роман и становясь самостоятельным структурным элементом целого, герой, отразивший существенные черты развитого эпохой человеческого типа, «переносит в структуру романа всю свою внехудожественную идеологическую значимость» [34]. В то же время, не теряя своей прямой значимости, входящая вместе с героем в художественное произведение «идеологема» «вступает в новое химическое, а не механическое соединение с особенностями художественной идеологии» [34] и приобретает в этом соединении такие качества, которые делают ее не зеркально-фотографическим воспроизведением в слове существующего вне литературы «социального характера», как утверждали переверзианцы,

но новым, особым характером, **подобным** своему социальному прототипу, но уже несводимым к нему. «Герой романа, например, тургеневский Базаров, взятый вне романной структуры, отнюдь не является социальным типом в строгом смысле этого слова, но лишь идеологическим преломлением данного социального типа» [33]. Тем более сложной по составу величиной является «Базаров» в художественном преломлении, как вид художественного образа, т.е. элемент определенной жанровой разновидности в ее конкретном осуществлении, элемент, который «несет определенную художественную функцию: прежде всего – в сюжете, потом – в теме (в широком смысле слова), в тематической проблеме и, наконец, в конструкции произведения в её целом» [33-34]. Именно поэтому работа вульгарных социологов, занимавшихся «выделением внехудожественных идеологем из художественных структур», по словам Медведева, «ничем не оправдана и бесполезна. Чисто художественные интенции (*словечко, часто употреблявшееся и в первом издании книги Бахтина; во втором он почти везде заменил его другими словами и словосочетаниями* – С.С.) романа насквозь пронизывают этико-философскую идеологию Базарова. Очень трудно её отделить от сюжета. Ведь сюжет своей логикой в гораздо большей степени определяет жизнь и судьбу Базарова, чем отраженная внехудожественная идеологическая концепция его жизни, как разночинца. Не менее трудно отделить ее от тематического единства в его целом, у Базарова – лирически окрашенного – и от тематической проблемы двух поколений» [34-35]. П.Медведев оставил далеко позади и формалистское представление о герое как «нитке», сшивающей эпизоды, и вульгарно-социологический взгляд на героя романа как на зеркальную «проекцию» существующего вне её «социального характера» и вплотную подошел к постановке проблемы характера как эстетической категории. Его окончательный вывод: «Герой является чрезвычайно сложным литературным образованием. Он строится в точке пересечения важнейших структурных линий произведения» [35], – этот вывод был развит и подтвержден конкретным анализом героев Достоевского в книге Бахтина, по словам которого герой и окружающий его мир должны быть «сделаны из одного куска».

В чем выражаются особенности бахтинской «социологии» при истолковании героя и идеи в полифоническом романе Достоевского?

Бахтин в целом соглашается с мыслью Б.М.Энгельгардта о том, что героиней, предметом изображения романов Достоевского была идея. Но уточняет: все же не идея сама по себе, а человек, «говоря его собственными словами, «человек в человеке» [49]. Достоевский в художественной форме дает как бы «социологию сознаний» [50], поднимаясь до объективного видения сознаний. В этом и проявляется социологичность понимания Бахтиным героя Достоевского: «Герой интересует Достоевского как особая точка зрения на мир и на самого себя, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к

себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире. А прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он в нем сам для себя самого» [53]. Именно умение создать сложнейшую и тончайшую социальную атмосферу вокруг героя, которая заставляет его раскрываться, считает Бахтин источником той самой «жестокости таланта» Достоевского, о котором впервые написал Н. Михайловский.

Далее Бахтин устанавливает принципы противопоставления и связи героев в общей концепции произведения, роль и место идеи в художественном мире Достоевского и взаимоотношения героя и идеи. Анализу подвергается важнейшая для теории романа проблема «авторской позиции», при этом имеется в виду не просто эмоциональная или идеологическая оценка, но структурное место, роль и функции автора внутри самого художественного мира. М. Бахтин рассматривает также особенности сюжетной организации произведений Достоевского, анализирует композиционные связи в его романах. Наконец, подробному анализу подвергается мельчайшая структурная клеточка произведения с учетом его жанровой специфики как полифонического романа – **слово** Достоевского.

Таковы основные элементы жанровой формы «полифонического» романа, подвергнутые исследованию в работе М. Бахтина. Мы просто перечислили их, не описывая ход и результаты анализа. Все эти элементы рассмотрены всесторонне, подробно и обстоятельно, и во всех них прослежено особое преломление основного структурного принципа романа Достоевского – его **диалогичности**, начиная от противоречивого, раздвоенного **сознания** героя до внутренней диалогичности, расщепленности **слова**. Таким образом, в каждой структурной клеточке отражаются и преломляются общие особенности всей конструкции.

М. Бахтин не просто описывает элементы жанровой структуры, их, так сказать, «физическую» природу. Анализ ведется и на «математическом» уровне: устанавливаются связи и функциональные **отношения** элементов друг с другом, с тем, чтобы прояснить закон жанра – принципы связи, организации целого. Самый подход Бахтина к художественным произведениям, принципы и методы анализа подводят к тому, что под жанровой формой следует разуместь целостную, связанную во всех своих частях и внутренне единую художественную систему. Именно такое представление о жанре объективно вытекает из примененных к его анализу методологических принципов; но и сам автор исследования неоднократно говорит о жанре именно в этом смысле (нигде не давая, правда, строгого определения). Для него жанр есть «определенная художественная конструкция» 1[8], «словесное целое»[15]; чтобы проникнуть в сущность жанра, нужно не просто подвергнуть анализу отдельные элементы его структуры, но, главное, понять их «в высшем единстве жанра» [24], определить «последние

скрепы, созидающие единство романного мира» [10], «скрепы романного целого» [100], «новые принципы художественного сочетания элементов и построения целого» [51], «принципы связи, образующие целое романа» [53]. На конкретном материале произведений Достоевского М.Бахтин доказывает реальность того понимания жанра, которое сводится к представлению о нем как о **типе художественного единства**, как о целостной, внутренне связанной во всех своих частях **содержательной** структуре, в которой откристаллизован тип художественного мышления автора, обусловленный в свою очередь свойствами объективной действительности. Так реализовывались в анализе принципы новой «социологической поэтики». Работа Бахтина открывала богатые перспективы дальнейшего научного поиска. Обоснованное в ней представление о жанровой форме (и о форме вообще) стало закономерным результатом выработки подлинно диалектической методологии исследования.

6. Концептуальные «нестыковки» в теории «полифонического романа»

Защищая плодотворность и отстаивая принципиальную правильность бахтинской методологии и вытекающего из нее представления о сущности жанра, мы в то же время должны отметить, что это исследование не лишено противоречий и «нестыковок». Главное из них – в том, что идея полифонизма, будучи абсолютизирована автором, вступает в противоречие с выдвинутым П.Медведевым и декларативно разделяемым самим Бахтиным представлением о жанре как целостной структуре, суть которой заключается в организации художественного единства того или иного типа. Идея полифонии в трактовке Бахтина неизбежно ведет автора к выводу о романе Достоевского как форме принципиально незавершенной и лишенной объединяющего начала, т.е. о форме, в которой единство целого в конечном счете не достигается¹.

Книга Бахтина была одним из очень немногих исследований, в котором вопрос о функциях и формах выражения авторской «точки зрения» был специально поставлен как проблема, связанная со спецификой романа как жанра (вернее, одной из его разновидностей), и решена очень решительно и оригинально. Это решение, несмотря на его спорность, представляет большой теоретический интерес.

Все, что М.Бахтин говорит о позиции автора в романе «монологического» типа, находится в полном соответствии с тем представлением об авторской «точке зрения», которая отводит ей роль всепроникающего и цементирующего элементы конструкции романа начала.

¹ Тем самым книги П.Медведева и М.Бахтина, при всей их близости, оказываются концептуально несовместимыми, что делает сомнительным приписывание книги Медведева Бахтину и её издания под фамилией последнего.

«Точка зрения» автора в монологическом романе, как утверждает исследователь, «проникает повсюду, во все уголки мира и души, все подчиняя своему единству» [68]. Что касается полифонического романа, то в нем происходит кардинальное изменение авторской позиции, «точки зрения» автора и ее функций¹.

Прежде всего, действующие лица такого романа развиваются совершенно самостоятельно и «независимо» от автора. Если в монологическом романе случай с героем, который вдруг выходит из повиновения автору и может «удрать штуку», подобно пушкинской Татьяне, – эпизодичен и для такой формы является исключением из правила, то герои романа Достоевского с самого начала и до конца действуют и высказываются абсолютно независимо от автора, согласно логике данного характера (точнее, воплощенной в герое «точке зрения» на мир и на себя). В связи с этим автор утрачивает монопольное право на освещение мира, событий и самих героев, а его «точка зрения» становится одной из нескольких, выступая внутри романа на равных правах с «точками зрения» персонажей произведения. Иначе говоря, автор становится одним из героев романа, причем со статусом, ничем не отличающимся от их положения. Он выступает не как некто третий, оценивающий героев и происходящее с ними извне, говоря о герое «он», но входит внутрь романного мира, становясь одним из участников ведущегося в нем диалога, теряя при этом право говорить о герое «он», однако приобретая в то же время возможность говорить с ним на «ты», что совершенно невозможно в романе монологическом. Роман оказывается не изображением мира с одной определенной авторской «точки зрения», но сплетением, **сочетанием** разных равноправных точек зрения на мир и себя в нем, их взаимодействием и борьбой. Таким образом, авторская точка зрения лишается завершающей, охватывающей, всепроникающей, т.е., в конечном счете, формирующей функции. Эта идея является центром всей концепции М.Бахтина и ее наиболее спорным пунктом. Нужно только подчеркнуть, что М.Бахтин не отрицает вовсе авторскую позицию, не ставит Достоевского «над схваткой», как поняли его некоторые критики², он говорит лишь об особой форме проявления этой позиции в романе, благодаря которой автор как раз находится в гуще «схватки», принимает в ней непосредственное участие наряду с героями, а не оценивает ее со стороны. «Было бы нелепо думать, – пишет он во 2-м издании книги, – что в романах Достоевского авторское сознание никак не выражено. Сознание творца полифонического романа постоянно и повсюду присутствует в этом романе и в высшей степени активно в нем.

¹ Вот тут Бахтин резко свернул с того пути и отошел от той трактовки проблемы художественного завершения, которые он отстаивал в более ранней, тогда не опубликованной книге «Автор и герой в эстетической деятельности».

² Дымшиц А. Монологи и диалоги // Лит. газ. 11.07.1964 (позицию «над схваткой» как раз может занимать автор «монологического», а не «полифонического» романа, по логике Бахтина – С.С.)

Но функция этого сознания и формы его активности другие, чем в монологическом романе: авторское сознание не превращает другие чужие сознания (т.е. сознания героев) в объекты и не дает им заочных завершающих определений. Оно чувствует рядом с собою и перед собою равноправные чужие сознания, такие же бесконечные и незавершимые, как оно само»¹.

Но действительно ли «точка зрения» автора полифонического романа совершенно равноправна с «точками зрения» его героев, ничем и ни в чем не возвышается над ними? Ведь он – **создатель** всех других точек зрения, существующих в романе, и ни один другой носитель какой бы то ни было «точки зрения», выраженной в романе, не может с ним в этом отношении соперничать. Может ли вообще существовать такая художественная конструкция, если она вся, целиком, со всеми ее «системами отсчета», создана все же одним человеком? Именно в этом пункте не согласился с Бахтиным Луначарский, и у него, безусловно, были для этого очень веские основания.

Признавая, что М.Бахтину «удалось... верно определить ту чрезвычайную, у огромного большинства других писателей совершенно немыслимую, автономность и полноценность каждого «голоса», Луначарский в то же время ясно дает понять, что М.Бахтин явно преувеличивает, «в углубленном виде понимает», как он пишет, возможности полифонии, и заключает: «Если допустить, что Достоевский, заранее зная внутреннюю сущность каждого действующего лица и жизненные результаты их конфликта, комбинирует эти лица таким образом, чтобы при всей свободе их высказываний получилось в конце концов каким-то образом очень крепко внутренне спаянное целое, тогда надо было бы сказать, что все построение о полноценности голосов действующих лиц Достоевского, т.е. об их совершенной независимости от самого автора, должно было быть принято с весьма существенными оговорками»². И далее А.В.Луначарский полемизирует с М.М.Бахтиным по вопросу о роли объединяющего авторского начала, утверждая, что Достоевский «как писатель имеет все-таки в руках дирижерскую палочку, является хозяином, принимающим все это разношерстное общество и может в конце концов внести сюда «порядок». И то высшее художественное единство, которое М.Бахтин чувствует в произведениях Достоевского, но не определяет и считает даже почти неопределимым, есть именно эта подтасовка, деликатная, тонкая, боящаяся себя самой, а временами вдруг грубая, жандармская подтасовка процесса, идущего в каждом романе»³.

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963. С. 91 - 92

² Луначарский А. О "многоголосности" Достоевского // Достоевский в русской критике. – М., 1956. С. 405

³ Луначарский А. О "многоголосности" Достоевского // Достоевский в русской критике. – М., 1956. С. 427

Таким образом, Луначарский, признавая справедливость идеи полифонизма, в то же время вводит ее в определенные рамки, уточняет вопрос о сущности, характере и пределах полифонизма в романах Достоевского. Тезис Луначарского о том, что «великий писатель, обладатель весьма могучего сознания, по самой сущности нашего сознания, которое имеет непреодолимую тенденцию объединять отдельные идеи, отдельные факты, строить некоторую систему представлений и критических суждений, неизменно стремится в своих произведениях не просто отразить мир, но, так сказать, его упорядочить, гармонизировать или по крайней мере осветить его с какой-то определенной точки зрения»¹, – этот тезис возвращает авторской «точке зрения» ее структурообразующую роль, делает невозможным резкое противопоставление полифонического романа монологическому, помещает романы Достоевского в общее русло развития романа как жанра и подводит к мысли о полифонизме как об одном из проявлений, может быть, самым гениальным, общего родового свойства романа как формы эпоса – его объективности, объективирующей формы изображения, ему присущей. Именно поэтому Луначарский считает возможным говорить о «полифонизме» Бальзака: «Бальзак могуч почти исключительно своей полифоничностью, т.е. своей чрезвычайной объективностью»². *(Во втором издании своей книги Бахтин признал Бальзака и Шекспира, так же как и ряд других писателей, «предтечами» полифонизма, который, однако, только у Достоевского, по его мнению, нашел свое полное и наивысшее выражение. А в связи с критикой Луначарским его положения об авторском начале он не смог добавить ничего существенного к тому, что было сказано в первом издании по существу вопроса).*

Полифонизм Достоевского, таким образом, является новой, более высокой ступенью развития объективирующей способности романа, более глубоким раскрытием его эпической сущности. От романов, предшествовавших ему, он отличается иной **мерой** объективированности романного «события», и только в этом смысле можно говорить об отличиях полифонического романа от монологического. Объективирующему изображению и анализу подвергаются у Достоевского, по нашему мнению, те стороны жизни, которые находились до этого в основном в сфере исследования лирической поэзии, а в эпосе были связаны прежде всего с авторским сознанием и выражались либо в непосредственном излиянии авторских мыслей и чувств, либо передоверялись герою, делая его образ в той или степени автобиографическим (как Левин у Толстого). В романе Достоевского анализу подвергаются чужая психика, чужое сознание именно как **чужое**, идея – как принадлежащая **другому** человеку, неразрывно связанная с его лично-

¹ Луначарский А. О "многоголосности" Достоевского // Дост. в русской критике. – М., 1956. С. 427

² Луначарский А. О "многоголосности" Достоевского // Дост. в русской критике. – М., 1956. С. 428

стью, а не как авторская мысль, «вложенная в уста» героя. Роман Достоевского открывал новые возможности искусства на пути изображения жизни в ее саморазвитии. Именно в этом открытии заключается непреходящее значение работы М.Бахтина, несмотря на то, что вопрос о «последних скрепах» романного целого в ней так и остался нерешенным.

Но дело не только в этом. «Концы не сведены» не только в вопросе о сущности жанра полифонического романа. Бахтинская концепция не обладает качеством непротиворечивости; а проще говоря – заключает в себе внутреннее противоречие. Дело в том, что идея полифонизма в том виде, как она представлена в работе Бахтина, противоречит **разделяемому им самим** представлению о жанре как типе художественного единства (*и тем самым общей концепции жанра, развитой в книге Медведева, что тем более поразительно в случае, если, как считают «бахтинисты», сам же Бахтин является и её автором*). В чем суть бахтинской идеи полифонизма?

Если в романе монологического типа автор стоит **над** героями, знает о них все и, следуя логике развития их характеров и событий, все же остается «главным действующим лицом», определяя всё и вся, то в полифоническом романе, с одной стороны, функцию «всезнания» приобретают сами герои, с другой – автор как бы перемещается извне внутрь художественного мира, становится одним из героев наряду с другими и играет, так сказать, «провоцирующую» роль, вызывая героев на диалог. Роман в целом превращается в **неслиянный** диалог самостоятельных по отношению друг к другу сознаний. Эта неслиянность и невиданная дотоле самостоятельность «голосов» и есть **первая** существенная черта полифонического романа. Далее, герой в такой системе отношений становится полностью **независимым** в своем самосознании не только от других героев, но и от самого автора. Он, как джинн, выпущенный из бутылки, не подчиняется более автору и говорит с ним на «ты». Независимость героя от авторского сознания и авторского слова о нем – **вторая** существенная черта полифонизма. И, наконец, поскольку «все в романе Достоевского сводится к диалогу», к взаимодействию равноправных волей и сознаний и поскольку каждое из взаимодействующих сознаний оставляет последнее слово о себе самом за собой, не подчиняясь объектной, завершающей характеристике извне, то характеры героев оказываются принципиально незавершенными, основное «событие» романа, его «диалог» – в принципе **бесконечным**, а всякий конец – условным, ибо «последнего слова» никто не вправе произнести. Это **третья** и последняя существенная черта полифонического романа как нескончаемого диалога, – он тоже **незавершенным**.

Вот здесь и возникает самый главный вопрос: как же все эти **неслиянные, независимые, незавершенные** структурные элементы приводятся к художественному единству, единству произведения,

единству жанра, в котором все должно быть в конечном счете слито, поставлено в связь друг с другом и завершено? Может быть, единство полифонического романа связано с **единством героя**? Нет, весь смысл этого жанра, по Бахтину, в том и заключен, что в нем не один, а несколько равноправных героев, в числе которых находится и сам автор. Если не герой, то, может быть, **сюжет** объединяет всё? Нет, М.Бахтин решительно поддерживает тезис В. Комаровича о том, что «роман Достоевского замыкается в органическое единство не сюжетом»¹ и утверждает, что «сюжет у Достоевского совершенно лишен каких бы то ни было завершающих функций» [163]. Единство философского замысла (т.е. общей идеи), так же как и цементирующая роль авторской позиции («самобытного нравственного отношения», на котором в «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана» как на главной объединяющей силе любого произведения настаивал Л.Н.Толстой²) также отвергается Бахтиным в качестве организующих полифонический роман сил. Выдвинутый Л.Гроссманом и поддержанный А.Луначарским принцип «вихревого» движения, т.е. определенный тип композиционно построения, связанный с использованием своеобразной временной техники, подвергнут автором теории полифонического романа не менее энергичному отрицанию. Что же остается? Остается принцип «диалогического противостояния голосов», **контрапункт**. Но, как это признал сам автор уже в 1-м издании (оставивший в неприкосновенности это признание и во 2-м), понятия контрапункта и самой полифонии, взятые из области теории музыки, в применении к литературе, к роману – не более чем образная аналогия, простая метафора: «Необходимо заметить, что и нами употребляемое **сравнение** романа Достоевского с полифонией имеет значение только **образной аналогии**, не больше. **Образ полифонии и контрапункта** указывает лишь на те новые проблемы, которые встают, когда построение романа выходит за пределы обычного монологического единства, подобно тому как в музыке новые проблемы встали при выходе за пределы одного голоса. Но материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла быть речь о чем-то большем, чем **образная аналогия**, чем **простая метафора**. Но эту **метафору мы превращаем в термин** «полифонический роман», так как не находим более подходящего обозначения. Не следует только забывать о **метафорическом** происхождении нашего термина» [34] (выделено мной – С.С.). Но

¹ Комарович В. Роман Достоевского "Подросток" как художественное единство // "Достоевский". Сб. 2.. – М.-Л., 1924. С. 48.

² "Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету" [Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 тт. Т. 30.– М., 1951. С. 18 - 19].

только ли «происхождение» его метафорично? Не метафорично ли также и его **употребление**?

Во всяком случае, термины-метафоры «полифония» и «контрапункт» конкретного представления о «последних скрепах» романного целого – увы – не дают. Целостность, единство, завершенность полифонического романа, т.е. те свойства, которые делают его художественным произведением и художественным жанром, оказываются под вопросом. Логика бахтинской концепции ведет к утверждению принципиальной незавершенности полифонического романа и превращает его в дурную бесконечность непрекращающегося диалога. Идея полифонизма в трактовке М.Бахтина неизбежно предполагает вывод о принципиальной незавершенности каждого отдельного «голоса» и «диалога» в целом, противоречит идее единства, единого центра, стягивающего начала и концы в «единство события», т.е. идея эта противоречит пониманию художественного произведения как художественного единства и жанра как типа художественного единства, обоснованной в книге П.Медведева, которое, как мы установили выше, разделяет и автор «Проблем творчества Достоевского». В этом заключается основное противоречие концепции полифонического романа¹.

Сам автор чувствует недоказанность этой концепции, недостаточную обоснованность идеи-метафоры «контрапункта». В первом издании книги он писал: «В сущности, все герои Достоевского сходятся вне времени и пространства, как два существа в беспредельности. Скрещиваются два сознания с их мирами, скрещиваются их целостные кругозоры. В точке пересечения их кругозоров лежат кульминационные пункты романа. В этих пунктах и лежат скрепы романного целого. Они внесюжетны и не подходят ни под одну из схем построения европейского романа. Каковы они? – на этот основной вопрос мы здесь не дадим ответа» [100]. А в предисловии ко **второму** изданию он признает, что «и в новом издании книга не может претендовать на полноту рассмотрения поставленных проблем, особенно таких сложных, как проблема **целого** полифонического романа»². **«Последние скрепы», таким образом, остались не выявленными.**

М.Бахтин неоднократно говорит о полифоническом романе как о «единстве события», но не раскрывает этого единства, отчасти, на

¹ Кроме того, получается, что либо Медведев как автор «Формального метода...» – не Бахтин, и между этими «авторами» существуют концептуальные разногласия, либо, если это одно и то же лицо, то речь идет о «разногласии» одного автора с самим собой, о «неслиянности голосов» внутри одного сознания, в одной и той же голове. Второй вариант тем более оказывается возможным, что в этом вопросе Бахтин как автор книги о Достоевском опять-таки концептуально не стыкуется с Бахтиным как создателем работы «Автор и герой в эстетической деятельности», где завершенность как неотъемлемое качество художественности, обязательный признак любого «эстетического объекта», включая и произведение любого жанра, утверждается в качестве абсолютного, не знающего исключений в области искусства закона «эстетической деятельности».

² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963. С. 4

наш взгляд, потому, что ищет принципы связи, отвлекаясь от связываемых элементов, вернее, поочередно «перебирает» их и отказывается видеть «носителя» единства в каждом из них по отдельности. Однако если мы определяем единство романа как единство события (а Бахтин многократно это декларирует¹), мы, вероятно, должны иметь в виду, что оно организуется **всеми** входящими в его состав элементами, а не каким-либо одним из них.

То есть, используя терминологию Л.Толстого, и «единством лиц» (герои), и «единством положений» (сюжет), и «единством самобытного нравственного отношения автора к предмету» (авторская «точка зрения» и «общая идея», если она есть).

Как утверждал еще Гегель, специфическое романное содержание – взаимоотношения характеров и обстоятельств, личности и общества, «конфликт между поэзией сердца и противостоящей прозой отношений, а также случайностью внешних обстоятельств»², – весь его многообразный материал «проявляется в пределах индивидуального события – это и составляет центр всего»³.

Сюжетно-композиционная структура организует внешнюю сторону «события», стягивая все линии повествования к единому центру – герою (или героям), авторская «точка зрения» пронизывает все элементы и «стороны» романа, определяет начало и конец «события», характер его развертывания, основные линии сюжета, точки напряжения и ослабления. Здесь можно напомнить глубокую идею Гегеля, который называл связанные с сюжетом положения «охватывающим» единством, а героя, его характер и судьбу – «связывающим» или «стягивающим» единством эпического произведения⁴.

Несмотря на все это, книга Бахтина была все же самым талантливым, самым плодотворным литературоведческим исследованием 20-х годов. Преувеличения и заострения только подчеркивают новизну и своеобразие открытых М.Бахтиным закономерностей художе-

¹ "Единство события" еще по определению Гегеля является формой «единства» эпического типа. Но коль скоро автор исследования намерен доказать, что Достоевский создал совершенно новый структурный тип романа, он должен уточнить эту характеристику и показать особый, специфический характер этого единства – и с точки зрения характера «события», и с точки зрения способа его художественной организации. Но идея полифонизма в трактовке Бахтина (как сочетания неслиянных, **незавершенных** голосов) противоречит вообще идее какого-либо единства, в том числе единства события. Раз герои не завершены и не могут быть завершены, то нельзя определить границы события, его начало и конец, а следовательно, и точку единства и соединения всех стягивающих его линий. Роман приобретает характер дурной бесконечности, а поскольку никто, в том числе и сам автор, не вправе поставить точку, то любой конец будет иметь механический, условный характер, роман в принципе может продолжаться до бесконечности.

² Гегель. Соч.: В 14 тт. Т. 14. М., 1938. С. 273

³ Гегель. Соч.: В 14 тт. Т. 14. М., 1938. С. 274

⁴ Гегель. Соч.: В 14 тт. Т. 14. М., 1938. С. 270. *Вот такие выводы я делал, такие «рекомендации» я, зеленый аспирант, предлагал в 60-х гг. Надо сказать, рекомендации не слишком убедительные; ведь согласованность элементов все равно не возникает сама по себе и должна быть каким-то образом создана и поддерживаться как извне, так и изнутри. Так что вопрос о «последних скрепах» «полифонического романа» и по сей день не решен – ни Бахтиным, ни «бахтинистами», ни «антибахтинистами».*

ственного мира Достоевского. М.Бахтину удалось проникнуть в этот мир так глубоко, увидеть в нем так много нового и ранее незамеченного, объяснить столь многое прежде не объясненное, что его работа стала действительно этапной в нашем литературоведении.

Этот успех – заслуга не только таланта исследователя, но и принципов его «социологической поэтики», его методологии, которая была буквально выстрадана ценой многолетних исканий и заблуждений советского литературоведения в первое десятилетие после Октября.

Исследование литературы и, в частности, изучение художественной формы встало наконец на твердую почву диалектики.

7. О степени результативности «социологической поэтики» М.Бахтина и формалистской «технологической поэтики»

Для того, чтобы понять, насколько далеко отстоит исследование М.Бахтина от формализма (не говоря уже об изысканиях вульгарных социологов, к примеру, о книге В.Переверзева «Творчество Достоевского»), уместно было бы сопоставить его результаты с формалистическими штудиями о Достоевском.

Как один из примеров таких штудий можно взять работу В.Шкловского «Сюжет у Достоевского». Шкловский также исследует роман Достоевского и стремится понять его жанровую форму. В соответствии с опоязовскими принципами роман этот понимается как чисто композиционное построение и расчленяется на элементы, главным из которых является сюжет.

Оказывается, что сюжет романов Достоевского принадлежит к кольцевому типу, особенностью же кольцевого построения является то, что оно «стремится замкнуться: у него есть тенденция к быстрой. Кольцо это упруго»¹. С другой стороны, материал, развертывающий сюжет (у Достоевского это «философский» материал) тормозит действие и только для этой цели и вводится.

Все глубочайшие противоречия, которые воплощает в себе роман Достоевского, и прежде всего его герои, для формалиста Шкловского есть всего-навсего «развернутый оксюморон», т.е. прием, целью которого является «остранение»: «Сюда относится большинство героев Достоевского, как-то: «честный вор», сентиментальные каторжники, святая проститутка, Раскольников – Наполеон и мыслитель, осуществляющий свою волю в странном, «не эстетическом плане», убийство с грабежом; Митя с Шиллером и новая Валаамова ослица Смердяков». Таковы структурные элементы романа Достоевского.

Описав их по отдельности, В.Шкловский «связывает концы»: «У Достоевского мы находим:

¹ Шкловский В. Сюжет у Достоевского // Летопись Дома литераторов. 1921. № 4. С. 5

1) Сюжетный роман кольцевого типа – ближе всего подходящий под понятие романов-загадок.

2) Роман осложнен оксюморичностью героев, т.е. несовпадением персонажей и их действий.

3) Роман развернут философским материалом, данным в мотивировке, что это речи героев. Этот материал: а) тормозит действие и тем увеличивает напряженность романа; б) несовпадением «амплуа» и «тетрадок ролей» материал речи обновляется, оказывается в новом смысловом ряду; кроме того, сам материал, испытывая давление сюжета, заново обновляется; в) материал этот литературный, внесенный в роман извне.

Этой борьбой материалов и композиции и объясняется эстетическое значение романов. Поэтому романы Достоевского можно понять только как композиционное построение, а не как построение философское»¹.

Вот и всё, что смог увидеть в романе Достоевского формалист. Вообще говоря, наблюдения верны: действительно, роман Достоевского представляет собою «кольцевое построение», если угодно, его метод исследования характеров можно называть «оксюморонным». Но все это чрезвычайно поверхностно и схватывает только самые внешние особенности формы.

Тем не менее для формалиста эти выводы были исчерпывающей истиной, его методология не допускала даже мысли, что в романе есть еще что-то, более глубокое (а какое звучит презрение к «философии»!).

М.Бахтин имел полное право заявить в предисловии к своей книге, что «узко-формалистический подход дальше периферии художественной формы пойти неспособен»[4].

Он противопоставил формалистической методологии не бессильные словесные заклинания, а глубокий и конкретный научный анализ, результаты которого нелепо даже сравнивать с открытиями формалистов.

С другой стороны, «узкий идеологизм», как обозначил в том же предисловии М.Бахтин методологию вульгарных социологов и «форсоцев», просто не доходит до самого главного и самого ценного в Достоевском – до той созданной им новаторской формы полифонического романа, которая глубже всего выразила и «дух капитализма», и «социологию сознаний» своей эпохи, и осталась в литературе как новый элемент «языка искусства», т.е. новый тип жанра.

А потому «полифонический роман» Достоевского пережил и переживёт все идеологии, в том числе и «нехудожественную» идеологию самого Достоевского, выраженную, например, в его публицистике.

¹ Шкловский В. Сюжет у Достоевского // Летопись Дома литераторов. 1921. № 4. С. 5.

Заключение

Здесь был рассмотрен только один аспект бахтинской эстетики, связанный с формированием его методологии исследования литературных явлений в контексте движения литературоведческой мысли 20-х годов. Сама же его теоретическая система должна быть предметом особого рассмотрения.

Основные ее проблемы и разделы: обоснование понятий «эстетический объект» и «эстетическая деятельность», теория автора и героя в этой эстетической деятельности, теория эпоса и романа, теория «хронотопа», теория карнавала и диалога, диалогического слова и др. – необходимо уяснить как в их отдельности, так – если это возможно – и во взаимосвязи.

С моей точки зрения, они не образуют целостной и непротиворечивой системы, какой была, допустим, теоретическая поэтика А.Потебни. Выше говорилось, что концепция полифонического романа не вполне стыкуется, с одной стороны, с концепцией «эстетической деятельности», развитой Бахтиным ранее в работе «Автор и герой...», а с другой – с концепцией жанра в книге Медведева, которая, в свою очередь, более соответствует идеям книги об авторе и герое. Если идти дальше, то книга о Достоевском в теоретическом, концептуальном плане не вполне «стыкуется» с книгой о Рабле и развитой в ней теорией «карнавала». Об этом вполне определенно сказал Сергей Бочаров, которого считают «душеприказчиком» (Л.Гинзбург) Бахтина: «Как ни стараются за него бахтинисты свести концы с концами, противоречия между «Автором и героем» и «Достоевским» и между последним и «Рабле» не случайно бросаются нам в глаза и должны быть признаны самой глубокой характеристикой творчества Бахтина». Он создал свой полифонический роман, и «не нужно превращать его в эпос» (М.Гаспаров)¹, т.е. пытаться истолковать эстетику Бахтина как цельную и непротиворечивую систему. Вероятно, именно поэтому нет школы Бахтина, а есть, по выражению того же С.Бочарова, «вульгарный бахтинизм»².

Если бы я взялся писать работу специально о Бахтине, я бы назвал ее по этой причине «Полифонической поэтикой (или эстетикой) Бахтина»: в ней, как в «полифоническом романе», разные идеи и разные составляющие её части и произведения живут как бы сами по себе, в «неслиянном» внутреннем диалоге и не образуют единого целого, «последние скрепы» их, несмотря на все старания «бахтинистов», так и не нащупываются.

Каждая его книга – как «монологический роман», претендующий на «завершающее» выражение истины о составляющем предмет

¹ Бочаров С. Событие бытия (о М.М.Бахтине) // Новый мир. 1995. № 11. С.216.

² Бочаров С. Событие бытия (о М.М.Бахтине) // Новый мир. 1995. № 11. С. 219.

её анализа объекте; а в контексте всего его творчества она – один из «голосов» бахтинской «полифонии», «не сливающийся» с другими.

И ещё: не только понятия «полифонии» и «контрапункта», но и многие другие понятия и термины у Бахтина имеют не строго терминологический, а метафорический характер. Даже общепринятые в литературоведении термины, такие, как «композиция» и не общепринятые, такие, как «архитектоника», или тем более бахтинские неологизмы (такие, как «другость», «этость», «оцельнение» и мн.др.) в бахтинском словоупотреблении приобретают особый оттенок, связанный, очевидно, с его собственной сокровенной философией. Именно сугубо «личностная» метафоричность бахтинского языка является причиной того, что, по словам С. Бочарова, «термины Бахтина не работают (или плохо работают) за пределами его текстов и не годятся для общенаучного употребления. Этим он стал поперек семиотическому движению с его утопией охватить все гуманитарные сферы как «знаковые системы» единой терминологией. Язык Бахтина упорно сопротивлялся этой тенденции, он оказался неотчуждаем, как личность. Это принципиальный и в то же время личный язык, совсем не язык направления или школы»¹.

Вот эти два момента – «неслиянность» составляющих бахтинскую эстетику частей и во многом метафорический характер его терминологии – необходимо иметь в виду при изучении работ М.М. Бахтина.

¹ Бочаров С. Событие бытия (о М.М.Бахтине) // Новый мир. 1995. № 11. С. 220.

СОДЕРЖАНИЕ

Глава I. Возникновение марксистского направления в русском литературоведении и его особенности.....	3
Глава II. Методологические принципы эстетической и теоретико-литературной концепции Г.В. Плеханова.....	14
Глава III. Трактовка понятий классовости и партийности в домарксистской и марксистской науке.....	30
Глава IV. Социологические школы в литературоведении 20-х годов.....	40
Глава V. Проблема относительной самостоятельности художественного мышления и «бальзаковский парадокс» в работах классиков марксизма и в дискуссии 30-х годов о методе и мировоззрении.....	85
Глава VI. «Социологическая поэтика» П. Медведева – М. Бахтина в 20-е годы.....	97

Станислав Иванович Сухих

**СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА
В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ
1-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Компьютерный набор и редакция автора

Подписано в печать 28.02.06. Формат 60х84 1/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Гарнитура «Times». Усл-печ. л. 8,5. Заказ № 206.
Тираж 100 экз. Цена договорная.

ООО «Типография «Поволжье»
603006 г. Нижний Новгород, ул. Академика Блохиной, д. 4/43

e-mail: povol@kis.ru