А. М. КОРОКОТИНА

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В 20-Е ГОДЫ

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А. М. КОРОКОТИНА

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В 20-е гг.

Под редакцией д-ра филол. наук

И. И. Киселева

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1986

А М Корокотина **Проблемы методологии советской литературной критики в 20-е гг.** Томск Изд-во Том. ун-та, 1986. – 1 р. 80 к. 1000 экз 4603000000.

Монография посвящена актуальному и мало освещенному в литературоведении вопросу – становлению советской критики в первое послеоктябрьское десятилетие.

В ней исследуется процесс формирования методологических принципов советской литературной критики, рассматривается ее специфика, задачи и назначение.

Для литературоведов, преподавателей и студентов филологических факультетов, учителей школ.

Рецензент — доктор филологических наук
П. А. Бугаенко.

К $\frac{4603000000}{177(012)-86}$ 126-85

© Издательство Томского университета 1986

ВВЕДЕНИЕ

Критика и ее метод (современные аспекты изучения)

Усиленное внимание к проблемам истории и теории литературной критики — одна из характерных особенностей современного литературного процесса. Объясняется это прежде всего той ролью, которую на современном этапе играет литература, и тем значением, которое отводится критике в судьбах литературы и в культурно-исторической жизни общества в целом.

В партийных документах неоднократно подчеркивалась все возрастающая ответственность литературы и искусства в совершенствовании социалистического образа жизни, в нравственном и духовном воспитании современника.

XXVII съезд КПСС, выдвинув в числе важнейших задачи формирования нового человека, большое место в их реализации отводит советской литературе и искусству. «Нравственное здоровье общества, духовный климат... в немалой степени определяются состоянием литературы и искусства. Наша литература, отражая рождение нового мира, вместе с тем активно участвовала в его становлении, формируя человека этого мира — патриота своей Родины, подлинного интернационалиста»[1].

Большая воспитательная роль литературы и искусства отмечается в ряде партийных документов последних лет: «О работе с творческой молодежью» (октябрь 1976 г.), «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» (апрель 1979 г.), «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (июль 1982 г.), в постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии», в материалах февральского (1984 г.) Пленума ЦК КПСС и других.

При этом ЦК партии ставит в прямую связь выполнение задач, стоящих перед литературой, и качество литературной критики. Об этом говорилось на XXIV, XXV и XXVI съездах партии, в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972). «Долг критики — глубоко анализировать явления, тенденции

[1] М. С. Горбачев. Политический доклад ЦК КПСС XXVII съезду КПСС. М., 1986, с. 114.

и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии»[2].

Подчеркнув особое значение искусства в развитии культурного уровня советских людей и ответственность художника в формировании духовного облика современника, значение его участия в современной идеологической борьбе, июньский (1983 г.) Пленум ЦК КПСС в своем постановлении отметил: «Главным методом влияния на художественное творчество должна быть марксистско-ленинская критика — активная, чуткая, внимательная к творческому поиску. Вместе с тем ее долг — давать четкую партийную оценку работам, в которых высказываются чуждые нашему обществу, нашей идеологии взгляды, допускаются отступления от исторической правды»[3].

Для того, чтобы наиболее эффективно выполнять свое назначение, критике необходимо совершенствовать свое качество, свое мастерство. К критикам как передовым бойцам идеологического фронта относится прозвучавший в постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» (апрель 1979 г.) призыв поднять научный уровень, активную действенность своих произведений. Не случайно на XXIV съезде партии проблема идейно-теоретического и художественного уровня литературной критики была определена как одна из актуальнейших проблем современного культурного развития.

Внимание к проблемам литературно-критической теории и практики усиливается в связи с активизацией роли литературы и литературной критики в современной идеологической борьбе, включением теоретической полемики вокруг них в сферу этой борьбы.

Многочисленные дискуссии о литературной критике в ряде стран в последние годы дают примеры возвраще-

---

[2] О литературно-художественной критике: Постановление ЦК КПСС от 21 янв. 1972 г. — Правда, 1972, 25 янв.

[3] Правда, 1983, 16 июня, с. 3

ния к оспоренным и, казалось бы, навсегда опровергнутым и теорией, и практикой положениям. В западном литературоведении отмечается «глубокий кризис традиционных методов исследования литературы»[4], распространение субъективистской, импрессионистской критики[5].

В статье «О современности польской литературной критики» В. Хорев отмечает, что «некоторые критики абсолютизируют частные приемы и методы анализа, другие убеждены в необходимости исследовать имманентное развитие в изоляции от истории и жизни общества»[6] «Представление об автономии художественного произведения — новый элемент, характерный для современного буржуазного литературоведения», — констатирует Р. Вейман[7]. «Предметом критики считается теперь «не литература, а специфически свойственное литературе», — цитирует он Р Якобсона[8]. Число подобных примеров, имевших и имеющих место, можно увеличить[9].

Подобные явления не случайно обусловили особенное внимание и в советской, и в зарубежной критике к вопросам методологии. При этом часто проявляется стремление понять особенности и достижения марксистско-ленинского подхода к литературе, соотнести его с некоторыми сложившимися в литературной науке и критике методами Интересным представляется замечание С Шерлаимовой о том, что «критика каждой социалистической страны решает свои задачи, исходя из конкретных национальных условий.. Вместе с тем все большее значение приобретает в наши дни процесс взаимо-

---

[4] Вейман Р «Эстетика восприятия» и кризис истории литературы — В кн: Творчество и жизнь Литературно-художественная критика в ГДР М, 1976, с 415

[5] См Фюман Ф Литература и критика. — Там же, с 307

Поиски и перспективы Литературно-художественная критика в НРР М, 1978, с. 8

[7] Вейман Р «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965, с 119

[8] Там же, с. 121.

[9] См. Структурализм «за» и «против», М, 1975, Теории школы, концепции (Критические анализы) Художественный текст и контекст реальности. М, 1977, Актуальные проблемы методологии литературной критики М, 1980, и др.

познания марксистской критики различных стран, обмен опытом борьбы за новую литературу»[10].

Многочисленные свидетельства сложности этого процесса подтверждают целесообразность обращения к опыту советской литературной критики, ее теоретическим исканиям. В последнее время немало сделано в изучении разных этапов развития советской идейно-эстетической мысли, движения литературно-художественной критики[11]. Однако круг вопросов, нерешенность которых вызывает серьезное беспокойство, остается достаточно широким. Сегодня, хотя и с оговорками, можно все еще повторить заключение, что «у нас нет ни одного научного труда, ни одного учебного пособия по теории критики» и что история критики, особенно советской, еще требует своего изучения[12]. И хотя эти проблемы остаются предметом серьезного внимания исследователей и в разработке их достигнуты определенные успехи[13], решение их с повестки дня не снимается.

---

[10] Шерлаимова С. В борьбе за социалистическую литературу. В кн.: Литература и время. Литературно-художественная критика в ЧССР. М., 1977, с. 5.

[11] Советское литературоведение за 50 лет. Л., 1967. Советское литературоведение за 50 лет. М., 1967. Из истории советской эстетической мысли. М., 1967; Из истории советской эстетической мысли (1917–1031). М., 1980; Русская советская литературная критика (1917–1934). М., 1981. Русская советская литературная критика (1935–1955). М., 1983. Работы В. Акимова, В. Астахова, П. Бутаенко, В. Воробьева, В. Горбунова, А. Дементьева, Н. Дикушиной, В. Иванова, А. Недзвитова, Л. Кишинской, Ю. Лукина, А. Мазаева, С. Машинского, А. Метченко, Л. Тимофеева, П. Трифонова, С. Шешукова, В. Щербины и др.

[12] Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии. М., 1977, с. 7.

[13] См.: Современная литературно-художественная критика. Актуальные проблемы. Л., 1975. Бурсов Б. П. Критика как литература. Л., 1976. Методологические проблемы современной литературной критики. М., 1977; Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии. М., 1977. Борев Ю. Роль литературной критики в художественном процессе. М., 1979. Щукина Т. Теоретические проблемы художественной критики. М., 1979. Актуальные проблемы теории литературной критики. М., 1980. Лукьянов Б. Г. Методологические проблемы художественной критики. М., 1980. Егоров Б. О мастерстве литературной критики. Л., 1980. Современный литературный процесс и литературная критика. М., 1982; Баранов В. П., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. П. Литературно-художественная критика. М., 1982; Критика и время. Л., 1984, и др.

Активно проявляющийся процесс самопознания критики закономерен и плодотворен, поскольку, по справедливому замечанию Б. И. Бурсова, «не задумываясь о собственной природе, она утрачивает меру как для определения своих достоинств, так и недостатков»[14]. Нельзя не согласиться с Т. Щукиной, поддержавшей этот тезис: «Существует тесная взаимосвязь между процессом осознания литературы и искусства критикой и постижением ею собственных законов развития. Несомненно влияние степени самопознания критики на глубину ее проникновения в сущность творческого процесса»[15]. Верность этого положения убедительно подтверждает современное развитие советской литературной критики и опыт первого этапа ее становления.

П. А. Николаев объясняет обострившийся сегодня интерес к разработке вопросов теории литературно-художественной критики усилившимся процессом самопознания в науке в целом и стремлением понять «сложную художественную практику» современности, в которой проявляется «уникальное единство классических традиций и идейно-эстетического новаторства»[16]. Естественно, каждое время выдвигает свои причины, но интерес к себе самой и желание усовершенствовать свой метод характерны для разных этапов развития критики и русской классической, и дореволюционной марксистской, и критики советского периода.

При всей значимости сделанного в области теории и истории литературно-художественной критики сегодня все еще отмечается, что современная научная мысль «не может достаточно точно определить границы литературной критики как специфической системы знаний»[17]. Недоговоренность проявляется на разных уровнях — от терминологической нечеткости до глубоких

---

[14] Бурсов Б. И. Критика как литература. — В кн.: Современная литературно-художественная критика. Актуальные проблемы, с. 109.

[15] Щукина Т. О сущности критического суждения (Некоторые вопросы теории критики). — В кн.: Современный литературный процесс и критика. М., 1975, с. 261.

[16] Николаев П. А. Самосознание литературной критики. — В кн.: Проблемы теории литературной критики, с. 4.

[17] Русская наука о литературе в конце XIX—начале XX вв. М., 1982, с. 4.

расхождений в понимании существа важнейших проблем: место критики среди других форм общественного сознания, ее взаимоотношение с литературой и литературной наукой, специфика ее метода, закономерности ее развития и т. д.

Неоднократно сочувственно цитируются в работах последних лет слова А. Н. Толстого: «Критика — это целеустремленный, напряженный мозг искусства. Критика — составляющая часть искусства. У критика — прежде всего глаза художника (а не диоптрия классификатора), темперамент художника, дерущегося в пыли и в поту в общей свалке искусства»[18]. Довольно большой круг авторов готов видеть и видит в критике литературу, разновидность литературного творчества.

Немало сторонников и у другой точки зрения: «Критика рождается из литературной науки и с нею неразрывно связана .. Она поглощена литературоведением — и в этом нет ничего ни странного, ни дурного»[19]. Весь пафос статьи У. Фохта был направлен на утверждение единства науки и критики, их взаимопроникновения, отказ от которого, по мнению автора, оборачивается ущербностью и для литературоведения, и для критики[20].

В оригинальном отклике на оживившиеся споры вокруг критики К. Зелинский предложил рассматривать критику как особый род деятельности, в котором «и наука, и искусство вместе»[21]. «Специфика литературной критики как раз и заключается в том, что критик одновременно должен совмещать в себе и ученого, и политика, и художника»[22].

---

[18] Толстой А. Н. О литературе. М., 1956, с. 182—183.

[19] Эйхенбаум Б. Поговорим о нашем ремесле — Звезда, 1945, № 2, с. 109.

[20] См. Фохт У. Историко-литературная наука и критика. — Вопросы литературы, 1960, № 3, с. 110—123.

[21] Зелинский К. Парадокс о критике (к спорам о жанре). Октябрь, 1961, № 2, с. 213.

[22] Там же. Ту же позицию выражает и М. Каган: «Критика не является ни областью науки об искусстве, ни формой самого искусства, она есть нечто третье».. Она «вбирает в себя» меру необходимости «элементы научного познания и элементы художественного творчества». См.: Каган М. С. Художественная критика и научное изучение искусства. — В кн.: Советское искусствознание. М., 1976, с. 330.

Показательно, что разногласия проявляются не только в газетных и журнальных полемиках, но и в научно-справочных изданиях, учебниках и учебных пособиях В статье «Литературная критика» в «Краткой литературной энциклопедии» критике дается такое определение: «Один из видов литературного творчества, оценка и истолкование художественного произведения, а также явлений жизни, в нем отраженных»[23]. Ниже уточняется, что «в отличие от истории литературы» критика «рассматривает текущую журнальную и книжную продукцию. Однако не столько материал, сколько сам подход, продиктованный современными общественными задачами и живым восприятием читателя, отличает Л К. даже в тех случаях, когда речь идет о классическом наследии прошлого, входящем в культурный обиход современности. Л. К. тесно связана с эстетикой» (выделено мною —Л К.)[24].

Критика то сближается с литературой (написанное художником «критик как бы воссоздает заново, переосмысляя в согласии с тем, что дано автором, и сопоставляя с действительностью»[25], как и литература—человековедение, она служит «средством познания жизни и воздействия на нее»[26]), то с наукой, когда утверждается, что критике свойствен «историзм, теоретическая основательность, общеэстетические критерии»[27]. В то же время можно заключить, что критика — особый род творчества, потому что «...современный (?—А. К.) критик в известном смысле соединяет в себе политика, психолога, этика, иногда экономиста с эстетиком и художником...»[28].

В активизировавшемся в последнее время процессе самопознания критики размежевание обозначилось в основном по выделенным направлениям[29], хотя у сторон-

---

[23] Краткая литературная энциклопедия М, 1967, т 4, стб 254

[24] Там же.

[25] Там же, стб 256

[26] Там же, стб 255.

[27] Там же

[28] Там же, стб 256

[29] Это проявилось в литературных дискуссиях на страницах «Литературной газеты» (1977–1978, 1983 1984 гг.), «Литературного обозрения» (1979–1980 гг.), в кн Проблемы теории литературной критики М, 1980, и ряде других

ников той или иной точки зрения проявляются значительные разногласия.

Очень определенно, казалось бы, сформулировал свою позицию Б. И. Бурсов в работе с концептуальным названием «Критика как литература», где не раз повторяется мысль о том, что критике «необходимо быть и оставаться литературой», что «критика помогает литературе, лишь сама оставаясь литературой» и т. д.[30]. На его точку зрения часто ссылаются, от нее отталкиваются, с ней спорят. Между тем, на наш взгляд, Б. И. Бурсова прежде всего волнует вопрос качества литературной критики, проблемы мастерства литературно-критического анализа, внимание к писательской индивидуальности, возможность использовать все еще мало изученные достижения критической практики писателей, проявление самобытности в работе критиков. И хотя Б. И. Бурсов категорично заявляет, что говорит «здесь о литературной критике как о творчестве, т. е. как о литературе» (с. 155), он в то же время подчеркивает специфичность критики как рода творческой деятельности, отличной от литературы: ее можно поставить «в один ряд с литературой» (с. 120), но она имеет «свое оружие» в отличие от писателя (с. 122). «Отвеявшись от литературы, критика обретает право самостоятельного литературного бытия, имеющего исключительное значение для всего литературного процесса» (с. 126). Критик, как и писатель, по словам ученого, пользуется словом, но «его слово не столько непосредственно о жизни, сколько о слове, запечатлевшем жизнь» (с. 127). На критику «накладывает отпечаток» связь с общественными науками, что определяет ее жанровое своеобразие и другие отличительные особенности. И хотя в работе ставится вопрос о приближении критики к литературе по форме выражения, автор ее предупреждает от крайностей (которые нередко проявляются у сторонников данной позиции): «Передавать образность при помощи образности же — дело безнадежное, тут мы всегда стоим перед опасностью впасть в вычурность» (с. 128).

---

[30] Бурсов Б. И. Критика как литература.—В кн.: Современная литературно-художественная критика, с. 141, 126. Далее с указанием страниц в тексте.

У сторонников максимального сближения критики с литературой при внешнем сходстве их суждений, отмечаются значительные расхождения[31], свидетельствующие о недостаточной убедительности их концепции.

Большая часть ведущих ученых-литературоведов — А. С. Бушмин, Б. Ф. Егоров, Д. С. Лихачев, А. И. Метченко, П. А. Николаев, Л. И. Тимофеев, М. Б. Храпченко, В. Р. Щербина и др.—предельно сближают критику с литературной наукой. Критик, по определению Ю. А. Андреева, «анализируя современное произведение, должен быть отлично вооружен знанием и теории, и истории литературы, чтобы отчетливо видеть место изучаемого произведения во времени и в системе постоянно развивающегося искусства»[32].

Однако характер этой связи ученые понимают и объясняют неодинаково. Л. И. Тимофеев настаивает, что «...критика едина с литературоведением»[33]. Д. С. Лихачев возражает против их отождествления: «Литературоведение превращает литературу в действительность, в факт, реальный и «объясненный» конкретно и четко. Критика же на основе литературных произведений и движения литературы с помощью литературы объясняет действительность»[34] Авторы книги «Литературно-художественная критика» (М. 1982) В. Н. Баранов, А. Г. Бочаров, Ю. Н. Суровцев тоже подчеркивают специфичность критики. «Соотношение ценностного анализа и ориентации адресата различно в научной и в критической деятельности» (с. 24). Особенно решительно разводит их Г. Н. Поспелов, видя в литературоведении науку общественно-историческую, призванную «создавать обобщающее осмысление исторического развития нацио-

---

[31] В дискуссии о критике на страницах «Литературного обозрения» (1979—1980 гг.) Ю. Давыдов выделил эту группу авторов для анализа их суждений с точки зрения выявления типа критического сознания и назвал основные особенности свойственных им разногласий (См. Давыдов Ю. Зачем критик? — Лит. обозрение, 1980, № 3, с. 98—109)

[32] Андреев Ю. А. Как стрелка компаса. — В кн. Современная литературно-художественная критика, с. 32

[33] Тимофеев Л. И. Состоялась ли интеграция науки о литературе? — Вопросы литературы, 1982, № 9, с. 247.

[34] Лихачев Д. С. Если это не имитация. — Лит. газ., 1978, 18 янв., с. 6.

нальной литературы»[35], тогда как критика, по его мнению, всегда только злободневна, дает «современное прочтение» произведений любого времени.

У сторонников сближения критики с литературой возникло предложение расширить само понятие литература, определить его как «единство искусства слова и критики»[36], а те, кто отстаивает научность критики, предлагают расширить представление о литературной науке, введя в нее литературоведение и критику как «два самостоятельных и равноправных раздела науки о литературе»[37].

Введение таких расширительных понятий вряд ли целесообразно. Из всех многочисленных суждений о критике как безусловный напрашивается вывод о присутствии в ней качеств, свойственных и литературе, и литературной науке, но проявляющихся в критике по-своему, делающих ее непохожей ни на ту, ни на другую. Это дает основание говорить о критике как особом роде творческой деятельности. Эту «особость», по существу, отмечают все, какой бы позиции ни придерживались авторы.

Иногда данная точка зрения выражается достаточно определенно: «Критика двуедина по своей природе, она... является в некоторых своих функциях, особенностях и средствах литературой, а в других — наукой»[38]. Представляется, однако, что и в этом определении допускается неточность, поскольку нельзя говорить о критике как и о литературе, и о науке, так как она остается сама собой в специфических, только ей присущих «функциях, особенностях и средствах». Сама существующая разноголосица приводит к выводу, что критику нельзя называть жанром литературы или литературоведческих исследований. Критика — это особый род научно-художественного творчества — не литература и не только

[35] Поспелов Г. Н. Литературоведение и литературная критика. — В кн.: Проблемы теории литературной критики, с. 25.

[36] Кожинов В. Критика как компонент литературы. — В кн.: Современная литературная критика, с. 168.

[37] Курилов А. Границы литературно-критического познания. — В кн.: Современная литературная критика, с. 171.

[38] Борев Ю. Б., Стафецкая М. П. Социология, теория и методология литературной критики. — В кн.: Актуальные проблемы методологии литературной критики, с. 68—69.

наука, но близкий им неповторимый в своем проявлении творческий акт.

В современных размышлениях о литературной критике выделилась как одна из первоочередных потребность определить своеобразие ее предмета, во многом характеризующего ее специфичность. Ю. Давыдов в названной выше статье справедливо заметил в стремлении утвердить критика в роли художника тенденцию превращать литературное творчество из предмета в материал. У ряда ученых, которых можно объединить по отношению к критике как роду публицистического творчества, мы встречаем далеко не одинаковые выводы именно из-за неточного определения предмета критики. Называя критику видом публицистики, в статье под говорящим названием «Критика как компонент литературы», В. Кожинов характеризует публицистику как научно-художественное творчество и утверждает, что «критика — не искусство», «критика — литературная публицистика в отношении искусства слова». Причем в ходе доказательств литература названа то предметом критики («критика, конечно, отражает и познает литературу»), то «средством достижения цели», при этом сама критика определяется как ведущая составная часть литературы, без которой литература перестанет существовать как целое[39]. Такая непоследовательность затрудняет понимание специфики литературной критики.

В. Щербина называет критику «публицистической частью исследования литературы, обращенной к самым актуальным явлениям современности»[40].

Ю. И. Суровцев, утверждая научность критики, предупреждает, что критика — наука «особого рода», прежде всего в силу своеобразия своего предмета, позволяющего не отождествлять критику с литературоведением. В целом Ю. Суровцев трактует предмет критики очень широко, но при этом он уточняет, что интерес критики к произведениям любого времени всегда «обусловлен заботами нынешней литературы, текущего литера-

[39] Кожинов В. Критика как компонент литературы. — В кн.: Современная литературная критика, с. 168.

[40] Щербина В. Соотнесенная с жизнью. — В кн.: Современный литературный процесс и литературная критика, с. 57.

турного процесса и только ими»[41]. Отсюда его определение критики как «своеобразной научно-аналитической публицистики на материале литературно-художественных произведений»[42].

Таким образом, критика как публицистика рассматривается то в составе литературы (В. Кожинов), то — литературоведения (В. Щербина), то относится к особому роду научно-аналитической деятельности (Ю. Суровцев). Все авторы в данном случае как будто близки друг другу в понимании предмета критики: «современная жизнь одного из явлений—искусства слова» (В. Кожинов), «актуальные явления современности» (В. Щербина), «современность, сегодняшность, злободневность» (Ю. Суровцев). Чем же объяснить неоднозначность сделанных ими выводов?

Видимо, современность как отличительное свойство предмета критики не исчерпывает объяснение его своеобразия. К тому же возникают вопросы, как определяется и чем обусловливается актуальность, насколько это стабильное качество предмета, может ли этот признак убедительно развести критику, литературу и литературоведение в разные виды творческой деятельности, какие свойства предмета позволяют сближать их и т. д.

Вопрос о предмете критики возник не сегодня. Б. П. Городецкий заметил, что «предмет литературной критики понимался в разные периоды различно, в зависимости от характера переживаемого этапа историко-литературного процесса, особенностей социально-классовой борьбы, общего уровня культуры и общественного самопознания»[43].

В современных условиях выделяется такая отличительная особенность предмета литературной критики, как рассмотрение литературно-художественных явлений в более тесной связи с жизнью, с социальной действительностью. В отличие от теоретика или историка литературы критику важна не только концепция творчества отдельного писателя или концепция историко-литератур-

---

[41] Суровцев Ю. О научно-публицистической природе критики. — Звезда, 1975, № 4, с. 194.

[42] Там же.

[43] Городецкий Б. П. О создании истории русской литературной критики. — Изв. АН СССР, ОЛЯ, 1958, т. XVII, вып. 4, с. 316.

ного процесса. Ему прежде всего необходима концепция жизни [44].

Критик стремится к научному анализу художественных явлений как одному из путей «теоретического осознания действительности», с «ориентацией на оценку тех позиций, с которых освещал действительность художник[45]

Таким образом, рассматривая современные художественные явления или давая современное истолкование произведений прошлого, критик идет от литературы к жизни. В конечном счете, он тоже ведет речь о социальной действительности, но опосредованной, отраженной в произведении искусства, и выражает свое отношение не путем создания образа, а путем истолкования его. Сложная диалектика соотношения объективного и субъективного в критических суждениях обусловлена тем, что творчество критика зависит, с одной стороны, от действительности художественной, а это мир уже в значительной мере сложившийся, замкнутый, поэтому он в определенной степени ограничивает критика. Но в то же время у него больше возможностей сопоставления мира художника и мира объективной реальности, он может рассмотреть произведение в большем временном и пространственном соотношении, проверить произведение такими фактами действительности, которые в круг зрения писателя по ряду причин могли не войти. Эта специфическая особенность предмета критики соотносится с одной из основных ее функций — выяснить систему взаимоотношений художника и его творения с жизнью

Спор о функциях литературной критики тоже занимает заметное место в современных дискуссиях. До сих пор вызывает разногласия, казалось бы, общепризнанный тезис о двойном адресе литературной критики. В ходе обсуждения задач и назначения критики высказывалось, в частности, положение, что критическое суждение может существовать «отдельно и даже иногда независимо от книги и жизни» (И. Золотусский) [46], выражалось несогласие критиков выполнять

---

[44] См. Бочаров А. Огонь критической мысли. — Октябрь, 1977, № 6, с. 212.

[45] Щукина Т. О сущности критического суждения. — В кн.: Современный литературный процесс и критика, с. 289, 268.

[46] Литературное обозрение, 1979, № 5, с. 99.

«посредническую» роль между писателем и читателем [47]. Как отступление от «традиций революционно-демократической критики, традиций Г. В. Плеханова, А. В. Луначарского, В. В. Воровского, М. С Ольминского рассматривает такое толкование назначения критики Ю. Лукин, призывая к ленинскому пониманию «огромной социально-политической миссии литературной критики» [48], и с ним нельзя не согласиться.

Спор о функциях критики не случайно занимает значительное место в современной идеологической борьбе (как и в период завоевания марксистско-ленинских позиций в литературе и критике в предреволюционные годы и в первое послереволюционное десятилетие). В буржуазной эстетике смещение функций критики происходит из-за идеалистических, тенденциозных толкований специфики искусства, когда отрицается связь искусства с действительностью, отрицается или гипертрофируется значение творческой индивидуальности художника, искажается роль читателя в процессе восприятия художественного произведения и т. д.

Марксистско-ленинская литературная критика всегда видела и видит свое назначение в том, чтобы противостоять буржуазным извращениям. Она ориентирует писателя на более глубокое и всестороннее познание и высокохудожественное изображение действительности, она направляет свои усилия на воспитание в читателях эстетического вкуса, высоких нравственных качеств, прогрессивных идейно-политических убеждений. Эти тенденции продолжает и развивает современная литературная наука. Д. С. Лихачев, подчеркивая особенную ответственность критики, пишет: «Великие читатели, слушатели, зрители — есть. И представители их — это критики-литературоведы, музыковеды, искусствоведы, если, конечно, они выражают мнение читателей,

---

[47] См., например, Анпинский Л. Как я пытался управлять литературным процессом // Лит. газ., 1982, 26 мая. Свою позицию Л. Анпинский подтвердил и позже: «Нет в моих глазах более мнимой задачи для критика, чем «донести до читателя мысли автора». Автор, простите, сам должен донести до читателя все, что имеет. Я, критик, тоже постараюсь донести свое сам, без посредников». (Лит. обозрение, 1983, № 10, с. 104)

[48] Лукин Ю. Л. Идеологическая эффективность искусства — Вопросы литературы, 1983, № 5, с. 38

формируют это мнение, ставят его на высшую ступень... Критика — регулятор искусства. Без нее невозможно освобождение искусства от лжеискусства...»[49].

Безусловно, выполнение такого назначения — процесс сложный и далеко не во всех звеньях познанный. Отсюда дискуссии и разночтения, поиски и сомнения. В какой мере критик — социолог, призвана ли критика анализировать эстетические качества произведения, место в критике генетического, гносеологического, психологического и др. аспектов анализа, роль индивидуальности писателя — эти и многие другие вопросы встают перед критиками-практиками и требуют теоретической разработки, необходимой определенности в их решении. Не случайно М. С Каган в названной выше статье, говоря о функциях критики, выделяет четыре ее адресата: художника, публику, организаторов художественного производства, ученых, так как, давая оценку современным произведениям искусства, критика определенным образом влияет на развитие и изучение художественного процесса

Современный этап развития советской литературной критики (как и период ее становления) отличает преимущественное внимание к методологическим проблемам. Продуктивность в их решении снижается в значительной степени из-за терминологической недоговоренности, неточности в употреблении таких понятий, как метод, методология и др., в их применении к литературной критике, в частности. Нельзя не согласиться с Д. М. Урновым, когда он говорит о необходимости «для плодотворного спора по существу» иметь «четкое представление об изначальном содержании термина...»[50], а тем более понятия. Между тем А С. Бушмин в своем фундаментальном исследовании, посвященном литературоведческой методологии, не случайно отметил, что «круг основных вопросов, относящихся к области методологии современного литературоведения, и порядок их

---

[49] Лихачев Д. Искусство памяти и память искусства.—В кн.: Критика и время, с. 73, 74.

[50] Урнов Д М Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». М., 1982, с. 7.

органического сцепления пока еще не прояснены»[51].

Применительно к критике наиболее правомерным представляется определение методологии как системы принципов, обусловленных позицией исследователя и проявляющихся в подходе к анализу литературных явлений.

Одной из сложившихся и распространенных остается тенденция рассматривать в отношении к критике понятия метод и методология почти как синонимы. В последние годы все более широкое распространение получает признание необходимости и объективного существования метода литературно-художественной критики («критического метода»). Один из активных сторонников этой позиции, Ю. Борев на вопрос, «нужен ли метод критике», определенно и доказательно дает положительный ответ[52]. При этом он предлагает четкую структуру метода, выделяя в нем четыре уровня: мировоззренческий (принципы и установки, средство видения мира), контактный (подходы и анализы постижения явлений, взаимодействие исследователя с объектом), операционный (приемы и операционная техника), концептуальный (конкретно-всеобщее суждение о предмете, обобщения, выводы, целостный взгляд)[53].

Однако значение предложенной концепции снижается опять-таки из-за некоторой непоследовательности. С

[51] Бушмин А. Наука о литературе. М., 1980, с. 12. Подтверждение этому см., напр.: Борщуков В. Методология и идеология. — В кн.: Актуальные проблемы теории литературы. Искусство. М., 1972. Методология — «...позиция ученого, его отношение к предмету исследования, его подход к анализу и обобщению многочисленных фактов и явлений» (с. 178); Поляков М. К методологии литературных исследований. — В кн.: Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. Методология — «целостная и научно обоснованная система общих принципов исследования художественного смысла и эволюции поэтических систем» (с. 5). Сравнить: Бушмин А. С. Наука о литературе. М., 1980, «Частнонаучные методы, взятые в целостной системе и осмысленные в свете философских принципов научного познания, — это и есть методология данной специальной науки» (с. 13).

[52] См.: Борев Ю. Системно-целостный анализ художественного произведения. — Вопросы литературы, 1977, № 7, с. 119—142; Борев Ю., Стафецкая М. Н. Социология, теория и методология литературной критики. — В кн.: Актуальные проблемы методологии литературной критики, с. 62—136.

[53] См.: Вопросы литературы, 1977, № 7, с. 121, 125—126; Актуальные проблемы методологии литературной критики, с. 114—124, 129—130.

одной стороны, у Ю. Борева критика не отождествляется с литературой и литературной наукой, а определяется как особый род творческой деятельности («художественная критика осуществляет себя «на границе» искусства и эстетики») и рассматривается как «составная часть художественного процесса»[54]. С другой — на протяжении всего разговора о методе критики термины «критика» и «литературоведение» используются синонимически. В то же время здесь неоднократно подчеркивается, что «метод—«аналог» (термин Ф. Энгельса) предмета познания», что «метод литературоведения — «аналог» его предмета: литературно-художественного процесса и его закономерностей или художественного произведения и его особенностей»[55]. А по предмету анализа, как заключают Ю. Борев и М. Стафецкая, критика и литературоведение различаются, как различаются они и на всех других уровнях: по форме мышления, месту и характеру оценки, по функциям, результатам и т. д. И хотя Ю. Борев оговаривается, что невозможно для каждого объекта познания создавать свой метод с учетом особенностей предмета, однако применительно к литературной критике необходимость определить специфические особенности ее метода сегодня осознается как насущная потребность.

Эта необходимость обусловлена еще одним обстоятельством — нерешенностью вопроса о соотношении метода критики и метода литературы. А. Н. Иезуитов, рассматривая творческий метод советской литературы как сложную эстетическую систему со своей структурой, предложил «модель-схему» этой системы, выделив четыре уровня: идеологический (идея, взгляд на действительность), эстетический («общие принципы, которыми руководствуются самые разные писатели»...), художественный («конкретные и разнообразные выразительные средства, которыми пользуется писатель для воплощения какого-либо эстетического принципа») и результативный, функциональный[56].

---

[54] Актуальные проблемы методологии литературной критики, с. 70, 7

[55] Вопросы литературы, 1977, № 7, с. 119, 123

[56] Иезуитов А. Н. Социалистический реализм в теоретическом освещении М., 1977, с. 32.

Эта структура творческого метода, как видим, похожа на предложенную Ю. Боревым структуру метода литературоведческого и литературно-критического анализа. Об их близости говорит и А. Н. Иезуитов: «Речь идет отнюдь не об отождествлении метода искусства и метода науки, а о том, что структуру объекта теоретического изучения (каким является для нас творческий метод) в общем плане можно уподобить структуре метода изучения этого объекта...». Правда, он оговаривается, что «в творческом методе его составные компоненты получают особый смысл и наполнение, но в целом его структура сохраняет типологическую близость с методом научного познания»[57]. Видимая близость метода самого объекта познания (творческого метода литературы) и метода его анализа в литературоведении и критике выдвигает на обсуждение вопрос о возможности отождествлять метод критики и метод литературы.

На I съезде советских писателей о методе социалистического реализма говорилось применительно и к художественной литературе, и к литературно-художественной критике, хотя теоретически это положение никак не обосновывалось.

В содокладе о критике на II съезде советских писателей Б. С. Рюриков, хотя и признавал, что критика — «это особый, своеобразный и очень трудный род литературного творчества», но не разграничивал метод критики и метод литературы. «Наша критика, — говорил он, — реалистическая, она рассматривает жизнь и литературу в свете марксистско-ленинского мировоззрения, борется за правду жизни.

Реализм как метод критики требует, чтобы критик, оценивая художественное произведение, основывался на правильном понимании объективных отношений искусства и жизни...»[58].

В статье «О создании истории литературной критики» Б. П. Городецкий говорил о романтической и реалистической критике в соответствии с развитием литературы[59]. Настойчиво отстаивает тезис о тождествен-

---

[57] Там же, с. 27.

[58] Рюриков Б. С. Основные проблемы советской литературной критики. М., 1954, с. 27.

[59] Известия АН СССР. ОЛЯ. 1958. т. XVII. вып. 4, с. 318.

ности метода социалистического реализма применительно как к художественной литературе, так и к литературно-художественной критике С. Асадуллаев. Соглашаясь, с одной стороны, с теми, кто видит в критике двуединое начало, присоединяясь, с другой — к тем, кто утверждает неразрывность критики и художественного творчества, С Асадуллаев приводит в качестве главного довода в защиту своей позиции тот факт, что и литература, и критика исследуют человека [60].

У этой точки зрения есть сторонники. Призывая к изучению конкретных явлений литературы и искусства, И Баскевич подчеркивает: «Не следует забывать о том, что социалистический реализм — это творческий метод не только литературы и искусства, но и литературной критики» [61] Так что вывод Ю. И. Суровцева о том, что понятие «социалистический реализм» как творческий метод «стали применять исключительно к тому, к чему только и должно и может быть это понятие применимо, — к собственно художественному творчеству» [62], оказывается явно преждевременным.

Сторонники отождествления метода критики и литературы следуют такой логике доказательств: если метод зависит от предмета, а предмет критики — художественные явления, значит, метод их постижения должен быть идентичен методу их создания При этом неточно определяется предмет и не учитываются другие специфические особенности критики, влияющие на ее метод.

Теоретическая неразработанность названных проблем оборачивается непоследовательностью выводов и тех исследователей, которые отстаивают положение о необходимости для критики своего, отличного от литературы, метода. Так, В Крутоус следующим образом выразил свои критические замечания в адрес приведенной позиции: «Применительно к критике .. художественный метод постижения ее объекта не является по мень-

---

[60] Асадуллаев С. Социалистический реализм как творческий метод советской литературной критики (к постановке проблемы) — В кн Проблемы теории литературной критики М., 1980, с. 216—217

[61] Баскевич И Творческий метод или «система» социалистического реализма? — Вопросы литературы, 1983, № 4, с 16

[62] Суровцев Ю. О научно публицистической природе критики — В кн Современная литературная критика, с 24

шей мере единственным»[63]. Значит, не единственным, но является? Тогда получается, что в советской литературной критике может быть несколько разных методов, с чем вряд ли можно согласиться

В большинстве случаев исследователи отмечают своеобразные особенности критического метода. У критики свой арсенал анализа и методологическая система, подчеркнул Г. Недошивин[64]. А. Н. Иезуитов, хотя и находит общее, почти тождественное в структуре метода критики и литературы, но подчеркивает, что на каждом уровне этой структуры творческий и критический методы отличаются. Он соглашается с мнением П. А. Бугаенко («А. В. Луначарский и советская литературная критика». Саратов, 1972): «Перед нами два тесно связанных, но в общем различных вопроса — метод художественного творчества, метод создания литературы и метод ее изучения, метод исследования художественного творчества. Первый адресуется непосредственно к искусству и представляет собой формулировку его общих закономерностей и принципов на определенной стадии развития, для определенного общественного строя, второй — проявление науки, призван раскрывать существо литературы, пути изучения произведения и творчества писателя, закономерности литературного процесса.

Здесь соприкасаются и взаимодействуют формы образного и логического мышления. Образное мышление подводит к определенной логике, а сама эта логика должна раскрывать суть образной системы» (с. 280).

О неправомерности отождествления метода литературы и критики говорит М. Б. Храпченко. «Известно, что социалистический реализм как метод является надежным путем творческой деятельности как писателей, так и критиков. Однако различия в объекте и в характере творческого труда обусловливают своеобразие претворения его основных принципов в критике и литературе. Руководствуясь принципами социалистического реализма, литературная критика сочетает их с применением положений марксистской научной методологии. Очевидно, что между теми и другими не существует

---

[63] Лит обозрение, 1980, № 3, с 23

[64] Творчество, 1968, № 5, с. 7.

внутренних противоречий, хотя они, разумеется, отнюдь не тождественны друг другу»[65].

Если «методология всякой науки определяется свойствами ее предмета»[66] и если признать специфичность предмета критики, то следует отличать по содержанию и методологические принципы, которыми руководствуется критика в процессе анализа. От принципов зависят приемы (техника, методика) исследования художественных явлений и соответствующий результат. Все эти особенности в комплексе и определяют литературно-критический метод, обусловленный своеобразием литературно-художественной критики и воплощающий в конкретной практике ее специфические свойства. «Теоретические и методологические основы конкретных наук разрабатываются не только философией, но и ими самими»[67]. Развитие советской литературной критики свидетельствует о ее возможностях разрабатывать теоретические проблемы и подтверждает научность критики при всей ее специфичности.

Во многом не завершенные современные теоретические искания в области литературно-художественной критики в ряде положений перекликаются с активным процессом ее самопознания в 20-е гг. Между тем до недавнего времени к первому этапу развития литературной критики сохранялось недоверчивое, а подчас и негативное отношение. Иногда в критике 20-х гг. выделялись только классовые и политические расхождения в противовес последующей широте «художественных интересов и склонностей, различных участков исследования, критических жанров и специфических приемов анализа»[68]. Л. Лавлинский, например, выступая в защиту критики и доказывая ее широкие возможности, допускал такое сопоставление: называть критику только экскурсоводом больше подходит не к современности, а «для первых лет революции, когда к искусству приобщались миллионы неграмотных людей». Ведь «экскурсовод» предполагает одного изрекающего знатока и

[65] Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. М., 1982, с. 115.

[66] КЛЭ, т. 9, с. 526.

[67] Философская энциклопедия, М., 1964, т. 3, с. 421.

[68] Эльяшевич А. В спорах о методе. — Звезда, 1966, № 6, с. 204.

безмолвствующую толпу непосвященных. Сейчас времена иные»[69]. Но изучение истории советской литературной критики подтверждает, что к такой примитивной роли критика в лучших своих проявлениях никогда не сводилась.

Не случайно в начале 60-х гг. А. Бочаров выступал против «азартных налетов» на критику 20-х гг., против нигилистических оценок, огульного охаивания, справедливо возмущаясь, что «только в критике почему-то частенько не жалуют предшественников»[70]. Необходимость объективного и всестороннего анализа развития не только самой литературы, но и литературной критики получала неоднократное подтверждение и признание. «Часто, говоря о том периоде (послереволюционное десятилетие — А. К.), мы останавливаем преимущественное внимание не на позитивном содержании методологических поисков, заключавшем действительно немало революционных элементов, а на том, что Плеханов называл «злоупотреблениями» научным методом. И подчас мы выплескиваем вместе с водой ребенка»[71].

Выше уже отмечалось, как много сделано в последние годы для изучения отдельных явлений истории советской литературной критики и теоретических исканий в ней. Издание работ видных литературоведов и критиков 20-х гг. А. К. Воронского, В. Ф. Переверзева, И. Нусинова, В. П Полонского, А. Селивановского и др., хрестоматий по русской советской литературной критике расширяет представление о сложном, насыщенном процессе литературно-критической жизни на первом этапе развития советской литературы и критики. Но пока это в большей степени материал, еще требующий своего теоретического осмысления.

Литературная критика 20-х гг. — явление многогранное и противоречивое Это вполне объяснимо. Социально-политические преобразования в стране неизбежно вызвали и коренное переустройство культурной

---

[69] Лавлинский Л В защиту жанра. — Юность, 1971, № 5, с 88

[70] Бочаров А. В роли мальчика для битья. — Вопросы литературы, 1962, № 8, с. 23

[71] Николаев П Павел Никитич Сакулин. — Вопросы литературы, 1969, № 4, с. 114.

жизни, поставили перед литературой новые задачи, найти решение которых было нелегко. Сложность процесса художественного отображения революционной действительности заставляла напряженно биться творческую мысль не только писателей, но и критиков, среди которых было немало талантливых авторов, увидевших свое призвание именно в литературно-критической деятельности.

В 20-е гг. не было единого мнения о том, какой должна быть литературная критика, как она соотносится с художественной литературой и литературоведением, каковы ее цели, в чем специфика средств их достижения и т. д. Но обсуждение всех этих проблем тогда велось активно и последовательно, отражая общие особенности литературной жизни тех лет, предваряя во многом последующие споры, приводя подчас к решениям и выводам, не потерявшим значения и сегодня.

Осуществляя свои искания одновременно с самой литературой, критика 20-х гг. иногда обгоняла ее своими рекомендациями или постановкой тех или иных вопросов, к которым литература только начинала подходить: решение проблемы положительного героя, героя и народных масс, романтического и реалистического в новом искусстве, традиций и новаторства в нем и т. д. Литературная критика защищала идейность, партийность, народность социалистического искусства, способствуя творческому усвоению этих категорий и продолжая их теоретическую разработку.

Следует оговориться, что, обращаясь к теоретическим исканиям в области литературной критики 20-х гг., трудно порой разграничить работы литературно-критического и литературоведческого плана. Это объясняется и причиной общего характера — отсутствием той безусловной границы, которая бы всегда позволяла отделить именно критическое произведение, и особенностями изучаемого периода, когда критика выступала с чрезвычайной активностью, обращалась к решениям некоторых актуальных теоретических проблем, а литературоведческие исследования приобретали нередко публицистическое звучание, беря на себя некоторые литературно-критические функции. В предисловии к хрестоматии по истории русской советской критики ее редактор и со-

ставитель П. Ф. Юшин отметил, что «грань между некоторыми литературоведческими и собственно критическими работами тех лет весьма условна»[72].

Но это не значит, что критика теряла свою специфику, свое лицо Ее представители проявляли большое беспокойство о качестве, выразительности, действенности своих произведений 20-е гг. дают богатый материал для изучения особенностей литературно-критического метода, творческой индивидуальности критика, жанрового разнообразия критических произведений, возможностей отдельных литературно-критических жанров и т. д.

С чего начинать изучение столь сложного явления? Можно ли говорить о характере теоретических исканий в критике того или иного периода, если нет ее истории? Вспомним еще раз Н Г. Чернышевского: «Без истории предмета нет теории предмета, но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах»[73]

Иногда возникает сомнение, а возможно ли вести теоретический разговор без обращения к конкретному литературному процессу. «В области методологии теоретизирование, не связанное с непосредственным материалом данной науки, остается занятием бесплодно-схоластическим Вместе с тем, специальное рассмотрение методологических вопросов, не порывающее с конкретным предметом науки, имеет свой большой смысл»[74]

В данной работе не ставится цель охватить все стороны развития литературной критики выделенного периода В 20-е гг. она закалялась, проходила школу теоретического возмужания в процессе выработки своего отношения к современному литературному процессу, и это сказалось, в частности, на восприятии такого сложного явления социалистического искусства, как творчество А М Горького, на поисках путей усвоения классического наследия, что проявилось прежде всего в отношении к творчеству Л. Н. Толстого «М. Горький в критике 20-х гг.», «Л Толстой в критике 20-х гг.» — темы широкие, многоаспектные. Они могут и должны стать

---

[72] Русская советская литературная критика (1917–1934), с 7
[73] Чернышевский Н. Г Эстетика М., 1958, с 318
[74] Бушмин А. Наука о литературе, с. 5.

предметом специального исследования. Здесь же выделяются те критические работы, в которых с большей определенностью решались методологические проблемы.

Учитывая сегодняшнее состояние теоретической разработки литературно-критических проблем, можно представить, с какими трудностями встретилась советская литературная критика на первом этапе своего развития. Плодотворный путь разрешения этих трудностей она увидела в обращении к марксистско-ленинской эстетике, к теоретическому наследию В. И Ленина Имена А. М. Горького и Л Н. Толстого не случайно чаще других привлекали внимание критиков, поскольку они позволяли ей путем усвоения ленинских оценок творчества этих писателей формировать и совершенствовать свой метод.

Процесс органического усвоения ленинского теоретического наследия как методологического основания советской литературной критики изучен еще недостаточно. Между тем, эта потребность сегодня особенно ощутима. «Ныне значительно возрастает роль марксистско-ленинского искусствознания в определении главных направлений развития социалистической художественной культуры. Влияние теории на практику искусства во многом зависит от плодотворной научной разработки его актуальных проблем»[75].

Пути становления марксистского метода советской литературной критики с первых лет ее развития оказываются поучительными сегодня и могут быть полезны своими уроками в современных теоретических исканиях и в современной идеологической борьбе.

---

[75] Демичев П Н XXVI съезд и задачи культуры. — В кн XXVI съезд КПСС единство теории и практики М, 1982, вып. I, с. 326

Глава I

ПРОЦЕСС «САМОПОЗНАНИЯ» В КРИТИКЕ 20-х гг.

1. Споры о специфике литературной критики

Осознание ответственной роли советской литературной критики в культурной и общественно-политической жизни страны начинается с первых послеоктябрьских лет. Острейшая проблема времени — кто кого, за или против — определяла и судьбы литературного развития. «Никогда еще в истории русской литературы политический момент не играл столь значительную роль, как в минувшую эпоху» [1], — говорил В. П. Полонский и, отражая мнение многих, подчеркивал особенное значение литературной критики в этих условиях. «Если не будет существовать выдержанной марксистской критики, . литературное движение нашего времени будет происходить впотьмах» [2]. Однако в условиях острой общественно-политической борьбы первых послереволюционных лет отношение к литературной критике не было однородным.

Если П. И. Лебедев-Полянский в «Письмах о литературной критике» (1920) доказывал ее необходимость, то на страницах «Литературной энциклопедии» (М.; Л., 1925) дебатировался вопрос, имеет ли критика вообще право на существование. На вечере, посвященном писателям, в марте 1926 г. Е. И. Замятин назвал критику «организмом паразитическим» и в современной критике увидел только стремление «стандартизировать литературу». Б. Лавренев заключал, что все сделанное критикой за последние годы, — «примитивная истина». Многие поддержали тогда тезис К. Федина о том, что «писатель должен жить помимо критики» [3]. А. Толстой выразил беспокойство, что критика не всегда удачно выполняет свои функции, осуществляя связь между читателем и писателем, «вмешивается в восприятие читателем искусства» [4]. И хотя эти высказывания не отража-

---

[1] Полонский В. На литературные темы. М., 1968, с. 104.

[2] Полонский В. Марксизм и критика. М.—Л., 1927, с. 147.

[3] См. Жизнь искусства, 1925, № 22, с. 10—11.

[4] Жизнь искусства, 1926, № 21, с. 7.

ли всей сути позиций названных авторов, но они имели место и не могли проходить бесследно.

Общая оценка состояния литературной критики первых послереволюционных лет уже тогда была противоречивой. Б. М. Эйхенбаум, поставив вопрос, «есть ли у нас литература и критика», признавал, что литература «кое-какая есть», «что же касается критики, то ее просто нет»[5]. Другому автору представлялось, что в последние годы критика переживает подъем. «Общий культурный уровень современной критики стоит сейчас гораздо выше, чем хотя бы лет десять назад»[6]. И понять такое мнение можно, потому что это было время, когда на страницах газет и журналов систематически появлялись яркие статьи А. К. Воронского, В. П. Полонского, П. И. Лебедева-Полянского, В. Правдухина, когда активно работал А. В. Луначарский-критик, когда с критическими статьями чаще стали выступать писатели В. Брюсов, Д. Фурманов, А. Серафимович, А. Фадеев, Ю. Либединский, Н. Асеев и многие другие.

И все-таки у авторов разных групповых ориентаций все чаще звучала тревога о качестве литературной критики. Рапповский теоретик и критик Г. Лелевич видел в ней только разнобой, «забвение и ревизию самых элементарных принципов марксистской литературной критики, всевозможные идеалистические вывихи»[7], А. К. Воронский, выступая на совещании при Отделе печати ЦК ВКП(б) 9 мая 1924 г., с тревогой говорил о многих спорных вопросах, получающих разноречивое толкование: недооценка или отрицание классиков, разногласия при определении специфики искусства, отождествление его с жизнестроением, установление непосредственной связи искусства с производством, расхождения в решении проблем классовости, партийности искусства и др. В ряде выступлений на этом совещании (И. Вардина, А. Во-

[5] Эйхенбаум Б. В ожидании литературы — Русский современник, 1924, № 1, с. 280.

[6] Оксенов И. На путях к новой поэтике — Книга и революция, 1923, № 4, с. 9. Ин. Оксенов, известный больше как поэт и переводчик, в 20-е гг. активно выступал как критик по вопросам теории критики, выражая при этом эклектическую методологическую позицию.

[7] Лелевич Г. О принципах марксистской литературной критики. Л., 1925, с. 5.

ронского, А. Луначарского) звучала мысль о несовершенстве критики. В заключительном слове Я Яковлева и в предложенной им резолюции констатировалось, что «критика отсутствует как организованная критика коммунистической партии»[8].

Трудности развития критики во многом объяснялись сложностью обстоятельств развития литературы первых послереволюционных лет. В статье «Мысли о критике» А. В. Луначарский дал такую характеристику: «Искусство, в частности. художественная литература, является огромной ареной классовой борьбы; писатель борется с писателем — писатель борется за писателя и за публику. Критик борется с критиком, они борются за влияние на писателя и за влияние на публику. Они борются за отдельные писательские фигуры...»[9]. В подобных условиях групповые пристрастия нередко приводили к отказу от анализа, к выражению только эмоциональных впечатлений, когда в пылу полемики терялись объективность и доказательность, допускались оскорбительные выпады, резкость, а иногда и грубость тона. Противоречивость и поверхностность суждений были вызваны не только идейно-эстетическим размежеванием писателей, но и теоретической неразработанностью многих литературно-критических проблем. Скорее всего, нигилизм адресованных критике оценок был вызван не столько общим состоянием критики, которая, безусловно, во многом была несовершенна, сколько значительными расхождениями в понимании ее целей, метода, назначения.

В условиях, когда советская литературная критика только еще складывалась, постижение сущности новаторства революционного искусства невозможно было без осознания ею собственной значимости и своеобразия. В то время, когда молодую советскую литературу захлестнул новый материал, возникли небывалые трудности в решении множества неизвестных, не решавшихся ранее проблем, перед критикой встали не менее трудные задачи постижения новых литературных явлений, выработки метода подхода к ним, поисков средств поддерж-

[8] К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. М., 1924, с 105

[9] Луначарский А В. Статьи о литературе. М., 1957, с. 123,

ки писателей, помощи читателям. Происходил закономерный для критики процесс, когда она, по словам А. В. Луначарского, «стремилась найти правила, методы целесообразного суждения о тех или других категориях объектов Мало того, она стремится не только найти свои собственные методы, но и методы — в случае, если идет дело о продукте человеческого творчества, — правильного создания таких объектов»[10]

В 20-е гг настойчиво выдвигалось требование выработать «хорошую критику», с марксистскими методологическими принципами в основе Это было особенно важно в условиях, когда критика признавалась «делом не менее ответственным, может быть, чем деланье самой литературы»[11], а литература — «самым ожесточенным фронтом классовой борьбы»[12]

Большое внимание складывающейся советской литературно-художественной критике уделялось в важнейших партийных документах. Резолюция XIII съезда РКП(б) «О печати» подчеркнула роль «партийной литературной критики», призванной помочь пролетарским и крестьянским писателям, «наиболее даровитым из так называемых попутчиков» «Необходимо поставить выдержанную партийную критику, которая, выделяя и поддерживая талантливых советских писателей, вместе с тем указывала бы их ошибки, вытекающие из недостаточного понимания этими писателями характера советского строя, и толкала бы их к преодолению буржуазных предрассудков»[13]. Резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (июнь 1925 г.), определив значение критики как «одного из главных воспитательных орудий в руках партии»[14], намечала развернутую программу ее развития.

Высокое качество, основательность, действенность, глубина критики становятся объектом беспокойства

---

[10] Луначарский А. В. Собр. соч., В 8 т. М., 1967, т. 8, с. 333. В дальнейшем цитируется данное издание с указанием тома и страниц в тексте

[11] Лидин В. Без пристанища — Журналист, 1926, № 4, с. 23

[12] Тарасов-Радионов. Где острее борьба — Журналист, 1926, № 5, с. 21

[13] Советская печать в документах. М., 1961, с. 68

[14] Там же, с. 76.

многих литераторов в 20-е гг. В ходе дискуссии на страницах «Журналиста» в 1926 г. отмечалось, что «тема о современной критике стала актуальной», и признавалось, что «быть у нас критиком в настоящий момент — это почетнейшая и ответственнейшая задача»[15]. В связи с этим вставал вопрос о том, чтобы «сделать критика мастером своего дела», поднять авторитет критики[16] В 20-е гг. не однажды высказывались мнения о необходимости в целях совершенствования литературной критики разрабатывать проблемы ее теории. Одним из первых, в частности, тогда, как и сегодня, ставился вопрос о том, что такое литературная критика, каково ее отношение к литературной науке и искусству.

В «Словаре литературоведческих терминов» (М.; Л., 1925) критика определялась то как «вид литературного творчества, предметом которого служит сама литература» (с. 382), то как «прикладная эстетика»[17] (с. 383). О критике как дополнении к искусству писал Б. М. Энгельгардт. По Л. П. Гроссману, в критике «изучение искусства перестает быть «объективным анализом» и становится подлинным воссозданием отраженной жизни. Критика, порожденная искусством, ...также представляет собой живое искусство»[18]. «Одним из видов художественного творчества» назвал критику В. Вешнев. В предисловии к своей книге «Взволнованная поэзия» (М., 1928) он писал, что критик «должен .. давать такую характеристику, которая сама по себе являлась бы цельным художественным произведением, четким образцом данной писательской индивидуальности со всеми ее положительными и отрицательными качествами» (с. 3). Таким образом, видим, насколько распространенной была позиция предельного сближения критики с литературой. Однако в то же время ставился вопрос о взаимоотноше-

[15] Журналист. 1926, № 5, с. 22

[16] Мустангова Е. Есть ли у нас критика — В кн Голоса против Л., 1928, с 60

[17] Здесь же было сказано «Критика не уяснила еще себе своего предмета Незаконнорожденный подпосок искусства и науки, без роду и племени, она до сих пор смешение импрессионистских оценок эстетических взглядов, философско общественных принципов, историко-литературных исследований, наблюдений над художественной формой» (с 385)

[18] Гроссман Л Жанры литературной критики. — Искусство, 1925, № 2, с. 65.

нии критики с литературной наукой. С одной стороны, довольно прочно бытовало мнение о том, что «критика не есть наука о литературе»[19], но в то же время беспокоило сомнение в правомерности отождествления критики с литературой Е. Мустангова, например, то призывала марксистскую критику стать «органической частью» литературы, ей не нравился «критический штамп, стилистическая неряшливость» современной критики, то попытку критика В. Вешнева говорить образно назвала «критическим анекдотом»[20]. По определению В. Полонского, «критика — то же искусство, но искусство, стоящее между читателем и писателем, ближе к читателям, чем к писателям»[21].

У поэтов и писателей, по наблюдениям А. Лежнева, редко у кого проявляется «способность к теоретическому мышлению, которое является ...непременной принадлежностью критика... Писатель не может заменить критика»[22].

В приведенных высказываниях выражено устойчиво сохранившееся до сих пор мнение о близости критики литературе, но в то же время уже тогда делались попытки наметить их различие, определенно и неоднократно высказывалось мнение о научности критики в отличие от литературы, о специфичности критики как рода творческой деятельности.

В частности, об отличии критики от литературы неоднократно говорил В. Полянский. Уже в «Письмах о литературной критике» он подчеркнул, что «критик больше оперирует сознанием, а художник — инстинктом, чувством, интуицией», и призывал к тому, чтобы критика была «научным анализом»[23].

П. И. Лебедев-Полянский (В. Полянский) (1882—1948) был одним из первых, кто активно включился и последовательно участвовал в обсуждении вопросов о литературной критике, путях ее развития. Начав свою общественно-политическую и литературную деятельность

---

[19] Оксенов И. Писатель - критик — читатель — Жизнь искусства, 1926, № 14, с. 10.

[20] Голоса против: Сб. статей. Л., 1928, с. 63.

[21] Полонский В. Марксизм и критика, с. 44.

[22] Лежнев А. О современной критике — Новый мир, 1926, № 2, с. 150.

[23] Полянский В. На литературном фронте. М., 1924, с. 104, 100.

задолго до революции, П. И. Лебедев-Полянский с первых послеоктябрьских лет становится одним из активных строителей социалистической культуры. Будучи видным участником пролеткультовского движения, он, особенно на первых порах, не избежал влияния ошибочных теорий А. Богданова, ему свойственны были характерные пролеткультовские ошибки. Однако даже в период самой тесной связи с Пролеткультом он противостоял ему своим отношением к классическому наследию, своей практической деятельностью. Привлеченный В. И. Лениным на должность правительственного комиссара литературно-издательского отдела Наркомпроса (1918), В. Полянский участвовал в подготовке к переизданию произведений русских классиков[24]. Как отмечает автор одной из немногих работ о нем, В. Полянский «по прямым поручениям Ленина делал то же самое, что Луначарский и Горький совершали в более широких масштабах: сплачивал вокруг Советской власти лучших представителей русской интеллигенции, привлекал их к плодотворной творческой работе»[25].

Среди десятков книг и сотен статей В. Полянского значительное место занимают работы о критике и критиках[26]. Его статьи: «Письма о литературной критике» (1920), «Принципы литературной критики» (1922), «Механика творчества и литературная критика» (1923), «Вопросы современной критики» (1925), «Ленин и литературная критика» (1925) и др. — свидетельствуют о постоянстве его интереса к литературно-критическим проблемам, подтвержденном многочисленными исследованиями творчества Белинского, Чернышевского, Добролюбова, которым ученый уделял большое внимание до конца своей жизни. Н. Ф. Бельчиков писал о нем: «Как литературный критик Полянский сложился под сильным влиянием Белинского, Добролюбова, Чернышевского, — стремясь переоценить их литературное наследие в свете марксизма, — и Плеханова как филосо-

---

[24] См. В память П. И. Лебедева-Полянского — Лит. наследство, М., 1948, т. 55, ч. I, с. 575—578.

[25] Яковлев Б. Критик-боец. М., 1960, с. 15.

[26] См.: Библиография — Лит. наследство, 1948, т. 55, ч. I, с. 611—626. К сожалению, работы академика П. И. Лебедева-Полянского фактически не имеют переизданий.

фа, эстетика и литературоведа»[27]. Для В. Полянского было несомненно, что «литература без критики невозможна»[28], но он настойчиво разводил их как разные виды деятельности, подчеркивая научность критики В работе «К вопросу о художественности литературного произведения» («Печать и революция», 1926, № 6) В. Полянский утверждал за критикой право и возможность дидактичности, публицистичности, приобретающих обязательно иное качество в художественном произведении.

Мысль о близости критики науке высказывали А К. Воронский[29], А. Лежнев[30], Н. Ф. Бельчиков[31] и другие. Эта позиция характерна была и для А. В. Луначарского, сыгравшего особую роль в истории советской литературной критики и в разработке ее теории. Изучению литературно-критического наследия А. В Луначарского посвящено немало исследований[32], тем не менее исключительно богатая и разносторонняя деятельность А. В. Луначарского, глубина и теоретическая основательность, прозорливость его работ дают возможность находить в них все новые интересные и ценные наблюдения и выводы, влиявшие на развитие молодой советской критики, имеющие актуальное значение в современных теоретических исканиях.

А. В. Луначарский придавал литературно-художественной критике особенно большое значение. «При условии той значительной роли, которую в этой обстановке

---

[27] Лит энциклопедия, М., 1935, т 9, с 125 В изданиях последних лет, посвященных истории советской литературной критики, о творчестве В Полянского говорится несправедливо мало и преимущественно с указанием на его пролеткультовские ошибки См Советское литературоведение за 50 лет М., 1967, с 152, Русская советская литературная критика (1917—1934), с 24—25, 113—115.

[28] Полянский В На лит фронте, с 98

[29] Воронский А Об искусстве М., 1925, с 9

[30] Лежнев А Плеханов как теоретик искусства — Печать и революция, 1925, № 2, с 27

[31] Бельчиков Н Литературная критика и ее жанр. — На лит посту, 1928, № 17, с. 39.

[32] Бугаенко П А А В Луначарский и советская литературная критика, Саратов, 1972. Лебедев А. А. Эстетические взгляды А. В Луначарского М., 1970, Трифонов Н А А В Луначарский и советская литература М, 1974, Кохно И.П. А В Луначарский и формирование марксистской литературной критики Минск, 1979, и др.

должна сыграть литература, на чрезвычайно высокое место в смысле ответственности становится и марксистская критика. Она, несомненно, призвана теперь рядом с литературой быть интенсивным, энергичным участником процесса становления нового человека и нового быта» (8, 8).

На протяжении всей своей деятельности А. В. Луначарский способствовал развитию критики своей активной литературно-критической практикой и теоретическими размышлениями. Он откликался на все спорные вопросы, возникавшие в ходе дискуссий вокруг литературной критики. В определении места критики позиция Луначарского была четкой: критика «для нас, марксистов, есть часть искусствоведения» (8, 223). При этом он отмечал близость критического творчества искусству. «Настоящий критик — сам художник», но тут же оговаривался, что «он особого рода художник» (8, 550), он «художник критики» (8, 551), основные достоинства которого в «меткости, яркости, страсти, волнении» (8, 55). «Художниками критики» называл он Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Герцена, «когда он брался за дело художественной критики» (8, 551).

А. В. Луначарский отстаивал за критикой право и необходимость научного подхода. Он считал односторонним критика, «который, обсуждая произведение искусства, не обращает внимания ни на его генезис, ни на причины тех его особенностей, которые придают ему остроту, яркость, выразительность...» (8, 338). Критик, по мнению Луначарского, должен быть экономистом, социологом.

Когда в 20-е гг. активно обсуждалась проблема соотношения научного исследования, критики, истории литературы, одни, как говорилось выше, сближали критику с литературной наукой, другие изолировали их друг от друга Характерна непоследовательность, проявившаяся, например, у Е. Мустанговой (и свойственная не ей одной), когда она то утверждала, что «конечно, критик — не ученый, конечно, критик — живой представитель общественно-литературной современности, непосредственно участвующий в борьбе литературных течений, а не рассматривающий эту борьбу с точки зрения «исто-

рии», как это делает ученый»[33], то призывала «поставить критику на прочный фундамент современного состояния науки, философии и политической мысли»[34].

Опыт 20-х гг дает богатый материал в пользу сближения литературной критики с литературной наукой. Не случайно в первое послеоктябрьское десятилетие они практически почти не разграничивались. В период становления новой литературы литературная критика решала насущные проблемы теории (о новаторстве творческого метода, народности и классовости, методе и мировоззрении, форме и содержании, о преемственности и др.). Теория литературы в этот период слабо проявляла себя в разработке вопросов нового искусства, а критика активно обнаруживала свои исследовательские возможности[35] Именно она в 20-е гг. вышла на передний план в литературной борьбе, в творческих и теоретических исканиях потому, что никогда раньше решение вопросов литературы не было так близко всему обществу, не приобретало такого широкого общегосударственного значения Революционный пролетариат оказался особенно заинтересованным в том, какой будет литература. Форма публицистического обсуждения этих проблем на первом этапе более соответствовала задачам и особенностям времени. Критика в силу своей специфичности — широкой действенности, активной оперативности — могла смелее поднимать вопросы, обстоятельное научное решение которых еще не было подготовлено, выдвигать задачи и требования к литературе, для практической реализации которых нужно было время, творческая и теоретическая зрелость

С одной стороны, критика иногда отставала от литературы, не сумев подчас понять и по достоинству оценить открытия писателей. Это проявилось, в частности, в отношении к творчеству А М Горького, ко многим произведениям В. Маяковского, новаторство которых при жизни поэта до конца не поняли и не приняли, по существу, критики всех литературных группировок, в том

---

[33] Голоса против, с 54

[34] Там же, с 62

[35] Иногда вопрос ставился даже так «Построение марксистского литературоведения - задача, над решением которой работают сейчас представители коммунистической критики» (Бескинов И Проблемы литературной науки М, 1930, с 4)

числе товарищи по Лефу. С другой стороны, критика иногда обгоняла время своими размышлениями о творческом новаторстве в литературе. Так, например, П. И Лебедев-Полянский в начале 20-х гг. увидел новое в «отражении трудовой жизни, трудовой идеологии, трудовой психологии. . Это не значит, чтобы темой произведения, говорил он, обязательно был пролетариат, завод, машина, труба заводская или гудок; вся жизнь, во всем ее проявлении, во всем ее противоречивом многообразии есть предмет художественной литературы»[36].

Прозорливые наблюдения содержат работы А. К. Воронского, его концепция героического, решение проблемы нового героя, созданная им «типология героического характера» и выявление принципов их создания[37] и т. д. До сих пор не потеряли значения многочисленные работы А. В. Луначарского, посвященные проблемам нового творческого метода советской литературы, и др. И все-таки практика развития советской литературной критики в 20-е гг. подтвердила необходимость для нее выполнять преимущественно с в о и функции, доказывала правомерность размежевания критики с литературоведением.

Признавая бесспорную близость критики литературной науке, В. Полянский тем не менее предупреждал от их отождествления: «Надо уметь область критики выделить из области специального исследования, необходимо также разграничить критику и историю литературы, выяснить положение методологии и поэтики и т. д.»[38]. Н. Ф. Бельчиков, не противопоставляя и скорее даже не разделяя метод критики и метод литературной науки, все-таки признавал, что «у критики есть своя определенная область деятельности, особая цель, свое назначение, отделяющее ее от научного исследования»[39]. «Самый квалифицированный искусствовед не может к явлениям текущей литературы... подойти иначе, чем как

---

[36] Полянский В. Принципы пролетарской критики. — Современник, 1922, № 1, с. 276.

[37] См.: Пежиной Е. С. Александр Воронский — литературный критик. Уфа, 1983.

[38] Полянский В. Наши задачи. — Литература и марксизм, 1931, № 1, с. 8.

[39] Бельчиков Н. Литературная критика и ее жанр. — На лит. посту, 1928, № 17, с. 39.

критик, — писал А. Лежнев. — Работа над текущей литературой требует иной установки, разрешения иных задач»[40]. Не однажды к этой мысли возвращался и А. В. Луначарский. Он всегда выступал за научность критики, видя в ней часть общей науки о литературе, не исключая связи ее с другими науками — биологией, психологией, социологией и т. д. Тем не менее Луначарский настаивал на самостоятельной роли и специфичности критики. «Рядом с литературоведением в собственном смысле этого слова надо отвести место литературной критике» (8, 319) Если литературоведение — в большей степени академическая работа, то критика — «одновременно и научная, и своеобразно художественная работа» (8, 17), «социальное раскрытие... произведений, нахождение их социального коэффициента, их критический разбор, т. е выявление их дефектов и достижений, особенно же критическая помощь начинающим писателям. » (8, 319).

Такого рода суждения звучат актуально и во многом перекликаются с распространенной сегодня позицией, заслуживающей, на наш взгляд, признания Поскольку точка зрения на литературно-художественную критику как особый род творческой деятельности не стала общепризнанной и требует еще доказательств своей преимущественной правомерности, следует учесть аргументацию в ее защиту, прозвучавшую в выступлениях периода первого этапа развития советской литературной критики.

2. Своеобразие предмета и функций критики

В спорах 20-х гг. о специфике критики определилось стремление понять содержание ее предмета Особенности его многие авторы увидели прежде всего во внимании критики к современному художественному процессу. Если исследователь обращается к современности, это уже критика, говорил А Лежнев[41]. Е Мустангова тоже усматривала специфичность критики в обращении к современности, потому что « ..для учета и оценки сов-

[40] Лежнев А О современной критике – Новый мир, 1926, № 2, с 150, 151

[41] См Лежнев А О современной критике – Новый мир, 1926, № 2, с 147–153

ременных явлений нужны совсем другие методы»[42]. В. Полянский расширял представление о предмете критики, считая возможным обращение ее не только к современности. Эту мысль развивал Н Ф. Бельчиков, объяснявший своеобразие предмета критики особенностями подхода ее к новым литературным явлениям «с точки зрения современного текущего исторического дня», а к произведениям прошлого — «с учетом насущных проблем времени, поскольку главное для критики — быть глашатаем современности»[43]. Такой же точки зрения придерживался и А В. Луначарский Он увидел достоинство марксистской критики в том, что, «несмотря на свою молодость, она дала, пожалуй, в смысле ретроспекции и правильного усвоения творческого прошлого не меньше результатов, чем в анализе новых произведений» (8, 123).

В приведенных суждениях выражена, на наш взгляд, наиболее приемлемая позиция в понимании предмета критики, способной исследовать как современный текущий литературный процесс (преимущественно), так и явления литературного прошлого в их современной жизни и восприятии.

Когда в 20-е гг писали о назначении критики, то выделяли несколько аспектов, по которым она должна вести свое исследование: идейная направленность художественного произведения, значимость и актуальность выраженного в нем содержания; степень и качество художественного воплощения писательского замысла; восприятие произведения читателем, характер воздействия на него и т д. Но общего мнения о том, все ли эти аспекты должны интересовать критика, каким отдать предпочтение, от чего отказаться, не было.

Выяснение специфики критики оказалось тесно связанным с пониманием ее функций Что для нее главное — «увидеть индивидуальное лицо художника» или «быть проводником читателя по джунглям литературы» (И. Оксенов)[44] — эти вопросы оставались предметом обсуждения.

---

[42] Голоса против, с 53
[43] На лит посту, 1928, № 17, с 40
[44] Жизнь искусства, 1926, № 4, с. 10.

За активность и действенность критики выступали многие авторы, но суть этой активности понимали поразному Например, Л. П. Гроссман считал преимущественной функцией критики эстетическое воспитание читателей Своеобразие критики он видел прежде всего в том, что она улавливает в произведении искусства любого времени «живые отзвуки на голоса новых поколений», а назначение ее — «поддерживать беспрерывную связь между шедевром и новыми поколениями»[45] Е Мустангову беспокоило, что в послереволюционный период критика, как ей представлялось, «из мощного руководителя политического и литературного сознания общества превращается в «промежуточный жанр». Уделом ее становится популяризация», тогда как основные задачи критики — «публицистически реагировать... на затрагиваемые писателем преимущественно частные, общественно-бытовые и другие проблемы, развивать литературный вкус читателя, популяризуя (но не вульгаризируя) не всегда доступные ему достижения современной литературной техники, и социально объяснять и расценивать современные литературные течения и писателей (смыкаясь здесь с литературоведением)»[46]. В Ф Переверзев отказывал критике в праве «проповедничества», сводя функции критики к бесстрастному анализу причин и следствий

Число примеров, отражающих внимание к вопросу о функциональных возможностях критики и разногласия в их понимании, можно увеличить. Признавая за критикой роль ориентира и для писателя, и для читателя, А. Лежнев особенно выделял вторую функцию «Надо читателя ориентировать и ориентировать немедленно— в многообразной массе художественной продукции Надо выяснить общественный смысл и ценность этих новых произведений Уловить «тенденции развития»[47] В беллетризованном литературно-критическом очерке

[45] Гроссман Л известный советский литературовед, создавший уже в 20-е годы ряд интересных работ по вопросам истории и теории литературы, одним из первых обратился к разработке вопросов теории литературной критики Его статья «Жанры художественной критики» (Искусство, 1925, № 2) остается одной из первых и немногих в этой области См также Гроссман Л Борьба за стиль Опыты по критике и поэтике М, 1927 Он же От Пушкина до Блока (введение) М, 1926 и др

[46] Голоса против, с 63

[47] Новый мир, 1926, № 2, с 151

«Диалоги» (Красная новь, 1926, № 1) А. Лежнев сетовал на скептическое отношение некоторых писателей к критике и пессимистически предсказывал, что «многовековую тяжбу» между писателем и критиком «не нашему времени суждено разрешить» (с. 258).

В. Полонский больше верил в организующую роль критики, особенно важную, как он отмечал, в условиях групповой разобщенности литераторов. Цель марксистской критики он видел в «объединении всех растущих сил пролетарской, крестьянской и попутнической литературы»[48].

Настоятельно напоминал о «двойном адресе» критики А. К. Воронский и призывал: «Лучше, полезней для художника — помочь ему, ободрить, чем набивать критические шишки .. Лучше это и для читателя, т. к. приучает его внимательно относиться к художнику, искать у него положительное, ценное»[49].

Одним из наиболее активных и последовательных сторонников такой точки зрения был В. Полянский. Уже в 1920 г. он ставил вопрос о необходимости помощи писателям со стороны критиков. В. Полянский так сформулировал цель действий критика: «Направлять внимание писателя и поэта, помогая им на основании точного познания осознавать и выяснять художественные образы, формирующиеся большей частью подсознательно или на слишком узком индивидуальном или групповом опыте и наблюдений»[50].

О широкой направленности функциональных возможностей критики писал В Полянский в работе «Ленин и литература» (Л , 1924)· «Критика не только истолковывает художественные произведения, но и исправляет помехи творчества и направляет внимание художника в ту или иную сторону в зависимости от исторических условий. Она помогает также и читателю, помогает ему разобраться в собранном и сконцентрированном художником опыте и взять из него, как и из науки, идеологические элементы, чтобы, опираясь на них, легче было оперировать в жизненной борьбе» (с. 16).

Особенно настойчиво развивал положение о том, что

[48] Полонский В Марксизм и критика, с 147
[49] Воронский А Искусство видеть мир М , 1928, с. 59
[50] Полянский В На лит фронте, с. 98.

у критики два адреса—писатель и читатель—А. В. Луначарский. В «Тезисах о задачах марксистской критики» (1928) он доказывал, что «критика уточняет писателя и для него самого, и для широкого читателя». Луначарский увидел своеобразие творческой работы критика в том, что его мысль, образность, сила чувств, сталкиваясь с художественными образами в произведении писателя, освещают их новым светом, от которого или ярче становятся эти образы, или обнаруживается их несостоятельность. И если захочет писатель присмотреться к этому новому, просветленному критикой впечатлению, он может извлечь для своей творческой работы полезный урок («Мысли о критике»)

То, что критик-марксист должен быть учителем писателю в двух отношениях. с точки зрения формального мастерства и в «отношении общественности», Луначарский рассматривал как естественную функцию именно литературно-критического творчества Там, где писатель в силу специфики своего таланта, в силу неспособности к «абстрактно-научному мышлению» может чего-то недопонять, критик призван ему помочь. «Из сотрудничества крупных писателей и литературных критиков с крупными талантами всегда вырастала и впредь будет вырастать истинно великая литература» (8, 16). Критику-марксисту, говорил Луначарский, присуще особое искусство, «которое заключается в умении направлять отдельных литераторов, школы и всю литературу в качестве огромной общественной силы».

В то же время Луначарский не раз подчеркивал ответственность критика перед читателем, видя одну из главных задач критики в том, чтобы «учить читать читателя» (8, 16). «Критика служит тому, что Ленин назвал критическим усвоением культуры» (8, 122), а для этого критик должен быть и художником, и агитатором. «Критикой можно называть целесообразное посредничество между великими литературными произведениями и широкими массами, в каковом случае критика становится главным помощником, истолкователем и вместе с тем создает славу поэта» (8, 346) Но для этого критик должен быть мастером своего дела, быть «проникновенным читателем», «великолепным судьей». «Он должен уметь передать то дрожание своих нервов, тот трепет своего сознания, который он получает от худо-

жественного произведения, тот вторичный образ этого художественного произведения ..» (8, 550).

Критик сам становится своеобразным художником. «Его критические статьи, его критические лекции должны превращаться в своеобразные художественные произведения — художественные потому, что в них также найдены методы широчайшего и глубочайшего влияния. на массы» (8, 550). Надо избегать лишних красивостей и узорности, учась ораторскому мастерству, достигая силы убеждения. Для действенного и эффективного выполнения своих функций критик должен быть широко эрудированным и талантливым человеком «Если критик стоит на одном уровне с писателем, с одной стороны, и с читателями — с другой, то на кой черт, собственно, существует он и для чего он пишет? Он ценен лишь тогда, когда он может раскрыть этому самому писателю или другому писателю глаза на эти красоты или недостатки. Он ценен постольку, поскольку он десяткам и сотням тысяч читателей, еще неискушенных и несозревших, помогает произнести верное суждение и не только в области классового намерения писателя, но и в области действительной художественной эффективности его осуществления» (8, 549).

По наблюдениям А. В. Луначарского, развитие критики, ее метода (особенно на уровне функций, которые во многом определяют особенности метода) зависит от конкретно-исторических обстоятельств В условиях социалистического строительства активизируются социальные функции литературы, а это, в свою очередь, усиливает социальную направленность критических исследований. Луначарский называл ближайшей целью литературы «политическое и в особенности морально-бытовое воздействие на самый процесс строительства» (8, 7). Он неоднократно уточнял свои позиции в понимании специфических особенностей критики, ее отношения к искусству и науке, развивал свои представления о ее функциональном назначении Как бы предупреждая возможность неточного истолкования его точки зрения (действительно, неоднократно имевшего место впоследствии), Луначарский недвусмысленно разъяснял, что «критик, как и художник, есть агитатор и отличается от художника тем, что не творит непосредственно основ-

ного материала, а опирается на чужой и при этом берет на себя большую интеллектуально-систематизирующую задачу, а не эмоционально-намекающую, переводит язык интуиции на язык мысли (8, 122).

Таким образом, можно заключить, что в процессе осмысления роли литературной критики в 20-е гг. был сделан важный и единственно, на наш взгляд, верный вывод о высокой ответственности и активном значении ее и в процессе развития литературы (в результате влияния на писателей), и в формировании высокого уровня ее восприятия (путем воздействия на читателя).

В конечном счете те же писатели, которые вначале как будто отрицали критику, тогда же, в 20-е гг. признавали, что критика должна быть школой для читателя и писателя, быть университетом, энциклопедией, повышать культурный уровень того и другого (А Толстой) «Мы готовы ценить критику, которая будет открывать нам неизвестные горизонты», признавал Б. Лавренев, а Е. Замятин требовал от критики быть такой же образованной и такой же талантливой, как писатель. В выступлении Б Эйхенбаума отразилось беспокойство о качестве критики, о том, как она выполняет свое назначение [51].

В ходе спора о функциях литературно-художественной критики все настойчивее звучал вывод о том, что «критика — инструмент и средство выявления новой художественной идеологии» [52], что она призвана развивать вкус, поднимать художественную культуру, помогать делу социалистического строительства.

3. Проблемы литературно-критического метода

В 20-е гг., как и в настоящее время, активно обсуждался вопрос о методе литературной критики. В примечании от редакции к статье П. Н Сакулина «Методологические задачи историка литературы» в журнале «Печать и революция» (1925, № 1) подчеркивалось, что

[51] См Жизнь искусства, 1926, № 21, с 7, № 22, с. 10—11

[52] Якубовский Г Задачи критики и литературная наука — На лит. посту, 1928, № 7, с. 60.

проблема метода литературной науки является основной в деле формирования марксистской критики «Без овладения научным методом немыслима работа критика»; «строить теорию критики, вычеркнув из критики ее оружие — метод, мировоззрение — нельзя», — утверждал Н. Ф Бельчиков[53] При этом критики понимали, что «вопрос о методе — очень сложный вопрос, глубоко философский»[54].

В предисловии к сборнику «Современная русская критика» (1918—1924) (Л., 1925), написанном П. И. Лебедевым-Полянским, подчеркивалось значение такого «оружия борьбы на литературном фронте», как критическая мысль. Поэтому, отмечалось там же, важно иметь четкие представления как «о методах марксистской критики, так и методах, выдвигаемых критиками враждебных лагерей» (с. VII) Особенное внимание к методологическим проблемам в области литературной науки и критики проявилось уже в первые годы после революции[55].

Признание необходимости разработки проблем теории литературной науки и критики, неудовлетворенность ее состоянием и осознание необходимости ее совершенствования были общими для критиков с разны-

---

[53] Бельчиков Н Литературная критика и ее жанр — На лит посту, 1928, № 17, с 39

[54] Полянский В Историко материалистический метод проф Келтуялы Печать и революция, 1926, № 8, с 96

[55] Перетц В Н К вопросу об основаниях научной литературной критики Учен зап Самарканд ун-та, 1919, вып 2 Он же Краткий очерк методологии истории русской литературы — Пг., 1922, Сакулин П Н В поисках научной методологии — Голос минувшего, 1919, № 1—4, Келтуяла В А Предмет, задачи и метод истории литературы — Родной язык в школе, 1919, № 1; Вознесенский А Н Метод изучения литературы. — Тр. /Белорусск ун-т, Минск, 1922, № 1, Машкин А Литературная методология позитивизма — Наука на Украине, 1922, № 4 Задачи и методы изучения искусства Пб, 1924, и т д на протяжении всего десятилетия.

ми исходными позициями[56]. В 1923 г., отмечая подъем критики в сравнении с предшествующим десятилетием, И. Оксенов сетовал, что в критике нет четкого метода, а он необходим, чтобы критика приблизилась к науке, стала сама «наукой о текущей литературе»[57]. В. Правдухин выразил общее стремление понять, «каким методом должна бороться марксистская критика с течениями, вредными пролетариату, какими методами она должна растить новую литературу»[58].

«Преобладание методологических интересов над всякими другими» (У. Фохт) рассматривалось как знамение времени[59]. Не раз возвращаясь к этому вопросу, П. И. Лебедев-Полянский писал, что «каждая книжка современного журнала ставит те или иные вопросы литературной критики и методологии истории литературы»[60]. «Марксистская мысль напряженно ищет разрешения целого ряда проблем в данной области, которые раньше не стояли так остро»[61].

Главное беспокойство вызывало отсутствие методологической определенности в решении важнейших проблем революционного искусства, сформулированных тогда же Луначарским. «Что такое пролетарская литература, что такое «пролетарский литературный стиль», надо ли учиться у классиков или нельзя у них учиться, кто такой пролетарский, крестьянский и т. д. писатель, есть ли особый творческий метод, свойственный пролетарскому

[56] Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1926, с. 16. «Как известно, марксистское искусствознание пока не существует», Полянский В. Марксизм и критика, с. 56. «Марксистская революционная критика не дана, а задана», Проблемы социологии искусства. Л., 1926, с. 5. «Мы еще только вырабатываем методологию, которая соответствовала бы нашим новым послереволюционным потребностям, мы еще только строим такую теорию искусства, которая была бы на уровне новой науки». И. И. Сакулин, выделяя как первоочередную задачу — «создать науку о литературе», подчеркивал, что «никогда, может быть, вопрос не приобретал такой остроты, как в наши дни» (Социологический метод в литературоведении. М., 1925, с. 9).

[57] Книга и революция, 1923, № 4, с. 10.

[58] Сибирские огни, 1923, № 5—6, с. 218.

[59] Фохт У. Марксистское литературоведение. Л.—М., 1930, с. 15.

[60] Полянский В. Ленин и литературная критика. — Воинствующий материалист, 1925, № 2, с. 111.

[61] Полянский В. Социологический метод проф. Сакулина. — Воинствующий материалист, 1926, № 5, с. 151.

писателю, и какой основной принцип его определяет»[62] Одну из целей издания сборника своих статей «Критические этюды» (Л., 1925) А. В. Луначарский в предисловии объяснил тем, что современность требует «...окончательного оформления марксистских методов разрешения литературных проблем» (с. 3). Мысль о связи развития литературы и ее метода с построением подлинно научной литературной критики поддерживали В. М. Фриче[63], И. А. Виноградов[64], М. К. Добрынин[65] и др.

В ходе обсуждения проблем метода советской литературной критики необходимо было определиться в исходных позициях, начиная с того, какое содержание вкладывается в понятие м е т о д л и т е р а т у р н о й к р и т и к и. Над этим вопросом задумывались представители разных литературных направлений и групп. Предлагавшиеся определения носили слишком общий, расплывчатый характер[66].

Нередко метод литературной науки и критики отождествляли с мировоззренческой позицией и называли его диалектическим материализмом или марксизмом. Такие определения встречаются в работах В. Фриче, М. Добрынина, И. Беспалова и др.

Привлекли внимание и вызвали споры размышления о методе литературоведческого анализа, предложенные П. Н. Сакулиным. Академик П. Н. Сакулин (1868—1930) не случайно признан современной наукой «одним из зачинателей советского литературоведения»[67]. По свидетельству А. В. Луначарского, Сакулин был в числе тех деятелей, которые уже в 1918 г. обратились к нему, чтобы «обсудить вопросы о согласовании литера-

[62] Луначарский А. Б. Исследования и материалы. Л., 1978, с. 184.

[63] Фриче В. Наша первоочередная задача. — Литература и марксизм, 1928, № 1, с. 3—9.

[64] Виноградов И. Проблема художественного метода. — РЛШ, 1931, № 3, с. 102—126.

Добрынин М. К. Диалектика и механизм в современном литературоведении. — Литература и марксизм, 1931, № 2, с. 3—49.

[66] А. Цейтлин, например, считал, что метод критики — это «одна из форм общего метода класса на фронте его идеологической борьбы» (Цейтлин А. Методы домарксистского литературоведения. — В кн.: Литературная энциклопедия, М., 1934, т. 7, с. 243).

[67] Николаев П. Павел Никитич Сакулин. — Вопросы литературы, 1969, № 4, с. 112.

туры и нового государства» (1, 431). Идя от культурно-исторической школы, воспринимающейся сегодня «одной из ближайших предшественниц марксистского литературоведения»[68], П. Н Сакулин активнее других ее представителей искал «выход из кризиса своей методологии в марксизме»[69]. В заслугу ученому сегодня ставятся усилия в области разработки социологического метода, уточнения предмета историко-литературной науки, принципа историзма, проблем романтизма, многих сложных вопросов литературоведческой методологии[70]. В одном из своих выступлений А В. Луначарский как о знаменательном событии в развитии советской литературной науки говорил о том, как П. Н. Сакулин представлял марксистское литературоведение на I съезде славянских филологов в Праге (октябрь 1929), где советский ученый, как отметила пражская печать, «горячо настаивал на важности марксистского метода, который он полагал в основу синтетического построения истории литературы» (2, 658).

Это не значит, что все положения Сакулина отличались последовательностью и были бесспорно приняты в 20-е гг и во всем приемлемы сегодня. Заслуживают уважения активность, напряженность его поисков, сам процесс которых отражает сложность, своеобразие методологических исканий первого этапа развития советской литературной науки

П Н. Сакулин утверждал: «Создать науку о литературе (литературоведение) — в этом насущная задача нашего времени»[71]. В задуманном им 15-томном труде один том он хотел посвятить литературной критике. Однако свой замысел ученый не успел реализовать. П. Сакулин, разделяя литературоведение на «два основных отдела», к первому относил «теоретическую поэтику и ее разновидность — историческую поэтику». «Второй отдел литературоведения занят конкретными явлениями литературы и представлен двумя дисциплинами: литера-

[68] Академические школы в русском литературоведении М., 1975, с 178

[69] Там же, с 196

[70] См Русская наука о литературе М., 1982, с 184—186. Советское литературоведение за 50 лет. М., 1967, с 396—398

[71] Сакулин П. Н. Социологический метод в литературоведении М., 1926, с. 7.

турной критикой и историей литературы»[72]. Это дает основание рассматривать рассуждения П. Н. Сакулина по вопросам литературоведческой методологии и применительно к литературной критике, учитывая, однако, что сам он оговаривал нетождественность критики другим частям литературной науки.

По определению П. Н. Сакулина, «метод есть совокупность приемов научного исследования, которые базируются на определенных принципах, вытекающих из понимания природы изучаемого объекта и, стало быть, — задач исследования»[73]. В своей формуле, если судить только по ней, Сакулин фактически предложил такую структуру метода, где в основе — мировоззренческие представления, они определяют принципы (т. е. характер подхода к явлениям), а от принципов зависят приемы. Но сам Сакулин не был последовательно верен предложенной системе. В 20-е гг. его прежде всего упрекали в сближении, почти отождествлении понятий «метод» и «прием», «метод» и «мировоззрение».

В рассуждениях П. Сакулина проявилась характерная для 20-х гг. (отмеченная тогда же) терминологическая неточность, когда слово «метод» употреблялось то для обозначения приема, то — подхода. «Научные приемы, наилучшим образом разрешающие каждую задачу в отдельности и основные задачи в целом, и будут методами» (подчеркнуто мною. — А. К.). Здесь, как видно, не разграничиваются оба понятия. Такая непоследовательность была свойственна не только Сакулину[74].

Если в первой половине 20-х гг., говоря о методе, учитывали преимущественно особенности приемов анализа литературных явлений и по этому признаку харак-

[72] Там же, с. 9

[73] Сакулин П. Н. Из первоисточника — Печать и революция, 1924, № 5, с. 13

[74] «Понятие «метода» за последние годы несообразно расширилось — все стали называть «методом». Слову «метод» надо вернуть его прежнее скромное значение приема исследования той или иной конкретной проблемы» «Метод биографический, социологический, психологический, эстетический — все это не методы, а разные точки зрения на науку или даже разные науки» (См. Эйхенбаум Б. Вокруг спора о «формалистах» — Печать и революция, 1924, № 5, с. 3).

теризовали метод: индуктивный, дедуктивный, сравнительный, биографический и др., то со временем все настойчивее утверждалось значение мировоззрения как методообразующего фактора. Научность методу придает «идейное осмысление материала» (Н. Ф. Бельчиков) [75]; «Метод должен покоиться на истинно научном мировоззрении» [76]; «Все дело в миросозерцании. Без этого нет науки» (П. Коган) [77] и т. д.

Таким образом, в 20-е гг. пришли к очень важному выводу об определяющей роли мировоззренческой позиции в формировании литературно-критического метода. При этом справедливо отмечалась зависимость между признанием или отрицанием критиком роли мировоззрения писателя и подходом его к анализу художественного произведения. Л. Рейснер в известной статье «Против литературного бандитизма» (Журналист, 1926, № 1) не случайно объясняла разногласия, острые столкновения в критике политическим характером искусства. «Нигде борьба социальных сил не ведется острее, ярче, беспощаднее, чем в области искусства...» (с. 25). Соответственно, и критик не может не становиться на ту или иную социальную, политическую позицию.

Когда формалисты утверждали, что «анализ произведения с точки зрения классовой «идеологии» — путь чисто психологический, для которого искусство — самый неподходящий, самый нехарактерный материал» [78], А. В. Луначарский квалифицировал такую позицию прежде всего в мировоззренческом аспекте, выясняя ее идеологическую направленность, и характеризовал формализм как порождение «ранней перезрелости или поздней зрелости буржуазии». В. Полянский возражал против возможности применения одного и того же метода при разном мировоззрении, потому что мировоззрение

---

[75] «Метод, вытекающий из мировоззрения автора, метод как идейное осмысление материала придает тот или иной (научный или ненаучный) характер работе критика так же, как и работе исследователя» (На литературном посту, 1928, № 17, с. 44)

[76] Полянский В. Вопросы современной критики. М., 1927, с. 114

[77] Печать и революция, 1924, № 5, с. 35

[78] Эйхенбаум Б. Литература и литературный быт. — На лит. посту, 1927, № 9, с. 50.

определяет метод, а «если из метода вынуть мировоззрение, останется один технический прием...»[79].

Утверждение решающей роли мировоззрения в критическом суждении было связано с признанием оценочного характера его как наиболее существенного отличительного признака критики[80]. Для критики прежде всего важно дать «оценку вновь появившимся художественным произведениям», отметил Н. Бельчиков[81]. Эту позицию разделяли и другие авторы. «Оценочная задача становится первой задачей критики», — писал М. Григорьев[82], увидевший в оценочном моменте отличие критики от истории литературы.

Как специфическую и неотъемлемую особенность критики, связанную с выполнением ею своих основных функций, рассматривал А. В. Луначарский суждение, суд, оценку (8, 333). «Критика в собственном смысле слова входит непременным элементом в законченное критическое произведение» (8, 8). Не может быть критического суждения, говорил Луначарский, без утверждения или отрицания (8, 280). «Всякая критика действительно включает в себя, если она хочет быть основательной, своего рода следствие, т. е. подробное рассмотрение предмета, а также и приговор о нем» (8, 333).

Оценочный характер критики обусловливает ее боевитый, активный, наступательный характер. Оценка предполагает определенные критерии. В 20-е гг. одной из спорных была проблема критериев критических суждений, степени их объективности, решение которой во многом было связано с исходными мировоззренчески-

---

[79] Печать и революция, 1926, № 8, с. 96.

[80] Вопрос о роли и характере оценки в критическом суждении и сегодня остается научной проблемой, требующей изучения (См.: Щукина Т. С. Эстетическая оценка в профессиональных суждениях об искусстве. — В кн.: Современное искусствознание. М., 1976; Андреев Ю. Оценка современного произведения. М., 1976; Хализев В. Е. Интерпретация и литературная критика. — В кн.: Проблемы теории литературы. М., 1980; Баранов В. И., Бочаров А. И., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М., 1982 и т. д.) Тем более важно и значимо внимание к нему в критике 20-х гг., особенно в работах А. В. Луначарского, которые заслуживают специального исследования в выделенном аспекте.

[81] На лит. посту, 1928, № 17, с. 39.

[82] На лит. посту, 1928, № 18, с. 35.

ми позициями, в значительной мере определившими основные методологические принципы. «Оценивать что-нибудь, — говорил А. В. Луначарский, — значит устанавливать отношения между объектом и субъектом, с точки зрения которого оценивают»[83]. Критерии критических оценок соответственно соотносили с выражением критиком определенных общественных идеалов, ставили в зависимость от того, насколько позиция исследователя совпадает с прогрессивным социальным развитием. Лишь «историческая идеология, совпадающая с объективным историческим поступательным движением социального потока, делает оценку критика объективной», — писал М. Григорьев[84].

Если для критика-марксиста, по мнению Луначарского, главный критерий оценки художественного явления — насколько способно оно «служить делу социалистического строительства» (8, 247), то ему важно понимать задачи социалистического строительства, т. е. важна степень его мировоззренческой зрелости. Без этого критик не сможет выполнять свои основные задачи: «ставить вопрос о функции данного произведения, о том, какую роль должно оно было играть, по мысли автора, какую действительную роль сыграло оно в эпоху жизни своего автора и в последующие эпохи» (8, 544).

Размышления о критическом методе вызвали необходимость уточнить соотношение между мировоззрением и методом анализа (так как были случаи их отождествления), между методом и методологией (эти понятия употреблялись и до сих пор неправомерно, на наш взгляд, употребляются иногда как синонимы или, тоже неправомерно, противопоставляются: метод усматривается в художественном творчестве, а применительно к критике используется только термин «методология»). Уже в то время активно проявилось стремление выяснить содержание таких понятий, как м е т о д, м е т о д о л о г и я, м е т о д и к а, добиться терминологической договоренности.

В понятие м е т о д о л о г и я в 20-е гг (как и сегодня[85]), вкладывалось различное содержание. Одни сво-

[83] Л у н а ч а р с к и й А. В. К вопросу об оценке. — В кн.: Этюды. М.; Л., 1922, с. 57.

[84] На литературном посту, 1928, № 18, с. 36.

[85] Выше приводились примеры сегодняшних разночтений, напоминающих разногласия 20-х гг.

дили методологию к «принципам познания литературного процесса в единстве формы и содержания» и только в этом аспекте предлагали анализировать произведение [86]. Другие называли методологией «совокупность методов на базе определенной системы» [87], определяли поэтику как «конкретную методологию» (М. Добрынин), уравнивали в значении методологию и критику [88].

Если метод нередко отождествляли с приемом или системой приемов, т. е. сводили к методике анализа, то методологию воспринимали чаще всего как исходные принципы, приближаясь к предложенной П. Н. Сакулиным структуре метода, по которой методология как система принципов подхода к явлению представляет один из уровней этой структуры.

В ходе теоретических исканий сначала провозглашалась защита «свободы от методологического фетишизма» [89], звучали призывы к методологическому плюрализму [90], затем наметилась эволюция к признанию необходимости методологического единства, не исключающего возможности использовать приемы различных методов, известных раньше литературной науке или свойственных другим наукам, но единства, обусловленного цельностью и четкостью мировоззренческих позиций.

Сойдясь в большинстве случаев на том, что методология — это исходные принципы, определяющие пути анализа, в 20-е гг активно обсуждали, какие методологические принципы нужно считать важнейшими и каково их содержание. В предисловии к сборнику «Современная русская критика 1918--1924» (Л., 1925) В. Полянский выделил главные проблемы, в ходе решения которых формировались методологические основы советской литературной

---

[86] См. Беспалов П. Проблемы литературной науки. М., 1930.

[87] Назаренко Я. А. Проблемы литературоведения в свете марксизма. — В кн.: Проблемы социологии искусства. Л., 1926, с. 76.

[88] Машкин А. Пути марксистской литературной критики. Харьков, 1925.

[89] Оксенов И. На путях к новой поэтике. — Книга и революция, 1923, № 4, с. 15.

[90] Вознесенский А. Н. Метод изучения литературы. — Тр. Белорусск. ун-та, 1922, № 1.

критики: понимание специфики искусства, отношение искусства к действительности, соотношение идейности и свободы творчества, формы и содержания, представление о путях и возможностях развития пролетарского искусства, использования классического наследия, об историзме и др. Г. Лелевич назвал актуальными для критики вопросы о путях определения классовой природы творчества, практического осуществления плехановского учения о «двух актах» критики, проблему критериев художественности, оценки. (О принципах марксистской критики, 1925). И. Беспалов считал одним из спорных вопрос о соотношении субъекта и объекта в художественном произведении; Е Мустангова — проблему автора и героя и т. д [91].

Как показывает обращение к конкретной литературно-критической практике, на характер решения этих проблем прежде всего влияли идейно-эстетические представления критиков. Уже в 20-е гг. замечено (и опыт критики это подтвердил), что общее мировоззренческое основание не всегда обеспечивало единодушие в решении тех или иных идейно-эстетических проблем и главное — научность и последовательность конкретного применения определенных методологических принципов. Как бы субъективно ни были убеждены авторы в приверженности и верности марксизму, революционному пролетариату, объективный результат анализа иногда вступал в противоречие с субъективными установками.

Редакционная статья «Правды» (4 декабря 1929 г.) «За консолидацию коммунистических сил пролетарской литературы», призывая к сплочению литературных сил, подчеркивала, что в борьбе за совершенствование пролетарского искусства на литературном фронте сталкиваются различные группы коммунистов, выдвигающие и

---

[91] Характерно, что в современных исследованиях выделяются как важнейшие и требующие решения примерно те же методологические проблемы В работах В М Борщукова, А С Бушмина, А Н Иезуитова, А И Метченко, А С Мясникова, П А Николаева, Г Н. Поспелова, Г М Фридлендера, М Б Храпченко и др привлекается внимание прежде всего к вопросам специфики литературы как явления искусства, отношения искусства к действительности, соотношения формы и содержания, проблемам историзма, преемственности, объективного и субъективного в искусстве, народности, партийности и др

отстаивающие разноречивые положения, эклектическое соединение которых не обеспечит успех. Единство «должно базироваться на проведении марксистско-ленинской линии в основных вопросах теории искусства». Главные трудности как раз были в том, чтобы найти пути ее правильного проведения.

В многочисленных выступлениях 20-х гг., посвященных проблемам литературно-критической теории, почти все авторы сходились на выводе, что у советской литературной критики должен быть свой новый метод, основанный на глубоком и органическом усвоении марксизма.

Глава II

ЛЕНИНСКАЯ ТЕОРИЯ И ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ

1. Проблема «Ленин и литература» в критике 20-х гг.

Сложный процесс «постижения смысла и силы марксистского метода в его конкретном научном применении в практике исследовательского труда»[1] начался уже в первое послереволюционное десятилетие. С середины 20-х гг. начинают издаваться сборники с высказываниями классиков марксизма-ленинизма по вопросам литературы и искусства, сборники и статьи, в которых ставились вопросы марксистской искусствоведческой методологии[2]. И хотя все они претендовали на марксистскую разработку теоретических основ литературной критики и эстетики, постижение марксизма-ленинизма применительно к литературной теории оказалось процессом нелегким и долговременным.

Ленинские суждения по вопросам литературы не сразу нашли должное место в подобного рода изданиях. Один из примеров - сборник «Введение в изучение искусства и литературы» (Л., 1925), составленный В. А. Десницким, где делались первые попытки собрать высказывания марксистских теоретиков по вопросам искусства. В восьми разделах этого сборника, среди которых такие, как «Классовая структура общества и искусство», «Проблемы эстетики в марксистском освещении» и др.,

---

[1] Бушмин А. С. Наука о литературе, с. 7.

[2] Вопросы искусства в свете марксизма. — Украина, 1925. Искусство и общественность. Иваново-Вознесенск, 1925. Искусство и литература в марксистском освещении. М., 1927. Введение в изучение искусства и литературы. Л., 1925. Библиографические справочники Ленин. О Ленине. Ленинизм. М., Л., 1925. Мандельштам Р. С. Художественная литература в оценке русской марксистской критики. М., 1925. статьи в журналах «Под знаменем марксизма», «Марксистско-ленинское искусствознание» работы Деникe О. Л. Маркс об искусстве. — Искусство, 1923, № 1. Лелевич Г. О принципах марксистской литературной критики. Л., 1925. Тимофеев Л. И. К проблематике марксистского литературоведения. — На лит. посту, 1928, № 7. Белецкий А. И. К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы. М., 1934, и др.

высказывания В. И. Ленина не приводились. И только в девятом разделе «Пролетариат и искусство» ленинские цитаты подобраны так, чтобы представить Ленина сторонником мнения о преждевременности построения пролетарского искусства на данном этапе.

Мало места отводилось В. И. Ленину и в другом сборнике со знаменательным названием — «Вопросы искусства в свете марксизма» (Украина, 1925), в котором были помещены только некоторые статьи Ленина о Толстом. Показателен библиографический справочник «Ленин О Ленине. Ленинизм» (М.; Л., 1925), где в перечне работ на тему «Ленин и литература» названа только одна статья — В. Полянского.

Нельзя не согласиться с выводом Г. М. Фридлендера об общем отставании в 20-е гг. уровня теоретической литературоведческой мысли от размаха просветительской и культурной работы, о «слабой разработанности в то время многих вопросов марксистской эстетики, теории и методологии литературы в широком смысле слова и в особенности вопроса о значении ленинского теоретического наследия для эстетики и литературной науки»[3] Однако вывод о том, что в 20-е гг. «теоретически неосвещенным был вклад Ленина в решение вопросов марксистской эстетики и критики»[4], представляется слишком категоричным. Действительно, глубокого теоретического осмысления роль ленинского наследия в области эстетики в те годы не получила и не могла получить в полном объеме, так как до середины 20-х гг. еще не были собраны и изданы статьи В. И. Ленина, еще только начинался процесс их систематического, целостного изучения. Первые серьезные обобщающие исследования, посвященные выяснению роли ленинских взглядов в развитии лите-

[3] Советское литературоведение за 50 лет. Л., 1968, с. 15.

[4] Там же. Подобной точки зрения придерживаются и другие исследователи. В «Словаре литературоведческих терминов» (М., 1974, с. 194), в частности, отмечается, что только с конца 20-х гг. и особенно в 30-е гг. советское литературоведение обратилось к более пристальному изучению трудов и высказываний Ленина по вопросам литературы. В. Г. Астахов констатирует: «В начале 30-х гг. советские теоретики принялись за осуществление назревшей задачи по овладению литературно-эстетическим наследством и особенно методологией Маркса, Энгельса, Ленина, относящейся к изучению литературы и искусства» (Астахов В. Г. Литературно-эстетические взгляды Г. В. Плеханова в советской критике. Душанбе, 1973, с. 17).

ратурной науки, стали появляться с начала 30-х гг. Но подготовлены они были в значительной степени исканиями предшествующего десятилетия. Иначе трудно представить возможность такого резкого скачка от 20-х к 30-м гг.[5].

Уже в мае 1924 г. на совещании при Отделе печати ЦК РКП(б), где обсуждались важнейшие вопросы литературной теории и практики, со всей серьезностью заговорили о ленинской линии в литературе. А. В. Луначарский, Я. Яковлев в своих выступлениях противопоставили точку зрения В. И. Ленина по вопросам пролетарской культуры, классического наследия, об использовании буржуазных специалистов («попутчиков») — позиции Троцкого. П. Керженцев выразил беспокойство по поводу того, что мало изучается ленинское наследие применительно к вопросам литературы и искусства («В области культуры мы совсем не следуем заветам Владимира Ильича»[6]). Д. Бедный призвал обратиться к Ленину, потому что «у Ильича прямо с гениальной сжатостью и вместе с исчерпывающей полнотой и убедительностью дана формула пролетарского искусства»[7]. Он выражал сожаление, что ценные мысли Ленина не получили оценки.

С середины 20-х гг., после смерти В. И. Ленина, появилось много статей и воспоминаний о нем. Публиковавшиеся статьи подчас не отличались глубиной постановки и решения проблем, не содержали серьезного анализа, а иногда, наоборот, принижали значение ленинских работ или искажали их смысл. При обращении к эстетическим взглядам В. И. Ленина проявлялось две тен-

---

[5] Н. К. Пиксанов отмечал, что к «изучению классиков марксизма» обратились с «большим опозданием» и «только после скитаний переверзианства, плехановской «ортодоксии», фричанства литературоведческая мысль обратилась к непосредственному изучению воззрений на искусство и литературу Маркса, Энгельса и Ленина». Зато теперь, пишет он уже в 1937 г., «возникла целая литература» вокруг статей В. И. Ленина о Л. Толстом. Пиксанов Н. К. Итоги изучения новой русской литературы в СССР за 20 лет // Литературная энциклопедия. 1934, т. 7, с. 1174. В этом заключении представляется мало оправданной недооценка процесса постижения марксистско-ленинского наследия в литературоведении и критике первого послереволюционного десятилетия.

[6] К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. М., 1924, с. 85.

[7] Там же, с. 92.

денции: с одной стороны, все чаще звучало признание необходимости изучать ленинское наследие, а с другой— проявлялась недооценка роли Ленина в решении проблем литературы и искусства.

Односторонность представлений о ленинских взглядах на искусство объясняется в значительной мере неправильным подходом, когда прежде всего хотели найти у Ленина непосредственные высказывания о конкретных явлениях литературы (да и этих высказываний часто не знали или предвзято их истолковывали). В результате появлялись такие заключения: «В огромном богатстве печатных трудов Ленина только две-три страницы посвящены искусству»[8] «Ни разу за все эти годы В. И. Ленин не высказывался по вопросам художественной жизни более срочные государственные дела не дали возможности Ленину уделить хотя бы самую малость искусству»[9]. А. Лежнев в статье «Ленин и искусство» утверждал, что «Ленин по вопросам искусства не писал и публично не высказывался, — разве лишь мимоходом»[10]. Л Машкин, говоря о путях развития марксистской литературной критики, выражал сожаление по поводу того, что ни Маркс, ни его ученики «не приложили марксовой доктрины к анализу литературных явлений, если не считать Меринга с его работами о Лессинге, Шиллере»[11]. Другой автор, объясняя, почему у Ленина нет «больших и исчерпывающих» работ по литературе, делал даже такие обобщения: проблемы культуры и искусства «почти никогда серьезного, решающего политического значения не имели»[12].

Несмотря на то, что с годами становились известны новые документы, воспоминания, укоренившееся пред-

---

[8] Бескин Э Ленин и искусство — Вестник работников искусства, 1924, № 1—2, с 4

[9] Коцын Б Несколько строк о нем — Вестник работников искусства, 1924, № 1—2, с 3

[10] Коммунист, 1924, № 29, с 123

[11] Машкин А. Пути марксистской литературной критики, с 9 Правда, автор признавал, что у Плеханова, Аксельрод, Луначарского, Андреевича (Воровского) и других марксистских теоретиков есть «много ценнейших положений, которые, будучи систематизированы, дадут основы марксистского подхода к анализу литературных явлений» (с 10)

[12] Беркович С Культура, искусство и литература в освещении Ленина — Молодая гвардия, 1926, № 2, с 171.

ставление не исчезало. «В. И. Ленин очень редко с обстоятельностью высказывался об искусстве и литературе, поэтому правильно изложить его взгляды по этим вопросам нелегко. Они находились на периферии его внимания... Так захвачены были его воля и внимание основными проблемами борьбы, что не оставалось ни времени, ни интереса для таких областей, как литература и искусство»,—заключал В. Полонский [13]. «Ленин специально о художественной литературе мало писал и говорил. И если он несколько раз подходил к такой теме, как Л. Н. Толстой, то каждый раз не с той целью, чтобы дать литературно-художественную оценку того, что создано толстовским художественным творчеством»,—писал Б. Волин даже в 1928 г.[14].

Многие признанные и авторитетные литераторы в 20-е гг. недооценивали значение ленинского эстетического наследия [15], закрепив надолго мнение о том, что в этот период другого подхода к решению проблемы «Ленин и литература» не было.

Основной просчет приведенных суждений заключался в том, что авторы их не сразу смогли подойти к марксизму-ленинизму в целом как методологической основе литературной критики. И все-таки качественному росту в усвоении методологического значения марксистско-ленинских эстетических принципов в 30-е и последующие годы предшествовала подготовительная работа, начатая с первых послереволюционных лет.

Большое значение имели те выступления, в которых объективно воспроизводился ленинский облик. Нельзя

---

[13] Полонский В. В. Ленин об искусстве и литературе — Новый мир, 1927, № 11, с. 145.

[14] Волин Б. Ленин и литература — Октябрь, 1928, № 2, с. 289.

[15] Можно увеличить число высказываний подобного рода в 20-е годы. А. Михайлов в работе «Марксистское искусствознание за годы революции» (Под знаменем марксизма, 1927, № 10—11) говорил, что у основоположников марксизма специальных высказываний об искусстве нет, и только Плеханова он признавал «подлинным основоположником марксистского искусствоведения» (с. 184), такой же точки зрения придерживался Н. Н. Ефимов в работе «Социология литературы» (Смоленск, 1927, с. 4). В. Переверзев в статье «Литературоведческие идеи В. М. Фриче» (Вестник Комакадемии, 1929, № 35—36) заявлял, что «ни Ленин, ни Плеханов, будучи марксистами универсального типа, не ставили специально литературоведческих задач» (с. 14) и т. д.

не назвать в этой связи статью В. Полянского «Тов Н. Ленин (В И. Ульянов)», написанную в связи с покушением на Ленина в 1918 г. Хорошо знавший Владимира Ильича по революционной и партийной работе, В. Полянский говорил о величии Ленина-вождя революции. Как бы предваряя будущие поэтические образы, он писал. «Как опытный капитан, с непоколебимой твердостью, железной волей, с полным осознанием каждого своего слова и действия, он вел красный корабль нашей революции к социализму. Контрреволюционные бури не раз силились опрокинуть и потопить наш корабль в бушующих страстях классовой борьбы, но он всегда твердо держал в своих руках руль, не дрогнув ни разу во весь шторм, столь грозный в последние дни. .»[16]. Непреклонность, сила убежденности, спокойствие и деловитость, бескомпромиссность по отношению к врагам и безграничная любовь к людям, трезвый реализм и интернационализм — эти качества В. И. Ленина одним из первых отметил здесь В. Полянский.

В 1923 г. в статье «Россия, человечество, человек и Ленин» А К Воронский выступил против превратных, далеких от истины мнений, характерных для части литераторов, по которым В. И. Ленин представал аскетом, фанатиком, начетчиком от марксизма, схематиком и сектантом. В противовес искажающим облик Ленина представлениям, А К Воронский рассказывал об огромном человеческом обаянии, необычайном духовном богатстве Владимира Ильича, «великого политика с почти женской нежностью к человеку», цитировал он Горького Приведя конкретные эпизоды из личных воспоминаний, Воронский заключал, что у Ленина за внешним как будто узким практицизмом, деловой сухостью «чудится большая любовь и горячее чувство к страдающему трудовому человеку»[17].

Трудно переоценить значение опубликованных в 1924 г воспоминаний Н. К Крупской Из ее рассказов Владимир Ильич предстает как человек, глубоко любящий и хорошо знающий литературу. Очень многое дава-

[16] Пролетарская культура, 1918, № 4, с 1

[17] Прожектор, 1923, № 4, с 22 Позже вышел сборник статей А Воронского «Ленин и человечество» (Л, 1924) Подробнее об этом см Нагаева А. Н, Такташева Н А. Ленин и Воронский. — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1979, вып. 6

ли для составления верных представлений об отношении Ленина к литературе и искусству воспоминания А. М. Горького, К. Цеткин, В. Д. Бонч-Бруевича.

В числе авторов, впервые обратившихся к теме «Ленин и литература», следует прежде всего назвать П. И. Лебедева-Полянского, сразу поставившего вопрос о необходимости использовать ленинское наследие в разработке методологических основ нового искусства. Пока, отмечал В. Полянский, «в области методологии и истории литературы нами сделано очень мало. Тут мы живем наследством Плеханова»[18]. Хотя В. Полянский и оговаривался, что ленинские работы мало известны («Мы не знаем еще, каких художников слова и критиков он любил и перечитывал»[19]), как главное критик выделял в них умение Ленина подчеркнуть общественную значимость явлений литературы, рассмотреть их, как говорил Полянский, «с точки зрения организации жизни» (сказывалось непреодоленное влияние пролеткультовских теорий) У Ленина в подходе к писателю В. Полянский отметил стремление определить характер его мировоззрения, связь с конкретными общественно-политическими явлениями. В И Ленин на первый план выдвигал вопрос, «как и какие исторические моменты отразились на той или другой стороне творчества писателя, как эти идеологические отражения возникали, развивались, крепли, напластовывались друг на друга, создавая облик писателя»[20] Определяя достоинства или недостатки какого-либо произведения, подчеркивал Полянский, Ленин ставил своей целью привлечь писателей к участию в борьбе рабочего класса за социализм.

П И. Лебедев-Полянский напоминал о позиции безыдейности, политического нейтралитета характерной для части литераторов, и противопоставлял им ленинское учение о партийности и классовости искусства, при этом он одним из первых в те годы обращался непосредственно к работам В. И. Ленина, подчеркивая важность их усвоения. Ленинский «подход к литературным деятелям, — говорил Полянский, — особенно поучителен в наши

[18] Лебедев-Полянский П. Ленин и литература. Л, 1924, с. 5.
[19] Там же.
[20] Там же, с. 10.

дни, когда мы за революционной фразеологией в советском стиле сплошь и рядом опускаем из виду идеологию, забываем о вреде, который несет та или иная повесть этого стиля в рабочие массы, даем возможность многим скрывать свое истинное существо»[21]. Не свободная от пролеткультовских ошибок и некоторого схематизма, работа П. И. Лебедева-Полянского сыграла значительную роль на первом этапе изучения ленинского эстетического наследия.

В 1924 г. на страницах журнала «Сибирские огни» (№ 2) с развернутой статьей «Ленин и искусство» выступил Д. А Болдырев-Казаринов. Хотя он, как и другие авторы, оговаривался, что у Ленина нет «систематической программы современности по вопросам искусства», Болдырев-Казаринов сумел подойти к ленинскому теоретическому наследию как к методологической основе искусствоведения. Статью «Партийная организация и партийная литература» он воспринял как «вполне законченную систему марксистской эстетики» (с. 114). По словам критика, Ленин разоблачает несостоятельность метафизических, идеалистических теорий и способствует «выработке универсального метода для изучения искусства» (с. 116). Автор статьи убежденно утверждал, что «единственный метод искусствоведения, способный привести к исчерпывающим результатам, — марксизм» (с 116). Не разграничивая представления об искусстве, его природе и назначении у Ленина и Плеханова, полагая, что их взгляды, как и подход к искусству у Маркса, Энгельса и всех марксистов (и считающих себя марксистами), во всем совпадает, Болдырев-Казаринов сделал попытку выделить некоторые основные принципы марксистского метода анализа явлений искусства.

На ряде примеров критик убедительно доказывал, что Ленин последовательно защищал именно реалистическое искусство. В противовес тогдашним и сегодняшним оппонентам социалистического искусства и марксистской литературно-критической теории, Болдырев-Казаринов уже в 1924 г. выделял ленинское требование, чтобы искусство всегда служило современности, не переставая при этом быть искусством. Критерий высокой художест-

[21] Там же, с. 13.

венности, эстетической значимости литературного произведения в системе ленинских представлений выделялся как один из определяющих. Хотя развернутого обоснования этот тезис в статье не получил, но важно, что положение было сформулировано

В условиях резко нигилистического отношения к классическому наследию со стороны некоторых литераторов Болдырев-Казаринов обратил особое внимание на ленинский призыв учиться у классиков, освоить лучшие образцы культуры прошлого, поднять общий культурный уровень в стране. «Путь к новой художественной культуре лежит через усвоение и переваривание того колоссального художественного наследства, которое оставили нам минувшие эпохи» (с. 120).

Однако в современной ему обстановке «споров и разногласий», «распутицы», как характеризовал ее Болдырев-Казаринов, он не сумел преодолеть разноречивых влияний, доверяя всем теоретикам, называвшим себя марксистами и ленинцами. Это проявилось, в частности, в рассуждениях о соотношении классового характера творчества и классового происхождения художника — в вопросе, вызвавшем особенно напряженные споры в литературной критике 20-х гг.

Достоинство статьи Болдырева-Казаринова в том, что автор ее сумел преодолеть полемические крайности, свойственные выступлениям тех лет, дать ряд верных и глубоких наблюдений. Тем не менее и в этой работе наглядно отразились трудности теоретических исканий в области литературно-критической методологии, ошибки, которые предстояло преодолеть в процессе усвоения ленинского наследия

Самым активным пропагандистом личности и деятельности великого вождя выступил А. В. Луначарский[22]. Сам он всегда очень внимательно прислушивался к ленинским советам и рекомендациям, особенно при решении каких-либо сложных и спорных вопросов. В одном из писем В. И. Ленину он сделал такое признание:

---

[22] Только в 1924 г. были опубликованы работы Луначарского Луначарский А. В. Ленин. Очерки. М., Владимир Ильич Ленин, Л., Ленин и просвещение, М., Ленин и молодежь, Ленин-человек (Молодая гвардия, № 2—3), Ленин (Печать и революция, № 1) и др.

«Только тогда имеешь ощущение, что что-нибудь сделано с полной ясностью и сознательностью, когда дело доведено до Вас и когда Вы сказали свое да или нет»[23]. Убежденный в необходимости равняться на Ленина, Луначарский призывал к этому и других. «Нужно принять за правило всемерно стараться не отходить от Ленина. Этот человек является в наших человеческих условиях предельно правильной проверочной инстанцией» (8, 81). В своих многочисленных выступлениях Луначарский не раз подчеркивал, что в Ленине все интересно и важно. «Биографическое в нем, интимное в нем тоже имеет огромную общественную ценность» (8, 60).

Вопреки распространенному мнению о том, что В. И. Ленин не занимался специально вопросами литературы и искусства, Луначарский особое место отводил теме «Ленин и искусство»[24]. В статье «Революция и искусство» (1920) он отметил отношение Ленина к кино как одному из важнейших видов искусства. Неоднократно Луначарский напоминал о ленинском призыве учиться на примерах прошлого, чтобы лучше строить новое. Выступая в день похорон В. И. Ленина на общем собрании московских работников искусства, Луначарский говорил об огромном значении его как мыслителя и теоретика, особо выделив вопрос об отношении Ленина к проблемам развития культуры. И хотя Луначарский иногда оговаривался, что об искусстве у Ленина сказано меньше, чем по другим вопросам, он убеждал, что имеющиеся высказывания позволяют «вывести общее учение В. И. Ленина о месте искусства в жизни человеческого общества»[25] Луначарский понимал, как плохо его современники представляли себе эту сферу деятельности Ленина, и он был

---

[23] В. И Ленин и А. В. Луначарский – В кн Лит. наследство, М., 1971, т 80, с 311.

[24] Об этом свидетельствует даже неполный перечень работ Луначарского Луначарский А В Ленин и искусство – Художник и зритель, 1924, № 2—3, Ленин и искусство — Рабочий театр, 1925, № 3, Ленин о науке и искусстве — В кн Народное просвещение, 1925, № 1, Ленин о культуре – Изв ЦИК, 1929, № 14, Ленин и искусство. Предисловие. Л., М., 1929. Беккер М Ленин в художественной литературе Предисловие. М., 1929. Один из культурных заветов Ленина — Вечерняя Москва, 1929, № 17, Ленин о культуре – Правда, 1930, № 21, Ленин и литературоведение — Литературная энциклопедия М., 1932, т 6 Ленин о монументальной пропаганде. — Лит. газ., 1933, № 4—5, и др.

[25] Народное просвещение, 1925, № 1, с. 123.

настойчив в своих рекомендациях: пусть Ленин не успел дать «систематизированное выражение своим взглядам на искусство и художественную политику», но имеющиеся «наметки, отрывки... драгоценны. Нужно уметь обдумывать их, толковать, применять» (8, 61).

В условиях 20-х гг., когда между литераторами сохранялись серьезные разногласия, в литературной работе проявлялась некоторая торопливость, а в отношениях литераторов — опасность изолированности, когда «теряли единомышленников и союзников там, где они должны быть», Луначарский выразил беспокойство, что коммунисты спорят между собой по литературным вопросам, не умея опереться на достаточно сильный авторитет. Он считал, что сложившаяся в литературной жизни обстановка требует обращения к ленинскому авторитету. «По крайней мере, важнейшие проблемы художественной политики должны быть разрешены путем расширения указаний, данных относительно литературы, путем возобновления их в более точной и многообъемлющей форме» (8, 61).

В предисловии к сборнику «Ленин и искусство» (1929), выражая тревогу об отсутствии «определенных принципов художественной политики», Луначарский настойчиво повторял мысль о необходимости в борьбе за выработку основных теоретических положений нового социалистического искусства опираться на ленинские суждения по вопросам культуры и литературы, тем более, что «в самой партии имеются разногласия по вопросам художественной политики» (с. 4).

В конце 20-х гг. и особенно в 30-е гг. пришли к выводу, что «борьба за ленинский этап в литературоведении означает глубокую перестройку всей литературоведческой науки, а не изменение отдельных философско-методологических положений как исторических характеристик»[26] Составитель сборника «Ленин и искусство» (Л., 1934) Е. Добин в предисловии отметил: «Личные вкусы Ильича носят далеко не случайный характер, они определенным образом связаны как с его общими теоретическими позициями в области искусства, так и с общим строем его мировоззрения» (с. 6).

---

[26] Бельчиков Н. К вопросу о ленинском наследии в литературоведении. — Русский язык в советской школе, 1931, № 8, с. 3.

В. А. Десницкий подчеркнул особое значение работ В. И. Ленина в условиях, когда необходимо было преодолеть ошибки, порожденные влиянием Богданова, Троцкого, при этом он отмечал, что «ленинизм в литературной науке можно рассматривать как учение только в единстве его положений о литературе с революционной теорией и революционной практикой, как систему мировоззрения, как метод исследования»[27]

В ходе решения широкого круга проблем, над которыми билась литературно-критическая мысль в первое послереволюционное десятилетие, литераторы все чаще обращались к эстетическому наследию В. И. Ленина.

2. Специфика искусства как методологическая проблема. Значение ленинской теории отражения

Понимание особенностей метода литературы и критики в 20-е гг. обоснованно ставили в непосредственную связь с уяснением специфики искусства. «Нельзя быть литературным критиком, не установивши для себя общих принципов теории искусства»,—писал А. В. Луначарский в статье о Воровском (8, 386) В сборнике «Современная русская критика (1918—1924)» на первый план были выдвинуты вопросы: «Что такое искусство? Каковы его задачи? Его общественное значение?» (с. 12)[28].

Критики разных групповых ориентаций видели причину размежевания писателей прежде всего в разном понимании специфики искусства. «Расхождения именно по этому теоретическому вопросу лежат в основе большинства тактических и организационных литературных раз-

---

[27] Десницкий В. Ленин и наука о литературе — Литературная учеба, 1933, № 10.

[28] О зависимости развития критики от понимания того, «что такое литература, каковы ее специфические признаки и социальные функции, в чем смысл ее изучения и каковы его способы», говорил Л. И. Тимофеев в статье «К проблематике марксистского литературоведения» (На литпосту, 1928, № 22, с. 26), «Литературная критика и литературная политика только тогда действительно руководят процессом врастания пролетарской литературы, когда опираются на знание законов искусства», — заключал В. Гриб в статье «О принципах построения марксистской эстетики» (Под знаменем марксизма, 1929, № 2—3, с. 181) и т. д.

ногласий сегодняшнего дня»[29], — признавал Г. Лелевич. Активный оппонент рапповцев А. Воронский тоже объяснял серьезные литературные разногласия «разным подходом к искусству, к художнику. Все остальное вытекает из этого основного и главного»[30].

Аполитично настроенные сотрудники журналов сменовеховского направления «Россия», «Новая Россия», «Записки мечтателей», «Русский современник», склонные к защите «чистого искусства», «свободы творчества», отрицали связь искусства с жизнью. «Для художника действительность начинается внутри его произведения»; «художник вечно открывает действительность в себе»[31]. Отрицание связи искусства с действительностью и его содержательного значения было исходной методологической позицией формалистов. «Искусство всегда было вольно от жизни» (В. Шкловский). «Литература есть динамическая речевая конструкция», она не должна отражать быт, говорил Ю Тынянов[32]; «цель искусства — движение современных форм»[33] и т д Если «литературоведение есть изучение словесных произведений с точки зрения художественности», а художественность достигается только литературной формой, то и «литературоведение есть наука, изучающая литературную форму»[34] Здесь Б. И. Ярхо фактически повторял предложение Р. Якобсона считать предметом науки о литературе не литературу, а «литературность», т. е. то, что, по их мнению, «делает произведение литературным произведением», а быт, психология, политика, философия «отходят к соответствующим наукам»[35]. Б. И. Ярхо в ряде выступлений повторял, что критика не должна задумываться над вопросами для чего, откуда, почему, ее интересует только что и как, остальное — дело культурно-исторической и социологической школы[36].

[29] Лелевич Г О принципах марксистской литературной критики, с 73

[30] Воронский А Искусство и жизнь М, 1924, с 9

[31] Россия, 1924, № 2, с. 182, 188

[32] Тынянов Ю Архаисты и новаторы Л., 1929, с 14.

[33] Искусство коммуны, 1919, 16 февр

[34] Ярхо Б И Границы научного литературоведения - Искусство 1925, № 2, с 48.

[35] Якобсон Р Новейшая русская поэзия Прага, 1921, с. 17

[36] Можно было бы предположить, что Б. И. Ярхо разграничивает функции литературной науки, если бы в его работах не было отрицания закономерных связей в литературном процессе и связи литературы с внешним миром.

Сторонники формалистического метода в литературоведении и критике сводили его к рассмотрению формальной конструкции произведения, языковых особенностей и т. д. «..Искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно», по мнению В. Шкловского[37]. «Нужна установка на жанр, а не на идеологию, не на отражение», — утверждал Б. М. Эйхенбаум[38].

С формалистами фактически сближались лефовцы. Под влиянием «организационной теории» А. Богданова они развивали свою теорию искусства «жизнестроения», «делания вещей» и противопоставляли ее пониманию искусства как познания жизни, преобразования, выражения определенной идеологии и т. д.[39]. Поэтому им представлялась неважной художественность, необязательной «учительная роль» писателя, верность действительности не признавалась критерием значимости литературного произведения. Искусство они рассматривали как производство, а ценность его — с точки зрения утилитарности. При этом задачи критики сводились к выяснению фактов, документов, к анализу формы[40]. Хотя позиции лефовцев не были однородными, в основном их фактографические теории исключали исследование закономерностей анализируемых литературных явлений и их связи с жизнью. При всех оговорках Н. Чужак, С. Третьяков, Б. Арватов не признавали роли социальных обстоятельств, их значения для литературы. Например, рецензируя один из рассказов В. Кириллова, Б. Арватов останавливался прежде всего на характере эпитетов в нем и подводил под свою методику анализа такое теоретическое обоснование: «Художественное творчество есть творчество выразительных форм, и любая смысловая моти-

---

[37] Шкловский В. Теория прозы. М., Л., 1925, с. 2.

[38] Эйхенбаум Б. В поисках жанра. — Русский современник, 1924, № 3, с. 299.

[39] Подробнее об этом см.: Акимов В. В спорах о художественном методе. Л., 1979. Мазаев А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х гг. М., 1975. О долговременности влияния теорий А. Богданова можно судить, например, по такому факту: в сб. «Искусство и литература в марксистском освещении» (М., 1927) приводились без комментариев определения А. Богданова: искусство — «организация живых образов в словесной форме», «средство организации коллективных усилий» (с. 11) и т. д.

[40] См., напр., сб.: На путях искусства. М., 1926, Литература факта. М., 1929 и др.

вировка всегда привносится в искусство извне как идеологическое оправдание, нужное потребителю на известной стадии его социально-эстетического развития»[41]. В то же время Б. Арватов выступал за сближение с социологией, признавал социальную направленность произведений искусства, но суждения его носили присущий форсоцам эклектический характер.

Наиболее активными и принципиальными антагонистами в идейно-эстетических спорах 20-х гг были рапповцы и перевальцы[42]. В ходе этих споров наглядно проявилось, как критики разных групповых ориентаций, даже признавая связь искусства с жизнью, представляли ее по-разному, поэтому по-разному трактовали специфику и назначение искусства и в результате предлагали различные пути литературно-критического анализа.

А. Воронский и «перевальцы» исходили из представления об искусстве как познании жизни. Эта исходная методологическая позиция сыграла положительную роль в их организационной, теоретической и литературно-критической деятельности. Сторонники познавательной специфики искусства защищали реализм, в качестве одного из основных критериев качества художественных произведений выдвигали степень верности и глубины отображения действительности, мастерства постижения жизни, призывали учиться у классиков.

Теоретики РАППа в противовес тезису «искусство — познание жизни» выдвинули концепцию искусства как «орудия эмоционального заражения», как активного средства воспитания и перевоспитания трудящихся, как средства преобразования действительности. В результа-

---

[41] Печать и революция. 1923. № 3. с. 88.

[42] Не случайно активное внимание современных исследователей к выявлению сути их позиций, установлению их истоков и следствий, объективной значимости, определению их влияния на развитие литературы и критики. Более значительные (хотя еще только начальные) результаты достигнуты в изучении литературно-критического наследия А. Воронского и близкой ему группы «Перевал» (ценные, может быть, не столько полнотой исследования, сколько сложившейся позицией доброжелательности и стремлением к объективности характеристики). См.: Акимов В. В спорах о художественном методе. Дементьев А. Статьи о советской литературе. М., 1983. Шешуков С. Неистовые ревнители. М., 1970 и др.

те рапповские критики уделяли преимущественное внимание идейной направленности художественного произведения, его классовому содержанию, характеру его действенной функции. И это имело несомненно положительное значение, которое нередко снижалось (а иногда и перечеркивалось) из-за серьезных ошибок, которые сочетались с приведенными позитивными принципами. Рапповские теоретики во многом повторили пролеткультовские ошибки, абсолютизируя значение классового происхождения художника, сводили искусство к выражению определенной идеи, что не могло не сказаться на характере их критической деятельности.

Обращаясь сегодня к этим явлениям прошлого, не следует забывать об односторонности в понимании специфики искусства, свойственной каждой из спорящих сторон, и, соответственно, не преувеличивать роли одной группировки в противовес другой. При оценке литературных споров 20-х гг. следует исходить из представлений об искусстве «во всем богатстве и многообразии его функций: эстетической и познавательной, воспитательной и социальной, коммуникативной и зрелищной»[43]. В ленинской теории отражения В. Р. Щербина выделяет «познавательную, воздействующую и эстетическую функции литературы»[44], подчеркивает, что В. И. Ленин рассматривал литературу «как могучее средство познания и преобразования жизни», утверждал «жизнеустроительную активность художественной культуры»[45].

Не случайно М. Б. Храпченко в работе «Горизонты художественного образа» (М., 1982) и сегодня предупреждает от односторонности в объяснении специфики искусства. «Широкое распространение, — пишет он, —

---

[43] Чукин Ю. Идеологическая эффективность искусства. — Вопросы литературы, 1983, № 5, с. 9. В. Рябов в статье «Мировоззренческие основы художественной критики» (Критика и время. Л., 1984), отмечая сегодняшнюю недоговоренность в объяснении специфики искусства, подчеркивает: «Художественное отражение — это сложнейший процесс взаимодействия искусства и действительности, где одинаково важны все стороны этого процесса: отношение, оценка, познание, мышление, творчество» (с. 80).

[44] Щербина В. Р. В. И. Ленин и художественная литература. М., 1974, с. 20.

[45] Там же, с. 3.

получила мысль: искусство не что иное, как образное познание жизни. В этих умозаключениях истинное перемешано с ложным» (с. 67). «Сила искусства заключается в том, что оно увлекает, захватывает зрителя, читателя, слушателя. И это отнюдь не нечто второстепенное, побочное по отношению к важнейшим функциям. В любом значительном художественном произведении содержится или, точнее, реализуется своя «сверхзадача» — вызвать у людей определенные чувства, мысли, оказать на них эмоциональное, нравственное воздействие» (с. 76). К активному вмешательству искусства в жизнь призывает ЦК КПСС в постановлении «О литературно-художественной критике» (1972), на партийных съездах, в ряде документов последних лет [46].

Заинтересованное обсуждение названных проблем сегодня подтверждает их значимость, позволяет понять те трудности, с которыми встретились художники, теоретики, критики в первые послереволюционные годы и которые проявились, в частности, в неоднородности позиций литераторов даже внутри одного объединения.

Казалось бы, общее исходное положение перевальцев должно было определить единство их методологических позиций, но критики «Перевала» в тезис «искусство — познание жизни» вкладывали разное содержание, поэтому их представление о критическом методе и практика критического анализа не были одинаковыми. А. Воронский так излагал свое понимание задач критика: «Оценивая то или иное произведение, (он) обязан выяснить, в какой мере объективно, точно воспроизведена действительность в этом произведении, содержатся ли в нем художественные открытия и какие, чем объясняются пра-

[46] См. Об идеологической работе КПСС Сб документов М, 1977, КПСС о формировании нового человека Сб. документов и материалов (1965—1981). М, 1982

вильность и неправильность, допущенные художником в изображении реальной жизни...»[47] и т. д.

Близкий «Перевалу» В. Правдухин в подходе к конкретным литературным явлениям тоже исходил из их соотношения с жизнью Например, в статье «О культуре искусства» (Красная новь, 1924, № 1), в общем высоко оценив талант А. Белого, В. Правдухин отметил, что его стремление к формальному новаторству часто не достигает цели из-за непонимания им новых явлений времени. А менее совершенная, с точки зрения формальных достоинств, «Неделя» Ю. Либединского сильнее, потому что в ней больше «от наших устремлений», отмечал критик. Неверие в новое, непонимание нового человека, по мнению В. Правдухина, определили творческие неудачи этих лет Е. Замятина, И. Эренбурга. И, наоборот, чем ближе писатель к жизни, чем глубже понимает ее, тем выше художественные достоинства его творений.

В то же время критик-перевалец Д. Горбов в одном из своих выступлений развернул такую теоретическую позицию. «Искусство — .. особый вид действительности, особая форма ее бытия .. Оно же есть всеохватывающая деятельность общественного познания действительности, равноправная с научной мыслью и общественной (революционной) практикой.. Как особый (именно образный) вид бытия общественной действительности искусство не нуждается в сращивании с этой действительностью, в установлении связей с ней»[48]. Перевальцы спорили с рапповцами, отдавая предпочтение гносеологическому аспекту исследования, тогда как рапповцы оставались в пределах социологического анализа, нередко предельно упрощая его.

---

[47] Воронский А Об искусстве писателя — В кн: Как и над чем работать писателю .1, 1927, с 24 Видимо, такое решение задач А Воронским обусловлено неоднозначностью его представлений о своеобразии искусства, о чем довольно убедительно говорит В Акимов, отмечая, что у Воронского проявляется «понимание искусства как сложной динамической полифункциональной структуры» (Акимов В В спорах о художественном методе, с. 268) Однако в условиях острых столкновений 20-х гг так гибко подойти к позиции Воронского его оппоненты не смогли, тем более, что все-таки и Воронский, и близкие ему теоретики «Перевала» выдвигали прежде всего познавательную функцию искусства, к которой процесс художественного отображения свести нельзя.

[48] На лит. посту, 1928, № 20—21, с. 139. См: Горбов Д Поиски Галатеи М, 1929, с 17 и др

Социологическим называли свой метод анализа многие талантливые литераторы, стремившиеся найти пути применения марксистской теории к объяснению явлений искусства. Одним из активных и авторитетных литераторов в 20-е гг. был В. Ф. Переверзев (1882—1968), признанный сегодня как выдающийся советский ученый-литературовед. В предисловии к его книге «Гоголь. Достоевский. Исследования» (М., 1982) М. Поляков говорит о работах В. Переверзева как «едва ли не первых попытках применить марксистский метод к истории русской литературы» (с. 5). В последнее время осуществлены плодотворные усилия объективно и всесторонне проанализировать богатое и сложное литературное наследство исследователя [49], как и социологическое направление в целом [50].

Однако до сих пор остается много неясного в определении значимости и сути позиций даже самых видных представителей социологического направления. В частности, о В. Переверзеве сегодня одни говорят как об ученом, способствовавшем формированию марксистской социологии (М. Поляков), другие называют его вульгарным социологом (С. Машинский), «далеким от марксизма» (В. Раков). А. Курилов, рассматривая социально-генетическое направление как ленинский этап в истории русского литературоведения и выделяя роль В. М. Фриче, называет как его последователей Шулятикова и Переверзева, у которых, по определению А. Курилова, проявились «слабые стороны социально-генетического литературоведения, черты будущего «вульгарного социологизаторства...» [51]. С. Машинский (за ним В. Раков), напротив, считают В. М. Фриче «одним из самых последних приверженцев вульгарного социологизма» [52]. В. Акимов, высоко оценив деятельность А. Воронского, противопоставляет ему «критиков рапповско-переверзевской

[49] Машинский С. Наследие и наследники. М., 1967. Раков В. Из истории советского литературоведения. Теория социального генезиса. Иваново, 1981.

[50] Машинский С. Литературные дискуссии (20 годы). КЛЭ, М., 1978, т. 9; Новожилова Л. Социология искусства. Л., 1968. Литература и социология. М., 1977. Курилов А. С. Социально-генетическое литературоведение. — В кн.: Русская наука о литературе. — М., 1982 и др.

[51] Русская наука о литературе, с. 323.

[52] КЛЭ, т. 9, с. 462.

школы», а П. Николаев в рецензии на книги В. Переверзева и А. Воронского сближает их имена, противопоставляя рапповцам [53]. Такие расхождения в оценках затрудняют понимание называемых явлений, требуют их дальнейшего изучения.

В. Переверзев и его последователи призывали в художественном произведении находить «закономерности бытия, его определившего». Логика предлагалась такая: если «поэтическое произведение имеет свое основание не в субъективном мышлении, а в объективной действительности», то исследовать надо не сознание и его результат, а самоё действительность. «Задача литературоведа, — по Переверзеву, — заключается в том, чтобы раскрыть в художественном произведении то объективное бытие, которое дало для него материал и определило его структуру» Предлагалось «сквозь прихотливый узор художественного полотна» изучать социально-экономический процесс. Свой метод — идти от произведения к действительности — Переверзев противопоставлял методу реальной критики, которая, как он говорил, шла от действительности к произведению. Переверзев считал, что «действительность, о которой говорится в художественном произведении, которая является объектом художественного произведения, ..не имеет ничего общего с тем бытием, которое определяет художественное произведение, которое организует его» (и которое поэтому только и надо изучать) [54].

По мнению Переверзева, бесполезно «копаться в так называемом «окружении», тех явлениях, событиях, лицах, которые служили «натурой», прототипом, моделью для художника», «копаться в личной биографии писателя», потому что не они определяют своеобразие произведения, «стиля» художника, как говорят критики, а «социальная детерминированность писателя» Поскольку художественный образ, стиль — «художественный эквивалент социальной закономерности», их и надо изучать [55] Если все в художественном произведении фатально предопределено происхождением художника, неспособного

[53] Новый мир, 1983, № 8, с 242

[54] Литературоведение М., 1928, с 10, 11.

[55] Переверзев В. Проблемы марксистского литературоведения — Литература и марксизм, 1929, № 2, с 21

выйти в своих представлениях за пределы своего класса, то нет смысла, по Переверзеву, исследовать идеологическое содержание, поскольку оно и есть сущность образа и произведения. В результате интересными для исследователя оказывались подсознательные моменты, инстинкты.

Таким образом, стоя на крайних несходных позициях, В. Переверзев и критики «Перевала» сблизились в некоторых своих ошибочных выводах, как неожиданно совпали требования к искусству строить новую действительность у перевальца Д. Горбова[56] и лефовцев, только, по Горбову, художник творит новую действительность, слушая лишь самого себя, а по лефовской теории «жизнестроение» в искусстве осуществляется по «социальному заказу».

В поисках решения вопроса об отношении искусства к действительности в 20-е гг. все чаще стали обращаться к авторитету марксистских критиков, их эстетическому наследию. В статье «В. В. Воровский и очередные проблемы марксистской критики» Г. Лелевич выделил как основное методологическое положение его эстетики мысль, что ценность художественного произведения во многом зависит от верности отражения объективной реальности. Он приводил, в частности, пример, когда В. Воровский на творчестве Л. Андреева доказывал, как искажение объективной реальности отрицательно сказывается на художественных достоинствах произведения[57]. В статье «Плеханов и современная критика» (Красная новь, 1925, № 5) А. Лежнев назвал основополагающим в литературно-критических взглядах Г. В. Плеханова тезис о связи искусства с жизнью. В работе «Об идеологии в литературе» (1922) В. Полянский писал, что марксистская критика всегда «отрицала искусство как заба-

---

[56] «Задача художника, — говорил Д. Горбов, — не в том, чтобы показывать действительность, а в том, чтобы строить на материале реальной действительности, исходя из нее, новый мир, мир действительности, эстетической, идеальной». «Тов. Либединский,—призывал он писателя-коммуниста, активного рапповца, — учите пролетарских писателей претворять простой и грубый материал жизни в сладостную легенду. Учите их открывать легенду в действительности». (На лит. посту, 1928, № 20—21, с. 139).

[57] Лелевич Г. О принципах марксистской литературной критики, Л., 1925.

ву, как развлечение; в искусстве она видит орудие строительства жизни и, естественно, всегда искала, ищет и будет искать в художественном произведении его содержание, его общий смысл, его идеологию»[58]. В. Полянский последовательно отстаивал как необходимое и главное для марксистской критики утверждение связи литературы с жизнью. При этом напоминал, что положение о литературе как отображении действительности — не итог, а отправная мысль, которая выдвигает перед критиком ряд серьезных требований. Поскольку художественная литература — не механическое отражение жизненных явлений, а сложное, опосредованное их воспроизведение, критик должен исходить из познания закономерностей жизни, психофизиологии творчества, идейно-эстетических позиций писателя[59].

Уже в первых работах, посвященных теме «Ленин и литература», их авторы прежде всего обратили внимание на материалистическое объяснение Лениным социальной природы искусства. Болдырев-Казаринов, в частности, опираясь на ленинскую теорию отражения, останавливается на ленинском понимании искусства как средства познания жизни. Ему удалось преодолеть характерную для 20-х годов односторонность в объяснении специфики искусства. Ссылаясь на Ленина, он выделил «социальную роль искусства как организующего и движущего социального начала», значение его как «сильнейшего средства массового воспитания». При этом критик подметил, что В. И. Ленин рассматривает искусство не с точки зрения задач отдельного момента, а как «организацию воли человечества в направлении его конечных революционных задач»[60].

Из конкретных суждений марксистских теоретиков Д. А Болдырев-Казаринов вывел определенное заключение: «Искусства вне классовой психологии, вне класса, вне его экономики не было, нет и быть не может»[61]. Не разграничивая еще понятий классовости и партийности, делая упор преимущественно на классовом харак-

---

[58] Полянский В. На литературном фронте, с. 72

[59] См. Полянский В. Механика творчества и литературная критика. — Под знаменем марксизма, 1923, № 10, с. 227—241

[60] Сибирские огни, 1924, № 2, с. 118—119

[61] Там же, с. 116

тере художественного творчества, Болдырев-Казаринов увидел в марксистском объяснении искусства признание его неразрывной связи с жизнью класса, породившего его, право класса на сознательное и планомерное руководство процессом развития искусства.

П. И. Лебедев-Полянский в своей работе «Ленин и литература», опираясь на воспоминания К. Цеткин, обращал внимание на ленинскую мысль о большой воспитывающей роли искусства, о том, что произведения искусства, по Ленину, тем ценнее, чем они ближе к жизни, к жизненной правде, чем значимее с общественной точки зрения отобранные для изображения явления. Отсюда критик делал вывод (очень актуальный для литературы первых послеоктябрьских лет), что писатель «не должен копаться в мусоре, выброшенном на берег грозным прибоем пролетарской революции», он должен видеть перспективу. В работе В. Полянского нет в данном случае конкретных ссылок на Ленина, но критик верно выделил основную ленинскую мысль. В работах «Статистика и социология» (1917), «Пророческое слово» (1918) и других В. И. Ленин писал о необходимости для отображения полноты картины жизни «брать не отдельные факты, а всю совокупность относящихся к рассматриваемому вопросу фактов, без единого исключения, ибо иначе неизбежно возникнет вполне законное подозрение.., что факты выбраны или подобраны произвольно...»[62]. В. И. Ленин призывал художников видеть не внешнюю сторону явлений, а главное—движение страны к новому, ростки этого нового в жизни. Не затушевывая трудностей, передавать всю сложность действительности, не терять перспективу — такое требование к художнику выделил у В. И. Ленина В. Полянский.

Особую значимость ленинской теории отражения в объяснении литературы и искусства придавал А. В. Луначарский. В ленинском подходе к таким явлениям в литературе, как Толстой, Луначарский, особо отметил установление связи их с социально-историческими силами, двигавшими историю страны. Ценность произведения Ленин ставил в прямую зависимость от того, насколько верно и глубоко поняты и отражены в нем художником главные явления действительности. Об этом Луначар-

[62] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 30, с. 351.

ский говорит в статьях о Достоевском («Достоевский как мыслитель и художник»), о Горьком («Горький», «М Горький — художник») и других писателях. Луначарский выделил три момента, от которых не может уйти искусство: «...выбор материала, обработка его и внешнее выражение» (8, 546). Соответственно предметом внимания критики должны быть особенности метода художника с учетом характера объекта, который он выбрал, соответствия изображенного изображаемому и т д.

Во всех своих основных функциях искусство в его марксистско-ленинском истолковании предполагает творческую активность «Отображение жизни в искусстве немыслимо вне выражения творческой индивидуальности; в художественном познании диалектически сплетаются отражение объекта и выражение личности художника»[63]. Методологический смысл этого положения литературной критики 20-х гг. предстояло уяснить.

3. Роль творческой личности. Ленинский принцип партийности

В условиях становления нового искусства и осмысления процесса складывающейся советской литературной критики выявилось, что ответ на многие сложные вопросы (о специфике искусства, его месте среди других форм общественного сознания, степени причастности к сфере идеологии и т. д.) в значительной степени зависит от понимания роли личности художника, соотношения субъективного и объективного в процессе художественного творчества[64].

[63] Щербина В В Ленин и художественная литература М, 1971, с 28

[64] Об интересе к данной проблеме свидетельствуют даже названия работ Томашевский Б Литература и биография.—Книга и революция, 1923, № 4. Либединский Ю К вопросу о личности художника На посту, 1921, № 1. Григорьев П Психоанализ как метод исследования художественной литературы Красная новь, 1925, № 7. Летевич Г Марксистское литературоведение и биография художника Звезда, 1926, № 3. Винокур Г Биография и культура М, 1927. Воронский А Об искусстве писателя В кн Как и над чем работать писателю М, Л, 1927 Гроссман Рощин П Тезисы о биографическом элементе в марксистском литературоведении — На литературном посту, 1928, № 17. Фохт У Биография в литературоведении — Печать и революция, 1928, № 8. Брик О Против «творческой личности». — В кн: Литература факта. М., 1929 и др.

Не случайно интерес к роли творческой индивидуальности не ослабевает и по сей день, активно проявляясь при обсуждении вопросов психологии творчества, партийности искусства, преемственности и т. д. Значительное место эта проблема занимает и в современной идеологической борьбе Имеется немало примеров того, как «в западной философии и эстетике марксизм нередко пытаются представить в качестве некой механической концепции, в которой сознанию субъекта отводится-де роль автоматического воспроизведения бытия»[65]. М. Б Храпченко в своей работе «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» (М , 1972) показывает, как в современных буржуазных теориях проявляется «культ индивидуализма и субъективизма», приводящий в конечном счете к разрушению творческой индивидуальности, «глубокому процессу обезличения художника» (с. 62). «Роль творческой индивидуальности отрицают и сторонники «новой критики», и видные экзистенциалисты, и защитники «метафизического» искусства и т. д.» (с. 63), — свидетельствует М. Б Храпченко.

Научное марксистское представление о значении художника сложилось не сразу. Ошибки, имевшие место на пути осмысления этого явления, в какой-то мере могли дать повод для предвзятых суждений о методологии советской литературной критики. В то же время процесс преодоления односторонних и ошибочных представлений является убедительным опровержением попыток исказить марксистско-ленинскую сущность советской литературной науки и критики.

В период особенно интенсивных методологических исканий определение роли личности художника в значительной степени влияло на характер формирующегося критического метода. Важно было решить, можно ли и в какой мере при анализе художественного произведения учитывать происхождение писателя, его классовую принадлежность, творческий путь; уяснить, насколько глубоко может проявиться влияние биографических фактов и психологических особенностей автора на создаваемое им произведение.

---

[65] Лукин Ю А. В И Ленин и формирование идейно-эстетических принципов советской литературы М., 1977, с. 77.

В одном из своих критических выступлений 20-х гг. Б. В. Томашевский заметил сложившееся разногласие, когда одних «нельзя заставить осмыслить художественное произведение иначе, чем факт биографии писателя. Для других же — всякий биографический анализ произведения есть вненаучная контрабанда»...[66] Б. Томашевский в цитируемой статье сделал интересные наблюдения, что в разные исторические периоды личность занимает неодинаковое положение. Есть «эпохи индивидуализации творчества», когда с большей силой культивируется субъективизм, и тогда преимущественное внимание уделяется творцу художественных ценностей, и есть периоды с «уклоном к анонимату». Критик предупреждал от крайностей. В 20-е гг., особенно в период первых послереволюционных лет, когда преимущественно утверждалась роль народных масс, сила и значение коллектива, роль индивидуальности нередко нивелировалась. Авторская безымянность возводилась в принцип. Не случайно тогда же была выдвинута идея не индивидуального, а коллективного творчества, «лабораторным» путем. Большое влияние на утверждение и распространение такой позиции оказал А. Богданов, противопоставлявший индивидуализму художников прошлого коллективизм нового искусства[67].

Одной из деклараций, отразивших подобные тенденции, было, в частности, выступление П. С. Когана, который утверждал, что «литературное произведение есть акт общественный, а не индивидуальный» «Поэт — не автор своих стихов, во всяком случае, не единственный и уже никак не главный автор... Миллионы людей участвовали в создании всякого образа...»[68]. Следовательно, и критику искать в художественном произведении его автора — значит «говорить о второстепенном», — провозглашал П. Коган[69] (и в этом он тоже перекликался с определением задач литературной критики у А. Богданова).

---

[66] Томашевский Б. Литература и биография. — Книга и революция, 1923, № 4, с. 6.

[67] Подробнее анализ концепции А. Богданова см. Акимов В. В спорах о художественном методе, с. 98, 99 и др.

[68] Коган П. Пролог, 2 изд., М., Пг., 1923, с. 9, 16, 17.

[69] Коган П. Литература этих лет (1917—1923). Иваново-Вознесенск, 1924, с. 9.

Своя логика была в отрицании роли творческой личности у сторонников формалистического подхода к искусству, теоретиков ОПОЯЗа. В определении В. Шкловского, например, «литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. . Отсюда же безвредность, замкнутость в себе, неповелительность искусства . »[70]. Естественно, что при таком истолковании искусства личность писателя оказывалась малоинтересной. «Душа литературного произведения есть не что иное, как его строй, его форма», на которые сам художник мало влияет. «. Бытием литературной формы определяется сознание писателя...», «художественное произведение искривляет или выпрямляет линию по своим законам...»[71]. Фетишизируя самодовлеющее значение художественной формы, теоретики формализма приходили к выводу о необязательности и ненужности изучения личности писателя[72].

В отказе от признания роли индивидуальности автора в художественном творчестве и, соответственно, приемов биографического метода в литературно-критическом анализе к формалистам фактически присоединились лефовцы. С одной стороны, они, как пролеткультовцы и некоторые напостовцы, исходили из представлений о массовом характере творчества, но, отталкиваясь от установок «коллективистов», в выводах оказывались на одних позициях с формалистами. Исходя из понимания искусства как копирования действительности, ценного своими фактографическими особенностями и утилитарными свойствами, лефовцы искаженно представляли сам процесс художественного творчества, а значит, и роль автора в нем. «Нет поэтов и литераторов, есть поэзия и литература. Все, что пишет поэт, значимо как часть его работы в общем деле и совершенно бесценно как выявление его «я».. Социальная роль поэта не может быть понята из

[70] Шкловский В. О теории прозы. М., 1929, с. 226, 227.
[71] Там же, с. 205.
[72] Неслучайность положения о том, что проблема личности художника связана с определением соотношения формы и содержания, подтверждается опытом развития литературно-критической мысли и практикой ее изучения, позволившей, например, М. Полякову в работе «Поэзия критической мысли» (М., 1968) сделать вывод, что «диалектика специфических отношений содержания и формы неразрешима без категории индивидуального» (с. 37).

анализа его индивидуальных качеств и навыков. Необходимо массовое изучение приемов поэтического ремесла...»[73]. О. Брик и позже будет последовательно утверждать независимость произведения от его творца. «Элементы, создающие художественное произведение, существуют вне автора и помимо его... Та или иная идеология литературного произведения ничего не говорит об идеологии ее автора»[74]. В названных работах О. Брик по-своему давал объяснение подобной «самостоятельности» художественного произведения. в каждую эпоху складываются свойственные ей художественные приемы, независимо от художника. Октябрьская революция поставила перед литературой новые задачи, выдвинула свои темы, потребовала новых приемов. Создает эти приемы не писатель, а само время, данный этап художественного развития. Писателю нужно только познать эти приемы, усвоить и применить. В результате, по логике О. Брика, исследователю, критику остается анализировать приемы, мастерство, а не интересоваться личностью автора.

В то же время имела место и противоположная крайность, в результате которой игнорировались всякие объективные обстоятельства и закономерности и единственным, не зависимым ни от чего создателем художественных ценностей признавался творец, неповторимая личность, интересная только своими индивидуальными достоинствами. Например, А. М. Евлахов, критик и литературовед с идеалистическими представлениями об искусстве, интуитивистским объяснением процесса художественного творчества, заявлял, что только индивидуальностью можно объяснить все бесконечное разнообразие школ, направлений и форм в искусстве.

Преувеличение роли творческой индивидуальности свойственно было некоторым теоретикам «Перевала». Например, Д. Горбов, справедливо заметив, что «любое явление действительности, попадая в сферу притяжения искусства, перестает иметь значение только явления действительности, но в то же время становится знаком внутреннего мира художника»[75], утверждал определяющее

[73] Брик О. Так называемый «формальный метод» — Леф, 1923, № 1, с. 213—214.
[74] Брик О. Учить писателей. — Новый Леф, 1927, № 10, с 34
[75] Горбов Д. Поиски Галатеи, с. 35.

значение творца, и в этом с ним нельзя не согласиться. «Весь смысл искусства не в материале, который оно вбирает в себя, не в используемом объекте, а в том, что объект этот предстает здесь преображенным, преломленным, превращенным в образ внутреннего мира художника»[76]. В то же время Д. Горбов заверял, что «...только уйдя слухом в себя, только творя на свой собственный страх и риск, ..может любой художник» выполнять свой долг и назначение[77], и это было крайностью, так же искажавшей представление о специфике искусства и психологии художественного творчества, как и лефовская теория «социального заказа», сводившая роль художника к техническому исполнению.

Сторонники фрейдистского направления, оставаясь на идеалистических позициях, признавали только личность единственным источником искусства. Все внимание —художнику, его способности к «идентификации», «десексуализации», призывал Я. М. Коган[78]. И. Григорьев объявлял психоанализ основным методом критики и призывал использовать в марксистской критике теорию «динамического подсознательного» и фрейдистские приемы[79].

В работе И. Григорьева любопытно сближение фрейдизма с формализмом. Если произведение — «особая форма жизненных суждений, транспонированных в художественные знаки», то как раз «теория Фрейда дает возможность искать в художественном произведении поведение его творца», — говорил И. Григорьев. В то же время «.. формальная теория «приема» есть в сущности теория этих знаков», т. е. образов, символов, в которых выражается авторское отношение к жизни[80]. Таким образом, крайности сближались, обращаясь в свою противоположность.

Сторонников социологического метода, стремившихся применить марксистские положения к литературной критике, объединяло признание социальной детерминирован-

---

[76] Там же

[77] Там же, с 29

[78] Коган Я М Отождествление и его роль в художественном творчестве Одесса, 1926

[79] Григорьев И Психоанализ как метод исследования художественной литературы. — Красная новь, 1925, № 7, с 230

[80] Там же, с 231, 233

ности художественного творчества, общественной роли искусства, его классового характера. Тем не менее на вопрос о роли личности писателя они отвечали неодинаково. В одной из работ 20-х гг. У. Р. Фохт выделил в среде марксистских, как он их определил, критиков партию «биографистов» — А. В. Луначарского, В. Полянского, П. Н. Сакулина, Н. И. Ефимова, В. А. Келтуялу, а к «антибиографистам» он отнес Г. В. Плеханова, П. С. Когана, В. Ф. Переверзева. Однако такое деление было не только не мотивированным, но и неточным, условным.

Действительно, разрабатывая социологический метод в литературоведении и критике, авторы, названные сторонниками «биографистов», признавали значение творческой личности, но вместе с тем выступали против индивидуалистических крайностей, и в этом смысле они сближались с теми, кого У. Фохт отнес к числу «антибиографистов»[81].

Это не значит, однако, что все они придерживались единых представлений. Н. И. Ефимов, например, предупреждал от того, чтобы видеть в художественном произведении отражение только индивидуальной психологии, потому что тогда художник потеряет способность передавать читателям свои переживания, значит, искусство не сможет выполнять свои основные функции. Ведь искусство — «продукт общественно-классовой психологии эпохи», «часть общей идеологической жизни». Н. Ефимов выступал за соотнесенность автора, героя, слушателя. «Ни по содержанию, ни по способностям его оформления, ни по психологии творческого процесса художественное творчество не является чисто индивидуальным — по существу, оно социально во всех трех смыслах»[82].

П. Н. Сакулин, с одной стороны, подчеркивал, что в «своей коренной сущности литературное творчество есть акт индивидуальный по преимуществу. Проблема лично-

---

[81] Возражения против крайностей биографического метода приводили иногда к отрицанию, к отказу от использования отдельных приемов, свойственных этому методу, от того ценного, что могло быть с пользой воспринято методом советской литературной критики.

[82] Ефимов Н. И. Социология литературы. Очерки по теории историко-литературного процесса и по историко-литературной методологии. Смоленск, 1927, с. 46, 42.

сти в этой области имеет первостепенную важность»[83]. Вместе с тем он отвергал позицию тех, кто признавал единственно интересной для исследователя личность художника, потому что при этом игнорируются не менее важные для понимания и объяснения процесса творчества общественные и литературные закономерности. П. Н. Сакулин, признавая роль социальной обусловленности художественного творчества, оставлял за писателем право проявлять свои индивидуальные способности.

У критиков социологического направления тоже не было методологического единства. Правильно понять роль творческой индивидуальности нередко мешал упрощенный вульгарно-социологический подход к объяснению природы литературных явлений, когда устанавливалась прямая и непосредственная связь «закономерностей образной системы» с «закономерностями производственного процесса», а производственный процесс, по определению В. Ф. Переверзева, «протекает совершенно независимо от человеческой личности»[84], в результате недооценивалась роль творца в искусстве.

Если только в системе производства разгадка закономерностей системы художественных образов, то «из объектов исследования литературоведа, из поля его зрения и поля его внимания выпадает совершенно авторская личность»; «для марксиста-литературоведа, — утверждал В. Переверзев, — биография теряет всякий смысл, всякое значение»[85]. «Я изучаю не творца, а творение, не биографию, а произведение...—писал В. Переверзев. — В литературном факте наименее интересным моментом я считаю его связь с авторской личностью и потому не ищу в творчестве отражения жизни писателя»[86]. Главную цель анализа он видел в том, чтобы раскрыть социальную природу факта. Если Переверзев и говорил об активности личности, роли творческого вдохновения, отстаивая право на него в полемике с защитниками теории

---

[83] Сакулин П. Н. Социологический метод в литературоведении, с. 130.

[84] Переверзев В. Вопросы марксистского литературоведения. — Родной язык и литература в трудовой школе. 1928, № 1, с. 84, 86.

[85] Там же, с. 87.

[86] Переверзев В. Социальный генезис обломовщины. — Печать и революция, 1925, № 2, с. 61.

«соц. заказа», то одновременно он идеалистически объяснял природу вдохновения как «голос класса, звучащий через всю сферу подсознания»[87]. Художник все равно оказывается рупором идей, социально обусловленных без его участия, предопределенных особенностями психики, сознания, но без убеждений, четких представлений, т. е. фактически Переверзев отрицал активность, сознательность творческого акта. В результате роль исследователя сводилась к тому, чтобы «в данной надстроечной системе и в ее закономерностях раскрыть закономерность сменяющихся производственных форм»[88].

В. М. Фриче видел задачи социологии искусства, с одной стороны, в «установлении закономерной связи между определенными общественными формациями и определенными типами искусства, а, с другой стороны, — выявлении закономерной повторяемости известных типов искусства при наличии повторяющихся аналогичных общественных формаций»[89].

На первый взгляд, В. Фриче и В. Переверзев предлагали разный путь исследования: Фриче призывал больше внимания уделять социально-экономическим обстоятельствам, а Переверзев — художественным произведениям, но, по существу, в исходных методологических по-

---

[87] Переверзев В. О теории социального заказа. — Печать и революция, 1929, № 1, с. 63.

[88] Переверзев В. Вопросы марксистского литературоведения. — Родной язык и литература в трудовой школе, 1928, № 1, с. 94. В полемике с Переверзевым намечались нередко противоположные крайности. А. Михайлов, например, в статье «К критике методологии Переверзева» (На лит. посту, 1930, № 5–6), упрекая Переверзева в том, что он не учитывает «классово-субъективный момент в искусстве», выдвигал тезис, что для марксиста-диалектика «свое непосредственное основание искусство имеет не в бытии, а в сознании общественного человека» (с. 45). Л. Зивельчинская в работе «Критика эстетики Канта» (М., 1928) в разделе «Эстетика Плеханова» говорила не столько о влиянии на художника отраженной действительности, сколько о точке зрения субъекта, относя это положение и на определение роли индивидуальности критика.

[89] Фриче В. М. Задачи и проблемы социологии искусства. — Вестник Комакадемии, 1926, № 15, с. 5.

сылках они сходились[90], проявляя вульгарно-социологические крайности.

В 20-е гг. сложилась устойчивая тенденция устанавливать прямое влияние Г. В. Плеханова на методологические искания литературоведения и критики. С конца 20-х — начала 30-х гг. и до последнего времени чаще всего эта связь обнаруживалась, когда устанавливались причины методологических ошибок и отклонений. Истоки их усматривали, как правило, в эстетических воззрениях Плеханова. Между тем изучение системы литературно-критических и эстетических представлений Г. В. Плеханова в работах современных исследователей позволяет предположить, что точнее было бы говорить о недостаточно органичном и последовательном усвоении плехановского эстетического наследия в 20-е гг., о причинах этого явления, не всегда заложенных в теоретической позиции самого Плеханова[91].

Формальное обращение к авторитету выдающегося марксистского критика, стремление авторов подтвердить ту или иную свою концепцию путем механического извлечения цитат из его работ или тенденциозное истолкование тех или иных положений его эстетики наблюдаются, в частности, в литературно-критических спорах 20-х гг. о роли творческой индивидуальности. Авторы почти всех приведенных выше противоречивых суждений в подтверждение верности и неопровержимости своих позиций апеллировали к авторитету Плеханова.

Например, У. Фохт, разделявший позицию В. Переверзева, не признававшего самостоятельного значения личности художника, ссылался на Плеханова в подтверждение справедливости своей точки зрения. Он цитировал работу «Литературные взгляды В. Г. Белинского», где Плеханов говорил о значении индивидуальности художника. Как будто соглашаясь с ним, У. Фохт делал

---

[90] Возражая против «просветительского», историко-генетического метода, У. Фохт вслед за Переверзевым предлагал идти не от социально-экономических явлений к литературным, а наоборот. Но конечная цель, по его определению, — выяснить тот «необходимый момент в экономической и общественной борьбе», который породил данное литературное явление (Печать и революция, 1927, № 1, с. 70).

[91] Примеры, подтверждающие это положение, приводит В. Г. Астахов (Астахов В. Г. Литературно-эстетические взгляды Г. В. Плеханова в советской критике. Душанбе, 1973).

вывод, что частными обстоятельствами нельзя объяснить общественные явления[92]. Действительно, Г. В. Плеханов предупреждал от такого подхода, когда критика «воображает, что изучаемые ею частные черты объясняют общий характер деятельности человека. Но когда она приводит их лишь для объяснения индивидуального характера этой деятельности, она и полезна, и интересна»[93]. Вторая половина плехановского тезиса фактически отбрасывалась, в результате крайняя позиция переверзевцев оказывалась далекой от плехановской при внешнем признании единомыслия в решении данной проблемы.

Тем не менее обращение к критикам-марксистам и к Плеханову, в частности, помогло в 20-е гг. уяснить основное методологическое положение о том, что социальная обусловленность созданного писателем художественного мира не исключает, а предполагает необходимость выяснения роли творческой индивидуальности Неоднократно цитировались слова Плеханова о «значении личности в истории вообще и в истории литературы, в частности. Ведь без личности не было бы и общества, а значит, — не было бы и истории» (XIV, 211), о том, что каждый «великий поэт велик потому, что выражает собою великий шаг в общественном развитии Но, выражая этот шаг, он не перестает быть индивидуумом» («Литературные взгляды В. Г Белинского»).

В названной выше работе о социологическом методе в литературоведении и критике Н. И. Ефимов выделил у Г В. Плеханова именно это положение — о значении роли личности творца художественных ценностей Он увидел у Плеханова признание силы таланта, одаренности, от которых зависит «полнота и яркость выражения общественных стремлений» Но прежде всего Н Ефимов выделил плехановскую мысль о личности как порождении общественных отношений. Значение творческой индивидуальности тем больше, подчеркнул он, чем глубже и ярче она отражает общее, исторические закономерности в перспективе их развития. М Яковлев в работе «Г. В.

---

[92] Фохт У Биография в литературоведении - Печать и революция, 1928, № 8, с 19

[93] Плеханов Г В Литература и эстетика М., 1958, т. I, с 376.

Плеханов как методолог литературы» отметил у Плеханова положение о классовом характере искусства и, соответственно, роли автора как носителя определенного классового начала[94], высоко оценив его методологическое значение.

Несмотря на отмеченные позитивные моменты в усвоении марксистского тезиса о социальной обусловленности искусства и его создателей, положение о художнике как представителе своего класса, значении его идейно-эстетической позиции в качестве «методологического приема» (В Полонский) использовалось по-разному[95].

Среди важнейших в критике 20-х гг. была задача усвоения марксистско-ленинского учения об идейном содержании произведения искусства, о значении позиции автора. Большую роль в эти годы сыграли критики-марксисты в теоретической разработке этого положения. В одной из статей сборника «По вопросам культуры» (1926) М. С. Ольминский писал, что в «художественных произведениях более, чем в каком-либо ином продукте ума человеческого, отражается личность творца. Биографические данные облегчают и расширяют понимание произведения» (с. 104) В послесловии к книге В. Воровского «Литературные очерки» (Новая Москва, 1922) В. М. Фриче выделил у критика-марксиста мысль о роли творческой индивидуальности и цитировал его рассуждения о том, что искусство определяется, с одной стороны, общественной деятельностью, с другой — психикой автора, тоже социально предопределенной. Хотя сам

---

[94] П А Николаев подчеркнул, какое «важное значение придавал Плеханов вопросу о человеке, видя в нем узел многих проблем, в том числе искусствоведческих» Особенности решения проблемы человека «помогают понять предмет искусства, теорию реализма, принципы реалистической типизации» Общая концепция личности у Плеханова определяет характер решения им вопроса о роли художника И хотя некоторые высказанные им положения давали основание для вульгаризации, сам Плеханов, как говорит П А Николаев, «в вопросе о личности художника избежал вульгарно социологического схематизма» (Николаев П А Эстетика и литературные теории Г В Плеханова М, 1968, с 19, 25)

[95] Полонский В Марксизм и критика М, Л, 1927, с 22 Он приводил, в частности, пример вульгаризации из книги Г Лелевича «На литературном посту» (М, 1924), в которой автор объяснял характер настроений А Ахматовой тем, что у нее социальные связи отсутствуют, общественной работы нет, производительного труда — тоже (с 15).

В. Фриче преимущественное внимание уделял объективным обстоятельствам, он заметил, что Воровский придает большое значение характеру восприятия и отбора явлений действительности художником, обусловленному особенностями его личности

На это же положение в работах В. Воровского обратил внимание и А. В. Луначарский в статье о Воровском-критике (1931) Приведя большую цитату из его статьи «Еще о Горьком», где доказывалась роль «творческой психики», Луначарский заключал, что «нельзя не подчеркнуть всячески отмечаемые Воровским условия художественной работы, в которые он вводит понятие одаренности специальным талантом» (8, 388).

Заметив у Воровского недоговоренность, Луначарский стремился внести уточнения, предупреждая возможный из слов Воровского вывод, будто художник является рабом жизни (8, 391). Не отрицая участия подсознания в процессе творчества, Луначарский придавал особое значение «развитому классовому чутью писателя», выступая за соединение интуитивного и сознательного начал, так как «только диалектическое соединение, сливающее в единстве богатую интуицию и светлый диалектический ум, может дать 'крупного художника» (8, 392).

Неоднократно Луначарский возвращался к этой мысли, настойчиво разъясняя ее методологическое значение «Личность есть огромной важности фактор в литературе, но фактор этот должен быть понят не как нечто чуждое социологической ткани, а как нечто вытекающее из нее, являющееся ее своеобразным порождением»[96]. Выступая в защиту историзма как одного из определяющих принципов марксистской критики, Луначарский говорил о необходимости рассматривать и личность художника как явление историческое.

В ряде работ А. В Луначарский решительно возражал Переверзеву, подчеркивая значимость индивидуальных обстоятельств и социальной биографии, так как в одну и ту же эпоху одни и те же явления отражают разные художники Историк литературы, критик должны обязательно учитывать это, знать индивидуальные воз-

[96] Луначарский А В Этюды критические М, Л, 1925, с. 4—5.

можности писателя. В предисловии к «Истории западноевропейской литературы» (1925) Луначарский писал о роли личности писателя и его биографии, которые «могут оказать большое содействие» исследователю [97]. Поэтому он призывал изучать биографии (как исторические источники), рукописи, архивные материалы, чтобы лучше понять автора как явление историческое. «Если мы имеем хороший источник или биографию, которая нам с несомненностью определит своеобразие данных социологических явлений, из которых вырастает данное произведение, то, разумеется, мы должны им воспользоваться» [98].

Это не значит, что марксисты — сторонники специального биографического метода, говорил Луначарский и подробно пояснял, в чем целесообразность и необходимость обращения к личности художника. Социально обусловленные явления жизни писателя объясняют во многом, почему именно такими вышли его произведения. «...На той же общественной основе, если бы оказалась другая комбинация условий, были бы другие результаты» [99].

А. В. Луначарский указывал на прямую связь вопросов психологии творчества с проблемами исторической преемственности Если личность художника не важна, если сам процесс создания произведения не интересен для понимания художественного произведения, то нивелируется подход к писателям разных времен и народов. А, по Луначарскому, для объективного отношения к произведениям искусства очень важно представлять, как соотносятся в художественном творчестве социальное и личное В личности художника нужно «выявить социальное, необходимое, характеризующее данную личность как своеобразный узел, в котором перекрещиваются социально-силовые линии» (8, 318). В статье «Соблазны и опасности высокой культуры» (1930) Луначарский иронизировал над теми, кто видел во всем только проявление массовости, игнорируя значение личности, индивидуальности. В таком подходе, по мнению критика, таится в значительной мере опасность антиисториз-

[97] Литературное наследство М., 1970, т 82, с. 64.
[98] Там же, с 131
[99] Там же, с. 78.

ма. «Культурному человеку, подпавшему под соблазны массовости, становится уже совершенно неинтересным, что было до того и произошло дальше с автором, выразившим то или иное социальное содержание в произведении. ». Тогда для историка литературы станет безразличным, изучать ли Гоголя или появившихся одновременно «маленьких гоголей», — все будет восприниматься как одно социальное явление. Такая точка зрения, по мнению Луначарского, мешает понять, что «не только массовое является закономерным, но и индивидуальное входит в ковровую ткань истории, как нечто фактически неизбежное, как нечто, чему придан индивидуальный конкретный характер ходом событий. .». При этом А. В. Луначарский ссылается на авторитет В. И. Ленина, так как «Ленин был как нельзя более далек от того «социологического марксизма», который удаляется от конкретности». Критерий верности действительности не должен выражаться в абстрактных схемах. Критик передает свое понимание выраженной в «Философских тетрадях» ленинской мысли: «Великие люди в истории — это те, чьи цели и чье поведение самым точным образом совпадают с основными линиями развития общества, с главными целями класса, являющегося в эту эпоху ведущим» [100]

Эти суждения были связаны и с решением проблемы героя в литературе, с оценкой исторической роли писателя. «Я совершенно убежден, что писательская личность есть огромной важности социальный фактор» [101], — выдвигал свой тезис Луначарский еще в 1925 г., и время доказало его правомерность и глубину выражения марксистского представления об историзме.

Луначарский понимал, что самое трудное — в процессе анализа соотнести общие и индивидуальные моменты, и предлагал такой путь: через уяснение «всякой строчки произведения» — к созданию «общего типа писателя», через определение социальной обусловленности творчества писателя — к «самым тонким выводам» о поэтическом своеобразии и общем значении произведения и всего творчества художника в целом («Актуальные вопросы художественной литературы»).

---

[100] Там же, с. 43, 44
[101] Там же, с. 64.

Характеризуя своеобразие исходных методологических позиций А. В. Луначарского, В. Полянский в работах 20-х гг. особенное внимание обратил на активную защиту им творческой индивидуальности писателя. Он цитировал слова Луначарского (Критические этюды, 1925): «За литературным произведением я видел автора, поэта, на котором часто останавливался с большой любовью и пониманием, а за ним — это было гораздо важнее—создавшую его среду, выразителем которой он являлся. Я и теперь стою на той точке зрения, что общественное содержание, вылитое в том или ином литературном произведении и отражающееся своеобразно в его формах, может быть наилегче понято через биографию, или, вернее, через психологический образ автора». В. Полянский здесь же отметил, что такая позиция не противоречит и «литературно-критической практике Плеханова, нашего учителя в этом отношении», и, присоединяясь к Плеханову и Луначарскому, он писал: «Мы все знаем, что литературно-художественное творчество в конечном итоге обусловливается общественными отношениями, развитием производительных сил страны, однако было бы совершенно односторонне, если бы за всем этим мы не видели самого творца, саму личность» [102].

Марксистская критика, разрабатывая теорию искусства социалистического реализма, особенно решительно утверждала значение художника, его социальную, гражданскую ответственность. Однако широкое признание авторитета марксистских критиков в 20-е гг. нередко носило декларативный характер и не исключало произвольных трансформаций их суждений. Возможность разночтений объяснялась непоследовательностью и незре-

---

[102] Полянский В. Основные вопросы современного литературоведения. — Научное слово, 1928, № 2, с. 74. Интересное сравнение делает И. П. Кохно, объединяя Луначарского и Плеханова в их принципиальном отношении к творческой индивидуальности и отличая по разной расстановке акцентов, сказу таланта самих критиков. Плеханов — «ученый, мыслитель, социолог», личность писателя и его произведения он исследует для решения общеэстетических, социологических задач. «История литературы для Луначарского — это огромная портретная галерея», и он «очень любил в своих статьях воссоздавать личность через эпоху, а эпоху через личность» в жанрах критического портрета, эссе, «силуэта» и т. д. См.: Кохно И. П. Луначарский и Плеханов. — В кн.: А. В. Луначарский. Исследования и материалы. Л., 1978, с. 45.

лостью идейно-эстетической позиции многих критиков 20-х гг., влиянием немарксистской методологии, уязвимостью и недоговоренностью отдельных высказываний марксистских авторов, многоаспектностью самих проблем.

Особенно трудно было разобраться в сложных явлениях искусства и принципах его анализа начинающим литераторам. В результате могли появиться такие заявления, как у активного напостовца Ю. Либединского, в одном из своих ранних выступлений предложившего при анализе «на время абстрагироваться от исследования специфической функции продукта» творчества художника и рассматривать произведение как результат и порождение определенной системы производства [103]. Но в отличие от последовательных утверждений П. С. Когана, что критика «меньше всего интересуют те не имеющие общественного значения черты художника и биографические факты, к которым снова усиливается нездоровое внимание мещанской публики»[104]. Ю. Либединский учитывал активные общественные функции искусства. Если «литература, являясь средством познания общественных отношений, одновременно является и оружием классовой борьбы», то надо было признать и за художником право и обязанность «сознательно стоять на мировоззренческих позициях своего класса, понимать характер классовой борьбы и своим творчеством участвовать в ней»[105]. В условиях послереволюционной действительности Ю. Либединский усматривал «новый тип связи» писателя с жизнью, возросшую ответственность художника перед народом, «перед делом социалистической революции».

Правильному решению проблемы творческой индивидуальности призвано было помочь органическое усвоение ленинской теории отражения, положение о том, что искусство и литература, как и всякое отражение, — субъективный образ объективного мира, а значит, предпола-

[103] Либединский Ю. К вопросу о личности художника. — На посту, 1924, № 1.

[104] Коган П. С. О социальном заказе. — Печать и революция, 1929, № 1, с. 37.

[105] Либединский Ю. К. К вопросу о личности художника. — На посту, 1924, № 1, с. 50, 58.

гают активность познающего субъекта. К литературе и литературной критике относятся слова В. И. Ленина о том, что «идея есть познание и стремление (хотение) человека»[106].

Одним из первых значение этого положения стал разъяснять А. В. Луначарский. Он обратил внимание на то, что требование объективизма у Ленина не исключало страстного, активного отношения к действительности. «Марксизм отличается от всех других социалистических теорий замечательным соединением полной научной трезвости в анализе объективного положения вещей и объективного хода эволюции с самым решительным признанием значения революционной энергии, революционного творчества, революционной инициативы масс, — а также, конечно, отдельных личностей, групп, организаций, партий, умеющих нащупать и реализовать связь с теми или иными классами»[107], — писал Ленин.

Луначарский, опираясь на ленинские положения, определял значимость писателя в зависимости от его умения поднять важные вопросы времени, глубоко проникнуть в суть явлений, «поднимать новину» (8, 11).

Наиболее ярким доказательством глубоко заинтересованного подхода В. И. Ленина к личности художника как неповторимой творческой индивидуальности было прежде всего его отношение к А. М. Горькому, статьи о Л. Н. Толстом. Они свидетельствуют о том, что В. И. Ленин много внимания уделял эмоциональному миру писателя, его психологии, настроению, большое значение придавал передовой идейной направленности таланта, глубине познания действительности, которые ставил в непосредственную связь с силой художественной выразительности, общей значимостью художественных произведений.

Придавая большое воспитывающее и организующее значение литературе, В. И. Ленин особое внимание уделял вопросу идейной направленности искусства, классового содержания его. Уже в первых работах о Ленине и литературе упоминалось о классовом подходе Ленина к искусству, о необходимости партийного руководства искусством.

---

[106] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 177.
[107] Там же, т. 16, с. 23.

В статье «Ленин и искусство» Д. А. Болдырев-Казаринов защищал принцип классовости искусства и выступал против субъективистских крайностей, против теории «незаинтересованности» искусства, опираясь на статью В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». «...Взгляд на искусство как на сильнейшее организующее и движущее социальное начало... у пролетариата нашел настоящее, полное и безоговорочное признание», — заключал Болдырев-Казаринов [108]. Но глубокого анализа работы Ленина «Партийная организация и партийная литература» не делалось, а выводы после общей постановки вопросов у некоторых критиков звучали совершенно неожиданно и далеко не по-ленински. Например, В. Быстрянский в своей статье заключает. «На определенной ступени социалистического строительства коммунистическая партия, вождь трудящихся в процессе общественного созидания сможет руководить и созидательной работой в области искусства. Но пока до этого далеко» [109].

Резкость споров вокруг вопросов идейности, партийности искусства усиливали факты появления произведений, авторы которых не хотели или не могли понять и принять новой действительности[110], и характер критических суждений о них, когда рецензенты «почти» не замечали «идеологической реакционности» в писательской позиции[111]. «Чем больше у Пильняка этой физиологической художественной правды, чем меньше тенденциозного чесноку, тем лучше, тем крепче», — уверял И. Лежнев[112].

Некоторые литераторы активно выступали против идеологической определенности художника. «Отвращает меня всякий привкус партийности, действующей сознательно «на благо других», — писал А. Белый[113]. По-

[108] Сибирские огни, 1924, № 2, с. 119.

[109] Быстрянский В. Ленин об искусстве при социализме — Жизнь искусства, 1925, № 16.

[110] Ремизов А. Тулумбас — Записки мечтателей, 1919, № 1; Замятин Е. Послание Замутия, Епископа Обезьянского. — Записки мечтателей, 1921, № 2—3. Пильняк Б. Смертельное манит. М., 1922 и др.

[111] См. Смирнов Н. Литературные заметки — Известия, 1923, № 183.

[112] Россия, 1923, № 3, с. 14.

[113] Записки мечтателей, 1922, № 5, с. 121.

добной точки зрения придерживался Б. Пильняк, заявлявший, что вопрос о том, какой у художника «честности и доблести его партийно-школьно-общественный билет, это его частное дело, к литературе не имеющее отношения»[114]. Известны решительные выступления имажинистов против партийности, позиция журнала «Жизнь искусства», призывавшего к «объективности», цель которой «только само искусство, которое ни в коем случае нельзя смешивать с жизнью, с революцией, социализмом»[115].

Примеров отрицания или искажения положения об идейности искусства, особенно активно защищавшегося марксистской критикой, неприятия или непонимания ленинского принципа партийности было немало. Характерна, например, статья О. Брика «Брюсов против Ленина»[116], в которой он ссылался на работу В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», выражая обеспокоенность жувучестью ошибок, свойственных выступлению Брюсова. Однако сути этих ошибок О. Брик не вскрывал, а очень подробно, без комментариев цитировал статью Брюсова так, как будто разделял ее пафос.

Призыв В. И Ленина помочь художникам понять и принять идеологию революционного рабочего класса, встать на позиции социализма, овладеть передовым мировоззрением — еще предстояло творчески усвоить.

Активными защитниками идейной выдержанности литературных произведений выступали рапповские критики, но их пример наглядно доказывает, что признание марксистского положения о классовом характере художественного творчества еще не обеспечивало верность и единодушие в понимании и истолковании роли творческой индивидуальности, проблем идейности и партийности. Так, Г. Лелевич, пытаясь установить закономерность связи классового характера произведения и идейной позиции писателя, исходил из того, что идейную позицию определяет «классовая природа творчества данного автора», его происхождение. «Нет ни одного художника, который способен был бы уклониться от того за-

[114] Писатели об искусстве и о себе М., Л., 1924, с. 84.
[115] Жизнь искусства, 1921, № 798—803, с. 7
[116] На лит. посту, 1926, № 5—6, с. 28—30.

кона, как бы ярка ни была творческая индивидуальность писателя»[117]. И хотя Г. Лелевич настойчиво декларировал, что все компоненты в произведении зависят от автора, его индивидуальных возможностей, но логикой своих рассуждений он фактически приходил к противоположным выводам, снижая роль сознательной и активной позиции писателя.

В специальной статье «За ленинскую партийность творческого метода» (Октябрь, 1932, № 1) другой рапповский теоретик Л. Авербах заявлял: «Только мы можем дать лозунг пролетарской партийности творческого метода». Провозглашая общие декларации о необходимости партийного метода, который поможет в борьбе с буржуазными объективизмом и субъективизмом, он не вскрывал ни сути теоретических ошибок, с которыми полемизировал, ни основного содержаний ленинского принципа партийности. Это один из примеров, о которых с сожалением говорил А. В. Луначарский: «Очень характерны известные попытки схватиться за Ленина, схватиться за решения партии не для того, чтобы их правильно провести в жизнь, а для того, чтобы отгородиться отдельными выхваченными из них фразами и положениями от жизни» (8,44).

Последовательными защитниками партийности в литературе выступили писатели-коммунисты Д. Фурманов, А. Фадеев, Ю. Либединский, критики-марксисты А. В. Луначарский, П. И. Лебедев-Полянский и др. В «Письмах о литературной критике» (1920) В. Полянский выразил свое представление о партийности, которая, по его мнению, должна проявляться не в том, чтобы писатель что-то написал на злободневные и агитационные темы по заданию. Партийность позиции не предполагает тематического ограничения для писателя, говорил критик, «вопрос не столько в том, что может служить предметом литературы, а с какой точки зрения этот материал освещен»[118]. Несколько лет спустя В. Полянский вступил в полемику с П. Н. Сакулиным, у которого нашел защиту так называемой «внутренней свободы писа-

---

[117] Лелевич Г. В. В. Воровский и очередные проблемы марксистской критики. — Печать и революция, 1925, № 3, с. 73.
[118] Полянский В. На литературном фронте, с. 102.

теля»[119]. В. Полянский призывал критиков соблюдать принцип историзма, требуя учитывать эволюцию классового развития. «Если в прошлом мы можем принять пролетарского писателя с его мелкобуржуазным, крестьянским или демократическим содержанием, поскольку последнее было составной частью жизни класса, то теперь мы требуем от пролетарского писателя максимальной коммунистической чистоты, не запачканной мещанством, мелкобуржуазными и социал-демократическими влияниями»[120]. Критик подчеркивал, что признание роли личности творца и критерии оценок его деятельности корректируются временем и проявляются в изменении отношения к художнику как активному и социально ответственному субъекту. Заслуженное признание получила сегодня деятельность А. В. Луначарского по пропаганде и разъяснению ленинского принципа партийности. «Раньше других Луначарский сказал полным голосом об основополагающем значении для советской литературы ленинской статьи «Партийная организация, партийная литература», подчеркнул непреходящую актуальность и содержащихся в ней руководящих указаний по вопросам литературной политики партии, и гневных строк о буржуазной «свободной» литературе, и пламенной характеристики литературы социалистической, и особенно принципа партийности этой литературы, служащей делу революционного преобразования мира»[121].

Поскольку споры о роли и месте творческой индивидуальности писателя, его идейной позиции носили ярко выраженный методологический характер и многими аспектами оказывались связанными с пониманием особенностей критического метода, в ходе их возник разговор о роли творческой индивидуальности критика, характере его позиции и принципах литературно-критического анализа

Те, кто считал художественное творчество отражением объективной действительности, общественных закономерностей, выделяли как обязательную задачу критики—изучение и жизненных обстоятельств, и характера

---

[119] Воинствующий материалист, 1925, № 5, с. 161.

[120] Полянский В. Кто же является пролетарским писателем? Красная новь, 1929, № 3, с. 205

[121] Трифонов Н. А. А. В. Луначарский и советская литература, с. 544

подхода к ним писателя, т. е. исследование «типов творческих методов и художественных идеологий»[122]. Ставилась цель найти пути определения идейной позиции и классового характера произведения. «Задача критика, историка литературы — суметь вскрыть у писателя его основной стержень, показать его основную классовую сущность»,—писал В. Полянский[123]. При этом предполагалось, что решение ее, в свою очередь, зависело от особенностей творческой индивидуальности критика, своеобразия его идейно-эстетической позиции. Если, по логике П. Н. Сакулина, характер истолкования литературного явления, как и изображенное в нем, зависит от понимания природы объекта, а понимание, в свою очередь, зависит от мировоззрения воспринимающего, как и воссоздающего, то признание роли индивидуальности критика оказывается необходимым.

Я. А. Назаренко в статье «Проблемы литературоведения в свете марксизма» исходил из убеждения, что отсутствие «настоящего, научного мировоззрения», у таких, например, исследователей, как А. М. Евлахов, Б. Айхенвальд, М. Гершензон и другие, мешает выработке научной литературоведческой методологии (Проблемы социологии искусства, 1926). Н. Ф. Бельчиков, подчеркивая связь «метода оценки» критика с его мировоззрением, называл метод критики «идейным осмыслением материала»[124].

Такой же позиции придерживался А. К. Воронский. Полемизируя с теми, кто пытался соединить марксизм с фрейдизмом, он противопоставлял свое понимание искусства, основанное на ленинской теории отражения (и упрекал, например, критика И. Григорьева в ее забвении), он делал вывод, что у фрейдистов «субъективизм в решении проблемы об отношении мышления к бытию прочно связан с субъективным методом в толковании произведений искусства»[125].

А. Воронский справедливо ставил в зависимость от мировоззренческой зрелости писателя достоинства худо-

---

[122] Якубовский Г. Задачи критики и литературная наука — На лит. посту, 1928, № 7, с. 61.

[123] Красная новь, 1929, № 3, с. 201.

[124] Бельчиков Н. Литературная критика и ее жанр — На лит. посту, 1928, № 17, с. 44.

[125] Воронский А. Литературные записи. М., 1926, с. 12.

жественного произведения Он писал, что «субъективно всякий истинный художник стремится изобразить реальность жизни»[126], но подход к действительности определяется классовым взглядом на мир. «Изображая реальность жизни, художник видит эту реальность сквозь призму дум и чувств своего класса...»[127]

Полнота художественной реальности, по мнению А. Воронского, зависит от прогрессивности того класса, чьи настроения выражает художник. Критерий художественности для критика — степень объективности отраженной действительности. А. Воронский предлагал критику учитывать при оценке произведения, что писатель «привнес ложного», благодаря классовому субъективизму, или, наоборот, насколько классовые чувства и мысли помогли художнику найти «реальность», каков удельный социальный вес этих чувств и мыслей, как они переданы в произведении и т. д.[128] Воронский придавал большое значение силе выражения в художественном произведении внутреннего мира художника (да и силе самого этого внутреннего мира). «На примере Замятина прекрасно подтверждается истина, что талант и ум, как бы ни был ими одарен писатель, недостаточны, если потерян контакт с эпохой, если изменило внутреннее чутье»[129]. Он ставил в упрек писателю недостаточно четкое выражение его отношения к изображаемому («Роковые яйца» М. Булгакова хороши, но авторской цели не видно). В И. Бабеле А. Воронский выделил как главное изображение «Человека с большой буквы, человека, под влиянием революции пробудившегося в самых низовых народных толщах»[130]. Выступая как «страстный наш современник», «Бабель укрепляет связь литературы с республикой Советов и Коммунистической партией»[131]. В статье о творчестве Вс. Иванова Воронский писал: «С общего отношения к революции нужно начинать вообще и теперь в особенности и, в частности, раз речь заходит о поэте, беллетристе, потому что волей-неволей, но каждое их слово, каждая вещь падает преж-

---

[126] Воронский А. Об искусстве. М., 1925, с. 24.
[127] Там же, с. 25
[128] Там же, с. 26
[129] Воронский А. На стыке М., Пг., 1923, с. 49
[130] Воронский А. Литературные типы Л., 1925, с. 117
[131] Там же, с. 105.

де всего на чаши весов революции и контрреволюции, что нет никакого искусства вообще, чистого искусства, искусства в себе и для себя, и не может быть, особенно в годы, когда еще недавно звучали только сталь и железо...»[132] Однако Воронский не был последователен в своем требовании четкости и активности авторской позиции в произведении, сам же отступал от высказанного принципа и предложенного критерия. В другом месте он писал: «Критики, в том числе марксисты, иногда требуют от художника, чтобы он ясно, внятно и разумно обосновал действия и поступки своих героев» и предлагал учитывать иррациональные моменты в творчестве, то, что «не поддается, не может быть объяснено сознательными мотивами[133]. С одной стороны, А. Воронский звал писателей «точнее идеологически определиться»[134], с другой,—ссылаясь на специфичность творческого процесса, предлагал «в области художественного определения предоставлять им (художникам.— **А. К.**) полную свободу»[135].

А. К. Воронский был прав, выражая беспокойство, вызванное тем, что защитники высокой идейности и содержательности искусства часто недооценивали значение художественной стороны произведения. Но когда он говорил: «Пишется, может быть, иногда не так, как нужно бы с точки зрения стройного и проработанного коммунистического мировоззрения, но правдиво»[136], — получалось, что в искусстве важно качество, не зависящее от идеологии. В работе «Искусство видеть мир» он скажет, что художественное произведение приобретает тем большую истинность, чем меньше художник привносит в произведение от себя (с. 83—84). «В основе эстетической эмоции лежит бескорыстное наслаждение миром... Лишь только к этим эмоциям примешиваются деловые практические соображения, они теряют свою чистоту, свою силу над ними» (с. 89).

---

[132] Воронский А. На стыке, с. 79—80.
[133] Воронский А. Литературные записи. М., 1926, с. 20.
[134] Воронский А. К. Из современных литературных настроений. — Правда, 1922, № 141.
[135] Воронский А. О пролетарском искусстве и художественной политике нашей партии. — Красная новь, 1923, № 7, с. 274.
[136] Воронский А. О «Перевале» и перевальцах. — Прожектор, 1925, № 4, с. 21.

Подобная непоследовательность Воронского предупреждает от однозначного подхода к нему, как и к другим критикам 20-х гг., подтверждает сложность процесса методологических исканий, в ходе которых формировались истинно научные положения, постепенно утвердившиеся как основополагающие методообразующие принципы советской литературной критики.

От характера решения вопроса об идеологической направленности художественного творчества зависело представление о роли критика. Одни авторы утверждали активность критики и, соответственно, значимость личности самого критика, поскольку «в своем ежедневном приложении критика выступает как практический вид литературной деятельности, занятой оценкой вновь появившихся художественных произведений»[137], а, значит, критик—«всегда боец за определенный общественный идеал»[138]. Другие — выражали беспокойство, не приведет ли действенное выражение идейно-эстетической позиции критика к тому, что подход к произведению искусства будет предвзятым и само оно превратится в орудие политической борьбы. Например, А. Машкин беспокоился, что выражение и защита определенной классовой позиции сделают критика публицистом, а «это будет совершенно неправильно, ибо марксистская идеология, независимо от каких бы то ни было вкусов, стремится лишь установить необходимое соотношение между поэтическим фактом и фактом социального порядка»[139].

Наступательность критических суждений нередко воспринималась как ограничение свободы писателя, и тогда возникла необходимость отстаивать права критика. «Если нельзя выразить осуждение художнику, кто могучим оружием искусства пользуется во вред моим идеалам..., тогда это подавление моей уже индивидуаль-

---

[137] Бельчиков Н. Литературная критика и ее жанр — На лит. посту, 1928, № 17, с. 44.

[138] Там же, с. 39—40. Нович Н. Заметки о молодой критике — На лит. посту, 1927, № 8 и др.

[139] Машкин А. Пути марксистской литературной критики. 1925, с. 44.

ности», — писал А. В. Луначарский[140]. Поскольку критик анализирует, судит, значит, он и оценивает, а следовательно, высказывает свои пожелания, выдвигает идею долженствования в соответствии со своими идейно-эстетическими представлениями.

А. В. Луначарский в «Тезисах о задачах марксистской критики» (1928) выдвинул широко известное сегодня и принятое как одно из основных методологическое положение о необходимости для марксистского критика активного воздействия на среду, участия в социалистическом строительстве. «Критик-марксист — не литературный астроном, поясняющий неизбежные законы движения литературных светил от крупных до самих мельчайших. Он еще и боец, он еще и строитель. В этом смысле момент оценки должен быть поставлен в современной марксистской критике чрезвычайно высоко» (8,11). Этот тезис вызывал особенно резкие возражения и споры, в ходе которых по-разному решался вопрос о характере и степени проявления индивидуальности критика.

А. В. Луначарский выдвинул данное положение в полемике с Г. В. Плехановым, у которого, при всем уважении к «основателю марксистской критики»[141], он не принимал отказа от «просветительства», от необходимости для критика ставить литературе известные цели, известные требования, с которым не соглашался в ограничении задач критики «выяснением закономерных причин появления того или другого произведения» (8,10).

Полемизируя с некоторыми принципиальными положениями Плеханова, Луначарский пытается объяснить их конкретно-историческими условиями[142]. Такой же при-

[140] Луначарский А. В. Мещанство и индивидуализм. М., Пг., 1923, с. 56

[141] Луначарский неоднократно напоминал, что «основа марксистского искусствоведения дана именно Плехановым» (8, 222). Отклоняться от Плеханова рискованно, предупреждал Луначарский, предлагая пополнять и разрабатывать Плеханова, а не пересматривать его (8, 223)

[142] «Плеханов работал как подпольщик, как эмигрант. Самым великим плодом его усилий могло быть именно утверждение основных принципов марксизма и глубокое марксистское освещение того, что есть, того, что становится. Если бы даже Плеханов стал на точку зрения того, что должно быть, и стал применять публицистическую или эстетическую критику к литературе своего времени теми или другими путями, то это было бы почти смешно, потому что в высшей мере бесплодно» (8, 230)

цип следует, вероятно, применить и к позиции Луначарского, тем более, что и сам он объяснял ее новыми требованиями времени, «нынешним положением вещей, когда государство и руководящая в нем партия кровно заинтересованы в том, чтобы отлить литературу в определенные формы как в смысле ее содержания, так и в смысле ее стиля...»

Разве возможен в наше время пассивно-генетический подход к текущей литературе? — спрашивал Луначарский, утверждая необходимость для литературы активно участвовать в социалистическом строительстве, а для критики — быть помощником и наставником писателя. Беспокойство Луначарского, решительное выступление его против отказа ставить вопрос о «долженствовании» можно, вероятно, объяснить и частыми ссылками на это положение Плеханова у многих критиков, которые сознательно или по неопытности, теоретической незрелости подчас утрировали отдельные плехановские высказывания, возводя их (нередко в искаженном виде) в определяющий методологический принцип[143].

М. Яковлев, например, представляя Плеханова активным защитником пассивной позиции критика, утвер-

---

[143] На Плеханова ссылаются в приведенных выше суждениях А. Машкин, Д. Горбов называя В. М. Фриче последователем Плеханова в проявлении и широкой пропаганде «абстрактно-классового подхода» («Поиски Галатеи»). М. Добрынин отмечая заслуги В. Фриче в том, что он в противовес Луначарскому не ставил вопрос о долженствовании («Марксистское искусствоведение и В. М. Фриче») и т. д. Однако следует отметить, что не только у Луначарского, но и у других критиков 20-х гг. не было односторонне отношения к литературно-критическому наследию Плеханова. В одной из статей на страницах «Красной нови» (1923, № 5) признавалось, с одной стороны, отрицание Плехановым критиком тактичности, оценочности, а с другой — делалась оговорка, что сам Плеханов никогда бесстрастным в своих критических суждениях не был (с. 164). Тем не менее влияние его на ошибки молодой советской критики нельзя отрицать, хотя не следует и преувеличивать, как это делалось в конце 20-х — начале 30-х гг. Можно доказать, что в слабой стороне наследия Плеханова коренятся корни переверзевщины и воронщины и ряд ошибок, сделанных покойным Фриче (Литературная учеба, 1932, № 4, с. 21). Влиянием Плеханова объяснялись проявление пассивности искусства, кантианства, отказ от партийности, теория «непосредственных впечатлений» и т. п. (О. Осипов. О лозунге «За плехановскую ортодоксию» — Марксистско-ленинское искусствознание, 1932, № 4).

ждал, что Плеханов якобы вслед за революционерами демократами, предлагал «не требовать от искусства какой бы то ни было тенденциозности», а только «жизненной правды»[144]. 20-е гг. дают немало примеров, когда защита беспристрастности, а точнее, бесстрастности критики проводилась под знаком Плеханова.

В условиях начального этапа развития советской литературы отказ или сомнения в признании необходимости для критика выражать четкую партийную позицию оказывались особенно вредными, мешающими проявлению активной и действенной роли литературно-критических выступлений. Последовательный защитник новой литературы строящегося социалистического общества, А. В. Луначарский не мог не занять боевой позиции, обостренной условиями идейно-эстетической борьбы времени, и в этом он был верен основным ленинским принципам и своими многочисленными выступлениями способствовал их усвоению.

К преодолению ошибок и выработке научной методологии советская литературная критика шла путем более глубокого усвоения ленинской теории, позволявшей понять своеобразие творческого процесса, прежде всего роли мировоззрения художника, его идейной позиции, утверждаясь в представлениях о специфических особенностях литературной критики, в силу которых критик не может не проявлять активности в оценке социально-эстетической значимости анализируемых явлений.

4. Мировоззрение и творчество. Значение ленинской оценки творчества Л. Толстого

В исканиях и спорах 20-х гг. особенно часто вставали вопросы о соотношении мировоззрения и творчества, о влиянии мировоззрения на создаваемые художником произведения. Правильно ответить на них призвано было творческое усвоение марксизма-ленинизма, умение использовать его как методологическую основу в литературно-критических исследованиях. В стремлении применить марксистскую философию к искусству многие

[144] Яковлев М. Плеханов как методолог литературы. Л., М., 1926, с. 19.

литераторы, прежде всего социологического направления, приходили к смешению философских и эстетических понятий, к их отождествлению. Отсюда распространенное, особенно среди рапповских теоретиков, определение нового метода литературы как диалектико-материалистического. «Материализм и идеализм представляют собой и различные методы писателя», — утверждал Л. Авербах[145]. «Я совершенно сознательно подчеркиваю, что метод — это есть мировоззрение», — писал И. Виноградов[146]. Полемизируя с подобной точкой зрения, формалисты противопоставляли мировоззрение и творчество, видя в художественном произведении только единство приемов. «Душа художника... всегда остается и должна оставаться за пределами его сознания»[147], — утверждал Б Эйхенбаум, считая, что идеология художника «часто не имеет никакого литературного значения»[148].

В период становления советской литературы и критики, в поисках ответа на сложные и нерешенные вопросы эстетики, литературоведы нередко обращались к статьям марксистских критиков о Толстом. Как известно, работы В. И. Ленина в первые послереволюционные годы почти не издавались, а сборник статей Г.В. Плеханова о литературе вышел в 1922 году. Этим, вероятно, можно объяснить преимущественное внимание к оценкам творчества Толстого в работах Плеханова и близких к его позиции критиков-марксистов Статьи В. И. Ленина, Г. В. Плеханова, Р. Люксембург, Л Аксельрод о Л. Толстом написаны в условиях не только решения важнейших общественно-политических задач, но и зарождения нового искусства, когда важнее всего было определить роль передовой мысли, отношение художни-

---

[145] На лит посту, 1927, № 10, с 10

[146] РАПП, 1931, № 3, с 113

[147] Эйхенбаум Б Литература Л, 1927, с. 161

[148] Эйхенбаум Б Мой временник Л, 1929, с 58 Об актуальности проблем соотношения мировоззрения и творчества свидетельствуют, например, полемика В Иванова (Движущаяся эстетика, 1969) с С Гольцентрихтом (О природе эстетического творчества, 1966), М Храпченко (Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, 1972) с Г Недошивиным (Очерки теории искусства, 1953) и др М Храпченко в названной работе показывает, что «теория противоречия художественного метода и мировоззрения , не является в полной мере достоянием прошлого, а до сих пор пользуется определенным «кредитом» (с. 34, 38).

ка к революционной действительности, связь искусства с жизнью общества, народа, т. е в период решения тех проблем, которые особенно остро встали перед искусством после Октябрьской революции. Творчество Толстого было именно таким явлением, которое позволяло ставить и решать вопросы, поднятые самой жизнью.

Активно включившись в споры по вопросам литературно-критической методологии, Л. Аксельрод подчеркнула, что они тесно связаны с отношением к Толстому[149]. В качестве определяющего она выделила марксистское понимание прогрессивного искусства как искусства реалистического[150]. Новый подход у Плеханова к реализму как методу прогрессивного рождающегося искусства Аксельрод увидела в том, что он поставил задачу отражать действительность не только такой, какая она есть, но какой она должна быть, потому что это «долженствование», идеалы также заключаются в действительности. Не называя слово «метод», Л Аксельрод вслед за Плехановым размышляла именно о методе нового искусства, придавая большое значение мировоззренческой позиции писателя. Раскрывая свое понимание марксистской методологии искусства, она снова и снова повторяла мысль, что «общее философское мировоззрение и общий гносеологический подход к действительности всегда имеют место в художественном творчестве»[151]. У больших художников мира — Эврипида и Данте, Расина и Мольера, Гете и Шиллера, Толстого и Достоевского — всегда было «сознательное определенное философское миросозерцание». И значимость художественных произведений она ставила в зависимость от глубины познания и воспроизведения действительности. «Чем шире кругозор, чем полнее мировоззрение, тем глубже его творческая сила»[152].

Более конкретное выражение эстетические взгляды Аксельрод получили в ее статьях о Толстом, переизданных в 1922 г, где она давала высокую оценку Толстому—

---

[149] Аксельрод Л Методологические проблемы искусства — Красная новь, 1926, № 12, с 149

[150] Аксельрод Л Вступительная статья — В кн Г В. Плеханов Искусство М., 1922, с 18

[151] Красная новь, 1926, № 7, с 186

[152] Аксельрод Л Пролетарское искусство и классики. — Новый мир, 1931, № 3

«гениальному беллетристу», «внесшему огромный вклад в русскую и всемирную литературу»[153]. В Толстом Аксельрод ценит прежде всего мастера, «реалиста в истинном смысле этого слова», показавшего «своей могучей работой всему цивилизованному человечеству мощь и значение реализма в области художественного творчества» («Душевная трагедия Л. Н. Толстого как основа его вероучения», 1912). Подчеркивая важность идейной позиции художника, она ставит ее в зависимость от понимания им связи искусства с действительностью и у самого Толстого находит подтверждение мысли о том, как важно для писателя стоять на уровне требований своей эпохи, проникаться ее задачами и защищать передовые идеи («О посмертных художественных произведениях Л. Н. Толстого», 1912).

Определяя большое значение Толстого-художника, критическую силу его произведений, Аксельрод раскрывает вред толстовского учения, его нравственно-философских проповедей. При этом она говорит о сложности мировоззрения художника, в котором могут сочетаться и реакционные настроения, и вредные критические взгляды, формирующиеся под влиянием обстоятельств действительности («Лев Толстой и социал-демократия»). Аксельрод как будто вначале не противопоставляет мировоззрение и творчество. Она подчеркивает, что «вероучение Л. Н. Толстого проникает собою все его произведения без всякого исключения» (с. 9), а «огромная творческая сила великого писателя дает себя чувствовать в той или иной степени везде и повсюду и во всех его сочинениях» (с. 136). В конкретном же анализе произведений Толстого у Аксельрод с самого начала проявляется тенденция находить выражение слабых сторон его мировоззрения во всех произведениях, чуть ли не в каждом образе. Признав сложность такой категории, как мировоззрение, она подчас сводит его к сумме религиозно-нравственных взглядов. От статьи к статье все более противоречивыми становятся ее суждения.

Аксельрод провозглашает силу Толстого как «художника-аналитика, личности глубоко моральной», «обличи-

---

[153] Аксельрод Л. Л. Толстой. М., 1922, с. 120. Далее страницы указываются в тексте по данному изданию.

теля, осуществляющего революционную критику существующего порядка» (с. 100); она видит «одну из выдающихся и крупнейших особенностей гения Толстого» — в «идейности, полном и сознательном пренебрежении к чистому эстетизму» (с 41). Аксельрод не может отказать Толстому в связи с народом, и, противореча себе, поскольку в основном видела в Толстом выразителя настроений старого барства, заявляет, что «художественное творчество Толстого является, по существу, идеологией народных масс, а не идеологией дворянства» и что все сделанное им «должно служить великой школой для истинного пролетарского писателя» (с. 132). Значение подобных выводов трудно было бы переоценить, если бы они были у Аксельрод последовательны

Между тем в тех же статьях Аксельрод можно было прочесть, что учение Толстого, пронизывая все его творчество, определяет реакционность выводов в его художественных произведениях, которые в результате вряд ли могут быть полезны пролетариату. («Лев Толстой и социал-демократия»). В статье «О посмертных художественных произведениях Л. Н. Толстого» она пишет, что вероучение Толстого мешало ему понимать современную действительность и подрывало основы его творчества. Здесь в противовес утверждениям о единстве Толстого-художника и мыслителя она говорит о том, что муза художника вступает в единоборство с «аскетизмом мыслителя» и отступает перед ним (с 136). В другом месте, противопоставляя мировоззрение и творчество, Аксельрод замечает, что «Толстой руководствуется художественным требованием правды, не щадя в таких случаях свое собственное мировоззрение»[154]. Стремясь понять Толстого в связи с особенностями жизни России конца XIX — начала XX вв., она то видит в нем писателя, отражающего общественные настроения времени, то обвиняет его в индивидуализме. Как художник-реалист Толстой, по словам Аксельрод, следовал «бессознательно методу диалектического материализма», а по своему мировоззрению оставался метафизиком-романтиком (с. 19).

Таким образом, сопоставляя метод «художественного восприятия действительности» с «мироощущением»

[154] Аксельрод-Ортодокс Л. Лев Толстой. М., 1928, с. 117

писателя, Аксельрод соотносит их с разными философскими системами, противопоставляя метод и мировоззрение. Видимо, свойственные Аксельрод политические ошибки, помешавшие ей понять и принять ленинское объяснение Толстого как выразителя настроений патриархального крестьянства, не позволили ей разобраться в сложной позиции большого художника, в истоках противоречивого характера и творчества, и мировоззрения Толстого. Работы Л. Аксельрод о Толстом интересны постановкой важных и актуальных методологических проблем и подчас верно намеченным путем их решения. Но в результате непоследовательности и противоречивости ее суждений они оказали на критиков 20-х гг скорее отрицательное, чем положительное влияние.

П. Коган, соглашаясь с Аксельрод в ее утверждении «глубокого единства» Толстого-художника и мыслителя, объяснял его общей классовой дворянской идеологией («Лев Толстой и марксистская критика», 1928). Позиция В. Фриче видна уже в названии его статьи «Мышление и творчество Толстого как идеология родовитой помещичьей аристократии, переживающей кризис». Та же мысль определяет характер рассуждений Д. Бондарева («Толстой и современность», 1928), А. Мартынова («Лев Толстой как памятник исторического прошлого», 1928) и др. Особенно характерны рассуждения Л. Цырлина, В. Ермилова[155], которые доказывали связь толстовского учения с творчеством, отрицательно оценивая и то, и другое Утверждая, что с Толстым-художником и Толстым-мыслителем одинаково страшно, В. Ермилов считал, что выражает точку зрения Г. В. Плеханова, хотя в его рассуждениях предельно искажалась и плехановская, и ленинская оценка Л. Толстого.

Подобным толкованиям роли мировоззрения в творчестве Л. Толстого противостояли неоднократно переиздававшиеся в 20-е гг статьи Р. Люксембург[156]. В своих статьях о Толстом она решительно подчеркивала плодо-

[155] Цырлин Л Долой толстовство — В кн: К творческим разногласиям в РАППе. М, 1930; В Ермилов Долой толстовщину — На лит посту, 1928, № 18

[156] Работы Люксембург Р В. Короленко.—Красная новь 1921, № 2. Душа русской литературы Пг, 1922. Лев Толстой На посту 1924, № 1, Она же. Избр соч, М., 1928 и др.

творность единства Толстого-художника и мыслителя. «Для тех, кто не проник в мир его мыслей, навсегда останется недоступным и его искусство. Толстой, быть может, именно потому и является единственным в мировой литературе, что у него внутренняя жизнь и художественное творчество совершенно совпадают»[157]. И как общий тезис, применимый не только к Толстому, Р. Люксембург провозглашала: «Без величия личности и величия мировоззрения нет великого искусства» (с. 93). Это не значит, что Р. Люксембург не понимала ограниченности толстовского учения. Она осуждала его не менее страстно, чем другие марксистские критики, разоблачая вред толстовства, противостоящего марксизму и социализму, говорила о том, что Толстой не понял роли рабочего движения, ушел от классовой борьбы, остался на позициях утопического социализма («Эпигон утопического социализма», 1908).

И тем не менее в каждой своей статье Р. Люксембург подчеркивает не слабость, а силу Толстого, что он не сумел дать положительной программы, но силен критикой существующих отношений. Она называет Толстого «величайшим художником второй половины XIX столетия не только в русской, но и в мировой литературе» (с. 82). Перекликаясь с ленинской оценкой, Р. Люксембург писала, что ни один из современных народов не может назвать таких художников и такие творения. В Толстом она прежде всего подчеркивает активность и действенную направленность творчества: в нем «нельзя оторвать художника от личности, а следовательно, и от борца» (с. 83). «Социальная критика и социальные взгляды Толстого ставят его в ряды борцов за социализм» (с. 86). В гражданственности и активности видит Р. Люксембург общую отличительную особенность русской литературы, а Толстой—самый яркий пример этому. Определяя достоинства Короленко, она сравнивает его с Толстым, отмечая, что «в нем, как в Толстом, общественный борец, гражданин высокого духа победил в конце художника и мечтателя».

Р. Люксембург избежала распространенной ошибки, когда мировоззрение Толстого сводили к его учению и,

[157] Люксембург Р. Статьи о литературе. М.—Л., 1934, с. 92. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию с указанием страниц.

понимая вред и опасность толстовских ошибок, не умели соотнести их с творчеством. Л. Аксельрод, например, пытаясь отграничить толстовское учение и творчество, то говорила, что ошибки мировоззрения определяют конечные выводы в художественных произведениях Толстого, то видела у него победу реалистического проникновения в действительность над ограниченностью мировоззрения, в конечном счете противопоставляя их. Р Люксембург, в отличие от многих критиков 20-х гг., сумела понять, что в творчестве таких писателей, как Толстой, Достоевский, «сознательные цели» автора и «рецепты» его отступали перед отражением в творчестве «завершенного широкого миросозерцания». Убеждение, что «этот гениальный беллетрист был, в сущности, с самого начала не только неутомимым художником, но и неутомимым социальным мыслителем» (с. 68), что «мыслитель не ослабляет его художественного гения» (с. 69), сказалось в подходе Р. Люксембург к анализу произведений писателя.

Интересно сравнить статьи Л Аксельрод («О посмертных художественных произведениях Л. Н. Толстого»), и Р. Люксембург («Посмертные произведения Толстого»), где разный характер исследования одних и тех же произведений — «Отец Сергий», «Фальшивый купон», «Живой труп»—определяется различным решением проблемы соотношения мировоззрения и творчества. Р. Люксембург, как и Л. Аксельрод, считала, что в последних произведениях «Толстой-мыслитель одерживает победу над Толстым-художником» Но Л Аксельрод основное внимание уделяет тому, чтобы показать, как система морально-этических представлений Толстого, ошибки его учения повлияли на характер конфликта, сюжета, героев его произведений. Отмечая силу этих произведений, она показывает в основном их слабость. Р Люксембург, рассматривая те же произведения, заключает, что в них не только не снижается художественность, а, наоборот, Толстой поднялся на еще большую творческую высоту. И она настойчиво повторяет, что именно посмертные произведения «еще в большей мере, чем прежние его книги, принадлежат рабочей публике» (с. 98), помогают революционной борьбе пролетариата критикой существующего строя, борьбой за равенство,

обличением лицемерия, проявляющегося в семье, церкви, государстве.

Но в чем источник силы Толстого, вопреки ошибкам его учения, чем объясняется сочетание «христианского индивидуализма» с «блестящим золотом его великих социальных мыслей», — на эти вопросы Р. Люксембург не могла ответить. А если пыталась объяснять, то получалось, что слабость Толстого — от условий крепостнической действительности, влияния эпохи Николая I, а силы он черпал «из того же существа своей великой личности» (с. 84), в «художественном чутье» и т. д. Значение выводов Р. Люксембург во многом снижалось из-за неумения дать конкретно-исторического объяснения такого сложного явления, как мировоззрение и творчество Л. Толстого, опять-таки из-за нечеткости собственных представлений критика о характере общественно-политической жизни страны, нашедшей отражение в творчестве великого писателя. Р. Люксембург заключала, что в силу ряда условий Толстой видел народ только в крестьянстве. А поскольку сама она представляла себе русское крестьянство пассивным, страдающим, но не протестующим, она не могла соотнести с крестьянством противоречивое мировоззрение Толстого, сильное своей критикой, протестом. Поэтому недостаточно убедительно прозвучало ее объяснение связи художника с действительностью, формирования его мировоззрения в определенных объективных условиях.

Тем не менее критика конца 20-х — начала 30-х гг. отметила близость позиции Р. Люксембург к ленинской, признав полезное значение ее статей о литературе, о Л. Толстом в борьбе с эстетами, формалистами, индивидуалистами[158]. И в период наиболее активного наступления на «плехановскую ортодоксию» «монистический» взгляд на Толстого у Р. Люксембург противопоставляли Плеханову, считая его автором широко распространенной в 20-е гг. теории противопоставления Толстого-художника и Толстого-мыслителя. При этом, как правило, цитировали статью Плеханова «Заметки публициста» с характерным подзаголовком «Отсюда и досюда», его слова, что Толстой — «гениальный художник» и

[158] Брейтбург С. Роза Люксембург о Толстом и Шиллере — Печать и революция, 1930, № 2. Пусинов И. Р. Люксембург о художественной литературе. — Литературный критик, 1933, № 5.

«крайне слабый мыслитель»; с Толстым-художником радостно, а Толстым-мыслителем страшно и т. д.

Еще в середине XIX в. сложилась теория «двух Толстых», вокруг которой так и не прекращаются споры. Затрудняясь объяснить соотношение мировоззрения и творчества на примере такого сложного явления, как Л. Толстой, в 20-е гг. повторяли в основном две ошибки: отождествляли мировоззрение и творчество, все ошибки толстовского учения переносили на творчество и давали ему общую отрицательную оценку или резко противопоставляли Толстого-художника и Толстого-мыслителя, признавая первого и отвергая второго. При этом предельно сужалось представление о мировоззрении, которое сводилось к сумме нравственно-философских и политических взглядов, снижалась или отрицалась роль сознания в процессе художественного творчества, противопоставлялись метод и мировоззрение и т. д.

Распространенность второй точки зрения связывают, как правило, с именем Г. В. Плеханова. Действительно, на него в 20-е гг. чаще всего ссылались авторы многих работ о Толстом (тем более, что отдельные высказывания Плеханова давали к тому основания).

Поскольку Плеханов с первых послереволюционных лет признавался одним из наиболее авторитетных специалистов в области марксистской эстетики, его положения сначала принимались как исходные и бесспорные. В период появления критического отношения к плехановскому наследию, пересмотра его в сравнении с ленинскими взглядами на литературу прежде всего было замечено отличие их в оценке Толстого. Но понять, как проявляется в статьях Ленина и Плеханова о Толстом своеобразие исходных методологических позиций и в чем их отличие, удалось далеко не сразу. Часто сравнение работ Ленина и Плеханова о Толстом носило чисто внешний характер Противопоставляя Плеханова Ленину, осуждая его прежде всего за принятие Толстого «отсюда и досюда», в итоге повторяли плехановские выводы, нередко не замечая их несоответствия только что одобрительно рассмотренным положениям Ленина[159]. В. По-

[159] См. напр: Бондарев Д. Толстой и современность. М., Л., 1928. Коган П. С. Лев Толстой и марксистская критика. М., Л., 1928. вступительные статьи И Нусинова в сб «Ленин и Толстой», кн 1, «Плеханов и Толстой», кн. 2, М., 1928. и др.

лонский в обстоятельной статье «Лев Толстой и марксистская критика» (Печать и революция, 1928, № 6) отметил у Ленина диалектический подход к творчеству Толстого, благодаря которому Ленин показал сложность мировоззрения писателя и объяснил ее исторической обусловленностью. Обстоятельно изложив ленинские суждения, дав им высокую оценку, В. Полонский переходит к работам Плеханова и Аксельрод о Толстом, в которых, сочувственно передавая содержание, не может четко определить отличие их методологии, прежде всего в решении основного вопроса о соотношении метода и мировоззрения, мировоззрения и творчества.

В сопоставлении взглядов Ленина и Плеханова на Толстого до сих пор нет единодушия в критике В примечаниях к сборнику статей Р Люксембург «О литературе» (М, 1961) М. Кораллов «традиционный» подход Плеханова видит в противопоставлении Толстого-художника и Толстого-мыслителя. М. Шорыгина в работе «В. И. Ленин о Л Н. Толстом» (М., 1970) говорит об ограниченности Плеханова в подходе к Толстому с позиции «отсюда и досюда». М Лившиц, полемизируя с И. Видмаром, даже сближает позиции Плеханова и Видмара в понимании ими соотношения мировоззрения и творчества[160]. А. Астахов называет статью Плеханова «Заметки публициста» примером «метафизического отрыва творчества от мировоззрения». «Плехановская характеристика Толстого — односторонняя и во многом неверная — не дает возможности понять, каким образом «слабый мыслитель» оказывался проповедником идей, придавших его произведениям истинное величие и силу»[161].

О. Семеновский в работе «Марксистская критика о Чехове и Толстом» (Кишинев, 1968) отметил односторонность в подходе к Плеханову у многих современных критиков. Он считает неправомерным противопоставление Ленина и Плеханова в их оценке Толстого. Такой же тезис положил в основу своей статьи «Г. В. Плеханов и Л. Толстой» С. Дергач[162]. Развернутое доказательство близости позиции Ленина и Плеханова, в частности, в понимании ими особенностей мировоззрения и твор-

[160] Новый мир, 1957, № 9, с 222
[161] Эстетика сегодня, М, 1971, сб. 2, с. 37
[162] Вести Ленингр. ун-та, 1961, № 8, вып. 2.

чества у Толстого дает П. Николаев в своей работе «Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова» (М., 1968) и др.

Характерно, что тенденция к сближению ленинской и плехановской позиции в оценке Толстого намечалась уже в 20-е гг. В одной из самых первых заметок о Плеханове-критике П. Лебедев-Полянский, избегая прямолинейных оценок более поздних лет, сумел увидеть, что Плеханов, осуждая толстовство, не отождествляет его с мировоззрением Толстого. Поэтому наряду с критикой несостоятельности нравственно-религиозных теорий писателя Плеханов высоко оценивал художественное мастерство, разоблачительную силу произведений Толстого, которые пролетариат должен взять на вооружение[163].

Существующие до сих пор разногласия в понимании плехановской оценки Толстого объясняются в значительной мере терминологической недоговоренностью, особенно характерной для 20-х гг., когда понятие «мировоззрение» отождествлялось с учением Толстого о нравственном усовершенствовании и непротивлении[164]. Между тем, учение Толстого далеко не перекрывает его мировоззрение, если под мировоззрением понимать все философские, нравственно-политические, эстетические и прочие представления. П. Николаев, С. Дергач и др. строят свои возражения против тех, кто обвиняет Плеханова в противопоставлении мировоззрения и творчества, на разграничении у Плеханова понятий мыслитель, мышление и мировоззрение. Когда Плеханов цитирует Белинского, где он говорит о Пушкине и Гоголе, что как поэты они «страшно огромно умны, а как люди — ограниченны и чуть не глупы», Плеханов, не во всем соглашаясь с Белинским в его оценке Пушкина, вносит поправку, что точнее было бы сказать не «как люди», а «как мыслители». Он явно подразумевает под словом «мыслитель» определенные взгляды, не включающие многое из того, что делает этих людей «страшно огромно умными»[165].

У Толстого Плеханов видел «противоречие того, что он изображал в своих несравненных художествен-

---

[163] Лебедев-Полянский П. Плеханов о Толстом. — Под знаменем марксизма, 1923, № 6—7.

[164] См., напр. Королицкий М. Л. Н. Толстой. М., 1928.

[165] Плеханов и Толстой. М., 1928, с. 107.

ных образах, с тем настроением, которым порождались шевелившиеся у него вопросы»[166]. Главное, что ограничивало значение выводов Плеханова, — неумение определить истоки этих противоречий Иногда он подходил к мысли о том, что Толстой выразил настроение народных масс («Еще о Толстом»), но чаще Плеханов объяснял причину противоречий Толстого метафизическим характером его мышления, где сталкивались языческое и христианское начала.

Преодолеть ограниченность плехановской позиции помогло обращение к статьям В. И. Ленина о Толстом, где давалось конкретно-историческое объяснение связи писателя с определенными обстоятельствами и социально-политическими настроениями времени. Противоречия Толстого, по Ленину, «не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху»[167].

Одним из первых на огромное методологическое значение статей В. И. Ленина о Л. Толстом указал А В Луначарский и призывал именно с этой точки зрения изучать их неисчерпаемые возможности[168]. Говоря о Чернышевском, Чехове, Достоевском, Короленко, Горьком, критик, как правило, соотносил их произведения с творчеством Толстого, вероятно, потому, что обращение к Толстому позволяло нагляднее применить ленинскую методологию анализа. Луначарский понимал ответственность и важность такой работы в условиях, когда марксистское литературоведение и критика только формировались. В этой «молодой области», как говорил Луначарский, «еще много придется поработать, прежде чем мы сможем сказать, что марксистская теория и марксистская история литературы уже созданы и упроче-

---

[166] Там же, с 111

[167] Ленин В И Полн собр. соч., т 20, с 22

[168] Только в 1928 г Луначарский пишет статьи Ленин о Толстом (Красная панорама, № 36), Ленин и Раскольников о Толстом (Красная новь, № 9); К юбилею Л. Н. Толстого (Народное просвещение, № 3), Мы, Толстой и Европа (Вечерняя Москва, № 210), Толстой и революция (Правда, № 211, 212) и др.

ны»[169]. Когда сегодня определяется роль Луначарского в истолковании ленинских положений о Толстом, его прежде всего противопоставляют Плеханову[170].

При общем глубоко уважительном отношении к Плеханову как марксистскому критику, которое Луначарский не раз выражал во многих своих высказываниях, критик по ряду принципиальных вопросов в подходе к Толстому вступал в полемику с Плехановым. Главный методологический просчет Плеханова в сравнении с Лениным Луначарский увидел в том, что Плеханов не сумел поставить противоречия Толстого в связь с революцией 1905 г., с настроением крестьянства, потому что сам не понял характера этой революции и роли крестьянства в ней. Луначарский не разделял того крайне нигилистического подхода к плехановским статьям о Толстом, который сложился в критике конца 20-х — начала 30-х гг., когда Плеханова стали резко противопоставлять Ленину и в его суждениях о Толстом выделять только ошибочные положения. Луначарский призывал обратить внимание на «целую серию поистине блестящих статей» Плеханова о Толстом, «в которых он сумел подойти к нему, отнюдь не закрашивая его в цвет одного какого-нибудь отношения» (8,294) При этом Луначарский отмечает, что отрицательное в Толстом Плеханову удалось передать обстоятельнее и сильнее, чем положительное Хотя это не помешало Плеханову, подчеркивает Луначарский, дать общую высокую оценку Толстому как «великому писателю жизни русской».

Луначарский развивал мысль Ленина о том, что и сила, и слабость Толстого, и замечательные его художественные произведения, и нравственное учение порождены одними и теми же социальными явлениями. Вопреки тем, кто неправомерно разграничивал в Толстом два начала, не видя их взаимозависимости и общих истоков, Луначарский не раз говорил о единстве Толстого. Накануне юбилея почти в каждом из своих многочисленных вы-

[169] Лит наследство. М., 1970, т. 82, с. 81

[170] Задача переоценки концепции Плеханова, выявления истинного значения знаменитых ленинских статей о Толстом, разработки многих вопросов художественного мастерства писателя была выполнена Луначарским. (Щербина В. А. В Луначарский о Л. Н. Толстом). — Учен. зап. МОПИ. М., 1963, т. 122, вып. 8, с. 151).

ступлений он утверждал, что Толстой ценен для миллионов людей у нас и за рубежом, «во-первых, как великий художник, во-вторых, как великий проповедник». И далее он подчеркивал, что «эти два лика Толстого сливаются и поддерживают один другого» (1,332). «Толстой-художник и Толстой-моралист в известной степени слиты» (1, 333) Особенности творчества Толстого Луначарский ставил в прямую связь с его праведничеством, нравственным учением. В статье «Толстой-художник» он особенно подробно останавливается на том, что учение Толстого влияет на творчество писателя, и, наоборот, влияние учения Толстого ставит в прямую зависимость от его писательского таланта. Сила Толстого, по словам Луначарского, «в соединении этического учения со славой и возможностями художественного дара» (1,339).

Утверждая это единство, взаимопроникновение, Луначарский последовательно доказывал определяющее значение активной мировоззренческой позиции писателя, связывая ее с художественными достоинствами его творений. Выступая одновременно со статьями о Толстом и с рядом работ о Чернышевском (поскольку их юбилеи совпадали и сравнение творчества этих двух писателей давало интересный материал для важных методологических и теоретических выводов), Луначарский в одной из них не случайно приводит пространное рассуждение об активной роли сознания в художественном творчестве (1,243). Много внимания уделяет он анализу мировоззренческой позиции Достоевского, подчеркнув, что больше всего его интересует, «как сливается у него художественный язык с внутренним горячим, отмеченным противоречиями миросозерцанием» (1,190) В статье «Достоевский как мыслитель и художник» проявляется та же методология, которую можно проследить на огромном материале статей Луначарского о Толстом

И все-таки видя прямую связь между мировоззрением и творчеством, Луначарский не отождествлял Толстого-художника и Толстого-мыслителя. В статье «Л Н. Толстой» он разделяет «два лица» у Толстого—гениального художника и проповедника. В статье «Ленин о Толстом» он подчеркивает ленинское положение о необходимости разграничивать в Толстом великого художника

и «толстовца». Учение Толстого—еще не весь Толстой, скажет Луначарский в статье «К предстоящему чествованию Л. Толстого», и даже не все его мировоззрение. «Мы все же твердо стоим на той точке зрения, что Л. Н. как личность был гораздо шире своего толстовства и тем более толстовства своих учеников» (1, 317). В статье «Чернышевский и Толстой», определяя общее в этих «великих людях», которые оба отличались «огромной силой ума», «огромным порывом к правде», Луначарский отметил и их отличие. «Лев Толстой неизмеримо больше даровит, чем Чернышевский как художник, Чернышевский был гораздо более мощен как мыслитель» (1,232) Говоря о единстве Толстого-художника и мыслителя, он не раз предупреждал, что их надо «не только различать, но даже противопоставлять» (1,333). Ленин отмечал у Толстого, по словам Луначарского, наряду «со светлыми и даже революционными сторонами» — «опасные». В статье «Горький», начав ее с ленинской оценки Толстого, Луначарский подчеркивает, что Ленин прежде всего ценил широкий талант Толстого, говорил о «бессмертности его художественных достижений» и в то же время об «убожестве его философских и общественных мыслей» (2,156). И Луначарский предостерегал от того, чтобы любовь к великим произведениям писателя не привела к увлечению толстовством.

В этой связи кажется не совсем правомерным вывод, что «в оценке многогранной личности писателя Луначарский исходит из положения о полной слитности в Толстом художника и мыслителя, о неразрывной слитности в нем этих двух сторон»[171] Правда, А. Шифман, спустя несколько страниц, скажет, что Луначарский показал «победу Толстого-художника над Толстым-моралистом». Однако такую постановку вопроса совершенно не принимает другой современный исследователь И Чуприна. Рассматривая на большом материале, как в современных работах о Толстом усвоены и применяются методологические принципы Ленина, И. Чуприна выступает против механического разграничения сильного и слабого в Толстом, предупреждает о необходимости учитывать сложность и противоречивость мировоззрения

[171] Шифман А Предисловие к статье А Луначарского В кн Литературное наследство М, т 82, с 168.

писателя, взаимопроникновение его творческих и нравственно-философских исканий и т. д., с чем нельзя не согласиться. Однако, убедительно развивая мысль о роли сознания в процессе художественного творчества, она решительно возражает против «инерции противопоставления социально-обличительных и нравственно-философских тенденций в творческой и жизненной деятельности Толстого с явным снижением значения вторых»[172]. В работах Б. Мейлаха, К. Ломунова, Б. Бурсова, А. Сабурова И. Чуприна не принимает положения о том, что художник-изобличитель победил моралиста, при этом ссылается на Ленина, утверждая, что для Ленина существует сложный и противоречивый, но единый Толстой-мыслитель и художник[173] И хотя И Чуприна признает, что логическое и образное мышление не одно и то же и не обязательно должно полностью совпадать, мысль о преобладании одного над другими ею фактически не принимается.

Иной точки зрения придерживается Т. Л Мотылева. В статье «Роллан. Ленин Толстой» она рассказывает о восторженном отзыве Роллана об очерке Горького о Толстом и отмечает, что Роллана и Горького сближало понимание «контраста между огромностью гения, полнотой жизни, присущей ему, и узким догматизмом его моральной проповеди»[174]. Приведя слова Роллана — «художник в нем трогает меня бесконечно больше, чем мыслитель», —Т. Мотылева заключает, что мысль о необходимости разграничения ближе к ленинскому пониманию, и призывать к полному слиянию — значит грешить против истины Так продолжается сегодня давний спор.

И если сейчас некоторые исследователи могли бы упрекнуть Луначарского за отказ отождествлять в Толстом художника и мыслителя, то в 20-е гг его осуждали за идею единства и взаимопроникновения Толстого-художника и Толстого-моралиста и обвиняли в «антиленинской» интерпретации ленинских мыслей, требуя от Луначарского критического (т. е. отрицательного) отно-

[172] Методологические вопросы литературной науки. Саратов, 1973, с 72
[173] Там же, с 68
[174] Яснополянский сборник 1970, с 32

шения к Толстому в целом[175]. Утверждая тесную взаимосвязь и взаимозависимость мировоззрения и творчества, Луначарский не мог принять теорию «двух Толстых», он последовательно и убежденно проводил мысль о том, как активно проявляется в творчестве художника мировоззрение, определяя в значительной мере художественное своеобразие его произведений. В то же время Луначарский был против отождествления мировоззрения и творчества, понятий «художник» и «мыслитель», учитывая специфику художественного творчества, в котором не все стороны мировоззрения писателя находят одинаковое отражение и могут проявиться особенности творческой индивидуальности художника, еще не получившие четкого выражения во взглядах писателя. Толстой, говорил критик, не чистый изобразитель жизни без отражения субъективного. Мастерство в том и проявляется, что фантазия, мысль, авторская оценка воспринимаются органично, воплощаясь в художественные образы, в которых проявляются и сильные и слабые стороны его мировоззрения (2,164), причем проявляются и в особенностях содержания, и в своеобразии формы.

Непреходящее значение Толстого Луначарский увидел в «громаднейшей глубине изображения», в «необыкновенном сочетании художественности и простоты» Эти качества давали Луначарскому основание назвать Толстого «огромным революционером в искусстве». «Созданный им стиль могучей и свежей правдивости представляет собой целый переворот в художественной форме»[176].

Подобный подход к Толстому был мало распространен в 20-е гг. Вульгарно-социологическая критика в основном указывала на реакционное содержание произведений Толстого, а формалисты или вовсе не признавали их художественных достоинств, или исследовали приемы безотносительно к содержанию. Одним из немногих критиков, кто сумел связать идею и форму в художественном творчестве Толстого, был А П. Скафтымов. Его статья[177] отличается стремлением рассмотреть своеобразие психологизма Толстого в связи с проявлением писа-

[175] См · Б В А. В. Луначарский о Толстом — На лит посту, 1928, № 6, с 13

[176] Огонек, 1927, № 52

[177] Литературные беседы. Саратов, 1929, вып. 1.

тельской индивидуальности, толстовской мысли, установить зависимость между убеждениями Толстого-моралиста и приемами раскрытия характеров в его произведениях. Выводы, к которым он пришел, не потеряли своего значения. Тем не менее трудно согласиться с И. Чуприной, что «именно А. П. Скафтымов впервые в нашем литературоведении .. убедительно раскрыл единство идейных и художественных исканий Л. Толстого .»[178] Из статьи в статью А. В. Луначарский раскрывал это единство. Утверждая как основной критерий художественности связь идейности и мастерства, Луначарский в статье «Романы Н. Г. Чернышевского» как самый яркий и убедительный пример приводил романы Толстого «Война и мир», «Анна Каренина». В статье «О значении юбилея Льва Толстого» он пишет, что «содержание для него было так же важно, как и форма. Он выбирал такую форму, которая самым простым и сильным образом доводила это содержание до сознания слушателя, охватывала его всесторонне и с потрясающей силой» (1,333). Особенно подробно раскрывает Луначарский своеобразие проявления у Толстого органического единства формы и содержания в статье «Толстой-художник», где он стремится рассмотреть, как проявляется взаимозависимость толстовского мастерства и его общественной морали. Сравнивая реализм Горького и Толстого («М. Горький — художник»), Луначарский подчеркивает зависимость творческого метода художника от особенностей его мировоззрения.

Свои выводы о художественном своеобразии творчества Толстого в его соотношении с толстовством Луначарский делал, как правило, опираясь на ленинские суждения. Он настойчиво повторял, что Ленин высоко ценил в Толстом прежде всего талантливого писателя, его художественную силу Луначарский подчеркивал стремление Толстого к простоте, к правде жизни, силу его эмоционального воздействия, считал, что именно эти качества больше всего ценил у Толстого Ленин. В ленинской статье «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение» Луначарский увидел «в несколько скрытой форме» заложенное «учение Ленина о взаимоотношении

[178] Методологические вопросы литературной науки Саратов, 1973, с. 82.

общественного содержания и художественной формы в литературном творчестве» (8,449).

В современных работах на тему «Ленин и Толстой» отмечается, что меньше всего изучен в статьях Ленина эстетический аспект, и усилия ряда исследователей направлены к тому, чтобы изучить ленинский подход к Толстому как к своеобразному художнику[179]. Именно такую работу и начал делать в своих статьях о Толстом А. В. Луначарский, и освоение его опыта может быть во многом поучительным, тем более, что разногласия и противоречия в оценке Толстого и подхода к нему марксистской критики сохраняются.

Яркий пример тому — сравнительно недавнее возвращение к старому спору по поводу классовой позиции и общего значения творчества Толстого. В статье, посвященной 60-летию появления работы Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции», Д. Стариков, подчеркнув ее роль «для выработки общей научной методологии анализа и оценки литературных явлений прошлого и настоящего с позиций марксизма»[180], отметил, что борьба вокруг ленинской точки зрения «не прекращается по сей день».

Вспомнив, с каким возмущением говорил М. Ольминский по поводу оживления интереса к творчеству Л. Толстого и тех восторженных оценок, которые звучали в дни столетнего юбилея писателя, Д. Стариков пространно цитировал слова Ольминского о вреде и ошибках толстовского учения, о том, что «Война и мир» и «Анна Каренина» воспринимались им и его товарищами как произведения контрреволюционные. Д. Стариков с удовлетворением подчеркивал, что редакция «Огонька», где была напечатана статья Ольминского, сочла ее «правильным выражением точки зрения нашей партии» (правда, не согласившись с оценкой Толстого как контрреволюционера). Д. Стариков назвал «по меньшей мере странной» точку зрения Луначарского, взявшегося дать «неко-

[179] Лукин Ю. Ленин о Толстом художнике. — Вести МГУ, серия 8, философия, 1969, № 5. Фортунатов Н. Ф. Статьи Ленина о Толстом и вопросы художественной формы. — В кн. Яснополянский сборник. Тула, 1970 и др.

[180] Октябрь, 1968, № 11, с. 169

торые разъяснения» Ольминскому и другим по поводу столетнего юбилея Л Толстого. Разделив тревогу Ольминского, что толстовство может принести больше вреда, чем пользы, широко цитируя статьи Ленина о Толстом, Д. Стариков увидел в Ольминском союзника Ленина в противовес позиции Луначарского, которого обвинил чуть ли не в идеализации толстовства, в недооценке роли идеологической направленности литературы и т. д При этом он объяснял свое выступление желанием противостоять внеисторическому, «надклассовому», «надпартийному» толкованию толстовского наследия и в качестве главного оппонента М. Ольминского и своего называл Луначарского.

Ответ А. Ланщикова (Молодая гвардия, 1969, № 2) Д. Старикову прозвучал малоубедительно. Из этого спора так и осталось неясным, в чем сила и слабость Толстого, каково их соотношение в творчестве писателя, какова связь между художественным творчеством и нравственно-философским учением Толстого. А когда Стариков говорит, что «научная необходимость учета ленинских работ о Толстом и опоры на них» в трактовке толстовского наследия сегодня доказана, получается, что это произошло чуть ли не вопреки Луначарскому.

Во многих исследованиях дается иная оценка роли Луначарского, которому, по словам И. Е. Гриневой, «вновь и вновь приходилось являть своими выступлениями примеры подлинного диалектического подхода к анализу статей Ленина о Толстом»[181] Как ленинскую определяет позицию Луначарского в споре с Ольминским В. Щербина («А. В. Луначарский о Л. Н. Толстом»). А. Шифман называет выступления Ольминского против празднования толстовского юбилея «совершенно чуждыми ленинским высказываниям о Толстом»[182] А. Лебедев и вовсе расценивает позицию Ольминского как контрреволюционную («Эстетические взгляды А.В. Луначарского», М., 1970). Но потребность возвращения к литературным спорам 20-х гг. и определения позиции Луначарского этим не снимается. Тем более, что критика 20-х гг. часто представляется в современных исследованиях весьма

[181] Актуальные вопросы истории литературы Тула, 1968, с 8
[182] Яснополянский сборник. Тула, 1958, с. 67.

однобоко—«насквозь «левацкой» и преимущественно вульгарно-социологической. А иногда значение критики 20-х гг. в освоении ею ленинских статей о Толстом и вовсе не учитывается Например, П. Ломунов, В Роговин этапной считают работу Луначарского «Ленин и литературоведение», (1932). Такой подход обедняет значение и роль работ А. В Луначарского, который своим анализом творчества Толстого с ленинских позиций полемизировал с формальной школой и Переверзевым, Воронским и рапповцами, не соглашаясь с некоторыми положениями Плеханова и Ольминского.

Для Луначарского прежде всего характерно ленинское стремление не отдавать Л. Толстого реакции[183]. Статью «Л Н. Толстой» Луначарский начинает с определения огромного значения Толстого, приобретшего мировую известность (1, 339). В статье «Ленин о Толстом» он призывает тех, кто видит только реакционное в творчестве Л. Толстого, обратить внимание па ленинскую оценку положительных его сторон (1,336).

Главное, что увидел Ленин у Толстого, подчеркивает Луначарский, — отражение движения крестьянства к революции. «Толстой был для Ленина прежде всего типичным крестьянским революционером» («К предстоящему чествованию Л. Н. Толстого»). Главное достоинство Толстого, особенно ценимое Лениным, — «в необычайной изумительной жизненности, связанной с общественными чувствованиями, страстями»[184], писал Луначарский в предисловии к первому тому собрания сочинений Л. Толстого. Подобные мысли, настойчиво и последовательно проводимые им от статьи к статье, из выступления в выступление, были полемически заострены против тех, кто не хотел признать прогрессивного значения великого писателя. Рядом с утверждением Луначарского

---

[183] В Горная на большом материале показывает, как многие зарубежные литераторы сегодня прилагают усилия к тому, чтобы оторвать Толстого от русской революции, доказать его идейную близость к реакции прошлой и современной (Горная В Толстой-мыслитель в современном буржуазном литературоведении и философии Изв. АН СССР, М., 1968 сер. «Литература и искусство», т 27, вып 6, с 524—525)

[184] Толстой Л. Полн собр художеств произведений, М., Л., 1928, т. 1, с. 12.

в ответ на анкету журнала «Огонек», что Толстой — «огромный революционер в искусстве»[185], поддержанным Н. К. Крупской, А. Серафимовичем, В. Вересаевым, А. Толстым, были помещены и другие заявления. В революционности Толстому отказали Н. Осинский, М. Томский, а Н. Скрипник заявил: «Толстой так же не был революционером в искусстве, как и в политике. Его произведения, как, впрочем, и вся литература XIX в., носили характер русского великодержавничества»[186]. Л. Аксельрод иногда противопоставляла революционность Толстого-художника реакционности его мировоззренческих позиций. М. Ольминский и вовсе считал, что Толстой «художественно затушевывает свою реакционность»[187].

Полемизируя с Ольминским и Раскольниковым[188], Луначарский говорил, что он понимает ленинское предупреждение о том, как вредно идеализировать отрицательные стороны Толстого. Он соглашается, что, возможно, неудачно назвал в одной из своих статей Толстого пророком революционного крестьянства, но от главного, что Ленин, называя Толстого выразителем настроений крестьянства, имел в виду крестьянство, определившее характер первой русской революции, он не отказывается. Ни в какой мере не может Луначарский согласиться с Ольминским, который в своей вражде к толстовству «перепрыгнул все границы благоразумия и стал в самое яркое противоречие с оценкой Толстого Лениным»[189].

В своем утверждении революционности Толстого Луначарский не закрывал глаза на реакционность толстовства. Он не раз приводил примеры из ленинских статей, где речь шла о сложности и противоречивости Толстого, сильных и слабых сторонах его мировоззрения. Личность Толстого — «огромная и многосложная». «Одними сторонами (он) обращен к будущему», «а другими — к азиатскому укладу, укладу первобытному», — писал Луначарский в статье «К юбилею Л. Н. Толстого» (1,320).

[185] Огонек, 1927, № 52.
[186] Там же
[187] Правда, 1928, 31 янв
[188] Красная новь, 1928, № 9
[189] Там же, с 126.

Вслед за Лениным Луначарский говорил не только о силе критического пафоса Толстого, но и о его ограниченности, когда Толстой «зачеркивает западный прогресс», призывает к патриархальной старине, «мифическому золотому веку» (1,325). Луначарский не раз напоминал, что Толстой сам боится революции, «не верит нисколько ни в какие революции, да и не хочет никаких революций»[190]. Не перечеркивая прогрессивного значения Толстого, он говорит, что некоторыми сторонами своего учения Толстой мешает революционной борьбе, отвлекает крестьян от союза с пролетариатом и интеллигенцией и т. д. (1,349).

Выступая против идеализации Толстого, Луначарский показывает, как Ленин, когда это требовалось, давал глубокий анализ именно слабых и вредных сторон толстовства. Тем не менее видеть в Толстом только отрицательное—значит отступить от «той линии понимания Толстого, которую преподавал нам Ленин» (1,348). Луначарский доказывает, что Ленин никогда не отказывался от мысли о важности и значимости, необходимости и жизненности Толстого для народных масс. Он не раз напоминал слова Ленина о том, что после «социалистического переворота» надо сделать «его (Толстого—А.К.) великие произведения действительно достоянием всех». Не по-ленински поступают те, был убежден Луначарский, кто считает «необходимым набросить какую-то завесу на Толстого, как на явление, вредное действительности» (1,337). А. В. Луначарский называл «подход Ленина к Толстому изумительно четким» и призывал внимательно прочесть его «гениальные» статьи, чтобы лучше понять силу и слабость Толстого, определить свое отношение к нему.

В ряде работ критиков 20-х гг. действительно можно увидеть позитивные результаты их попыток понять общее и отличное в оценках Толстого Лениным и Плехановым. У Ленина, как заметил В. Полонский, Толстой дан «в сложном переплетении положительных и отрицательных, сильных и слабых сторон» его[191]. Ленин «выяснил социально-исторический генезис творчества и уче-

---

[190] Луначарский А. В. О Толстом. М.; Л., 1928, с. 93.

[191] Полонский В. Л. Н. Толстой и марксистская критика — Печать и революция, 1928, № 6, с. 23.

ния Л. Толстого», отметил критик И. Нусинов[192]. Статьи Ленина о Толстом помогают изучению «методики конкретного анализа материала на основе материалистической диалектики», — делал вывод Н. Ф. Бельчиков[193] Статьи Ленина о Толстом помогали преодолеть ненаучный, односторонний подход к явлениям искусства, учили применять марксизм к их анализу. В результате становились несостоятельными такие приемы, когда, например, «мрачный тон» «Анны Карениной» объясняли рядом смертей в семье Толстых[194] или когда характер творчества писателя отождествляли с его особенностями «как одаренной личности с присущими ей чертами индивидуального порядка»[195]. Но далеко не все вопросы, возникавшие в процессе осмысления толстовского наследия, получили законченное решение.

В начале 30-х гг., в период подготовки к I съезду писателей, когда особенно важно было понять своеобразие нового искусства, оживился интерес к вопросу, «вытекает ли реалистический метод из общего мировоззрения того или иного писателя»[196]. Рапповские теоретики, как будто опираясь на Ленина и полемизируя с Плехановым, отвечали, следуя такой логике: если противоречия Толстого проявляются и в учении, и в творчестве писателя и определяются объективной реальностью, значит, в Толстом нельзя отрывать художника от мыслителя Заменяя ленинское положение о единстве понятием тождества, доказывали, что «метод — это мировоззрение на практике» (Л. Авербах и др.). В то же время сложилось другое мнение, якобы идущее от оценки Толстого марксистской критикой, что художник может создать значительные произведения в о п р е к и своему мировоззрению, б л а г о д а р я художественному методу. Например, М. Розенталь в статье «Мировоззрение и метод в художественном творчестве» (Литературный критик,

[192] Нусинов И. Л. Н. Толстой и Г. В. Плеханов. В кн.: Плеханов и Толстой. М., 1928, с. 11.

[193] Бельчиков Н. К вопросу о ленинском наследстве в литературоведении. — Русский язык в советской школе, 1931, № 8, с. 12.

[194] Львов-Рогачевский В. От усадьбы к избе. М., 1928, с. 160—167.

[195] Кубиков И. Л. Н. Толстой. М., Л., 1928, с. 17.

[196] Розенталь М. Еще раз о мировоззрении в художественном творчестве. — Литературный критик, 1934, № 5, с. 17.

1933, № 6) рассуждал так: если «художественное творчество есть практический процесс взаимоотношения художника и действительности», то влияние мировоззрения «опосредовано практикой опыта художника», и «сама жизнь подсказывает ему совершенно иные методы, чем те, которые диктуются его ограниченным мировоззрением» (с. 24). Получается, что метод не зависит от мировоззрения, он складывается в результате изучения действительности и подсказывается писателю «вопреки взглядам автора» (с 30).

Так определились позиции, вокруг которых не прекращаются творческие споры[197]. На каждом временном этапе выделяются свои аспекты, но каждый раз острота споров усиливается, в частности, из-за недоговоренности о том, что понимать под мировоззрением. Важно не отождествлять его с мышлением, иметь в виду, когда речь идет о мировоззрении, не узкий круг взглядов по определенным вопросам, а всю широту жизненных представлений. Так понял Луначарский содержание этого понятия у Ленина и, исходя из него, объяснял ленинскую оценку творчества Толстого, придя к выводам, не потерявшим значение и сегодня.

Главная заслуга Луначарского—в методологических выводах из ленинских статей В этом плане особенно интересной, во многом итоговой является его работа «Ленин и литературоведение» (1932). Луначарский заключил, что своими статьями о Толстом В И. Ленин учит связывать явления художественной литературы с социальными обстоятельствами, помогает определить критерии эстетической ценности произведений искусства, исходя прежде всего из того, насколько значителен жиз-

[197] Живучесть этой теории подтверждает дискуссия советских литературоведов с болгарским критиком Н Видмаром, который еще более прямолинейно повторил точку зрения Г Лукача, высказанную им в 30-е гг и выставляемую обоими за ленинскую, будто художник может творить вопреки мировоззрению Предлагался такой ход суждений если мировоззрение Толстого Ленин назвал реакционной утопией, а произведения его гениальными и непревзойденными, значит художественное творчество не зависит от мировоззрения (См. Тевекелян М По поводу статьи Н Видмара «Из дневника» Новый мир, 1957, № 9 Щербина В В. И Ленин о Л Н Толстом художнике и мыслителе — Звезда, 1960, № 5. Дымшиц А Против искажения эстетических взглядов В И Ленина — Октябрь, 1970, № 1 и др.

ненный материал, взятый художником, насколько совершенно он освещен, в какой степени глубоко выражены в произведении интересы народных масс и т д Указав на связь творчества Толстого с первой русской революцией, с настроением крестьянства, Ленин объяснил противоречия и во взглядах, и в творчестве Толстого, не противопоставляя в нем художника и мыслителя. Обращаясь в 20-е гг в своих многочисленных выступлениях к ленинской оценке творчества Толстого, Луначарский ставил перед советской литературной критикой задачу усвоить в ленинских работах «необычайно тонкие и далеко идущие указания», которые помогут по-ленински решать важнейшие вопросы литературной теории и практики.

Для решения проблемы соотношения метода и мировоззрения, уяснения своеобразия нового творческого метода советской литературы важно было прийти к договоренности в толковании понятия «метод», которое в значительной степени зависит от понимания специфики искусства, своеобразия художественного творчества. Стремление разобраться в этих сложных вопросах проявилось в отношении критики к важнейшим современным литературным явлениям, прежде всего к творчеству А. М. Горького.

Глава III

МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЛЕНИНСКОЙ ОЦЕНКИ ТВОРЧЕСТВА А. М. ГОРЬКОГО

1. Усвоение ленинской концепции социалистической литературы. Проблема классовости художественного творчества

В центре литературно-теоретических споров с первых послереволюционных лет был вопрос о судьбах нового революционного искусства, сути его новаторства, соотнесенности с достижениями классического искусства предшествующих эпох.

Рождающуюся новую литературу еще задолго до Октября марксистские критики называли пролетарской. Уже тогда, как известно, возник спор о возможностях развития пролетарского искусства и его особенностях, продолжавшийся и в послереволюционный период. В большинстве своем советская литературная критика приняла и защищала пролетарское искусство. Однако опыт литературного развития показывает, что признать необходимость пролетарского искусства еще не значило понять его суть, природу, отличительные признаки.

Большой вред теоретическому осмыслению нового искусства принесли выступления А. Богданова, деятельность Пролеткульта. Критика 20-х гг. не сразу смогла соотнести и понять ленинскую критику пролеткультовских ошибок и ленинскую теорию пролетарской культуры. Сказывалось влияние Троцкого, упорно выдававшего свои утверждения о несвоевременности и невозможности развития пролетарского искусства за выражение ленинских позиций. Как безусловно ленинское убеждение проводилась некоторыми критиками мысль о невозможности построения пролетарской культуры. «Отрицательное отношение Ленина ко всем разговорам о пролетарской культуре находилось в тесной связи с его взглядами на искусство и с его глубочайшим реализмом,

видевшим всю тщету, всю бесполезность, а иногда даже и вред от пустых разглагольствований», — писал В. П. Полонский[1].

Делались попытки терминологических уточнений И. Луппол, например, предположил, что «недоразумения, затемняющие выдержанную концепцию Ленина», вызваны нечеткостью определений[2]. Он предложил пользоваться терминами капиталистическая и коммунистическая (или сначала социалистическая) культура, так как в определениях «буржуазная» и «пролетарская» преобладает классовый момент, а культура революционная, по мнению И. Луппола, должна быть бесклассовой

В защиту пролетарской культуры активно выступали напостовцы, рапповцы, и в своей позиции они делали попытку опереться на В. И Ленина, но влияние Богданова и теорий Пролеткульта на некоторых рапповских теоретиков оказывалось сильнее. Например, Л. Авербах, пытаясь проанализировать пометки Ленина к статье В. Плетнева «На идеологическом фронте», призывал следовать Ленину, учиться у него, учитывать, что «ленинизм—целостное учение», значит, надо «добросовестно изучать все и всякие материалы, оставшиеся от Ленина»[3]. Но за этими декларациями в конечном счете обнаруживается, при всей внешней непримиримости, близость (если не тождественность) взглядов В. Плетнева и Л. Авербаха.

Были и плодотворные попытки разобраться в ленинской концепции пролетарской культуры. Этому способствовала публикация заметок Ленина на статью Плетнева в сборнике «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата» (М., 1925), а также ряда материалов, свидетельствующих о ленинском отношении к пролетарской культуре, на страницах журнала «Красная новь» (1926, № 3) — проекта резолюции к I Всероссийскому съезду Пролеткульта, речи А. В. Луначарского на Всероссийском съезде Пролеткультов и т. д.

---

[1] Полонский В. В. О Ленине об искусстве и литературе. — Новый мир, 1927, № 11, с. 149.

[2] Луппол И. Проблемы культуры в постановке Ленина. — Печать и революция, 1925, № 5–6, с. 9

[3] Авербах Л. О пометках Ленина на статье В. Плетнева. — На лит. посту, 1925, № 5—6, с. 2

Журнал «На литературном посту» (1926, № 5-6) опубликовал речь М. В. Фрунзе на заседании литературной комиссии при ЦК ВКП (б) 3 марта 1925 г., где он стремился разъяснить ленинскую позицию в отношении пролетарской культуры: с одной стороны, Ленин предупреждал от чрезмерной торопливости, и Фрунзе с этой точки зрения осуждал напостовцев, называя их позицию «политически вредной и опасной» (с. 65), с другой стороны, Ленин, по словам Фрунзе, утверждал необходимость «стремиться к завоеванию пролетариатом прочных позиций в области литературы так же, как и в области всего искусства» (с. 65). М. В. Фрунзе решительно предостерегал от крайностей напостовцев, от выпячивания пролетарских лозунгов, противопоставления пролетарских авторов крестьянским, от комчванства, отказа от учебы у классиков и попутчиков и т. д. Он осудил нигилистическую позицию перевальцев, Воронского по отношению к пролетарской культуре и выдвинул лозунг творческого совершенствования нового, революционного искусства.

При всей сложности своих отношений с Пролеткультом А. В. Луначарский настойчиво защищал и пропагандировал ленинскую точку зрения на пролетарское искусство и культуру. Уже в первых выступлениях о Ленине он объяснял, почему Владимир Ильич так резко критически отзывался о Пролеткульте. Ленин опасался, что отказ от старых достижений приведет к искусственной выдумке своей, пролетарской культуры, к обеднению ее. В то же время Луначарский доказывал, что В. И. Ленин всегда был за творческие искания пролетарских писателей и «считал совершенно понятным стремление Пролеткульта выдвинуть своих собственных художников. Огульного осуждения пролетарской культуры у Владимира Ильича не было»[4].

Усвоение критикой ленинского отношения к пролетарскому искусству в методологическом аспекте было процессом сложным и длительным, наглядно проявившимся в восприятии ею творчества А. М. Горького. Уже в предреволюционный период те, кого волновали пути и судьбы нового искусства, не могли пройти мимо его имени. Неповторимая роль М. Горького в истории русской,

[4] Ленин и искусство. Л., М., 1929, с. 31.

особенно советской литературы активно осознавалась литературной критикой с первых послеоктябрьских лет.

Сложность творческих и идейно-эстетических исканий самого писателя затрудняла процесс усвоения и истолкования его произведений, но в то же время активизировала критическую мысль. Обращение к Горькому давало богатый материал марксистской критике для уяснения своеобразия нового искусства, способствовало разработке его теории и формированию литературно-критической методологии.

В многочисленных откликах на творчество Горького его называли «человеком нового миросозерцания», «певцом нового мира», «предтечей и радостным провозвестником иной, новой культуры, которой принадлежит будущее»[5]. Как главное в нем выделяли оптимизм, «стихийную любовь к миру.. неистребимую радость бытия»[6]. И хотя неизменным оставалось признание Горького как «писателя не только национального, но и международного значения», как художника, ставшего «властителем дум писателей нового призыва»[7], отношение к его творчеству было далеко не однозначным.

Если почти все критики безусловно признавали мастерство послереволюционных произведений писателя («по техническому совершенству, да и просто по занимательности Горький этого периода — явление совершенно замечательное»[8]; «Горький пишет сейчас превосходно», последние вещи «написаны с превеликим мастерством»[9] и т. д.), то за этим признанием нередко звучала недооценка содержательной значимости его произведений, противопоставление дооктябрьского периода, как более революционного, творчеству 20-х гг., в котором А. Воронский, например, нашел «преобладание подсознательного», В. Вешнев, Г. Лелевич не увидели Горького — «пророка социальных бурь», каким он был раньше, и т. д.

---

[5] Строев В. А. М. Горький. Пб., 1919, с. 6.

[6] Потоцкий В. Максим Горький. М., 1919, с. 6.

[7] Никсанов Н. Максим Горький и современные писатели. — Красная нива, 1926, № 49, с. 19.

[8] Шкловский В. Новый Горький. — Россия, 1924, № 2, с. 199.

[9] Воронский А. Полемические заметки. — Красная новь, 1924, № 5, с. 317.

Наибольшие затруднения критика испытывала в определении классовой сущности произведений Горького, его причастности к пролетарской литературе. В основательном исследовании Н. И. Дикушиной «Октябрь и новые пути литературы» (М., 1978) убедительно показана ограниченность представлений пролеткультовских теоретиков о пролетарском искусстве и пролетарском писателе, проявившаяся, в частности, в отношении к Горькому и его творчеству. «Подобная оценка Горького продержится в напостовской и налитпостовской критике вплоть до 1928 г.», — справедливо свидетельствует Н. И. Дикушина (с. 118). В другой работе того же исследователя мы находим напоминание, что на I съезде пролетарских писателей (апрель — май 1928 г.) имя Горького не называлось (за исключением выступления В. Ермилова и то все с той же целью — «отлучить» Горького и от пролетарской литературы, и от реализма)[10]. Однако следует уточнить, что «отлучение» Горького от пролетарской литературы не было прерогативой только пролеткультовской или рапповской критики, как и 1928 г. не был в этом плане рубежом.

Представители различных литературных объединений по-разному определяли классовую природу горьковского творчества, при этом они чаще всего отказывали Горькому в праве называться пролетарским писателем. А. Лежнев, Д. Горбов склонялись к выводу, что Горький выражает психологию «пролетаризующихся слоев мелкой буржуазии»[11]. Б. Эйхенбаум говорил о Горьком как «заместителе русской интеллигенции, представителе и ходатае за нее перед суровым судом революции»[12]. А в журнале «На лит. посту» (1928, № 15-16) заявлялось, что «решать вопрос, пролетарский ли писатель Горький и каково его общественное значение, — в большинстве случаев еще рано» (с. 31). До начала 30-х гг. в некоторые сборники и хрестоматии включали статью К. Радека «Здесь пломбируют и вырывают больные зубы» (или

---

[10] Дикушина Н. И. А. А. Фадеев и А. М. Горький // Кн.: Александр Фадеев. Материалы и исследования. М., 1977. с. 331.

[11] Д. Горбов называл взгляды Горького буржуазно-демократическими, а творчество — пролетарским (См.: Горбов Д. Путь Горького. М., 1928).

[12] Эйхенбаум Б. Мой временник. Л., 1929, с. 119.

цитаты из нее), напечатанную в «Известиях» 19 июля 1922 г., где автор убеждал, что в произведениях Горького «ничего пролетарского не было». Р. Григорьев полагал, что связать творчество Горького с пролетариатом «было бы... натяжкой»[13]. По мнению Г. Горбачева, «пережив и передав другим свои роли буревестника революции, пионера пролетарского искусства, основного литературного знаменосца, Горький остался *близким попутчиком революции* и большим художником, стоящим по силе мастерства впереди современной молодой литературы»[14]. Даже в конце 20-х — начале 30-х гг. в вузовских и школьных программах имя Горького значилось под рубрикой «Литература революционной мелкобуржуазной интеллигенции»[15]. Крайности, выходившие за рамки литературной полемики, которые позволил себе сибирский журнал «Настоящее» в определении социальной направленности творчества Горького, вынужден был пресечь ЦК ВКП(б) специальным постановлением[16].

В суждениях критиков 20-х гг. о Горьком в большой степени проявлялась теоретическая незрелость, вызвавшая серьезные затруднения в решении ряда проблем, связанных с процессом становления нового искусства. Не случайно И. К. Кузьмичев счел возможным утверждать, что с «горьковедения», «в сущности, началось советское литературоведение», но он несколько преувеличивает, когда говорит, что «отношение к Горькому в 20-е и особенно в 30-е гг. было суеверно-языческим»[17]. В 30-е гг. — возможно, но к 20-м гг., как видим, это определение мало подходит.

Противоречивые, ошибочные, а иногда и вредные суждения встречались в статьях и сборниках, посвященных творчеству Горького, особенно широко издававшихся в юбилейном 1928 г. Разноречия в критике дезориен-

---

[13] Григорьев Р. Максим Горький. М., 1925, с. 101.

[14] Красная газета, веч. вып., 16 сентября 1927 г.

[15] См.: Лилин А. М. Горький в советской школе.—Литература и язык в политехнической школе, 1932, № 3.

[16] Постановление ЦК ВКП(б) «О выступлении части сибирских литераторов и литературных организаций против Максима Горького». — Изв. ВЦИК, 1929, 25 дек.

[17] Горьковские чтения. А. М. Горький и литературная критика.— Горький, 1976, с. 8.

тировали читателя, мешали не только составить верное представление о писателе, но правильно воспринять другие явления современной литературы, определить критерии оценок литературных произведений.

В этих условиях особенное значение приобретало усвоение критикой ленинских оценок творчества М. Горького, во многом определившее пути становления ее методологии. Нельзя не согласиться с А. И. Метченко, который отметил, что «решающее влияние на формирование нового художественного метода имели идеи Ленина — как общеметодологического характера, так и непосредственно относящиеся к конкретным явлениям искусства», в частности, к творчеству Горького[18]. Это заключение по праву можно отнести и к методу литературной критики.

Письма В. И. Ленина М. Горькому публиковались с 1924 гг.[19], и тогда же был выдвинут лозунг, что «борьба за ленинское изучение творчества Горького является одним из звеньев борьбы за ленинский этап в литературе и критике»[20].

Актуальность и сложность этой задачи определили жизненность выдвинутого лозунга на ряд лет. В 1932 г., говоря о важности усвоения «грандиозной творческой практики М. Горького», С. Динамов подчеркивал необходимость овладения ленинским наследием. «Теоретическое богатство ленинских высказываний о М. Горьком до сих пор еще почти не изучено, делаются лишь самые первые шаги в деле марксистского исследования творчества А. М. Горького»[21].

Однако это было не совсем справедливое заключение. За период 20-х гг. отношение к горьковскому творчеству у многих критиков значительно изменилось, и в этом процессе безусловную роль сыграла публикация

---

[18] Метченко А. И. Кровное, завоеванное. М., 1975, с. 66.

[19] Ленинский сборник. М., Л., 1924, № 1; Ленинский сборник. М., Л., 1924, № 2. Письма В. И. Ленина к Максиму Горькому (1908—1913). Л., 1924; Пролетарская революция, 1924, № 3; Красная газета, 1924, № 236; Ленинский сборник. М., 1925, № 3; Печать и революция, 1925, № 1; Красная летопись, 1925, № 1; Бакинский рабочий, 1927, № 17; Пролетарская революция, 1929, № 11, 1930, № 4; Ленин о Горьком. Л., М., 1932 и др.

[20] Письма В. И. Ленина к А. М. Горькому. 1908—1913 гг. — Печать и революция, 1924, № 3, с. 7.

[21] Известия ВЦИК, 1932, 25 сент.

писем В. И. Ленина, усвоение ленинских принципов подхода к литературным явлениям.

В условиях, когда советской литературной критике предстояло выработать методику анализа художественных произведений, систему отношения к авторам, критерии значимости тех или иных явлений литературы, письма В. И. Ленина М. Горькому были восприняты как ценные рекомендации в решении этих вопросов. Они учили, в частности, очень важному качеству, которого не хватало боевой, не в меру задиристой, часто чрезмерно безапелляционной молодой критике,—чуткости и внимательности, доброжелательному отношению к талантливому писателю, даже если он допускает ошибки и просчеты. Критики заметили, что «В. И. Ленин до конца дней своих, несмотря на тяжкие ошибки, совершенные Горьким, относился к нему исключительно тепло, внимательно, дружелюбно»[22]. Об этом неоднократно говорил в своих выступлениях А. В. Луначарский

Опубликованные письма В. И. Ленина свидетельствовали об искреннем дружеском отношении к А. М. Горькому, в котором вождь революции видел единомышленника, товарища по политической борьбе, большого художника, революционного пролетарского писателя. «Ваш проект беллетристического отдела в **«Пролетарии»** и поручения его А. М-чу превосходен и меня необычайно радует. Я именно мечтал о том, чтобы **литературно-критический** отдел сделать в **«Пролетарии»** постоянным и поручить его А. М-чу»[23], — писал В. И. Ленин А. В. Луначарскому (13.2.1908) и тогда же Горькому: «Ваш план писать маленькие вещи для **«Пролетария»**... меня очень и очень радует. Но, разумеется, раз есть большая работа, **не отрывайтесь»**[24]. В каждом из писем В. И. Ленина, опубликованных в 1924 г., проявлялось стремление помочь писателю и в то же время — бескомпромиссная требовательность, уважение к таланту и понимание сложности специфического творческого труда, признание огромной значимости писательского слова, воспитание

[22] Лубе С. В. И. Ленин в письмах к родным о Максиме Горьком. — Подъем, 1931, № 8–9, с. 91.

[23] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 47, с. 135.

[24] Там же, с. 137.

общественной активности и ответственности художника. Все это не могло не оказать влияния на литературно-критическое движение 20-х гг., как не потеряло своего значения и сегодня. «Важнейшим методологическим принципом» критики называет А. Н. Иезуитов[25] ленинское указание: «Талант — редкость. Надо его систематически и осторожно поддерживать»[26]. То же можно сказать о многих положениях, вытекающих из отношения В. И. Ленина к М. Горькому, и значение их с точки зрения методологии советская литературная критика начала усваивать с первых шагов развития.

Со второй половины 20-х гг. все чаще стали появляться работы на тему «Ленин и Горький»[27]. В письмах Ленина к Горькому, по признанию самих критиков, они нашли много материала для изучения ленинского подхода к литературе. Прежде всего, письма помогали ответить на вопрос о судьбах пролетарской литературы и отношении к ней М. Горького.

В опубликованных в 1924 г. письмах В. И. Ленин говорил о Горьком (и эти слова неоднократно цитировались в работах 20-х гг.) как о «безусловно крупнейшем представителе **пролетарского искусства**»[28], революционном писателе, пролетарском художнике, который «крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира»[29]. В журнале «Коммунистический интернационал» (1924, № 3,4) было опубликовано 4-е письмо «Писем из-

[25] Иезуитов А. Н. Движущаяся эстетика, художественное самопознание общества. — В кн.: Современная литературно-художественная критика. Актуальные проблемы. Л., 1975, с. 23.

[26] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 48, с. 182.

[27] Воинов Б. Ленин о Горьком. — Октябрь, 1928, № 7. Резкий А. Ленин и Горький. — Красная панорама, 1928, № 12. Машкин А. В. И. Ленин и М. Горький. Ганецкий Я. Ленин о Горьком. В. И. Ленин — учитель Горького. — Правда, 1928, 29 марта. Лелевич Г. Ленин и Горький. — Молодой большевик, 1931, № 11. Лубэ С. В. И. Ленин в письмах к родным о Максиме Горьком. — Подъем, 1931, № 8–9. Канаев С. За ленинскую критику взглядов Плеханова на творчество Горького. — Вестник Комакадемии, 1931, № 4. Александров Г. За ленинское изучение творчества Горького. — Книга и революция, 1932, № 1 и др.

[28] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19, с. 251.

[29] Там же, с. 153.

далека», где Ленин убежденно говорил: «Нет сомнения, что Горький — громадный художественный талант, который принес и принесет много пользы всемирному пролетарскому движению»[30]. Безусловно, ленинский подход к писателю заставил многих задуматься. В. Зазубрин в «Сибирских огнях» (1928, № 2) пишет о Горьком как о «первом писателе пролетариата». В редакционной статье «На лит. посту» (1928, № 7) говорилось, что «имя Горького написано на знаменах пролетарской литературы». Как зачинателя пролетарской литературы воспринимали Горького читатели «Октября» (1928, № 5) и т. д. Но, во первых, такое определение не стало еще в те годы общепризнанным, во-вторых, не было четкого представления о том, как понимать классовую природу творчества писателя. Над содержанием понятия классовости искусства продолжали размышлять, стремясь к научной определенности. «Уяснение истины о классовом характере искусства помогло бы многим из современных беллетристов разобраться в нашей литературной современности и не делать ошибок, иногда очень грубых», — писал А. К. Воронский[31]. Он осуждал крайности некоторых напостовских критиков, которые «свихнулись на классовом принципе в самую заправскую вульгарщину». И хотя сам Воронский не всегда был последователен в определении классового содержания творчества писателя, в частности А. М. Горького, с приводимыми его суждениями нельзя не согласиться. «На практике опошление классового метода в применении к вопросам художественного порядка приводило и приводит к комчванству и высокомерному отношению к классикам, к попутчикам, к самодовольной рекламе»[32].

В процессе уяснения классовой природы творчества Горького критика 20-х гг. выдвинула несколько позиций в определении классовости. Одна из них—исходить из происхождения писателя. Настойчиво и последовательно ее проводил В. Переверзев и его последователи. Главное условие, чтобы признать писателя пролетарским, Переверзев видел в том, чтобы художник был «органически связан с классом», т. е. все его твор

---

[30] Там же, т. 31, с. 49.

[31] Воронский А. Об искусстве. М., 1925, с. 25.

[32] Воронский А. Полемические заметки — Красная новь 1924, № 5, с. 314.

чество должно быть «генетически причинно обусловлено бытием пролетарского класса»[33]. С точки зрения такого понимания «движущего фактора творчества данного писателя» Переверзев считал невозможным «утверждать, что Горький — писатель пролетарский». Такой же позиции придерживался Г. Лелевич, считавший, что характер эмоций в произведении «определяется классовой природой идеологии и психики художника», художник «и видит, и показывает только то, что доступно его классовой природе»[34].

Подобный принцип проявлялся и в отношении к творчеству Л. Толстого. Авторитетный критик социологического направления В. М. Фриче писал в статье о Толстом: «Его мышление и творчество, его этические и социальные идеалы были прежде всего предопределены его принадлежностью к родовитому дворянству»[35]. Причем такой подход был свойствен не только критикам, склонным преимущественно к социологическому анализу. «Самым помещичьим писателем» назвал Толстого приверженец формальной школы В. Шкловский[36]. Для перевальца Д. Горбова М. Горький оставался писателем мелкобуржуазной стихии, так как Горбов отождествлял художника с изображаемым им, утверждал «неразрывную слиянность творческого «я» художника и быта, который служит ему материалом»[37]

Предлагался и тематический подход к определению классовости. Л. Тоом, например, считала, что надо прежде всего учитывать, о чем пишет писатель, и к пролетарским авторам относила тех, кто пишет о рабочих. Следуя другой логике, к похожему выводу приближался критик-перевалец А. Лежнев, когда полагал, что раз Горький рисует среду мелких товаропроизводителей, к тому же и сам он из этой среды, то и классовая суть его творчества такая же[38]. В конечном итоге и В. Переверзев сводил выражение социальной позиции в творчестве Горького к тематике, когда говорил, что«...ни од-

[33] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с. 269

[34] Лелевич Г. Наши литературные разногласия — Звезда, 1924, № 3, с. 281.

[35] Правда, 1928, № 72

[36] Шкловский В. Л. Толстой в эпоху написания «Войны и мира» — Звезда, 1928, № 6, с. 93

[37] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с. 235

[38] Лежнев А. Максим Горький. М., 1928.

ного пролетария вы там не найдете, и тенденции пролетарского бытия там своего отражения ни в какой мере, конечно, не нашли...». В результате В. Переверзев повторял распространенное в 20-е гг. у критиков разных направлений мнение о том, что Горький — «мещанский художник», которому рабочая тематика не дается еще и потому, что сам он рабочим не был[39].

Против такого понимания классовости искусства, когда исходят из тематики произведения, выступили некоторые критики на торжественном заседании в Комакадемии, посвященном 35-летию творческой деятельности М. Горького (22 октября 1927 г.). «Социальная природа писателя явствует всегда из того, как он описывает данную среду, а не из того, какую социальную среду он дает», — говорил И. Нусинов, хотя доказательного обоснования своей точки зрения и не давал[40].

Решению методологических проблем, обсуждавшихся в 20-е гг., способствовало обращение к литературно-критическому наследию В. В.Воровского Его статьи о литературе, в том числе о Горьком, в эти годы издавались неоднократно. В работах Воровского критики находили отклики на волнующие их вопросы, искали поддержку и разъяснение.

Защита Горького от нападок и искажений буржуазной критики Воровским, чей авторитет был широко признан, заставляла бережнее отнестись к писателю, внимательнее оценить его заслуги и достоинства. В. В. Воровский в числе первых увидел в Горьком предвестника пролетарской литературы, развивающегося вместе с ростом революционного движения пролетариата. Он называл Горького «буревестником пролетарской революции», «открытым идеологом рабочего класса». «С искренностью, характерной для этого цельного человека и художника, М. Горький открыто стал на сторону рабочего класса и социал-демократии», — писал В Воровский в статье «Максим Горький»[41].

Критик-марксист предупреждал сторонников «тематического» подхода при определении социальной сущ-

---

[39] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с 270 Почти такие же суждения находим в работе П Когана «Горький» (М , Л , 1928)

[40] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с 249

[41] Воровский В. В. Литературные очерки М , 1923, с 126

ности творчества писателя о несостоятельности такой методологии Пролетарскую литературу, по убеждению Воровского, нельзя ограничить только изображением рабочего быта. «Ведь для того, чтобы быть действительно пролетарской, поэзия не должна обязательно черпать свои темы из жизни пролетариата. Здесь не в теме суть, а в самом духе творчества, в доминирующем настроении» («Еще о Горьком»)[42].

Идеологический принцип в определении классовости выдвигал В. Полянский, предложивший считать пролетарским писателем того, кто «максимально выражает пролетарскую точку зрения», но при этом заявлял, что такой писатель уже не будет идеологом крестьянства (и наоборот), потому что писатель не может «защищать классовые интересы двух различных общественных сил»[43]. В подобных рассуждениях В. Полянский повторял распространенные в те годы ошибочные мнения, замыкая художника в узкие классовые рамки, упрощая представление о том, что значит выразить пролетарское мировоззрение.

На примере отношения критики 20-х годов к творчеству А. М. Горького особенно наглядно проявилась недоговоренность и противоречивость в представлениях о классовости литературы

Те, кто соотносил творчество писателя с его классовой принадлежностью и не мог ее четко определить у Горького, отказывали его творчеству в социальной определенности. «Социализм в произведениях Горького вырастает не на почве закономерностей исторической необходимости, как естественная идеология классового пролетарского движения, а носит надклассовый идеалистический характер в соответствии с пестротой социального блока, породившего художника»[44].

Если Горький, как считали некоторые критики,—художник пролетариата периода его становления, когда пролетариат еще не отделился от «массы мелких товаро-

[42] Там же, с. 141
[43] Красная новь, 1929, № 3, с. 201
[44] Максим Горький. М., Л., 1929, с. 30

производителей», то и его самого характеризуют мелкобуржуазные настроения. В результате в художественных произведениях проявляется «двойственность»[45].

Трудности вызывало решение вопроса о возможности для художника выражать «смешанно-классовую» (Ж. Эльсберг) позицию. Не понята и не принята была точка зрения Луначарского, предложившего в одном из своих выступлений учитывать влияние разных классов на писателя в классовом обществе.

Как классово недифференцированную характеризовали горьковскую позицию Г. Горбачев и другие. Иногда бездоказательно ссылались на марксистских критиков, в том числе Ленина и Плеханова, заявляя, что они «не считают творчество Горького отражением пролетарской идеологии в художественной сфере»[46].

Делались попытки расширить понятие «пролетарский писатель» и считать Горького таковым за то, что он изобразил «эмбриональные формы пролетариата» (Д. Горбов). В выступлении на I съезде пролетарских писателей (1928) В. Ермилов поставил вопрос, «пролетарский ли писатель Максим Горький или нет?» и ответил. «...Горький — пролетарский писатель в той степени и постольку, в какой степени и поскольку пролетариат осуществляет задачи буржуазно-демократической революции, те задачи, которые должны быть осуществлены русской буржуазией, если бы она не была у нас столь бездарна и бессильна...»[47] И. Беспалов в статье «Горький» для «Литературной энциклопедии» (т 2, 1929) писал: «Имея в виду как широкую читаемость Горького рабочими, так и идеологическую близость его к борющемуся рабочему классу, В. И. Ленин и назвал в свое время Горького «пролетарским писателем» (с. 647). Далее И. Беспалов поясняет, в чем, по его мнению, состоит эта «близость». Пролетариат в своей борьбе увлекал мелкую буржуазию. Она, «спотыкаясь», шла рядом с революционным пролетариатом. «Данный процесс и нашел свое выражение в художественном творчестве Горь-

[45] На лит. посту, 1928, № 19, с 50.

[46] Большевик, 1928, № 6, с 73

[47] Творческие пути пролетарской литературы М, 1929, сб. 2, с 144.

кого» (с. 648). По такой логике Горький оказывался причастным к пролетариату, потому что выражал настроения оппозиционно настроенной буржуазии и буржуазной интеллигенции, а не как выразитель идей и стремлений самого пролетариата. В. М Фриче говорил: «В продолжении многих лет, в первое десятилетие XX в., Горький хотел быть и, несомненно, был поэтом рабочего класса, поэтом его передового авангарда, даже, можно сказать, его большевистской фаланги, что не значит быть, собственно, пролетарским писателем»[48].

Задумываясь над тем, какие свойства отличают творчество именно пролетарских авторов, В. Полянский выделял «широту охвата общественных явлений, умение в многообразии выделить основное, глубину проникновенности... высокую культурность, нравственную чистоту»[49]. Л. Авербах на Всесоюзном съезде пролетарских писателей выдвинул такие критерии, как читаемость, общественная значимость, мастерство. Почти во всех выступлениях на эту тему говорилось о необходимости классовой точки зрения, возвеличения труда, осуждения старого мира Если доводы типа «любит пролетарский читатель» (Д Горбов) или «показал рабочего на разных ступенях сознания» (П. Коган) мало что поясняли, то убеждающим было характерное почти для всех внимание к авторской позиции, активности и определенности ее выражения.

Сам Горький, как заметил один из первых исследователей его литературно-критических взглядов, был непримирим к пассивности, индивидуализму, пессимизму. К литературе Горький подходил «не как к забаве, а как к важному организующему фактору социальной жизни»[50]. В статье «О пролетарском писателе», опубликованной в «Правде» и «Известиях» 21 апреля 1928 г., обращаясь к молодым авторам, Горький отвечал на их вопросы, «по каким признакам можно определить действительно пролетарского писателя». К таким признакам Горький относил «активную ненависть писателя ко всему, что угнетает человека извне его, а также изнутри... уважение писателя к человеку как источнику творческой

[48] Вестник Комакадемии, 1927 № 24, с 226

[49] Полянский В Максим Горький - Народный учитель, 1928, № 3-4 с 106

[50] Свободов А Горький как литературный критик Красная новь, 1925, № 1, с 309

энергии.. поэтизацию писателем коллективного труда, цель которого — создание новых форм жизни..» и т. д., т е. основное — зрелость и прогрессивность мировоззрения художника, сила его гуманизма, преданность идеалам революционного пролетариата.

Освоение ленинского наследия при разработке теоретических основ советской литературной науки и критики определило значительную эволюцию в решении проблемы классовости искусства. Этому способствовало уяснение ленинской оценки творчества Толстого и Горького В статье «Ленин и литературная критика» (1925) В Полянский поставил цель — установить, как В. И Ленин применяет «классовую позицию пролетариата» к литературе. На материале ленинских статей о Толстом он заключил, что Ленин считал важным для художника умение увидеть наиболее значительные явления времени, особенно его революционные, прогрессивные тенденции Он подчеркнул, что, по Ленину, основные достоинства, сила художника определяются глубиной проникновения его в существенные явления жизни Для эпохи, о которой шла речь в статьях Ленина, это было прежде всего революционное пролетарское движение, значит, и подходить к творчеству художника нужно с точки зрения революции. В. И. Ленин учит, как отметил В. Полянский, выяснять, какие стороны действительности, чьи настроения отражает художник, чей опыт претворяет в художественные образы и насколько этот опыт значителен. Понять это — значит поставить «вопрос о классовом положении писателя, о его классовой идеологии и психологии, о его классовых навыках»[51]. В. Полянский подчеркнул, что В. И. Ленин к определению классовой позиции писателя подходил «с точки зрения определенной исторической задачи, разрешаемой пролетариатом в данный момент», и что для Ленина важно, не только чей опыт отражает писатель, но и как он его отражает. Чем выше мастерство произведения, тем сильнее его социальное значение

Интересные выводы методологического характера сделал из ленинских работ В. П. Полонский. Искаже-

[51] Воинствующий материалист, 1925, № 2, с 114.

нием марксизма,ленинского подхода к творчеству писателя назвал он такой подход, при котором «характер художественного творчества фатально предопределяется классовым происхождением художника». Учитывая, что процесс формирования идеологии в классовом обществе происходит непросто, он старается понять, как его объясняет Ленин, обращаясь к творчеству Толстого. «В области искусства, при анализе классового характера произведений и роли отдельных писателей, марксистский метод, как заметил В Полонский, допускает возможность разнообразнейших отклонений художественной идеологии от интересов класса, породившего художника, вплоть до открытой борьбы против него. Но эти отклонения в каждом отдельном случае надо найти, во-первых, и объяснить их происхождение — во-вторых, т е раскрыть этот механизм социальных воздействий на писателя, который переводит его с точки зрения своего класса к точкам зрения классов чужих» [52]

Возражая против отождествления классового происхождения художника с его идейно-эстетической позицией, Луначарский утверждал, что формула, будто «человек заклеймен тем классом, из которого он произошел .. не марксистская»[53]. Опираясь на ленинские статьи о Толстом, Горьком, на другие высказывания Ленина по вопросам литературы, Луначарский предлагал при определении классовости художника учитывать влияние на него всей окружающей жизненной обстановки. И здесь очень важно, предупреждал Луначарский, «подойти чрезвычайно осторожно к ближайшему его определителю», установить «различные социальные линии», разобраться, «что идет от одного класса, а что является воздействием другого класса»[54]. Подробнее Луначарский прослеживал этот процесс на творчестве Толстого («Толстой-художник»), Горького («М Горький-художник»), развивал свои положения в статьях о Плеханове-критике, в «Тезисах о задачах марксистской критики» и др., особенно в итоговой своей работе «Ленин и литературоведение».

---

[52] Полонский В Лев Толстой и марксистская критика — Печать и революция, 1928, № 6, с 16

[53] Луначарский А Актуальные вопросы художественной литературы — В кн Литературное наследство М, 1970, т. 82, с 81.

[54] Там же, с 80

Предсказывая и утверждая перспективу развития нового искусства как пролетарского и социалистического, пытаясь разработать его теоретические основы, Луначарский, как уже отметили исследователи его творчества, в основном опирался на практику Горького. Однако определение классовой направленности горьковского творчества у Луначарского претерпело значительную эволюцию.

Неизменным оставалось признание прогрессивности, демократичности, высокого гуманизма произведений Горького. Но вначале Луначарский повторял распространенное в первые послеоктябрьские годы мнение о том, что в новых произведениях Горького нет связи с современностью, что он отошел от жизни своей страны В статье «О художественном творчестве и о Горьком» (1928) Луначарский оговаривался, что назвать Горького «прозрачным, стопроцентным выразителем рабочего класса» он не решается. «Горький не пролетарский писатель эпохи зрелости пролетарского сознания, которая сейчас для значительной части пролетариата действительно наступила .. Но Горький — пролетарский писатель самой первой эпохи, когда пролетариату еще было очень трудно выдвинуть из своих рядов собственный свой командный состав, в особенности по линии беллетристической» (2,50).

Через очень короткий срок Луначарский будет говорить о Горьком как о пролетарском писателе убежденно, доказательно, без всяких оговорок Его участие в дискуссиях и поисках 20-х гг. было очень поучительным. Как и другие критики, Луначарский стремился точнее определить классовое содержание произведений Горького и признавался, как нелегко это сделать, потому что в современной критике, по его словам, «не установилось еще подлинных критериев в деле оценки писателей и подхода к ним» (2,50). Луначарский искал эти критерии, предлагал свои соображения, но главным образом рекомендовал прислушиваться к Ленину, (подумать, «почему Ленин назвал его (Горького. — А. К.) пролетарским писателем и не являются ли его аргументы гораздо более вескими, чем твои... И поскольку ты будешь вдумываться в положения Ленина хотя бы бегло и стараться всей силой твоего разума найти подтвер-

ждение правильности суждений Ленина, постольку ты окажешься всегда весьма близким к истине. Будь с Лениным — и благо тебе будет». Этот вывод, говорил Луначарский, — «сотни раз проверенный опыт» (2,51).

Если при всех ошибках и отклонениях Горького Ленин высоко ценил его именно как пролетарского писателя, то нужно понять методологию ленинского подхода Луначарский выделяет несколько основных моментов, требовавших разъяснения. Во-первых, от чего зависит классовая направленность творчества. Луначарский был убежден, что не от происхождения писателя «Критерий этот должен быть самым решительным образом отброшен». Из факторов, влияющих на классовое содержание произведений, он называл социальные условия жизни, воспитания художника, активность отношения писателя к действительности, его поисков, силу гуманизма. Из рассуждений Луначарского о Горьком становилось очевидным, что главную роль в творчестве играет мировоззрение писателя, его идейно-эстетическая позиция.

В речи о творчестве Горького на пленуме Моссовета (31 мая 1928 г.) Луначарский говорил как о закономерном итоге, что пролетариат советской страны «официально провозглашает его своим любимым писателем и своим великим выразителем в области художественного слова» (2,59). Опираясь на Ленина, «взглянув на творчество Горького в исторической перспективе», А. В Луначарский сумел в последующие годы «создать те шедевры советской литературной критики, в которых он дал глубокий и всесторонний анализ творчества писателя»[55].

Ленинской концепции социалистического искусства посвящен ряд серьезных исследований[56]. И все-таки до

---

[5] Бутаенко И. А. Луначарский и советская литературная критика, с. 264. Работам А. В. Луначарского о Горьком уделяет значительное внимание также И. А. Трифонов в книге «А. В. Луначарский и советская литература» и др.

[6] В далеко не полном перечне можно назвать работы последнего десятилетия: Лукин Ю. А. Ленин и теория социалистического искусства. М., 1973. Щербина В. Р. В. И. Ленин и художественная литература. М., 1974. Дементьев А. Г. В. И. Ленин и советская литература. М., 1977. Горбунов В. В. Развитие В. И. Лениным марксистской теории культуры. М., 1980. Иезуитов А. Н. В. И. Ленин и вопросы реализма. Л., 1980, и др.

сих пор нельзя говорить об исчерпанности в ее изучении. В рецензии на книгу А. Г. Дементьева «Статьи о советской литературе» (М., 1983) В. Акимов выдвинул, например, такой «полемический мотив»: «Сегодня мы можем сказать, что выражения «пролетарская культура» и «пролетарская литература» в широком методологическом смысле были правомерны лишь до того времени, как появились термины «социалистическая культура», «искусство и литература социалистического реализма»[57]. Этот тезис выдвигается для того, чтобы снять прозвучавшее в работе А. Г. Дементьева (и известное как конкретно-исторический литературный факт) положение, что А. Воронский «допустил серьезную ошибку», увидев в ленинских выступлениях «отрицание самой возможности пролетарской культуры (и литературы) в переходный от капитализма к социализму период»[58]. В своей рецензии В. Акимов говорит не только о том, что Воронский не всегда и не во всем был против пролетарской литературы, но категорически утверждает «Думается, что такой ошибки (т. е. отрицания пролетарской литературы — **А. К.**) Воронский не допускал»[59]. Отвергать общепризнанное можно только, действительно, пересмотрев некоторые принципиальные положения. В данном случае — это вопрос о пролетарской культуре. Аргументы в защиту выдвинутого тезиса противоречат фактам и выводам, приведенным самим В. Акимовым в названной книге и свидетельствующим о том, во-первых, что советская литература в 20-е гг. не сводилась к названным в рецензии именам выдающихся художников-пролетарских и «попутчиков», которых не следует, как справедливо говорит рецензент, противопоставлять, во-вторых, *формирование* советской литературы как *единой* было *процессом*, и процессом трудным. Но главное, что важно подчеркнуть: не было такой безусловной последовательности, когда понятие «пролетарская литература» именно в *методологическом смысле* предшествовало термину «социалистическая литература». Еще в 1885 г. в статье «Два слова читателям-рабочим» Плеханов говорил, что у рабочих должна

[57] Вопросы литературы, 1984, № 4, с. 215.

[58] *Дементьев А.* Статьи о советской литературе. М., 1983, с. 203.

[59] Вопросы литературы, 1984, № 4, с. 215.

быть своя поэзия, свои песни, свои стихотворения, в которых они выразят «свое горе, свои надежды и стремления». А стремятся рабочие — к социалистическому порядку, это стремление и составит содержание пролетарского искусства[60]. Не случайно П. А. Николаев в работе об эстетических теориях Плеханова говорит о разработке им принципов социалистической литературы.

А. В. Луначарский в статье «Задачи социал-демократического художественного творчества» (1907) писал, что «Максим Горький подошел к задачам социалистического художественного творчества», он «первый русский художник, взявшийся за чисто социалистическую тему и чисто социалистически ее обработавший» (7,164). В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) разрабатывал идейно-эстетические принципы пролетарского, социалистического искусства, не разделяя и не противопоставляя эти понятия, как не разграничивались они и у других марксистов-критиков. Искажения, внесенные теориями А. Богданова и практикой Пролеткультов в само понятие «пролетарская культура», во многом осложнили процесс развития социалистического искусства и его теоретического и литературно-критического осмысления. Увидеть и понять просчеты и ошибки, выделить позитивные тенденции, обеспечившие преодоление ошибок и достижение тех успехов, к которым пришла советская литература, сформировавшаяся как литература социалистического реализма, можно только опираясь на ленинскую концепцию истинно пролетарского, т. е. социалистического искусства.

2. Отношение к классическому наследию и вопросы преемственности

Закономерности развития литературного процесса в послереволюционное десятилетие определили обостренный интерес к классическому наследию и стремление понять, как можно использовать предшествующий твор-

[60] Плеханов Г. В. Литература и эстетика. М., 1958, т. 2, с. 184.

ческий опыт. Это подтверждают программные документы и выступления представителей всех литературных объединений. Лефовец Б. Арватов предлагал выяснить, «каково должно быть отношение (теоретическое и практическое) пролетариата к тому художественному наследию, которое оставило ему человечество»[61] Напостовец Г. Лелевич объявил литературу предшествующих эпох «объектом серьезнейшего научного изучения»[62] Теоретик «Перевала» А. Воронский выдвинул на первый план «вопрос о старом буржуазном искусстве, точнее, о том, как мы, коммунисты, должны его расценивать»[63].

Признание значимости проблемы еще не обеспечивало единодушия в ее решении, которое зависело от понимания специфики и задач искусства. Теоретики Лефа, во многом сближаясь с пролеткультовцами[64], считали необходимым «преодолеть» опыт классиков и создать совершенно новую, «чисто классовую» (А Богданов) «пролетарскую культуру» А. Богданов, на теоретическую концепцию которого опирались сторонники «производственного искусства», призывал критику «идти рядом с развитием самого пролетарского искусства, помогая ему советом и истолкованием и руководя им в использовании художественных сокровищ прошлого. Эти сокровища она должна передать пролетариату, объяснив ему все, что в них для него полезно и нужно и чего в них для него недостает»[65]. Когда критики, следуя Богданову, начинали «истолковывать» и «объяснять», как относиться к классическому наследию, они приходили к полному отрицанию классиков. По теории Богданова вся прежняя культура — буржуазная Представители ее могут выражать психологию и интересы своего класса Те, кто «воспитывался и вырос в ином мире», не могут «стать прямыми выразителями и организаторами пролетарского сознания»[66] Поэтому «первую заботу» кри-

---

[61] «Леф», 1923, № 3, с 77

[62] Лелевич Г Отказываемся ли мы от наследства — На пути 1923, № 2 3, с 49

[63] Воронский А О хлесткой фразе и классиках Прожектор, 1923, № 12, с 14

[64] Эта связь убедительно показана в раб Мазаев А И Концепция «производственного искусства» 20-х годов М, 1975

[65] Богданов А О пролетарской культуре Л, М., 1924, с 213.

[66] Пролетарская культура, 1920, № 13—14, с 60

тики Богданов видел в том, чтобы сохранять «чистым и ясным» «художественное самосознание рабочего класса»[67]. Как результат этих рекомендаций в критике звучали выводы «Мы прекрасны в неуклонной измене прошлому», «духовный рост пролетариата базируется прежде всего на духовном разрыве с прошлым» и т. д. Б. Арватов, например, заявлял, что «изжитые историей направления не могут представлять для пролетариата никакого принципиального интереса»[68].

Теоретики РАППа во многих выступлениях и официальных декларациях ратовали за классическое наследие и его «критическое» усвоение. Но практически они часто сближались с нигилистическим пафосом пролеткультовцев и лефовцев в своем отношении к писателям-классикам и «попутчикам», потому что тоже уверяли, что пролетариат «строит свою литературу, совершенно отличную от прошлой как по содержанию, так и по форме» (Г. Лелевич)[69], «...пролетариат создаст свой стиль в искусстве в соответствии с теми социально-психологическими особенностями, которые присущи пролетариату..» (В. Ермилов)[70] и т. д.

Активным защитником наследства классиков был А. К. Воронский, вступивший в полемику с лефовцами, рапповцами — со всеми, кто отрицательно или недоверчиво относился к достижениям искусства прошлого. «Нам передано изумительное литературное наследие, на нас, коммунистах, лежит тягчайшая ответственность за то, какую литературу даст новая Россия после Пушкина, Гоголя, Толстого...»[71] «Буду звать современных писателей назад к классикам-реалистам. Сейчас это, впрочем, звучит скорее иначе: вперед к классикам, к Гоголю, к Толстому, к Щедрину...»[72] А. Воронский советовал молодым авторам возвратиться «к лучшим традициям нашей классической литературы. Наши классики умели в совершенстве пользоваться этими методами воздействия на читателя, оттого так «вечны», так прекрасны, так широ-

---

[67] Богданов А. О пролетарской культуре, с. 164.
[68] Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928, с. 31.
[69] На посту, 1923, № 2—3, с. 50.
[70] На лит. посту, 1928, № 6, с. 15.
[71] Воронский А. Искусство и жизнь. М., 1924, с. 57.
[72] Там же, с. 78.

ки и глубоки их произведения, так захватывают, покоряют и подчиняют себе читателя»[73].

Строить новое искусство, опираясь на классиков, — это был ленинский завет. «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем»[74]. В речи на III съезде комсомола В. И. Ленин говорил о пролетарской культуре как о «закономерном развитии тех запасов знания которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»[75]. По Ленину, успех пролетарской культуры могло обеспечить «..развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с **точки зрения** миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»[76].

При обращении к ленинским высказываниям о литературе критики заметили, что В. И. Ленин прежде всего выделял два момента — классовый характер культуры и историческую преемственность. В статьях начала 20-х гг. на тему «Ленин и литература» подчеркивались эти мысли[77]. Критики ссылались на выступления В. И. Ленина на III съезде комсомола, на совещании политработников 3 октября 1920 г., на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию и др. Они отмечали, что задачу учиться, критически овладевать культурой прошлого Ленин ставил на первый план. Выступая против лефовцев, отрицавших классическое насле-

---

[73] Воронский А. Литературные отклики. — Красная новь, 1923, № 4, с. 322.

[74] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 55.

[75] Там же, т. 41, с. 304—305.

[76] Там же, с. 462.

В. В. Горбунов подробно прослеживает, как накануне революции и в первые послереволюционные годы В. И. Ленин ставил и решал один из важнейших вопросов о «необходимости использования достижений культуры для победы социалистической революции» и «о роли социалистической революции в спасении культуры», о значении духовной культуры в жизни общества. (Горбунов В. В. Развитие В. И. Лениным марксистской теории культуры (дооктябрьский период). М., 1980, с. 111.

[77] См.: Гиринис С. Ленин об искусстве. — Культурный фронт, 1924, № 1; Луппол И. Проблемы культуры в оценке Ленина. — Печать и революция, 1925, № 7 и др.

дие.В. Полянский писал: «Как было бы полезно этим мелкобуржуазным анархистам в искусстве почитать статьи Владимира Ильича Может быть кое-что и поняли бы»[78].

Особую роль в объяснении методологического значения ленинского отношения к культурному наследию сыграл А. В Луначарский. Критик-марксист не уставал убеждать, что борьба со всем художественным прошлым человечества как «буржуазным искусством есть вредная нелепость» (1,200). Выступая перед молодежью, он рассказывал, как Ленин любил Пушкина, Успенского, проявил замечательное умение разобраться в Л. Толстом, сумел дать глубокую оценку Горькому[79]. В 1924., в разгар утверждений об опасности использования буржуазных специалистов, Луначарский активно пропагандировал ленинскую мысль о необходимости «опираться на силы вне партии, привлечь их к работе государственной, хозяйственной, культурной»[80]. Это не снимает задачи растить своих специалистов, но должно удержать от бесшабашной готовности немедленно создавать новую пролетарскую культуру. Уже тогда Луначарский напоминал ленинское предупреждение об опасности «оттолкнуть от себя буржуазную науку и ввергнуться целиком в ересь комчванства. Эта опасность огромна»[81] Ближе всех к опыту классиков А. В. Луначарский ставил А. М Горького, он называл его самого классиком пролетарской литературы (2,119)

В 20-е гг широкое признание получило положение о том, что Горький больше, чем другие писатели, — связующее звено между старым и новым искусством. В. В. Воровский еще до революции говорил, что Горький «появился в момент начинавшейся великой ломки нашей общественности, став, таким образом, на грани двух поколений: он протянул руку жизнеспособным элементам вчерашнего дня и показал им перспективы занимавшегося завтрашнего дня . »[82]. А. В. Луначарский рас-

---

[78] Под знаменем марксизма, 1923, № 4 5, с 198

[79] Луначарский А В Читайте классиков — Комс. правда, 1925, 26 июля

[80] Луначарский А В Ленин Очерки М., 1924, с 27

[81] Там же, с 36

[82] Воровский В В Литературные очерки М, 1923, с. 117.

сматривал горьковские произведения как «цепь литературной преемственности» («Назад к Островскому»). В итоговом обзоре развития советской литературы за десять лет А Лежнев писал: «Из больших «стариков» почти один только Горький сумел войти в литературу сегодняшнего дня как действенная сила»[83].

Признавая эту связь, одни одобряли ее, другие ставили в упрек писателю П. С. Коган выражал опасение, как бы захваченный влиянием литературы прошлого рабочий писатель не «утратил свое пролетарское лицо»[84]. Г. Лелевич беспокоился, что чрезмерная близость старой литературе помешает Горькому перестроиться на новый лад[85]. По мнению Н Чужака, приверженность классике уводила Горького от злободневной тематики[86]. В. Шкловский называл Горького «жертвой установки на великую литературу», и если он хвалил последние произведения писателя, то только за то, что в них, как ему казалось, Горький резко порывает с традициями русской литературы[87].

Чаще всего отмечалась связь Горького с классическим реализмом, с его наиболее прогрессивными тенденциями[88]. По словам Луначарского, Горький показывал своих героев, как и Чернышевский, «на фоне определенных социальных пейзажей». Как Толстой и Чернышевский, Горький не бесстрастен, он «стремится передать внутреннее существо явления как такового, рассказать подлинную жизнь».. (2,132) Иногда именно эта особенность горьковского творчества вызывала возражения

В. Шкловский считал, что «навыки разночинской литературы, навыки Златовратского портили Максима

---

[83] Сибирские огни, 1928, № 1, с 190
Красная новь, 1921, № 3, 237
Рабочий читатель 1925 № 1, с 17

[84] Литература факта М , 1929, с 166
Бескозовский В Удачи и поражения Горького Тифлис, 1926, с 45

[85] См Строев В А (Десницкий) М Горький Пб , 1919, Войтоловский Л Максим Горький Звезда, 1928, № 3. Об этой связи писали в своих работах, характеризуя творчество Горького, В Львов-Рогачевский, В Евгеньев-Максимов, А Лежнев и др

Горького»[89], он одобрял усмотренную им в очерках Горького связь с В. Розановым. Имя Горького в 20-е гг. ставили в один ряд с Е. Замятиным, А. Белым, Ф. Сологубом, сближая или противопоставляя их.

На примере отношения к Горькому можно проследить, как в 20-е гг. столкнулись две противоположные тенденции: с одной стороны, стремление пересмотреть классическое наследие, прежде всего подход к писателям-разночинцам, выявить эстетическую значимость их творчества, приблизить к советскому читателю; с другой стороны, отказ от прогрессивных реалистических традиций, увлечение модернистским «новаторством». И в том, и в другом случае делались попытки подкрепить выдвигаемые положения авторитетом А. М. Горького. Чтобы оценить достоинства или недостатки в произведениях писателя при соотнесении их с предшествующим творческим опытом, надо было определить критерии оценок[90], ответить на вопрос, что можно брать у писателей-классиков и к чему, как учил В. И. Ленин, нужно «отнестись... критически»[91].

Решение проблемы преемственности, как это поняли уже в 20-е гг., оказалось в тесной связи с истолкованием классовой природы творчества. Большинство литераторов, судя по их выступлениям, признавали классовый характер искусства, хотя и вкладывали в понятие «классовость» иногда разное содержание («Специфическое выражение или оформление классовой... психоидеологии» (В. Фриче); «отражение и результат классовой борьбы» (В. Полянский); «орудие классового самопознания» (В. Полонский) и т. д.). От того, как осуществлялся классовый подход, зависело, как мы видели, определение классовой сущности творчества Горького, влиял он и на оценку преемственных связей творчества Горького с русской классической литературой.

---

[89] Россия, 1924, № 2, с. 200.

[90] Не случайно и в 1930 г. все еще оставалось неясным, как пролетарскому писателю «обогатиться художественным наследством Толстого», «погрузиться в его творческую лабораторию и не остаться в плену у него», как сделать, чтобы учеба не была «капитулянтством», что значит - учась, «преодолеть» и т. д. (Литература и искусство, 1930, № 3—4, с. 93).

[91] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 305.

Недоверчивое отношение к классическому наследию в послереволюционный период во многом объясняется распространенной точкой зрения, по которой искусство отождествляли с классовой идеологией. Тогда и возникал вопрос, могут ли произведения, выражающие интересы одного класса, быть полезны для других классов.

При всей категоричности нигилистической позиции А. Богданова, и он не мог не признавать бессмертного значения многих памятников искусства. Не случайно в его теории определенное место занимает разговор об общечеловеческих элементах в искусстве. Но ограниченность А. Богданова, как отмечает В. Акимов, в том, что «это общечеловеческое он не связывает никак с поступательным развитием культуры... Для него сектантски истолкованное «пролетарское» и есть общечеловеческое»[92] В. Плетнев в статье «На идеологическом фронте» и вовсе выводил общечеловеческую культуру за пределы классового общества.

Вопрос о преходящем и бессмертном, временном и вечном волновал многих авторов[93]. Одним из первых в советской критике марксистско-ленинское объяснение общечеловеческого содержания классических произведений искусства дал А. В. Луначарский. Откликаясь на 100-летний юбилей А. Н. Островского в 1923 г., он писал о необходимости по-марксистски подходить к культурному прошлому, к творчеству выдающихся художников. «Строя в своем сердце и в своем уме известную чувством согретую идею о жизни своего класса, какою он хотел бы ее видеть, — такой писатель не может не подойти близко к общечеловеческим идеалам, то есть к таким идеалам, которые могут говорить сердцу каждого, которые при своем осуществлении удовлетворили бы всех и которые поэтому всенародны» (2,202).

К наблюдению, что «в эпоху классовых битв в сфере культуры не только классовое выступает в своем действительно классовом виде, но во многих своих аспектах и общечеловеческое проявляется через классо-

---

[92] Акимов В. В спорах о художественном методе, с. 114.

[93] Характерно название статей, хотя они и не давали решения вопроса: Тарасов-Родионов А. Классическое и классовое на посту, 1923, № 2—3. Коган П. С. О вечном и классовом в литературе. — Русский язык в советской школе, 1930, № 1 и др.

вое»[94], подходили критики в 20-е гг. Конечно, эта категория была только выделена, названа, но не получила и не могла получить тогда основательной теоретической разработки[95]. Тем не менее некоторые продуктивные выводы были сделаны. Например, В. Полянский в одной из ранних работ писал, что интересы революционного рабочего класса «по существу своему общечеловеческие»[96], хотя подняться до обобщающего вывода, что «в классовом обществе общечеловеческое проявляется главным образом через прогрессивную классовость»[97], он еще не сумел. Но к подобному выводу подходил А. К. Воронский, полемизируя с теми, кто отождествлял классовость художника с его социальным происхождением или сводил ее к идейным представлениям писателя. Он называл Горького одним из «наших лучших реалистов» рядом с Пушкиным и Толстым. И близость к классикам, творческое родство с ними рассматривал как обязательные признаки прогресса, необходимые моменты поступательного движения. Он возражал тем, кто видел в искусстве прошлого только буржуазные пережитки. Не отрицая классового содержания художественного творчества, А. Воронский не мог согласиться с тем, что «буржуазный писатель, попутчик, не может быть полезен пролетариату, не может дать объективно ценных вещей»[98]. «Буржуазную литературу нельзя заключать в одни общие скобки... Буржуазная литература (и дворянская) в лице лучших своих представителей в лучшие времена воплотила общие психологические черты, присущие человечеству на протяжении целых эпох, хотя классовая психология, конечно, преобладала в ней[99].

---

[94] Куницын Г. Н. Общечеловеческое в литературе. М., 1980, с. 11.

[95] «Теперь ее решать легче, ибо общий уровень советской эстетической науки как никак повышается, а соответственно сужается сфера полуграмотности в овладении идейным богатством марксизма ленинизма. Среди авторов исследовательских работ сейчас реже встречаются такие, кто «все» и «вся» раскладывает по классовым «полочкам», забывая, что общечеловеческий момент содержится вовсе не только в «языке», в форме искусства, но и в содержании», - пишет Г. Куницын (Там же, с. 7).

[96] Полянский В. На лит. фронте, с. 71.

[97] Куницын Г. Н. Общечеловеческое в литературе, с. 11, 346.

[98] Воронский А. Об искусстве писателя. – В кн.: Как и над чем работать писателю. М., Л., 1927, с. 32.

[99] Воронский А. Искусство и жизнь, с. 65.

Чем же достигается жизненность, общечеловеческая значимость? Мысли, высказанные Луначарским в приведенной статье об А. Н. Островском, находят выражение и в других выступлениях критика. «Поэзия не может не быть поэзией своего времени и должна быть ею Но тот, кто выражает черты своего времени, роднящие его с будущим, оказывается бессмертным», — писал он в статье 1921 г. «Пушкин и Некрасов» (1,32) Такой критерий в подходе к классикам выделил и В. Полянский. «Каждый художник прошлого интересен как выразитель настроений своего времени—и этому у них надо учиться»[100].

Безусловное влияние оказывали на критиков ленинские оценки творчества Толстого, то, что Ленин прежде всего ценил в его произведениях глубину показа русской жизни, силу протеста против насилия, социальной несправедливости, то, что Толстой сумел стать «зеркалом русской революции». «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»[101]. Об усвоении методологического смысла именно этих ленинских оценок свидетельствуют работы критиков, в которых при непреодоленной еще непоследовательности суждений выделялось как основное ленинское положение о необходимости рассматривать творчество художника в связи с его эпохой, устанавливать, какие значительные явления времени от отразил[102].

Положение о том, что для развития нового искусства нужно воспринимать классическое наследство не внешне, осознали в 20-е гг многие писатели В ответах на вопросы журнала «На лит. посту» (1927, № 5,6) об отношении к классикам М Кольцов предлагал учиться у них «совершенству в отражении своей эпохи». Ю. Либединский считал необходимым понять революционно общественные установки таких писателей, как М. Е

---

[100] Полянский В На лит. фронте, с 74.

[101] Ленин В И Поли собр соч, т 20, с. 19.

[102] См Фриче В В И. Ленин о классовом лице Л Н Толстого - Пролетарская революция, 1928, № 4 Раскольников Ф Ленин о Толстом — Новый мир, 1928, № 10, Волин Б Лев Толстой в оценке В И Ленина М., 1928, и др

Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов. «Классик дает совершенное понимание своей эпохи, он чувствует дыхание будущего, и поэтому его произведения не теряют интереса для многих будущих поколений», — писал там же Ф. Гладков.

С таких позиций подходили критики и к оценке творчества А. М. Горького, выделяя как основные критерии подход писателя к действительности, полноту и верность ее изображения. Акценты при этом расставлялись поразному, и выводы были неодинаковые, но как бесспорное достоинство признавалась глубина познания конкретно-исторической действительности[103].

Наиболее последовательным в оценке творчества Горького с точки зрения полноты и верности изображения действительности был А. В. Луначарский. Опираясь на ленинское отношение к писателю, критик говорил о величии Горького, проявившемся в том, что он «сумел с огромной чуткостью воспринять» окружающую его жизнь («О Горьком»). В Горьком он ценил «огромное разумение действительности, огромную любовь к человеческому счастью...» («Максим Горький»). Горький интересен тем, что в его творчестве «конфликты и противоречия времени сказываются с особенной выразительностью» («О художественном творчестве и о Горьком»).

Правильно оценить значение и своеобразие творчества Горького некоторым критикам мешала невыясненность методологического содержания категории классовости[104], что было особенно важно, так как под непри-

[103] Горький писатель, «раньше и глубже других уловивший смысл этого громадного исторического перелома в жизни народа» (о событиях первой русской революции в изображении Горького). Войтоловский Л. Очерки истории русской литературы XIX и XX веков. М., Л., 1928, ч. 2, с. 275. «Меткость наблюдения», «социальную наполненность, умение видеть основные отличительные особенности времени» назвал характерными признаками горьковского реализма А. Лежнев в своей раб. Лежнев А. Максим Горький. М., 1928. «Огромную художественность», «глубокую мудрость» в изображении действительности у Горького, в частности, в его повести «Детство» отметил И. Груздев в кн.: Груздев И. Максим Горький. Л., 1925. С этой точки зрения оценивались и другие произведения Горького, созданные ранее или только что написанные.

[104] См.: Лелевич Г. По журнальным окопам. Молодая гвардия, 1924, № 7—8. Чужак Н. Опыт учебы на классике. Новый Леф, 1928, № 7. Горбачев Г. О «Климе Самгине». — Красная газета, веч. вып., 1927, № 250; Кубиков И. Н. Рабочий класс в русской литературе. М., 1926 и др.

емлемым прежде всего критики понимали классово чуждое. Луначарский не случайно предлагал критикам при анализе произведений писателя «определять — враг или друг перед нами, в какой степени враг и в какой степени друг...» (8,548)[105]

Чтобы установить степень пользы для революционного пролетариата того или иного произведения, очень важно было усвоить ленинское положение о том, что «в каждой национальной культуре есть, хотя бы неразвитые, элементы демократической и социалистической культуры...»[106].

В. И. Ленин учил: «...Мы из **каждой** национальной культуры берем **только** ее демократические и ее социалистические **элементы,** берем их **только** и **безусловно** в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму **каждой** нации»[107] Очевидно, основная трудность для критика как раз состояла в том, чтобы практически выделить, в чем именно проявляются «демократические и социалистические элементы» каждой национальной культуры, как определить то, «что не отошло в прошлое, что принадлежит будущему»[108].

Глубокое методологическое значение имело ленинское суждение, приведенное в воспоминаниях К. Цеткин, опубликованных в 1924 г., о том, что смысл и назначение искусства — объединять и поднимать массы, выражать и защищать их интересы Останавливаясь на том, с какими трудностями столкнулась литературно-критическая мысль, осознавая пролетарскую классовость революционного искусства, А. И. Метченко в своей книге «Кровное, завоеванное» отмечает, что в 20-е гг. представление о классовости не соотносили с понятием народности, потому что трудно было понять тогда «сложный диалектический процесс взаимодействия классового, народного, общечеловеческого», что это особенно ска-

[105] Заслугу Плеханова Луначарский, например, видел в том, что он рассматривал литературу как явление общественное и поэтому подходил к произведению «с точки зрения большей или меньшей пользы, которую оно может принести растущей в недрах русского общества пролетарской революционной силе» Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 228

[106] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120

[107] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 121

[108] Там же, т. 20, с. 23

зывалось на отношении к классическому наследию[109]. Однако нельзя сказать, что в критике 20-х гг. совсем не было попыток такой соотнесенности.

В 1922 г. в речи о Пушкине Луначарский говорил: «В Пушкине-дворянине на самом деле просыпался не класс (хотя класс и наложил на него некоторую свою печать), а народ, нация, язык, историческая судьба... Пушкин послал первый привет жизни, бытию в лице тех миллиардов человеческих существ в ряде поколений, которые его устами впервые членораздельно заговорили» (1, 37). Как видим, классовое, национальное, народное, общечеловеческое здесь поставлено в тесную взаимосвязь. «Опираясь на ленинское учение о классическом наследии, Луначарский развивал мысль о том, что великие художественные творения прошлого выражали не узкоклассовые, корыстные интересы тех сословий, к которым принадлежали их авторы по праву рождения, а интересы общенародные», и этот вывод С. И. Машинский отметил как особую заслугу критика-марксиста[110].

При всех разногласиях в оценке творчества Горького объединяющим для критиков 20-х гг. было мнение о близости его предшествующей литературе, прежде всего — ее прогрессивным реалистическим тенденциям. При этом с самого начала в советской литературной критике, как и в дореволюционной марксистской, отмечалась не только связь с традициями, но и новаторство творчества М. Горького.

В 1919 г. В. Строев (Десницкий), ставя в особую заслугу писателю его уважительное отношение к классике, в то же время отметил, что всей направленностью своего творчества Горький противостоит предшествующей литературе («М. Горький»).

Сближая Горького и Чехова, В. Львов-Рогачевский, В. Евгеньев-Максимов, А. Лежнев и другие подчерки-

---

[109] Метченко А. И. Кровное, завоеванное. М., 1975, с. 94.

[110] Машинский С. Наследие и наследники. М., 1967, с. 82. О внимании А. Воронского к категории народности пишет в своей книге В. Акимов, приводя довольно убедительные аргументы в доказательство того, что у Воронского сближались понятия классовости, партийности, народности, хотя, на наш взгляд, эти суждения Воронского следует рассматривать как элементы процесса, подступы к решению проблемы, но еще не решение ее.

вали и их отличие. Если Чехов — Чайка русской литературы, то Горький — ее Буревестник. От произведений Горького впечатление, «точно окна распахнулись в тесных и душных домах»[111] Новое у Горького — от революционного пролетариата. «Хмурым людям», «хмурой» атмосфере периода реакции Горький противопоставил «неизбывную жизненную силу нового общественного класса», его оптимизм[112], своеобразие горьковского реализма в сравнении с его предшественниками — в стремлении найти положительное в людях[113] и т д

А Воронский убежденно утверждал возможность для писателей послереволюционной эпохи пойти дальше классиков «наши отношения к миру гораздо динамичнее, чем у Гомера, у Пушкина» В отличие от классического современное искусство должно несравненно больше внимания уделять общественно-политической жизни, при этом не декларировать, а брать вглубь. Горький, по мнению Воронского, своей ненавистью к окуровщине вписывается в традицию русской классической литературы, разоблачавшей «российскую азиатчину». Но при этом Горький, как считает критик, поднялся над такими писателями, как Бунин, Куприн, Андреев[114] Он ушел дальше своих предшественников, потому что «в революции и в революционных типах Горький увидел разумное и целесообразное направление творческих сил человека»[115].

Вставал вопрос, как соотнести новое содержание с классическим опытом, как поднять молодую литературу, с большим числом начинающих авторов, до уровня классических творений в их эстетическом качестве. Критике 20-х гг. предстояло преодолеть противоречие, когда одни упрекали современную литературу в отставании от классиков и (как следствие) неэстетичности ее (это чаще касалось пролетарских авторов), а другие объясняли причину недостатков новых литературных произве-

[111] Львов-Рогачевский В Новейшая русская литература М , 1923, с 148

[112] Евгеньев-Максимов В. Очерки истории новейшей русской литературы Л , М , 1925

[113] Лежнев А Максим Горький М , 1928

[114] Воронский А Искусство видеть мир М , 1928, с 99

[115] Воронский А. О Горьком. — Красная новь, 1926, № 4, с 206.

дений чрезмерной зависимостью от эстетических традиций[116]. Было высказано мнение, что по отношению к пролетарской литературе в сравнении с классической должны быть другие эстетические требования[117].

В то же время многие критики понимали необходимость для нового искусства по-новому и высокохудожественно решать выдвинутые революционной действительностью задачи и видели свое назначение в том, чтобы помочь писателям, особенно начинающим, в создании более совершенных художественных произведений. В этой связи важно было определить, в чем проявляется новаторство молодой советской литературы в сравнении с классической,—в форме, содержании или в том и другом. Опасаясь возможного влияния классово чуждого содержания у писателей прошлого, критики в то же время понимали, что неопытным авторам необходимо овладеть классическими приемами художественного мастерства.

Тогда же был выдвинут тезис если искусство прошлого не может быть полезно с точки зрения содержания, то надо учиться форме, техническому совершенству. В результате возник такой вывод. «Чем дальше во времени от нас произведения искусства, тем безразличнее для нас идеология, выраженная в данных произведениях искусства. Чем меньше мы заинтересованы идеологически в данном художественном произведении, тем спокойнее, объективнее наша оценка его, тем больше мы обращаем внимания на его форму»[118]. На вопрос, который неизбежно вставал перед критиками 20-х гг., как

[116] Этот упрек особенно часто адресовали Горькому. В. Вешнев писал, что Горький «приобрел вкус к гиперболическому психологизму Достоевского, к розановщине, к соллогубовскому бредовому вымыслу и к пустому андреевскому парадоксу». Вешнев В. Горькое заблуждение. — На пит посту, 1927, № 20, с. 45. Только подражание классикам увидел у Горького Г. Горбачев (Звезда, 1925, № 5, с. 236) и др.

[117] В. Блюменфельд говорил, что эстетическая сторона не должна волновать. В деэстетизации «эмансипация социальной воли из-под обломков идеалистической художественной формы», и призывал «Через разрушение старой художественной формы — к успехам пролетарской литературы». Блюменфельд В. Современная литература и ее критики. — Жизнь искусства, 1925, № 25, с. 8.

[118] Зивельчинская Л. Критика эстетики Канта. М., 1928, с. 145.

объяснить, что некоторые художественные произведения сохраняют свое значение для всех классов общества на протяжении веков[119], Л. Зивельчинская, например, отвечала, что это достигается особенностями художественной формы.

Критики разных групп в конкретных рассуждениях о путях использования классического наследия допускали разрыв формы и содержания в художественном произведении Лефовец Б. Арватов призывал использовать у писателей любых направлений только их приемы («Искусство и классы», 1923), рапповский критик А. Зонин уверял, что усвоить буржуазную культуру — это значит перенять технику[120]. С оговорками, только «в отношении формы», признавал возможность связи с искусством прошлого перевалец А. Лежнев, поскольку форму, как он говорил, еще можно принять в старом виде, а содержание нужно новое[121]. В Шкловский воспринял как неудачу «Дело Артамоновых» М Горького из-за того, что писатель,по словам критика, воспользовался «отжившей романной формой»[122].

Тогда же прозвучали возражения против такого разделения Идею единства социальной значимости и художественного совершенства последовательно защищал А. Воронский («Искусство видеть мир» и др) И. Нусинов выделил три основные причины жизненности классиков. глубинное знание и отражение жизни своего времени, глубокое раскрытие свойств человека своего класса и художественное совершенство, т е. классическое он рассматривает во взаимосвязи формы и содержания, при этом учитывается качество содержания и утверждается необходимость художественного совершенства, без которого не может быть глубокого выражения социально-политического смысла[123].

Актуально прозвучал и встретил поддержку призыв А. В. Луначарского при всем критическом отношении к

[119] Гриб В О принципах построения марксистской эстетики — Под знаменем марксизма, 1929, № 2 3, с 159

[120] Октябрь, 1926, № 6, с 192

[121] Лежнев А, Горбов Д Литература революционного десятилетия Харьков, 1929

[122] Шкловский В Удачи и поражения М Горького, с 65

[123] Нусинов И В чем объективный критерий художественности — Литература и марксизм, 1931, № 1, с 19, 23.

наследию учиться у классиков, познавая не только мастерство композиции, стиля, но и цель искусства, его социальное содержание, настрой, от которого зависит форма[124]. Теоретические выводы важно было проверить практикой конкретного анализа, и творчество Горького давало богатый материал для совершенствования литературно-критической методологии.

3. Проблема соотношения идейности и художественности

Обращение критики к творчеству Горького, которого часто рассматривали и как классика, и как первого пролетарского писателя, особенно убедительно показало, что преемственность не может быть сведена к усвоению тех или иных технических приемов, а новаторство к отрицанию их. Когда Горького ставили рядом с Чеховым или Толстым, то общее или отличное видели не только и не столько в приемах мастерства, сколько в мировоззренческой позиции, подходе к жизни, основном пафосе творчества. В критических работах, посвященных М. Горькому, как и в статьях о Л Толстом, выделялся особенно волновавший критику вопрос о роли мировоззрения в творчестве, о зависимости художественного совершенства произведения от его идейной направленности. Если в связи с Толстым обсуждение этих проблем должно было помочь прежде всего определиться в отношении к классическому наследию, то на примере творчества Горького важно было понять особенности, пер-

[124] Луначарский А. О плане и характере искусствоведческих исследований (1928) — т. 8, с. 19–25, Классовая борьба в искусстве, М., 1929, т. 8, с. 29—52, О творчестве М. Горького. — Вестник Комакадемии, 1931, № 7 и др.

спективы, возможности революционного искусства, пути его дальнейшего развития[125].

В условиях борьбы нового со старым, особенно в первые послереволюционные годы, труднее всего было определиться идеологически, художественно выразить свое отношение к революции, социалистической действительности, понять задачи, вставшие перед искусством. Как известно, принципы идейности, партийности были предметом особенно острых споров между литераторами. Те, кто отрицали идеологическое содержание в художественном произведении, главное достоинство Горького усматривали в техническом совершенстве, занимательности, обилии материала[126], пытаясь доказать идейную индифферентность писателя[127].

Р. Григорьев упрекал Г. В. Плеханова за то, что в рассуждениях о Горьком критик-марксист придает большое значение рациональным моментам в художественном творчестве. У Р. Григорьева свой взгляд на эволюцию Горького, поступательность которой критик усматривал в том, что Горький якобы со временем «освобождает свое творчество от преднамеренного служения «идее» и твердо становится на путь правдивого реалистического бытописания»[128].

---

[125] В послереволюционной критике о Горьком, «буревестнике революции», писал В. Правдухин (Сибирские огни, 1924, № 5), называя его «вестником, отцом послереволюционной литературы». «Максим Горький по прежнему остается самым здоровым, самым национальным и в то же время революционным художником» (с. 226). Критик отмечал и плодотворное влияние Горького на молодую советскую литературу и писал, что его произведения возбуждают «жажду жизни, движения, рождают позыв к творчеству» (с. 227). А. В. Луначарский видел в Горьком учителя советских писателей, призывал активнее у него учиться. Луначарский А. В. О театре. М., 1926, с. 99. В. Полянский называл М. Горького «самым большим писателем современности» (Народный учитель, 1928, № 3—4, с. 104). А. Лежнев считал, что Горький с 1906—1907 гг. творчества стал основоположником пролетарской литературы, создателем реализма особого рода — «синтетического реализма», и в этом плане влияющим на других писателей. Лежнев А. Максим Горький. М., 1928, с. 62, и др.

[126] Шкловский В. Новый Горький. — Россия, 1924, № 2, с. 199.

[127] Лежнев И. Где же новая литература? — Россия, 1924, № 1, с. 196. Шкловский В. Удачи и поражения Максима Горького, с. 43.

[128] Григорьев Р. Максим Горький. М., 1925, с. 101.

На примере суждений одного из ведущих критиков 20-х гг. А. К Воронского можно проследить, как непросто складывались представления о роли мировоззрения в художественном творчестве вообще, о характере мировоззренческой позиции Горького, в частности. А. Воронский в некоторых своих выступлениях подчеркивал значение личности писателя, его отношения к миру, к происходящим событиям. Критика беспокоили настроения Горького первых послереволюционных лет. В статье «О Горьком» (Красная новь, 1926. № 4) он писал. «Сомнения и колебания связали талант Горького там, где шла речь о революции.. Этим и объясняется то, что последние произведения не возбуждают острого внимания, несмотря на их мастерскую отделку. С нашей точки зрения, художественное миросозерцание М. Горького, как оно оформилось теперь в его последних вещах, нуждается в серьезных поправках и оговорках» (с. 211). Здесь же критик отметил и высоко оценил «философские поиски писателя, его представления о мире, как они складывались в пору его юности и первой зрелости, в годы, наложившие наиболее яркую печать на последующее художественное творчество» (с. 201). Из приведенных суждений видно, что А. Воронский ставил в зависимость убеждения писателя, его отношение к происходящему, прежде всего к революции, и характер изображения действительности В то же время А Воронский противопоставлял воображение художника его рациональным представлениям о мире. Горький, по словам Воронского, знает «о законах», открываемых умом человека», но «искусство плохо мирится с рассудком», «определяющим для художника является эмоциональное, еще больше — бессознательное начало», и в творчестве Горького его представление о мире — это «игра художественного воображения» (с 203). А Воронский как похвалу подавал в названной статье свой вывод «Горький — писатель не цельный, не монолитен», и именно поэтому он «стал большим, огромным, честным и интересным писателем» (с. 209). Г Лелевич, соглашаясь с А. Воронским относительно «противоречивости и хаотичности «нутра» Горького», использовал этот тезис, чтобы отказать Горькому в революционности его творчества. «Как будто не эти противоречия помешали Горькому стать полновесным и достойным поэтом пролетарс-

кой революции» — восклицал Лелевич[129]. Сам Горький не возводил свои ошибки в достоинства, относился к ним самокритично, называл «глупым» свой «нейтралитет» 1917 г. и с уважением отзывался о тех сотрудниках и соратниках Ленина, кто понял суть его гениальной политики.

Из писем В. И. Ленина Горькому видно, какое большое значение вождь революции придавал цельному последовательному представлению художника о происходящих социальных явлениях, как много усилий он прилагал в разные годы для того, чтобы помочь пролетарскому писателю преодолеть заблуждения.

Сомнения, свойственные Горькому в предреволюционный период и первые послереволюционные годы, нашедшие отражение в его «несвоевременных мыслях», тревога за будущее революции, народа, вызванная трудностями, переживаемыми страной, сказались в том, что Горький очень мало писал в это время, и В. И. Ленин в письме к нему 15 сентября 1919 г. выражал по этому поводу серьезное беспокойство: «Вы ведь не пишете. Тратить себя на хныканье сгнивших интеллигентов и не писать—для художника разве не гибель, разве не срам?»[130].

Последовательно и настойчиво развивал В. И. Ленин в письмах мысль о роли прогрессивного мировоззрения в творчестве, неоднократно говорил о необходимости глубокого изучения действительности как залога творческого успеха художника, если он хочет помочь революционной борьбе. В 1924 г. в «Красной газете» было помещено письмо Ленина к Горькому, слова из которого часто приводились потом в критических выступлениях: «Не понимая дел, нельзя понять и людей иначе, как... внешне. Т. е. можно понять психологию того или иного участника борьбы, но не смысл борьбы, не значение ее партийное и политическое»[131].

Тогда же было опубликовано и другое письмо, где В. И. Ленин развивал ту же мысль: «А революционному писателю возможность пошляться по России (по но-

---

[129] Лелевич Г. Пути и перепутья. Альманах «Удар», М., 1927, с. 98.

[130] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 51, с. 49.

[131] Там же, т. 47, с. 221.

вой России) означает возможность во сто раз больше ударить потом Романовых и К°.. »[132] 29 марта 1928 г «Правда» и «Известия» поместили письма от 5 и 18 июля 1919 г., где вождь революции, верный своему убеждению, звал пролетарского писателя ближе узнать жизнь революционной России. «Дорогой Алексей Максимыч! Ей-ей, Вы, видимо, засиделись в Питере Нехорошо на одном месте. Устаешь и надоедает. Согласитесь прокатиться, а? Мы это устроим. Ваш Ленин»[133].

Программные суждения содержало письмо Ленина от 31 июля 1919 г., где Владимир Ильич, снова призывая Горького «переменить место», развивал мысль о необходимости для художника понять жизненную ситуацию, не поддаться случайным впечатлениям, не выдать единичное за всеобщее, увидеть закономерности процесса В этом же письме Ленин говорил о значении политической зрелости художника для понимания сложных явлений, какими характеризовались первые годы революции Эти слова особенно актуально звучали в то время, когда молодой советской литературе очень важно было разобраться в революционной ситуации Не один Горький испытывал серьезные творческие затруднения. И хотя письмо было опубликовано в 1925 г., трудности исканий не были еще преодолены.

В И Ленин считал, что основная потребность художника — в познании всех сторон жизни в движении, в перспективе развития, поэтому, если художник «наблюдать и изучать не может», он «отнимает у себя возможность то делать, что удовлетворило бы художника»[134] При этом Ленин никогда не говорил, что политическая подготовленность не проявляется и не сказывается на художественном творчестве. «Политической осведомленности», «большому политическому опыту» он придает большое значение Если есть у писателя политическая определенность, эрудиция, глубина и широта подхода, художественное изображение выигрывает. Но писатель может и не быть специально политиком или преимущественно политиком. Тогда помочь ему может

---

[132] Там же, т 48, с 170.
[133] Там же, т 51, с 6.
[134] Там же, с 26

широта художественного наблюдения. Но если **наблюдать**, надо наблюдать внизу, где можно **обозреть** работу нового строения жизни...»[135]

Не случайно В. И. Ленин так часто писал Горькому о политических и философских разногласиях, объясняя их суть и значение. Очевидно и убедительно стремление Ленина помочь Горькому определиться на позициях марксистской философии, разобраться в целях и характере большевистской тактики. «Пишу Вам, ибо всего меньше хотел бы допустить **Вас** терять время, нервы и пр. на кашу»[136].

Вероятно, не без влияния В. И. Ленина Горький, вопреки тем, кто отрицал или недооценивал роль сознания, активной идейной позиции в его творчестве, придавал большое значение мировоззрению художника, на которое влияют жизненные обстоятельства и глубина их постижения. В 1928 г. в статье «О том, как я учился писать» Горький говорил, что «широта наблюдений, богатство житейского опыта нередко вооружают художника силою, которая преодолевает его личное отношение к фактам, его субъективизм»[137]. А это очень важно, потому что определенный взгляд на вещи влияет на творческий процесс. В стремлении понять и оценить характер идейной направленности произведений Горького как основателя пролетарского, социалистического искусства фактически проявлялся интерес к новому содержанию, рожденному революционной действительностью, и новаторству средств его выражения.

Проблема соотношения идейности и художественности была одной из основных на протяжении развития прогрессивной литературно-критической мысли. Говоря о достижениях революционно-демократической критики, В. Р. Щербина отмечает: «Став на позиции материализма и революционной демократии, Белинский открывает единство между правдой, художественностью и идейностью, утверждает действительность исходным, главным началом искусства, находит идею в передовых тенденциях и явлениях жизни. Эта основополагающая идея русской классической эстетики получает у Черны-

[135] Там же, с 25
[136] Там же, т 48, с 34
[137] Горький А М Собр. соч, М., 1953, т. 24, с 468—469.

шевского и Добролюбова дальнейшую последовательную разработку и прочное материалистическое обоснование»[138] Современной наукой исследована роль классиков марксизма в разработке эстетических проблем, в частности, проблемы диалектического единства содержания и формы Много внимания уделяется этому аспекту при изучении взглядов В И Ленина на литературу и искусство.

В плане изучения теории литературной критики следует особенно выделить работу Б. Г. Лукьянова «В. И. Ленин и художественная критика» (М., 1982), где исследователь, в частности, отмечает, что «идейность была для В. И. Ленина несомненной и важной чертой, краеугольным камнем художественной ценности искусства. Продолжая лучшие традиции прогрессивной критики, В. И. Ленин подчеркивал эстетическое значение идей произведения и в практической оценке искусства исходил из этой правильной и в наше время общепризнанной среди марксистов посылки» (с 123)

Марксистские критики Г. В. Плеханов, В. В. Воровский, А В. Луначарский, М. С. Ольминский и др., развивая названные теоретические положения, применяли их к анализу растущего пролетарского, социалистического искусства, и прежде всего—к анализу творчества А. М. Горького. Их дореволюционные работы неоднократно издавались в 20-е гг. и таким образом, включались в процесс становления советской литературной критики.

Когда осмыслялось новаторство творчества Горького, критики 20-х годов прежде всего говорили о, своеобразии его содержания, об авторской позиции и характере ее выражения, об идейном пафосе его творчества, часто недооценивая при этом художественные качества горьковских произведений.

Тенденция резкого разграничения, а иногда противопоставления содержания и формы в художественном произведении появилась не без влияния А. Богданова, у которого рядом с декларацией о необходимости для нового содержания новых форм уживалось предупреждение, что новые формы трудны и не следует на них тра-

[138] Щербина В Р. Революционно-демократическая критика и современность М., 1980, с. 264—265

тить силы, «отвлекающие от главного, от выработки художественного содержания»[139]. По Б. Арватову, «организовать» пролетарское искусство—значит отказаться от проблем «красоты», «формы и содержания», а изучать искусство только как общественную деятельность[140].

Вульгаризация социологического принципа при объяснении особенностей содержания и формы проявилась в выводах Г. Лелевича, когда он говорил, что с переходом Горького на позиции пролетариата художественная ценность его произведений снизилась, а значимость их не уменьшилась, и делал обобщающий вывод, что во имя революционной идейности можно поступиться формальным совершенством[141]. Активно выраженную идейную позицию в произведениях Горького квалифицировали часто как публицистичность, и в течение ряда лет в критике велась полемика о соотношении художественного и публицистического начал в творчестве Горького

В 1919 г. В. А. Строев (Десницкий) в статье, посвященной 50-летнему юбилею Горького, одобрительно отозвался о соединении в его творчестве публицистичности и художественности, расценивая это качество как продолжение традиций Гоголя, Герцена, Толстого, Успенского. Несколько лет спустя, А. Лежнев поставил в упрек Горькому, что в его реализме сильна примесь публицистики, что его произведения — «проповедь в художественной форме»[142]. М. Королицкий назвал публицистичность в произведениях Горького отступлением от художественности[143].

Напротив, П. С. Коган в работе «Горький» (М.; Л., 1928), признав, что «в его творениях нет различия между искусством и публицистикой», одобрил это слияние, потому что «истинное искусство есть строительство жизни, а настоящее строительство жизни есть искусство» (с. 23). Подобное объяснение предельно упрощало представление о горьковском творчестве и искажало суть искусства, игнорируя его специфику.

---

[139] Богданов А. О пролетарской культуре. с. 169—171
[140] Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928. с. 15
[141] Печать и революция, 1925, № 3. с. 80—81
[142] Лежнев А. Максим Горький. М., 1928. с. 40
[143] Королицкий М. М. Горький. Л., 1927.

Один из характерных примеров анализа творчества Горького с точки зрения соотнесенности в нем идейного и художественного начал—книга Р Григорьева «М Горький» М, 1925). Автор пытается проследить творческую эволюцию писателя, дать ему объективную оценку, учитывая мнение других критиков, вступая с ними в полемику. С самого начала Р. Григорьев соглашается с Н. Михайловским, что Горький больше публицист, чем художник. «При гармоническом сочетании обоих элементов—идейной одержимости и художественного дара—чисто эстетический эффект будет всегда выше и значительнее...» — пишет автор (с 38), и из этих слов можно заключить, что под публицистичностью понимается «идейная одержимость». Особенно сильно она выразилась в романе «Мать», написанном, по словам Р. Григорьева, «как бы по заданию Гражданина перед Художником. «Мать» выношена в голове писателя, а не под сердцем» (с. 83). В результате ценность этого произведения, по определению критика, в основном общественная, в некоторой степени — художественная Видимо, понимая, что «абсолютно неудачное» в художественном отношении произведение все-таки не может иметь социальной значимости, он говорит, что есть в романе и «прекрасные страницы» (не случайно признание его широким читателем и рядом критиков), и все-таки Р Григорьев делает вывод, что роман «Мать» приобрел общественное значение «независимо от своей художественной ценности» (с. 87). Слабость этого романа — не в чрезмерной публицистичности, возражает Р. Григорьев Плеханову (публицистичность он считает общим признаком творчества Горького, у которого есть и «высокохудожественные вещи»), а в объективных условиях, которые сформировали Горького «пестрая среда», «пестрая обстановка», классовый момент «еще только начинает прощупываться» (с 96), отсюда ограниченность мировоззрения Горького, не позволившая создать значительное произведение. Натянутость, искусственность, по мнению критика, проявляется там, где Горький «хочет заставить себя» выступить «в роли певца пролетариата...» (с. 101).

Приведенная работа наглядно демонстрирует нередко проявлявшуюся в те годы методологическую несостоятельность. Р. Григорьев непоследователен в исходных

позициях с одной стороны, автор работы признает, что не публицистичность снижает художественность, в то же время он утверждает, что Горький «приносил в жертву художественную правду и внутреннюю свободу надуманным и книжным концепциям, над которыми довлела злоба дня» (с. 106). Сначала автор ратовал за гармоничное сочетание идейности и художественности, а в итоге приветствует Горького, который, якобы, «освобождает свое творчество от преднамеренного служения «идее» и твердо становится на путь правдивого, реалистического бытописания» (с. 133), тем самым критик искусственно противопоставляет одно другому Р Григорьев повторяет распространенное мнение о том, что мировоззерцание художника обусловлено его «социальной генеалогией», в то же время говорит, что творчество Горького можно считать социалистическим потому, что он сумел верно отразить определенные особенности общественного развития, т. е пытается применить методологический принцип объяснения противоречий Толстого В. И. Лениным. Р. Григорьев механически переносит ленинский вывод без учета конкретно-исторической обстановки и индивидуальных особенностей творчества Горького как нового явления в истории русской литературы.

Подобную эклектичность можно было преодолеть, только овладев научной литературно-критической методологией, и критика 20-х гг в процессе своего становления обращалась к достижениям дореволюционной марксистской критики, прежде всего к авторитету Г В. Плеханова. Проявилось это и в стремлении лучше понять своеобразие творчества Горького.

Г. В. Плеханов ценил в Горьком «высокоталантливого художника-пролетария», тепло и уважительно обращался к Горькому в письмах, боролся за него, когда реакционная критика провозгласила «конец Горького», отметил пьесу «Враги» как первое глубокое и верное отражение «психологии рабочего движения» Но во многих критических работах 20-х гг о Горьком учитывались не эти оценки, а замечания Плеханова о том, что в «Матери» силен публицистический элемент (XVII, с 259), что писатель здесь выступает скорее как проповедник и говорит языком логики, а не образов (XIV, с. 192). По-

скольку Плеханов подробного анализа романа «Мать» не давал и вообще о Горьком им сказано немного, имеющиеся суждения, может быть, больше, чем какие-либо другие, давали возможность толковать Плеханова, по меткому замечанию В. Переверзева, с «преобладанием аберрации» (что характеризует общий подход к Плеханову в 20-е гг.), когда «. человек, охваченный своей мыслью, склонен видеть то, что ему хочется видеть»[144].

Очевидно, не без влияния Плеханова возникали заключения, что в «Мещанах» «чисто публицистические задания автора ясно выпирают» (И. Кубиков)[145] или что в «Матери» «агитационно-пропагандистская канва повести осталась обнаженной» (В. Друзин)[146] В восприятии плехановской оценки творчества Горького сказывалась недоговоренность о содержании терминов «публицистичность» и «идейность», нерешенность вопроса о соотношении публицистичности и художественности.

Эстетическая позиция Плеханова по ряду вопросов воспринималась поверхностно, часто ссылались на отдельные высказывания критика, не усвоив всей системы его взглядов, которая получила более глубокое и полное освещение только в последние десятилетия, хотя и сейчас в творческом наследии Плеханова многое еще изучено не во всем объеме, в частности, тема «Плеханов и Горький».

Впервые резкость замечаний Плеханова в адрес Горького объяснил А. В Луначарский. В общей эстетической позиции Плеханова Луначарский выделил его внимание к общественной стороне произведения «Равным образом он понимал, что подлинное свое значение искусство приобретает только тогда, когда эти благотворно действующие на общество идеи действительно заключены в художественную форму»... (8, 228) Луначарский очень убежденно утверждал непреходящее значение Плеханова, возражал современным ему и будущим литераторам, усматривавшим в теории Плеханова истоки вульгарного социологизма (8,300).

---

[144] Вестник Комакадемии, 1926, № 16, с 273

[145] Кубиков И Рабочий класс в русской литературе. М., 1926, с 69

[146] Жизнь искусства, 1927, № 52, с. 4

В то же время «не совсем правым» считал Луначарский Плеханова в некоторых его оценках творчества Горького. Он отмечал, в противовес выдвинутому в конце 20-х – начале 30-х гг. тезису: «Или Ленин или Плеханов – вот два пути подхода к Горькому»[147], что «в общем Плеханов великолепно относился к Горькому как к писателю и в суждениях о нем был близок к той оценке, которую давал Горькому Ленин...» (8,291). Луначарский усматривал непоследовательность в доводах Плеханова, когда он осуждал Горького за «проповедничество», поскольку они противоречат его собственному принципу «о несомненности идейного содержания произведения искусства» (8, 292). Полемизируя с плехановской оценкой романа «Мать», Луначарский выдвигает мнение о возможности в художественном произведении проповедничества не только через образы, он допускает, чтобы «идейные ценности» выражались и «непосредственно авторской личностью с известными, так называемыми лирико-проповедническими, прямо агитационными обращениями к читателю», как в романе «Что делать?» Чернышевского (8,293), и не соглашается с теми, кто относит такие моменты за счет снижения художественности[148]. У Плеханова Луначарский выделяет мысль о том, что

---

[147] Динамов С. Меньшевики в борьбе с Горьким. — Известия, 1932, 25 сент.

[148] Опыт русской классической и советской литературы и наука, его изучающая, подтверждают правоту позиции А. В. Луначарского. То «Разновидностью литературы» называет публицистику В. Е. Ковский. О «художественности» публицистики пишут Е. Прохоров и А. Рубашкин. Есть мнения, категорически разделяющие публицистику и художественную литературу. См.: Ковский В. Е. Литературный процесс 60–70 х годов. М., 1983. Прохоров Е. Публицистика в жизни общества. М., 1968. Рубашкин А. Прямая речь. Л., 1980. Черепахов М. Проблемы теории публицистики. М., 1971.

Нам представляются более убедительными доводы тех, кто видит в публицистическом творчестве эстетическое начало и считают закономерной возможность использовать публицистические элементы в произведениях различных жанров, не снижая их художественных достоинств.

М. С. Шагинян не случайно отметила как один из положительных итогов развития советской литературы, что в ней «мировоззрение и политика пропитывают не только то, что мы называем содержанием», «но проявляется и на самом материальном теле искусства, на выборе средств для художественного воплощения» (Шагинян М. С. О соц. реализме. — Лит. критик, 1933, № 2, с. 28).

ложная или неорганически усвоенная идея снижает художественность.

Упреки Плеханова Горькому в преобладании публицистики в ущерб художественности в романе «Мать» Луначарский объяснил меньшевистской позицией критика, не принявшего открыто выраженных большевистских симпатий писателя, и это мнение на долгие годы получило широкое распространение.

Со временем только такое объяснение перестало удовлетворять Закономерный вопрос поставил О В. Семеновский. «Почему, несмотря на антибольшевистские чувства, Плеханов «Враги» хвалил, а «Мать» оценил отрицательно?»[149]. Он объясняет это тем, что в «Матери» Плеханова обеспокоили элементы будущих богостроительских увлечений Горького

О. Семеновский считает, что нужно признать наличие в романе «отдельных тенденций, связанных со стремлением Горького возвысить идею социализма с помощью религии», хотя оговаривается, что «эти тенденции не играют в повести значительной роли» и значение ее не уменьшают[150] Примеры из «Матери», которые приводит О. Семеновский, можно, вероятно, рассматривать не как выражение горьковской позиции, а как отражение характерных настроений представителей разных слоев общества в период овладения идеями социализма.

Однако плодотворной представляется попытка лучше понять Плеханова и вывод исследователя, что критик-марксист ставил в связь философско-политические взгляды писателя и художественное качество произведения и что в этом его методологическая позиция была последовательной Исходя из нее, Плеханов оценивал и творчество писателей-народников, когда говорил, что им повредила «публицистическая жилка», по выражению Луначарского

Один из современных исследователей творчества Плеханова-критика Н. А. Горбанев выделяет как определяющее качество в системе литературно-критических

---

[149] Семеновский О Марксистская критика о Горьком Кишинев, 1969, с. 119

[150] Там же, с 162

взглядов Плеханова утверждение «единства идейного и эстетического анализа литературных произведений»[151]. На примере оценок Плехановым народнической литературы он доказывает, что Плеханов, упрекая народников за «смесь образов и публицистики» и считая «слабой стороной» их творчества «преобладание.. общественных интересов над литературными» (X, с 13), прежде всего возражал против содержания их публицистики, т. е осуждал у писателей-народников не только «публицистику как таковую, сколько и ее насыщенность народническими идеями»[152].

Если учесть примеры, когда Плеханов одобрительно отзывался о некоторых публицистических моментах в творчестве Г Успенского может быть, точнее было бы снять тезис о том, что Плеханов вообще считал публицистику нехудожественным элементом, а учитывать, что он исходил в определении степени художественности от качества защищавшихся автором идей и характера их выражения в произведении Это подтверждает и сам Плеханов, когда говорит, что «всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени. Нужно только, чтобы эти идеи вошли в его плоть и в его кровь, чтобы он выражал их именно как художник» (XIV,. с. 178 179) И здесь он не расходится с Лениным В письмах Горькому В И Ленин неоднократно предупреждал от «голой», непереваренной публицистики, не ставшей органичной в художественном произведении.

И все-таки Ленин и Плеханов при многих сходных позициях разошлись в оценке «Матери», хотя одинаково критически отнеслись к «Исповеди»; Луначарский по-ленински воспринял «Мать», но переоценил значение «Исповеди». В подходе к творчеству Горького оставалось много нерешенных вопросов. В поисках ответов на

---

[151] Горбачев Н \ Плеханов в литературной борьбе начала XX века Махачкала, 1972, с 132

[152] Там же, с. 133

них, как отмечалось выше, принимал активное участие и критик-марксист В. В. Воровский[153].

В 20-е гг. был широко признан авторитет Воровского как «выдающегося литературного критика» (В. М. Фриче) в современных литературных спорах, в частности, в вопросе о художественности пролетарской литературы[154].

При оценке художественных явлений Воровский, как и Плеханов, прежде всего учитывал мировоззренческую позицию художника, ставя в зависимость от нее характер реализма. Для критика он считал особенно важным установить, как понимает и расценивает художник важнейшие явления времени (для начала XX в.—борьбу пролетариата), потому что такое понимание во многом определяет силу и значимость художественного изображения. При этом Воровский не игнорировал художественного своеобразия произведений искусства, хотя сам чаще всего говорил о социальной стороне произведения и отдавал предпочтение публицистическим целям критики[155]. Воровский мог, напри-

[153] Воровский В. В. Литературные очерки. М., 1923. Воровский В. Русская интеллигенция и русская литература. Харьков, 1923.

[154] Фриче В. М. В. В. Воровский как литературный критик. В кн.: Воровский В. В. Литературные очерки. М., 1923. Волин Б. Вацлав Вацлавович Воровский — литературный критик. — На посту, 1923, № 2—3. Летевич Г. В. В. Воровский и очередные проблемы марксистской литературной критики. — Печать и революция, 1925, № 3. Луначарский А. В. Вацлав Вацлавович Воровский как литературный критик. — В кн.: Воровский В. В. Соч., М., 1931, т. 2.

[155] В современных исследованиях убедительно доказывается, что для «критического метода» Воровского характерно «единство общественно-политической и эстетической оценки» (И. С. Черноуцан), что предложенное Воровским деление критических оценок на «публицистические» и «художественные» условно, что сам он совершенствовал «методологию переходов от социологического к художественному» (Э. П. Сафронова). См.: Сафронова Э. П. Методологические основы критики В. В. Воровского. Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1962. Черноуцан И. С. Эстетика и литературная критика Воровского. М., 1981.

Однако такого рода выводы стали возможны на современном уровне развития науки и трудны были для первого этапа становления советской критики, в изучении которой важно не терять конкретно-исторического подхода, в частности, к литературно-критическому наследию Воровского, о чем напоминал А. В. Луначарский: «Надо принять во внимание, что свою литературную деятельность Воровский развивал главным образом в окрестностях, так сказать, революции 1905 года — до и после ее» (8, 379), что мало учитывали в 20-е гг., да и впоследствии.

мер, сказать, что художник, включившись в общественную борьбу, соглашается, как это сделал Горький, пойти на то, чтобы писать нехудожественно (на этот тезис и ссылался Г Лелевич). Правда, Воровский в другом месте, говоря о задачах критики, скажет: «. .Чтобы оценить художественное произведение, нам необходимо приложить к нему обе мерки: во-первых, отвечает ли оно требованиям художественности и, во-вторых, дает ли оно что-нибудь новое и высшее и что именно нового, чем обогащает оно литературную сокровищницу» Но эти соображения содержатся в статье «Ева и Джиоконда», написанной в 1903 г, впервые опубликованной в 1929 г (Красная новь, № 6), так что критика 20-х гг еще не располагала всем материалом литературно-критических работ Воровского, что, безусловно, тоже затрудняло восприятие его взглядов в системе Да и система литературно-эстетических представлений критика не во всем была последовательна, о чем впервые довольно четко сказал Луначарский в своей статье о Воровском

Высоко оценивая роль Воровского-критика, Э. Сафронова как одну из важных его заслуг называет создание «стройной концепции творчества М. Горького. »[156]. Между тем как раз отношение Воровского к Горькому в большой степени отражает сложность формирования методологии анализа явлений рождающегося нового искусства, отразившуюся в противоречивости некоторых его суждений, в определенной степени повлиявших на критику послереволюционного периода.

Воровский в своих статьях выступал против буржуазно-либеральной критики, провозглашавшей в начале века «кризис реализма», «конец Горького» Он защищал реализм Бунина и Куприна, традиции русского классического реализма, увидел новаторство горьковского реализма, обусловленного, как считал Воровский, его прогрессивной позицией как выразителя интересов пролетариата То, что Воровский говорил о новаторстве творчества Горького как пролетарского писателя, поддерживало позицию защитников пролетарской литературы В то же время те, кто недоверчиво относился к

[156] Сафронова Э П О методологических принципах литературной критики Воровского – В кн Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики Кишинев, 1975, с 112.

возможностям развития пролетарской литературы в первые послереволюционные годы и выражал сомнение, можно ли считать Горького пролетарским писателем, охотно цитировали мысль Воровского о том, что для развития пролетарской литературы нужно сначала, «чтобы психика писателя была не только творческой, но и пролетарской» («Еще о Горьком»)

Луначарский в статье о Воровском корректировал некоторые его высказывания, стремясь помочь лучше разобраться в позиции критика. Он ставил вопрос, говорит ли Воровский о пролетариате прошлого или «в настоящее время печать незрелости должна обязательно лежать на пролетарском творчестве?» (8,395) Луначарский считал, что Воровский прав в своем предостережении, что пролетариат не сразу сможет создать «законченные шедевры», но констатировал, что «пролетарская литература идет к своей зрелости...» (8,398).

Значительные разногласия возникали при определении места романа «Мать» в этом процессе развития пролетарской литературы. Воровский высказывал мнение, как ему казалось, близкое горьковской позиции, будто в определенные периоды активное выражение общественных настроений «нужнее всего, что гораздо важнее писать нехудожественные вещи, в которых проводишь свободно и настойчиво свои взгляды»[157]. По логике Воровского, к таким произведениям можно отнести и «Мать» Но Воровский не осуждает автора, а приветствует за гражданскую активность, потому что «в основе спокойного, уравновешенного, чисто художественного творчества, не возмущаемого никакими «практическими» интересами и задачами, в сущности, лежит полное примирение авторов с действительностью, косное довольство существующим...»[158]

Обращаясь в ряде работ к творчеству Горького, Воровский сумел увидеть в нем новаторские качества, принимая их или иногда сомневаясь в их жизненности. Одним из первых он заговорил об особенностях горьковского романтизма, о новом типе героя в его произведе-

[157] Воровский В. В. Литературно-критические статьи. М., 1956, с. 318.
[158] Там же, с. 319.

ниях, герое и массе, характере выражения авторской позиции и т. д., что не могло не сказаться на подходе послереволюционной критики к современной литературе

Вопрос о соотношении публицистического и эстетического в процессе изучения литературных явлений волновал прогрессивную критику на разных этапах ее развития Понадобилось время, чтобы понять своеобразие «диалектики публицистического и эстетического»[159] в критическом методе революционеров-демократов. Опыт показывает, как трудно было прийти к органическому единству анализа художественных явлений в их специфичности на первом этапе развития марксистской критики и в 20-е гг.. Эти проблемы и по сей день не потеряли своей актуальности Продолжаются дискуссии и в связи с изучением творчества Горького.

До сих пор по-разному воспринимается оценка марксистской критикой романа «Мать» Делаются предположения, что истоки критического пафоса в адрес романа — в просчетах самого писателя Н Трифонов призывает не преувеличивать достоинств романа, учитывая замечания в его адрес марксистской критики[160]. А. Н. Иезуитов объясняет упреки Плеханова, Воровского в недостаточной художественности романа, в чрезмерной публицистичности методологическим просчетом критиков, «смешением и, по сути дела, отождествлением ими понятий эстетической новизны и художественного совершенства Только Ленин глубоко и проницательно раскрыл принципиальную эстетическую новизну книги «Мать» и ее исторически обусловленное своеобразие»[161] В оценках произведений начального этапа становления социалистического реализма (в том числе романа «Мать») исследователь предлагает учитывать, что в этих произведениях «эстетическая новизна» еще не получила совершенного художественного выражения

Действительно, многие произведения раннего периода развития советской литературы не были «идеальны-

[159] Так определил в частности, М Зельдович цель своего исследования критического наследия Н А Добролюбова (Зельдович М Уроки критической классики Харьков, 1976)

[160] Трифонов Н А А В Луначарский и советская литература, с 88

[161] Иезуитов А Н Социалистический реализм в теоретическом освещении, с. 128.

ми образцами». Не случайно В. И. Ленин, призывая поддерживать начинающих пролетарских авторов, предупреждал, что в подходе к ним нельзя руководствоваться одними эстетическими критериями Однако В. И. Ленин нигде не говорил о художественной несостоятельности романа «Мать» (логика доказательства этого положения Б. Бяликом представляется достаточно убедительной)[162]. Вряд ли есть основание сегодня отказываться от вывода А В Луначарского в статье «М. Горький-художник» (1931). «Теперь, когда прошло достаточно времени и мы можем оглянуться на те произведения, о которых когда-то так отрицательно говорили, мы этих недостатков не находим, мы прямо говорим, что исторически и даже с точки зрения абсолютной художественной ценности (выделено мною — **А. К.**) такие произведения, как «Враги» и «Мать», принадлежат к вершинам горьковского художественного творчества» (2,128)

Безусловно, заслуживает внимания замечание А Н. Иезуитова, что «Мать» Горького — «это начало нового метода... которое требовало, а не исключало его дальнейшего плодотворного развития»[163].

При всех недостатках и противоречиях критика 20-х гг под благотворным влиянием дореволюционной марксистской критики смогла прийти к восприятию творчества А М. Горького как явления, позволяющего говорить об особенностях нового творческого метода советской литературы и в процессе его осмысления совершенствовать собственный метод.

---

[162] Литературно эстетические концепции в России конца XIX—начала XX века М., 1975, с 49—59

[163] Иезуитов А Н Социалистический реализм в теоретическом освещении, с. 128—129

Глава IV

НОВАТОРСТВО ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МАРКСИСТСКОГО МЕТОДА ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

1. Творчество Горького и проблемы художественного метода

В условиях непрекращающихся теоретических споров вокруг проблем творческого метода советской литературы особый интерес вызывает период зарождения и становления нового искусства, процесс теоретического осмысления его новаторства. Существуют разные точки зрения насчет времени начала обсуждения проблемы творческого метода применительно к советской литературе. В. Сквозников называет *начало* 30-х гг, когда «встала проблема об отношении двух тесно связанных, но различных явлений — системы понятийного мышления и образного творчества»[1]. Ю. Борев относит появление этой эстетической категории к *концу* 20-х гг.[2], В. Роговин — к *середине*[3]. По мнению П. Бугаенко, в *первой половине* 20-гг. при обсуждении вопросов развития пролетарского искусства начался разговор о

[1] Сквозников В. Творческий метод и образ. — В кн. Теория литературы, М., 1962, т. 1, с. 165.

[2] Борев Ю. Введение в эстетику. М., 1965.

[3] Роговин В. Проблемы творческого метода в идейно-художественной борьбе 20-х годов. — Вопросы эстетики. М., 1971, кн. 9.

методе[4]. На наш взгляд, точнее было бы сказать, что проблема метода нового искусства возникла вместе с его зарождением, и обсуждение его особенностей фактически началось уже в дореволюционных работах марксистских критиков, прежде всего посвященных Горькому, только без употребления термина «метод».

В 20-е гг. процесс обсуждения новаторства, своеобразия развивающейся революционной литературы был весьма активным, но результативность теоретического осмысления новых явлений снижалась из-за недифференцированного употребления понятий «метод» и «стиль», из-за отсутствия четких представлений об их соотношении[5]. И все-таки на протяжении всего периода в процессе обсуждения важнейших проблем художественного творчества решались вопросы нового творческого метода.

Богатый материал для уяснения своеобразия пролетарского, социалистического искусства для дореволюционной марксистской и молодой советской литературной критики давало творчество Горького. Обращение к нему помогало и формированию литературно-критической методологии.

---

[4] Бутаенко И. А. В. Луначарский и советская литературная критика. Саратов, 1972. См. об этом также: Леонова В. П. Проблема художественного метода в критике РАПП (20—30-е гг.). Иркутск, 1970. Кузнецова Н. А. Проблема творческого метода в критике 20-х годов и литературно-эстетические позиции Левого фронта искусства. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1979. Якимов В. В. В спорах о художественном методе (Из истории борьбы за социалистический реализм). Л., 1979 и др. И. Виноградов в одной из первых обобщающих работ на эту тему утверждает, что проблема художественного метода была «выдвинута» напостовцами в середине 20-х гг. под влиянием резолюции ЦК РКП(б) 1925 г. (Виноградов И. Проблема художественного метода // РАПП. 1931, № 3, с. 102).

[5] О том, что в 20-е гг. «слово «метод» употребляется еще «бессистемно и неупорядоченно» и что «вместо него чаще всего употребляется термин «стиль», пишет Л. Киселева. (Киселева Л. Проблема художественного метода (Фадеев и РАПП). — В кн.: Из истории советской эстетической мысли. М., 1967, с. 431). Ее мнение разделяет Г. А. Белая. (Белая Г. А. Закономерности стилевого развития советской прозы. М., 1977, с. 7).

О механическом соединении вопросов метода и стиля в 20-е гг. пишет В. В. Эйдинова в монографии (Эйдинова В. В. Стиль писателя и литературная критика. Красноярск, 1983, с. 31).

В большинстве случаев критики видели и ценили в Горьком писателя-реалиста, и новое искусство мыслилось прежде всего как искусство реалистическое Своеобразие и новаторство горьковского реализма исследователи его творчества увидели в меткости наблюдений, социальной наполненности, умении выделить основные отличительные особенности времени. При этом его реализм называли «социально-бытовым», «синтетическим реализмом»[6].

Новаторство творчества Горького Л. Войтоловский объяснял тем, что Горький «первый принес с собой в нашу художественную литературу отчетливое марксистское понимание жизни, облеченное в классовую форму, нашел нового героя жизни в пролетарии»[7].

Не употребляя термин «метод», но, по существу, рассуждая о его особенностях, Л. П. Гроссман выделил новое у Горького, отличающее его от других писателей-реалистов (даже тех, кого он отнес в разряд «созидателей», как Герцен, Толстой, не говоря уже о «живописцах-мечтателях», как Фет, Тургенев, Чехов). Это новое— сильно выраженный пафос преобразования жизни. «Все творчество Горького как бы проникнуто «социалистической стихией» и «поэзией труда» (выделено мною.—А. К.). «Этот гимн труду как бы воплощает основной мотив сложного и разнообразного горьковского творчества. В этой теме—его сила, в ней его глубокая органическая связь с той широкой массой читателей, которая давно уже признала его самым живым и близким ей художником»[8].

Горький провозгласил труд как главное содержание жизни человека и как главный предмет художественного изображения, и критика увидела в этом новаторство его творчества задолго до того, как были сформулированы отличительные особенности формировавшегося художественного метода

Говоря о Горьком как об основоположнике нового реализма, критики 20-х гг. назвали его творчество реа-

---

[6] См. Лежнев А. Максим Горький. М., 1928, с. 62. Горбов Д. Путь Горького М., 1928 и др

[7] Войтоловский Л. Очерки истории русской литературы. М., Л., 1928, ч. 2, с. 280.

[8] Гроссман Л. М. Горький.—Красная нива, 1926, № 13, с. 7

листическим «в смысле мироотношения» (В. Правдухин)[9]. Это определение общего характера впоследствии получит более конкретное наполнение — «открытая защита идеологии рабочего класса, открытое признание партийности» (И. Астахов)[10]

Все критики в разное время отмечали в произведениях Горького прежде всего там, где речь идет о рабочих и пролетарском революционном движении, активность выражения авторского отношения к изображаемому. Еще не осознавая до конца эту особенность как новаторское качество социалистического искусства, спорили о правомерности и художественной состоятельности проявления авторской активности в произведении. При этом иногда искажали горьковский подход к жизни, сводили на нет его новаторство. В работе Р. Григорьева, например, признавалась удача Горького только в изображении «свинцовых мерзостей» русской жизни. А писатель, который хорошо видит мрачные стороны действительности, по мнению критика, не может славословить народ, не может верить в грядущий «золотой век» (значит, неоткуда быть в его произведениях оптимизму, революционному загляду в завтрашний день, с верой в него), не может такой писатель слагать гимн Человеку, т. е. делалась попытка отказать Горькому в главном у него — гуманистическом пафосе его творчества.

Такого рода суждения не были общепризнанными. Им противостояло утверждение, что одно из основных достоинств Горького—его внимание к людям. В. Полонский в статье «Максим Горький» (1919) отметил у писателя провозглашение высокого назначения человека, боль за него. Поэтому «Горький жесткими словами клеймит человечество», возмущаясь, что человек, царь земли, оказался на ней «рабом, жалким и ничтожным». Мысль о том, что Горький прежде всего поет гимн Человеку, его творческим силам, прозвучала в статье В. Фриче «Исповедь странника» (1918). Именно в гуманистическом чувстве увидел силу горьковского реализма В. Правдухин, и в этом плане он считал Горького продолжателем лучших традиций классической литературы и образцом для писателей его школы, к которым

[9] Сибирские огни, 1925, № 1, с. 211.
[10] Вестник Комакадемии, 1931, № 7, с. 37.

В. Правдухин относил А. Неверова, В. Новикова-Прибоя, А. Серафимовича, А. Яковлева, Л. Сейфуллину и других советских писателей[11].

Положение, что внимание к человеку, беспокойство за его судьбу, за его нравственность, было определяющим у Горького, признавали почти все обращавшиеся к его творчеству, но истолковывали проявление этого горьковского качества по-разному. Делались попытки сузить, ограничить силу проявления гуманистического пафоса произведений Горького. И. Лежнев усматривал в них «исповедь художника о самом себе, своих смятениях и тревогах, о своем творческом пути». Горький, писал И. Лежнев, передает свое выстраданное и пережитое, и при этом он «обращен к отдельному человеку»[12]. В трактовке Б. Эйхенбаума («Мой временник». Л., 1929) горьковский гуманизм оборачивался эгоцентризмом. «Горький знает только одно — человек, и потому одержим жаждой самоохранения». Такое расхождение в оценках определялось, несомненно, исходными позициями критиков. Возможно, отчасти сказалось влияние горьковских настроений первых лет Октября, сомнений и ошибок писателя в понимании гуманистического пафоса революции[13], преодоленных им в начале 20-х гг. под воздействием конкретных исторических со-

---

[11] Правдухин В. Литературные течения современности. — Сибирские огни, 1925, № 1, с. 212.

[12] Россия, 1924, № 1, с. 191, 193.

[13] См. Дементьев А. Г. В. И. Ленин и советская литература. М., 1977, с. 295—318, 319—376. Исследователь отмечает, что в 1917—1918 гг. Горький относился ко всякой политике — к политике Ленина и коммунистов в том числе — по меньшей мере скептически, недоверчиво. Это было связано с его известными колебаниями и заблуждениями того времени. Горькому представлялось, что политика пренебрегает интересами личности и культуры и, в отличие от науки и искусства, не объединяет, а разъединяет людей, что она аморальна, не придает должного значения нравственности» (с. 295). «В окружающей жизни он видел преимущественно разруху и хаос. Применение революционного насилия его пугало. Насилие революции казалось ему неоправданным, чрезмерно жестоким, нарушающим права «личности и демократии», противоречащим гуманизму» (с. 325).

бытий и в результате непосредственного влияния В. И. Ленина[14].

Нелегко было только еще складывающейся критике понять своеобразие гуманизма нового искусства как эстетической категории, и сегодня не до конца осмысленной[15]. Выделялись и обсуждались разные стороны проблемы: соотношение гуманистического пафоса Горького и ницшеанских настроений (об этом писали А. Луначарский, П. Коган, В. Кирпотин и др.), характер творческой дискуссии Горького с Достоевским (в работах И. Нусинова, В. Переверзева и др.), новаторство концепции личности в творчестве Горького в сравнении с достижениями классической русской литературы, прежде всего, Л. Толстого, А. Чехова.

Преобладающим в критике было признание горьковского гуманизма. Молодых писателей призывали равняться на Горького. Как достойную подражания выделял А. Воронский горьковскую заинтересованность в человеке, «острое, напряженное внимание, любознательность и жадное любопытство к человеку и ко всему, что он делает... У Горького человек — в центре всех его художественных произведений, и нашим современникам и писателям есть чему поучиться у него», особенно, когда в молодой советской литературе «человека не видно»[16].

---

[14] Уже в очерке «В. И. Ленин» (1924) представления Горького о гуманизме Ленина, революции претерпели значительные изменения. «Горький теперь — в очерке — рисует Ленина революционером, верующим в возможность справедливости на земле, соединяющим в своей деятельности политику и нравственность, ненависть к миру капитализма и любовь к трудовому человечеству...». (Дементьев А. Г. В. И. Ленин и советская литература. — М., 1977, с. 352).

[15] См.: Гей Н. К. Гуманизм как эстетическая категория. — В кн.: Гуманистический пафос советской литературы. М., 1982, с. 35—36. «Проблема гуманизма — так или иначе будучи проявлением сущностных сил эстетической природы искусства — соотносится со всеми сторонами и проявлениями художественного мышления, художественного образа. Трудность исследовательской задачи в том и заключается, чтобы все время «сопрягать» гуманистическую динамику искусства, выражаемую в сфере содержания, проблематики, тематики произведения с помощью прямого авторского слова, непосредственных высказываний персонажей, с глубинными уровнями этой проблематики, которые несут ее в целостности, системности произведения, в структурах содержательной формы, в системе метаструктур автор — произведение — читатель».

[16] Воронский А. О Горьком. — Красная новь, 1926, № 4, с. 204, 205.

В основном признавая прогрессивное, новаторское значение горьковского гуманизма, критика 20-х гг ставила вопрос, является ли образ рабочего в творчестве М. Горького воплощением гуманистического идеала писателя. Общее, на чем сходились критики, — требование для пролетарской литературы изображать новых людей, трудящиеся массы и отдельных представителей рабочего класса. Проблема героя времени в литературе 20-х г. была одной из самых актуальных и волнующих. Задачу создания «яркого художественного типа рабочего, тесно связанного со своим классом», А Серафимович еще в 1920 г. (Грядущее, № 3, с. 6) выдвинул как главную для пролетарской литературы. В этих условиях, казалось бы, критике следовало приветствовать обращение Горького к теме рабочего класса и характер ее раскрытия.

Такое признание действительно прозвучало в ряде критических выступлений. «Пожалуй, впервые в русской литературе утверждались герои, сильные, гордые, безжалостные, умеющие отстаивать жизнь и наслаждаться жизнью, герои с сильными чувствами и порывами», — писал В. Друзин[17]. В. Полянский провозглашал в Горьком «поэта труда и творческой жизни», остававшегося с рабочим классом, горящего «великой верой в человека, в общечеловеческий коллектив» даже в самое трудное время «несвоевременных мыслей». В романе «Мать», по словам критика, Горький сумел изобразить новую силу, которая «вырастает в цельную и непреклонную, гордую и несокрушимую силу рабочего». Новаторство Горького, которое В. Полянский считает исторически неизбежным, проявились в переходе от прославления человека, личности — творца своей судьбы, к сознанию силы масс, силы коллектива[18]. «Победа гения и воли человека над косными силами природы и истории — вот поистине великая тема, уходящая всеми корнями в нашу бурную современность», и раскрытие ее у Горького приветствовал в названной выше работе Л. Гроссман[19].

В то же время при конкретном анализе горьковских произведений было высказано немало спорных и противоречивых суждений, отразивших, скорее всего, не только сложность воспроизведения новых жизненных явле-

[17] Жизнь искусства, 1927, № 52, с 4.
[18] Народный учитель, 1928, № 3—4, с 108.
[19] Красная нива, 1926, № 13, с 8.

ний, но и трудность восприятия их художественного изображения. С дооктябрьских времен сложилось устойчивое и распространенное мнение, что у Горького «самые неудачные страницы именно те, которые посвящаются рабочему классу»[20] Тогда это объяснялось тем, что буржуазная критика и буржуазный читатель не могли принять или разделить горьковский пафос борьбы и протеста.

В послереволюционный период понимание созданных писателем характеров, их значения, художественного и социального, во многом, зависело от понимания классового содержания и общей значимости творчества художника Все, кто по тем или иным причинам не признавали пролетарской направленности его творчества, выражали неудовлетворенность изображением рабочих в произведениях Горького (И Кубиков, Г Горбачев, Д Горбов, В. Фаворин и др.) Расходившиеся во многом критики делали общий вывод, что Горький не может удачно изобразить рабочих, потому что среду эту он знает плохо, сам на заводе не был и т п. В конечном счете общая методологическая установка проявилась у перевальцев, рапповцев, Переверзева, отказавших Горькому в возможности понять и изобразить рабочих из-за того, что по происхождению сам он не из рабочей среды

Некоторых критиков не удовлетворяла в горьковских персонажах «незаконченность пролетарских очертаний»[21], им хотелось, и это желание понятно, видеть образ рабочего человека «наполненным идеологически и психологически содержанием пролетариата» (И. Беспалов)[22], однако за туманными определениями не было четкого представления о желаемом и нужном, о том, каким хотели видеть рабочего и как это должно быть выражено В своем выступлении на торжественном заседании, посвященном Горькому, И. Беспалов говорил

[20] Новая заря, 1914, № 2, с 93

[21] М Горький в Нижнем Новгороде Нижний Новгород, 1928, с. 6

[22] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с. 258

о мелкобуржуазном характере горьковских героев, «иногда переодетых в рабочий костюм»[23].

Ожидая увидеть в новых героях-рабочих необычное, в то же время не могли оторваться от привычных представлений, в результате то упрекали Горького за идеализацию рабочих характеров, то за чрезмерную простоту. «За исключением звания машиниста, мы не видим в Ниле ничего, присущего ему, именно как рабочему», — сетовал И Кубиков[24]. В Ниле ему не нравилась огрубленность в обыденной жизни, отсутствие чуткости и т. д. Р. Григорьева, наоборот, положительные герои романа «Мать» не устраивали «идеализированностью», «подсахаренностью». Иногда критики не принимали Ниловну, потому что «в ней только положительные, нет отрицательных черт»[25].

Характерно, что подобные упреки звучали и в работах марксистских критиков («Две матери» В. Воровского, «Максим Горький» А. Луначарского и др.), неоднократно переиздававшихся в 20-е гг.. Это еще раз убедительно подтверждает, что не сразу удалось понять и оценить горьковское новаторство в создании характера рабочего-революционера.

И признание, и сомнение звучали, например, у А. Воронского, когда он то приветствовал нового героя и новое в герое Горького («Можно подумать, что в революции, в революционных типах Горький увидел разумное и целесообразное направление творческих сил человека»), то выражал беспокойство, насколько исторически прогрессивно представление горьковских героев о будущей жизни, не ждут ли они освобождения от труда и борьбы. А. Воронский наряду с признанием заслуг писателя в отражении революционных явлений времени все-таки считал, что «Горький срывался... в своих попытках нарисовть рабочую подпольную интеллигенцию:

---

[23] «Когда Горький изображает рабочих и претворяет в образы пролетарскую идеологию, то в этих произведениях и в этих образах, во всех этих Нилах, Ионах, Павлах, Находках и т п мы не видим ни основного устремления творчества, ни действительно пролетарской психологии Они - переодетые рыцари мелкобуржуазной революционности во имя неопределенного Человека и «народушки». (Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с 257).

[24] Максим Горький М., Л, 1929, с. 69.

[25] Авангард Тула, 1928, № 3, с 39.

его талант лучше воспринимает «дикарей» «Купцы, мещане, босяки, чудаки, озорники Горькому удаются лучше людей революции и науки»[26]. Однако, усомнившись в значимости характера Павла Власова, Воронский с одобрением отозвался о рабочем Д. Павлове в очерке Горького и увидел в нем наряду с Короленко, Карониным, воссозданными в горьковских литературных портретах, «воплощение разумного, деятельного и преобразующего начала в жизни»[27]

Затруднения в восприятии и оценке нового героя времени и литературы — рабочего в произведениях Горького объясняются еще не сложившимися представлениями об идеале будущего человека, о новых проявлениях и особенностях рабочего характера. В противоречивых, нередко субъективных и бездоказательных суждениях критиков проявлялось, с одной стороны, отсутствие конкретно-исторического подхода к литературным явлениям, с другой стороны — стремление увидеть в художественном произведении рабочего человека, героя революции, творца новой жизни как главного героя литературы, т. е., творя время и художников, критика хотела видеть реализованной важнейшую задачу социалистического искусства -создание нового типа рабочего как ведущего героя времени.

Молодая советская литература искала художественные средства изображения исторической роли, исторических действий *народных масс*, чье значение было доказано в ходе революции, и средства изображения отдельной личности, для которой революция открыла широкие возможности творческого проявления своей индивидуальности Показать в художественном произведении отдельную личность и народные массы во взаимосвязи и взаимообусловленности, чтобы не потерять отдельную человеческую личность, и в то же время отразить историческую закономерность решающей роли народных масс — к этому стремились советские писатели, к этому звала их критика.

Постановка данной проблемы в критических откликах на творчество Горького отражает один из моментов

---

[26] Красная новь, 1926, № 4, с 208
[27] Там же, с. 209

в развитии литературно-критической мысли, ее стремление понять новаторство нового искусства и помочь его становлению. «Задача коммунизма в том, чтобы сочетать человеческую индивидуальность с трудовым коллективом людей в их взаимном росте и обогащении»,— писал А Воронский[28]. Смутные представления о том, как это положение должно претворяться художественно, сказались в признании недостаточной связи у Горького героев-рабочих с массой, с рабочей средой. В произведениях Горького не находили «картин классовых отношений, жизни коллективов и масс, борьбы за строительство социализма»[29], решения проблемы массовой психологии. «Отдельные лица слишком заслоняют толпу, и мотивы индивидуального, а не коллективного характера предопределяют. ход событий»[30]. Говорили не раз, что в «Матери» есть герои, но нет массы. («Толпа и герои, но ни в коем случае не масса, сама идущая к своему освобождению»[31]).

Объяснение искали в индивидуальных особенностях писателя. Г. Горбачев находил причину в том, что «Горький—плохой марксист», в разум масс «почти никогда не верил всерьез», поэтому в «Матери» выбрал героями первых представителей еще не затронувшего масс социалистического рабочего движения»[32], в автобиографической трилогии показал борьбу одиноких личностей за свое самоутверждение и т. п.

Некоторые основания для такого подхода давал Горький своими «несвоевременными мыслями». Хотя он и провозглашал неисчерпаемо богатые силы «народной стихии» и называл ее великим родником жизни, но момент противопоставления «народной стихии» и интеллигенции как носителю культурной мысли не остался незамеченным Несмотря на то, что творчество Горького опровергало его временные ошибочные суждения, критики механически переносили отношение к ним на произведения писателя разных лет и с этих позиций оценивали их.

[28] Воронский А Литературные отклики Красная новь, 1923, № 3, с 311

[29] Фаворин В Материалы о творчестве Горького — На лит посту, 1928, № 15—16, с 39

[30] Максим Горький. М., Л., 1929, с 17.

[31] Известия, 1922, 16 июля

[32] Горбачев Г Капитализм и русская литература Л, 1930, с 158, 159

Упреки в недостаточном внимании Горького к изображению народных масс объяснялись и общим настроением, особенно в начале 20-х гг, когда безусловное предпочтение отдавалось массе, коллективам, а не отдельным личностям. Даже Луначарский рассуждал так: «Если же взять истинную демократию в лице рабочего, то этот рабочий никогда не пожелает выступить как «я», так как его интересует классовая борьба, вопросы создания нового мира, где он выступает как «мы», а не как «я»[33]. Не было четкости в понимании путей изображения массы. Критика не сразу осознала возможность опосредованного художественного исследования процесса политического и нравственного роста народных масс через индивидуальные судьбы и характеры выходцев из этих масс, кровно связанных с ними.

Размышление над самобытностью творчества Горького привело к необходимости понять соотношение реалистического и романтического в нем. А это, в свою очередь, требовало решить, допустимо ли вообще проявление романтического начала в советской литературе, насколько органичен и нужен в ней романтизм или его следует рассматривать только как слабость, болезнь роста. Такой разговор при обращении к творчеству Горького начали критики-марксисты еще в дореволюционный период, и их работы, содержавшие замечательные открытия и предвидения и в то же время — противоречия и ошибки (в частности, в суждениях о романтизме Горького у В. Воровского), не могли не оказать определенного влияния.

Нередко о романтическом в произведениях Горького говорилось с осуждением или упреком «К сожалению, все у Горького в этом романе («Мать».— А. К.) не выдержано, реалистические страницы смешаны с самой беспримесной романтикой»[34]. И. Беспалов объяснял романтизм в романе «Мать» проявлением мелкобуржуаз-

[33] А. В. Луначарский о театре и драматургии. М., 1958, т. 1, с. 199. Правда, тут же Луначарский пояснял: «Истинная демократия может найти свое выражение только в героях и исключительных людях, которые являлись бы выразителями идей и стремлений масс».

[34] Максим Горький. М., Л., 1929, с. 124.

ной природы писателя. Не понял и ставил в упрек Горькому его новаторство Н. Чужак. Основной недостаток «Матери» он усмотрел «в несоответствии задуманных художником и идеальных по природе образов с ультражитейской оболочкой, в сочетании того, что будет, с тем, что есть»[35]. Наличие романтического заставило А. Воронского оценить «Мать» как «художественно спорную повесть» Г. Горбачев не принимал у Горького «сентиментальную», «романтическую» идеализацию революционной интеллигенции. Ему казалось неприемлемым,что мечта Горького «всегда слишком торопливо устремлена к будущему торжеству гуманности» Для Г. Горбачева «типично романтическое» и «мелкобуржуазная дряблость» — однозначные понятия.

Делались попытки мотивировать, почему неприемлем романтизм. «Художник-романтик прежде всего смертельно боится действительности, а Горький — один из ее преданнейших апологетов», так что романтизм не может быть ему свойствен Только в борьбе за новую действительность он «вопреки коренной сущности своей природы становится на первых порах в ряды литературных романтиков»[36]. Д Горбов выступал против романтизма, потому что романтизм «равнодушен к происхождению художественного материала», его интересует только «конечные революционизирующие задачи изображения» в противоположность реализму, который «сохраняет всю полноту жизненно-общественного содержания» образа[37] Романтик, по убеждению И Кубикова, выражая собственное мироощущение, выдает его за настроение представителя рабочего класса Он не принимает романтическое, потому что оно порождает «много придуманных прикрас»

В большинстве случаев критики усматривали эволюцию Горького в отходе от романтизма к реализму По мнению Л Войтоловского, романтиком Горький был только в ранний период его творчества и то «только по наружности», «по необходимости» Если романтизм — это необыкновенные герои, исключительные положения,

[35] Чужак Н К диалектике творчества, 1921, с 30

[36] Войтоловский Л Максим Горький - Звезда, 1928 № 3, с 156.

[37] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с 248

без быта, без конкретных характеров, то естественно, что Горький от такой манеры творчества отказался, писал П. Коган[38].

Было бы неправомерно сегодня отрицать эволюцию Горького от преобладания романтического в ранний период творчества к реализму, иной характер проявления романтического в более поздних произведениях Но для критики 20 х гг. характерно неприятие романтических элементов в произведениях реалистического плана, посвященных теме рабочего класса и революции По мнению Д. Горбова, только после «Матери», «Врагов», «Мещан» Горький выступил не как романтик революционной борьбы, но как вдумчивый углубленный реалист[39]. Как уже отмечалось, не поняли и не приняли некоторые критики романтические приемы при создании рабочих характеров в романе «Мать» Герои здесь —рядовые люди, а они оказываются «приукрашенными». Автор одевает их в «театральное платье», «раздувает маленьких людей пролетарского движения в крупные героические фигуры» (Л. Войтоловский)[40], и такая гиперболизация представлялась неуместной. Критика 20-х гг. не сразу смогла оценить новаторство горьковских произведений, силу обобщения «бытового», как будто «обычного», обыденного характера, «обыкновенного» человека. Писатель показал (и в этом проявилось его новаторство, не сразу понятое критикой), что настоящими героями могут быть не обязательно исключительные люди, вожди, но и рядовые рабочие, сумевшие понять свою историческую роль, поднявшиеся на борьбу. Видимо, непривычными, а потому и неприемлемыми показались при изображении таких героев гиперболизация, приподнятый тон, яркие краски

Осуждение романтизма в творчестве Горького связано было и с общим отрицательным отношением к романтизму, как идеализму в искусстве, распространенном среди части литераторов в 20-е гг .Поэтому В. Дынник, например, отдавая предпочтение реализму, в котором преобладает, по ее словам, анализ, поиск истины, противопоставляет реализм романтизму, где, как она

---

[38] Коган П М Горький М , Л , 1928, с 43
[39] Революция и культура, 1928, № 5, с 20
[40] Звезда, 1925, № 3, с 165.

говорит, нет анализа. Критик заключает: «Смена стилей в творчестве определяется сменой познавательных методов Горького»[41] Если под методом познания понимать прежде всего исходную мировоззренческую позицию художника, а под стилем, скорее, метод творчества (поскольку речь в данном случае идет о смене романтизма реализмом), то видно, что критик ставит метод в зависимость от мировоззрения писателя (а к такому признанию не сразу пришла критика 20-х гг.)[42] и в то же время явно сближает романтизм с идеализмом, неправомерно отождествляя их.

Движение Горького от романтизма к реализму справедливо рассматривали как поступательное, как результат творческого возмужания писателя. Достоинства последних произведений Горького А Воронский объяснял отходом от романтизма[43] На примере творчества Горького Д. Горбов делал оправданный вывод, что в произведениях на революционную, на рабочую тему «романтизму. нечего было делать, реализм становится внутренней потребностью как единственный метод, который в состоянии разрешить задачу»[44]. Но в то же время критики не могли не заметить своеобразное сочетание и в ранних, и в более поздних, и в последних произведениях Горького романтического и реалистического начал. Называя Горького, автора «Дела Артамоновых», «Жизни Клима Самгина», реалистом, Ф Головенченко оговаривался, что даже в этих произведениях «все еще романтический налет сохраняется»[45] Хотя сам Горький решительно выступал за «слияние реализма и романтизма для всякого большого стиля», сомнения в пра-

---

[41] Максим Горький Иверь 1928, с 21

[42] И сегодня продолжаются споры о том, как проявляется мировоззрение в «художественно творческой специфике искусства» Здесь то и сталкиваются позиции сторонников искусства социалистического реализма как исторически открытой системы художественных форм (Л Марков) и ее оппонентов (А Метченко, Ю Лидеева и др) См Волков И Ф О многообразии форм в литературе социалистического реализма В кн Актуальные проблемы социалистического реализма М, 1981, с 22 23 Метченко А И Социалистический реализм на современном этапе Там же и др

[43] Красная новь, 1925, № 8, с 236

[44] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с 248

[45] Литература и язык в политехнической школе, 1932, № 4, с. 25.

вомерности такого соединения оставались На вопрос, можно ли сочетать романтизм с реализмом, Ф. Головенченко отвечал: «Скорее всего, что нельзя. Но для нас ясно сейчас, что Горький создает произведения по-новому, и в реализм, и в романтизм он вкладывает новые понятия»[46] Содержание этого нового и предстояло понять, отделив сложившееся представление о классическом романтизме от романтики, романтического пафоса в реалистическом произведении.

Раздавались голоса и в защиту горьковского романтизма. В. Полянский, хотя и не объяснял его природу и специфику, считал горьковский «романтизм и практический идеализм»» нужными, чтобы страстную убежденность и героическую отвагу уметь сочетать с любовью и нежностью в человеческом отношении и создать в жизни сияющую радость.

В. Фриче называл искусство Горького «средством... художественного воздействия, преобразования жизни по восходящей линии вверх». Горький за то, чтобы «силою художественного слова пробуждать людей к борьбе за более высокую степень общественной организации». В. Фриче подчеркивал, что В. И. Ленин помогал Горькому удержаться на таком настроении[47].

Значительный вклад в разработку теории нового метода путем осмысления особенностей горьковского романтизма внес А. В. Луначарский. «Романтика Горького» он называл «настоящим представителем нового фазиса русской литературы в ее основном русле» еще в 1909 г. Луначарский приветствовал «процесс роста и созревания этого пролетарского и революционного неоромантизма», ратовал за его развитие. Оттого, что романтизм — всегда порыв к идеалу, еще не значит, что он идеалистичен Романтизм порождается неудовлетворенностью и стремлением к лучшему[48].

Луначарский иногда употреблял термины «идеализм», «идеалистичный» в значении, близком к понятию «идеал». В докладе о Горьком на пленуме Моссовета в мае 1928 г. он сказал, что Горький сумел противопос-

---

[46] Там же, с 26

[47] Правда, 1928, 29 марта

[48] Луначарский А В Мещанство и индивидуализм М, Пг, 1923, с. 50.

тавить всему темному, ненавистному «громадную веру в человеческое счастье, в идеализм, в тот тип идеализма, о котором Энгельс сказал: «Вы, мещане, думаете, что мы, материалисты, имеем низкие горизонты и эгоистические интересы, нет, практически мы в тысячу раз более идеалисты, чем вы, потому что мы могуче ведем массы вперед!». Вот этот практический идеализм у Горького сквозит во всем»[49].

Терминологическая неточность использования слова «идеализм», более привычно употребляемого в философском смысле, возможно, повлияла на недоверчивое отношение к романтизму, отождествляемому в 20-е гг. с идеализмом в ином значении, чем то, которое вкладывал в этот термин Луначарский.

Далеко не все относились к романтизму как выражению мечты, устремленности к лучшему будущему, приближение которого — в руках человека, одухотворенного этой мечтой и целями ее осуществления. Луначарский выступал пропагандистом именно такого понимания романтизма в пролетарской литературе вообще, в творчестве Горького, в частности. Луначарский связывал горьковский романтизм с отражением им интересов растущего пролетариата. Горькому понадобились более яркие краски для изображения того нового, что принесло необыкновенное время, чтобы убедить, что мириться с буднями дальше нельзя[50].

Сравнивая реализм Л. Толстого и М. Горького, Луначарский определял общее у них в верности жизни, внутренней достоверности. В то же время он подчеркивал отличие между ними в пафосе, окраске. У Горького — приподнятость настроения, он любит, «чтобы небо было как бездонная лазоревая чаша». И от этого, по мнению Луначарского, Горький не становится менее реалистичным

Новое время и новые исторические обстоятельства поставили свои задачи перед советской литературой. Горький был одним из первых, кто понял недостаточность реализма. Необходимость «сказать людям, что

---

[49] Луначарский А. В. Максим Горький. М., Л., 1928, с. 8.
[50] Луначарский А. М. Горький — художник. — Литература и искусство, 1931, № 4, с. 12.

пришло необыкновенное время», вызвала к жизни и новаторские художественные приемы, обусловившие рождение и развитие нового творческого метода

Луначарский считал возможным назвать его материалистическим, потому что он не отрывается от хода событий, не переносится в потусторонний мир, а «держится за живые человеческие массы и их представителей» Луначарский развивал мысль о широких творческих возможностях писателя, стоящего на диалектико-материалистических позициях Действительность дает богатейший материал, а писатель к тому же может «через процесс продолжения тенденций показать то новое, что лежит в нашем закономерном развитии». Такую задачу Луначарский называл романтической. Ее Горький решал сам и призывал к этому других пролетарских писателей, считая, что нужно это для того, чтобы показать человеку, чем он может стать. Горький за «романтику не лжи, не возвышающего обмана, а романтику нашего будущего», — говорил Луначарский.

Таким образом, критикой 20-х гг. романтизм рассматривался хотя и не единодушно и не сразу, но в основном как художественное средство прогнозирования будущего, изображения нового, необычного, нарождающегося в жизни, как необходимое дополнение к реализму для создания «картин изумительного полета человеческой энергии, героизма» В то же время важно было решить, как должен отнестись пролетарский писатель к материалу исторического прошлого.

Непонимание того, каким должен быть историзм творчества советских писателей, привело критику 20-х гг. к недооценке произведений, посвященных историческому прошлому, более или менее далекому. «Неспособность возвыситься над прошлым» увидел Г. Горбачев в романе О. Форш «Современники». Он же сказал, что «Смерть Вазир Мухтара» далека от «правильного общеисторического понимания», и назвал «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина» в числе других «исторических памятников миновавшей эпохи», характеризуя их как художественно малосостоятельные «Для исторических романов, отвечающих желанию современности установить правильные перспективы по отношению к прошлому, все эти вещи слишком не выходят за пределы инте-

ресов, кругозора и мировоззрения дореволюционной эпохи, притом в ее течениях, более или менее отсталых в теоретическом и политическом плане»[51]

Разработка теории формирующегося творческого метода была невозможна без уяснения историзма как методологического принципа. Сегодня существует мнение, что в 20-е гг., характерные напряженным интересом к методологии, «принцип историзма был далеко не сразу воспринят как проблема методологическая»[52]. Безусловно, эстетическая категория историзма, особенно сложная по своему содержанию, еще не могла получить полное научное осмысление в 20-е гг., но нельзя недооценить значение тех усилий в ее разработке, которые имели место и в этот период.

Прежде всего важно было решить, что понимать под историзмом. А. Воронский, сравнивая роман «Мать» Горького с произведениями, написанными другими авторами в послереволюционные годы, отметил, что «художественный метод, с помощью которого современные писатели, пролетарские и непролетарские, создают свои произведения о большевиках, является обычно ограниченным, узким, недостаточным, неполным и потому неправильным. В нем недостает и с т о р и з м а» (выделено мною. — Л. К.) А. Воронский призывал художников, пишущих о большевиках, изучать историю большевистского движения «Писатель должен знать, понимать, чувствовать, как, в какой среде, в каком обществе сложились его персонажи, только тогда они будут поняты и восприняты читателем». А пока «такого историзма как художественного метода в современной литературе нет»[53].

Представление об историзме у А. Воронского здесь преимущественно сводится к знанию конкретного исторического жизненного материала, тем не менее интересно и ценно выделение критиком принципа историзма как необходимого качества советской литературы, ее худо-

[51] Горбачев Г. Литературное «затишье» и его причины. Голоса против. Л., 1928, с. 22.

[52] Зельдович М. Ленинский принцип историзма и вопросы методологии исторического изучения литературы. — В кн.: Современная советская историко-литературная наука. Л., 1975, с. 23.

[53] Воронский А. Об искусстве. М., 1925, с. 39.

жественного метода (Следует отметить и терминологическую определенность у А. Воронского уже в эти годы).

В 20-е гг. осмысление историзма претерпело значительную эволюцию. На примере отношения к творчеству Горького это можно проследить особенно наглядно. В некоторых критических отзывах авторы не затруднялись в выводах: раз писатель пишет о прошлом, значит он далек от современности. Может быть, не так прямолинейно, но и Воронский выражал сомнение в злободневности горьковских произведений на исторические темы. Ему казалось, что они звучат «глуше», не ведут молодого читателя, как раньше. Н. Чужак объяснял обращение Горького к прошлому непониманием событий настоящего. Он возводил в принципиальную особенность творческого метода Горького его умение писать только на отстоявшемся материале, «когда уже события маячат где-то в отдалении» По такой логике творчеству Горького вообще отказывалось в связи с современностью, с революцией и задачами социалистического строительства. «Горький еще недостаточно прощупал революцию для того, чтобы ее показывать»,—писал Н. Чужак[54]. Почти ту же мысль выразил В. Друзин, когда, не увидев нового в романе «Дело Артамоновых», решил, что Горький «живет старым материалом». Он пытался защитить Горького от упреков в отходе от современности: «Уход его в историю вчерашнего дня может оказаться в конечном счете временным»[55].

На определенном этапе Луначарский тоже не сумел понять и по достоинству оценить горьковское обращение к истории. И в «Деле Артамоновых», и в автобиографических произведениях он увидел «уход в прошлое», отсутствие «живой связи с настоящим» Эти произведения показались ему написанными только в классических традициях, тогда как нужно писать по-новому[56]. А. В. Луначарский очень скоро по-иному оценил последние произведения Горького, особенности его историзма, но факт этот отражает процесс методологических исканий критики 20-х гг. в ее стремлении понять новаторство нового искусства.

[54] Жизнь искусства, 1926, № 34, с. 8
[55] Жизнь искусства, 1927, № 52, с 5.
[56] Красная газета (веч. вып.), 1926, 18 нояб.

Размышления над своеобразием историзма в творчестве Горького нередко приводили критиков к интересным наблюдениям и выводам. И. Лежнев усмотрел современность произведений Горького советского периода, обращенных в прошлое, «в могущественном ощущении отошедшей эпохи, в мудром инстинкте историзма, рожденном новой эпохой, ее революционными годами»[57]. Хотя подобные рассуждения звучали несколько расплывчато, в них ощущалось стремление критика увидеть неразрывность представлений писателя о прошлом и настоящем. В. Друзин был непоследователен, когда, усомнившись в целесообразности обращения к истории вчерашнего дня, в той же работе утверждал, что «широким захватом эпохи Горький выполняет социальный заказ нашего времени». Противореча своим же высказываниям, А. Воронский высоко оценил «Дело Артамоновых» как «полноценный, социально значимый документ о недавнем прошлом», за то, что «роман подводит нас к истокам Октября», «уясняет нам смысл и железную закономерность Октябрьской революции»[58].

Если А. Воронский все-таки оговаривался, отмечая у Горького «осторожность» в подходе в современности, то В Полянский уже решительно подчеркивал именно современное звучание произведений Горького на историческую тему, называл их «большими художественными полотнами, подводящими итоги уходящей жизни» Критик оценил внимание писателя к событиям прошлого. Горький «оглядывается назад, на пережитое и в свете новых общественных отношений пересматривает свои прежние настроения, свои оценки прошлого»[59]

Мысль о близости произведений Горького 20-х гг. своему времени все настойчивее и убедительнее стала звучать в критических выступлениях, особенно к началу 30-х гг. Роман «Дело Артамоновых» доказал недолговечность буржуазии и то, что победа Октября — историческая необходимость. Ф. Головенченко отметил, что Горький «через призму победного Октября трактует большие проблемы», «утверждает законность наших

---

[57] Россия, 1924, № 1, с 194

[58] Воронский А Писатель, книга, читатель — Красная новь, 1927, № 1, с 228

[59] Полянский В М. Горький. — Народный учитель, 1928, № 3—4, с. 110

Октябрьских побед» и даже «образами прошлого протягивает нити в будущее»[60]. То же достоинство увидел В. Кирпотин в «Жизни Клима Самгина», где, по словам критика, «Горький совершает огромное воспитательное дело. Он помогает массам правильно усваивать уроки прошлого, правильно овладевать идейным художественным наследием»[61].

Особенно резко изменилось отношение к этим произведениям у А. В. Луначарского. В статье для «Большой Советской Энциклопедии» он писал «Может быть, никогда еще Горький не достигал такой полноты жизненности в каждой строчке, как в великолепных полотнах «Артамоновых» (2,79). А в предисловии к первому тому собрания сочинений Горького в 1928 г. критик уточнял значение романа, называл его «социальным трактатом», в котором «придется еще неоднократно черпать краски... для уяснения себе целого ряда социальных процессов, предшествовавших нашей революции и отнюдь не до конца парализованных» (2,153)

Эволюция восприятия творчества М. Горького отражает процесс возмужания советской литературной критики, когда она фактически участвовала в разработке теории нового творческого метода и совершенствовала свою методологию.

Четкость выводов, определенная стройность системы представлений о методе социалистического реализма, проявившаяся на I съезде советских писателей, были результатом творческих исканий и достижений художников и в значительной степени — сложившейся методологической зрелости литературной критики.

2. Становление метода советской литературной критики

Уже в 20-е гг. были предприняты первые попытки уточнить и обобщить отличительные особенности метода марксистской критики, исходя прежде всего из того, что

---

[60] Головенченко Ф. М. Горький наших дней. — Литература и язык в политехнической школе, 1932, № 4, с. 6—7.

[61] Кирпотин В. О «Жизни Клима Самгина» М. Горького — Резец, 1931, № 15, с. 15.

«дело не в индивидуальных оценках, которые могут быть различны у марксистов, а в основных чертах метода»[62].

При всей недоговоренности и противоречивости разных точек зрения к концу 20-х — началу 30-х гг. определились представления о том, какой должна быть и становится литературная критика Разрабатывая некоторые вопросы теории, размышляя над своеобразием марксистского критического метода, А В. Луначарский подчеркивал, что имеет в виду «подлинного критика-марксиста, так сказать, интегральный тип такого критика» (8,14). Тогда же интересные выводы о складывающемся «нормативном типе критики» сделал Н. Ф Бельчиков[63].

Опыт развития литературной критики в других странах, открывшийся в ряде интересных публикаций последнего десятилетия[64], подтверждает возможность установить основные особенности метода марксистской критики как нового «типа критики».

Общее признание получило в 20-е гг. положение, что основа метода советской литературной критики — марксистско-ленинская философия. Отсюда как главное выдвигалось требование—глубже усвоить марксизм, потому что марксизм, как говорил Луначарский, призывая к его изучению, «отличается тем, что он, прекрасно умея противопоставлять свое последнее слово революции всяким недоговоренностям, всякому оппортунизму, в то же время безошибочно определяет относительную

---

[62] Полонский В Марксизм и критика. М., Л., 1927, с. 12

[63] На лит посту, 1928, № 17, с 39

Критика 20-х гг. решала задачу, важность которой признается и на современном этапе См, напр Моисеенков В А У истоков многонационального единства (К проблеме генезиса марксистской критики в России) - В кн. Вопросы русской литературы Львов, 1973, вып 2 (22), с 7 Автор предлагает «исследовать самый тип литературного критика», изучать «творческую индивидуальность марксистских критиков с целью выяснения качественно нового типа критики вообще»

[64] См. книги серии «Литературно-художественная критика в странах социализма», Ленин и марксистская литературная критика за рубежом М, 1977, Современная литературная критика европейских социалистических стран М, 1975, вып. 1, Литературная критика европейских социалистических стран М, 1978, вып 2, Марксистская литературная критика в Чехословакии (20- 30-е годы) М., 1975, Структурализм «за» и «против». М., 1975 и др.

историческую и политическую ценность каждого проявления прогресса» («К столетию Малого театра», 1924)[65].

Неоднократно звучало признание методологического значения марксистско-ленинской философии. В статье о М. С. Ольминском Н. К. Пиксанов писал, что «кризис литературной науки закончился, когда в литературоведении окреп марксизм» Он «указал пути исследования, дал метод»,—заключал У. Фохт[66] Но тогда же прозвучало предупреждение, что признать марксизм еще недостаточно, надо разобраться в сути его применения (А Лежнев)[67]. Понимая, что усвоить и практически применить марксизм к историко-литературному анализу трудно, Луначарский предупреждал, что надо бережно относиться к тем выводам, наблюдениям, которые сделаны даже если в них и не все последовательно марксистски осознанно. «Твердый мир марксистских теоретических принципов и исторических характеристик в области искусства поднимется и сложится лишь постепенно»[68].

Прежде всего было выделено главное в теории искусства, внесенное марксизмом,—объяснение его социальной природы. Признание искусства как явления социального далеко не сразу обеспечило единую научную систему принципов литературно-критического анализа, однако некоторые выводы, получившие признание у литераторов, стремившихся к овладению марксистским методом, из этого положения были сделаны Если литература—отражение конкретно-исторических явлений действительности, то критик при анализе литературных явлений должен устанавливать связь писателя с социальной средой, с конкретно-историческим временем. «Это изучение необходимо для того, чтобы понять, как возникают данные произведения, как они влияют и т. д»[69],—говорил Луначарский, разъясняя и пропагандируя один из основных методологических принципов, выработанных в

---

[65] Луначарский А. В О театре и драматургии М., 1958. т 1, с 321

[66] Фохт У Марксистское литературоведение Л., М , 1930, с 9

[67] Печать и революция, 1925, № 3

[68] Луначарский А В Один из сдвигов в искусствоведении - Вестник Комакадемии, 1926, № 15, с 89.

[69] Литературное наследство М , 1970, т. 82, с 131.

дореволюционной марксистской критике, — вытекающий из ленинской теории отражения.

В соответствии с этим принципом определяющим критерием оценки для критики становится соответствие созданного художником объективной реальности, поэтому марксистская критика всегда отдает предпочтение реализму. А. Лежнев в статье «Плеханов как теоретик искусства» доказывал закономерность выступления критика-марксиста против футуризма, символизма, кубизма в защиту реализма[70]. В. Полянский поддержал Луначарского, призывавшего идти от «ультрареализма» Лефа к реализму К. Маркса и Г. В. Плеханова[71]. О значимости критерия объективности отражения реальной действительности писал А. Воронский[72] и т. д. Какие бы изменения ни происходили в литературном процессе, какие бы новые принципы и приемы анализа в связи с этими изменениями ни появлялись, неизменным, получившим в марксистской критике безусловное признание, остается принцип социально-исторической обусловленности искусства[73].

С ним непосредственно связано и другое определяющее положение, требующее от критики рассмотрения литературных явлений в соотнесенности с исторической обстановкой и в историко-литературном процессе,— принцип историзма. М. Б. Храпченко и сегодня подчеркивает «актуальность вопроса об историзме советской

---

[70] Печать и революция, 1925, № 3, с. 49.

[71] Полянский В. О «левом фронте» в искусстве. — Под знаменем марксизма, 1923, № 4—5, с. 209.

[72] См. Воронский А. Об искусстве. М., 1925.

[73] Соотнесенность искусства с действительностью, внимание к социальным конфликтам, пути конкретно исторического анализа в числе других выделяются как «главные проблемы современного марксистского литературоведения» в США. См. Марксистская литературная критика США на современном этапе. Научно-аналитический обзор. М., 1976, с. 16.

О том, что споры вокруг вопроса применения ленинской теории отражения к искусству не прекращаются, свидетельствует болгарский исследователь Васил Колевский, рассказавший как в 20-е гг. в Болгарии осуществлялся процесс познания ленинизма применительно к литературе. Что именно это положение активно защищалось и разрабатывалось марксистской критикой в ряде стран, подтверждают и другие современные исследования. (Колевский В. В. И. Ленин и художественная литература. М., 1972).

литературной критики как об одном из основополагающих ее принципов»[74].

Характерно, что в 20-е гг. наряду с уяснением особенностей историзма в творческом методе художника делались попытки понять своеобразие историзма как методологического принципа в творческой практике критика. При этом одни отрицали необходимость исторического подхода при анализе литературных явлений, другие защищали его. Формалисты, например, были против установления временных связей, против «исторического параллелизма разных родов культуры, их соответствий» Такой подход Б. Эйхенбаум называл ненаучным, потому что он диктуется «мировоззерцательными потребностями и вносит в науку тенденциозную предпосылку»[75].

В Полянский, разрабатывая принципы марксистской критики, напротив, призывал «не терять своего исторического подхода» Правда, представление об историзме у В. Полянского в те годы было ограниченным и сводилось к уяснению верности художественного изображения историческому времени Однако в его рассуждениях интересны попытки приметить принцип историзма к явлениям искусства прошлого Он предупреждал, что «нельзя, например, творчество Некрасова или Пушкина рассматривать с точки зрения современных задач», и далее так развивал свою мысль «Критик должен суметь проникнуться духом той эпохи, понять движущие силы ее борьбы и развития, стать на определеную точку и пересмотреть творчество, пользуясь всеми данными сов-

---

[74] Храпченко М В Рост литературы и проблемы теории В кн Движение жизни и литература Современные проблемы социалистического реализма М, 1978, с 17 Не случайно проблеме историзма в последние годы посвящены серьезные исследования Кожинов В В Историзм В кн К.19, т 3, М, 1966, Поспелов Г Н Проблемы исторического развития литературы М, 1972, Бочаров А Г Воронцов В Н История литературы и современность М, 1972, Методология современного литературоведения Проблемы историзма М, 1978 Сучков Б Л Исторические судьбы реализма М, 1973 Воробьева Н Н Принцип историзма в изображении характера М, 1978, Чагин А И Историзм как движущаяся категория (Проблемы осмысления в критике) В кн Актуальные проблемы методологии литературной критики М, 1980, Николаев П А Историзм в художественном творчестве и в литературоведении. М., 1983 и др

[75] Эйхенбаум Б Вокруг спора о «формалистах» — Печать и революция, 1924, № 5, с 6

ременной науки, имеющими отношение к литературоведению»[76] Критик предостерегал от внеисторического осовременивания классических произведений, однако при этом затушевывалось одно из основных отличительных качеств критики—современное прочтение художественных творений любого времени (которое уже было признано в 20-е гг.) и, соответственно, не давался ответ на вопрос, как при современном прочтении должен проявляться историзм

Тогда же выявилась потребность уяснить особенности проявления историзма как методологического принципа у историка литературы и у критика. Сопоставляя их, М Григорьев, например, выделил своеобразие первого в том, что он включает анализируемое произведение в систему литературной жизни эпохи, возможно, и без оценочного момента, а критик «относится к художественному произведению как к социальной силе, действующей в настоящий момент, независимо от того, когда оно создавалось»[77]. М Григорьев в отличие от В. Полянского был крайне категоричен в утверждении независимости подхода критика от времени создания произведения.

Что исторический принцип должен быть применен при изучении истории литературного развития, признавали многие литературоведы и критики, прежде всего социологического направления[78]. Своеобразие проявления историзма в работах В. Ф. Переверзева, например, отметил М. Поляков. Наряду с признанием исторического подхода у Переверзева, из-за недостаточной последовательности в его объяснении специфики искусства и отношения искусства к социальной действительности, представление об историзме обеднялось и приобретало абстрактный характер[79]. Активно включаясь в споры 20-х гг. вокруг проблем методологии, Г. Н. Поспелов выделил принцип историзма в литературоведческом

---

[76] Полянский В Современное состояние методологии литературоведения — Под знаменем марксизма, 1927, № 10—11, с 180

[77] Григорьев М Задачи критики — На лит посту, 1928, № 18, с 35

[78] Красная новь, 1925, № 9, с 253

[79] См · Поляков М В Ф Переверзев и проблемы поэтики — В кн Переверзев В Ф Гоголь Достоевский Исследования. М., 1982, с. 11, 17

анализе, задача которого, по его определению, — «уяснить смысл литературной эволюции в прошлом, чтобы понять ее в настоящем и предусмотреть ее будущее»[80]. При этом Г. Н. Поспелов разделял критику и литературную науку в разные «отрасли знания». Критика рассматривает «отдельные стороны литературных фактов», а литературоведение изучает «поэзию с точки зрения ее существенных и специфических признаков»[81].

Необходимость «применить марксистский метод к историческому исследованию литературы» А. В. Луначарский выдвинул как основную методологическую задачу (4,11) Останавливаясь на вопросе об историзме, А. В. Луначарский, во-первых, предлагал его научное решение в подходе к литературным явлениям и, во-вторых, он разделял критика и историка литературы по другим признакам «Иногда принято делать различие между задачами критика и историка литературы, причем различие проводится не столько по линии исследования прошлого и настоящего, сколько по линии — для историка литературы — объективного исследования корней данного произведения, его места в общественной жизни, его влияния на общественную жизнь, а для критика — оценки данного произведения с точки зрения его формальных или общественных достоинств и недостатков.

Такое деление теряет почти всю свою силу для критика-марксиста. Хотя критика в собственном смысле слова входит непременным элементом в законченное произведение марксиста, тем не менее еще более необходимым основным элементом является социологический анализ «(8,8). Луначарский не возражал против возможного хронологического разграничения объектов исследования, отличия функций, места и роли оценки в истории литературы и в критике, но сближал их в плане генети-

---

[80] Красная новь, 1925, № 9, с 254

[81] Поспелов Г К методике историко литературного исследования - В кн Литературоведение М, 1928, с 57

Подтверждением актуальности и нерешенности обсуждавшихся в 20-е гг вопросов, связанных с определением специфики литературной критики и ее методологических принципов, в современных теоретических дискуссиях является его остро полемическое выступление (Поспелов Г Н Литературоведение и литературная критика — Вопросы литературы, 1979, № 7).

ческого подхода и гносеологических задач, с точки зрения цели «объективного исследования корней».

К сближению критики и литературной науки приходили и те, кто их разграничивал, когда вставали перед необходимостью найти научное основание единства социологического и эстетического анализа и пути его практического претворения. Не случайно самые оживленные дискуссии были посвящены именно этим проблемам.

Не удовлетворяясь ни социологическим, ни формальным методами в отдельности, нередко шли на их соединение, что так или иначе проявлялось у авторов, казалось бы, далеких друг от друга по своим исходным позициям. Откровенный эклектизм форсоцев скорее скомпрометировал идею сочетания эстетического и социологического анализа, чем помог решить вопрос о методе исследования произведений искусства с учетом их специфики.

Вопрос о возможностях эстетического анализа при социологическом подходе не переставал волновать критиков. В умалении или отрицании роли эстетических оценок ссылались на авторитет Плеханова, на его учение о «двух актах» критики. При этом одни безмерно восхваляли Плеханова, другие огульно отрицали его значение, в том и другом случае нередко искажали плехановские позиции.

Отстаивая научность марксистского метода критики, Г. Поспелов, как и многие литераторы в 20-е гг., выступил за «применение плехановских принципов научной критики», но по-своему объяснял учение о «двух актах» критики. Он полемизировал с В. Полянским, Г. Лелевичем, Г. Горбачевым, у которых находил такое разграничение формы и содержания, когда «эмоционально-волевая сторона сущности остается вне содержания, отходя в область формы». Это не по-плехановски, отмечал Г. Поспелов, потому что Плеханов был против тех художников, которые «выдумывали образы для доказательства известной темы»[82]. Г. Поспелов резко осудил несостоятельность критического метода Г. Горбачева в его книге «Два года литературной революции» (Л., 1926).

---

[82] Поспелов Г. К вопросу о приемах научной критики. — Печать и революция, 1928, № 1, с. 25.

«конкретные образы произведения и верность их психологического устремления, т. е. то, чем поэтическое произведение живет, в чем заключается, как свидетельствует история, его смысл, — это воспринимается критиком как несущественная деталь»[83] И в то же время Г. Поспелов, говоря о плехановском учении, отмечал, что «всякий критик, интересующийся происхождением и судьбой разбираемого произведения, должен уметь вскрыть социальный генезис и верность его устремления...»[84]. Г. Поспелов в цитируемой работе справедливо, на наш взгляд, утверждал органичность связи «двух актов», предложенных Плехановым.

К концу 20-х — началу 30-х гг., когда резко изменилось отношение к Плеханову, его стали упрекать в том, что учение о «двух актах» способствовало отрыву формы от содержания в литературно-критическом анализе, при этом чаще исходили не из непосредственных суждений Плеханова, а из той трансформированной интерпретации, какую они получили у некоторых критиков, выдававших себя за последователей Плеханова[85].

Искажение учения Плеханова о «двух актах» критики в 20-е гг. объясняется отчасти тем, что эстетическая теория Плеханова не усваивалась во всей совокупности и восприятие ее обострялось условиями групповой борьбы, стремлениями истолковать Плеханова в соответствии с своими групповыми пристрастиями, используя при

---

[83] Там же

[84] Там же, с. 26

[85] В. Фриче, например, так давал свое истолкование плехановского первого акта «Первая задача социологической поэтики состоит в том, чтобы установить закономерное соответствие известных поэтических стилей определенным экономическим стилям» (Вестник Комакадемии, 1926, № 17, с. 171). Г. Лелевич воспринял предложенный Плехановым метод анализа как возможность рассматривать, в частности, творчество Пушкина «вне связи с поэтическим оформлением». И. Погодин в полемической статье объявлял рассмотрение идейного момента как художественного и «смешение обоих актов критики» отступлением от Плеханова и т. д. (Погодин И. Можно ли назвать «эйдологизм» Г. Поспелова научной критикой? — На лит. посту, 1928, № 18, с. 15—16).

этом терминологическую неточность и уязвимость в объяснении предложенного Плехановым подхода[86].

Осмысление особенностей складывающегося критического метода отчасти отразилось в поисках его названия. При этом критики нередко заимствовали определения, сложившиеся в академических школах, или искали свое, стремясь отразить суть нового метода. П. Сакулин называл свой метод социологическим, В. Полонский — социологическим и эстетическим, Г. Якубовский, А. Н. Вознесенский определяли свою «методологию» (явно имея в виду метод) как историко-литературную, форсоцы — как формально-социологическую. При этом все стремились к уточнениям, объясняющим специфику марксистского метода как основного в формирующейся литературной критике. Объединяло авторов, стремившихся усвоить марксизм и применить его в литературно-критическом анализе, признание социальной природы и сущности искусства. Соответственно, задачу анализа они видели в «обнажении со-

---

[86] В современных условиях отношение социологического и эстетического критериев в критике продолжает оставаться нерешенным «вечным вопросом». «Сегодня дискуссионное обсуждение этого вопроса вновь заметно обострилось, благодаря усилившемуся отталкиванию критической мысли от прямолинейного социологического подхода к искусству, причем, подобное отталкивание чревато своими крайностями» (Ковский В. В масштабе целого. Вопросы литературы, 1982, № 10, с. 77). В ходе сегодняшнего обсуждения проблемы часто возвращаются к «двум актам» Плеханова. При этом они — с точки зрения их ограниченности и отрицательного влияния (См.: Бурсов Б. И. Критика как литература. В кн.: Избр. раб., 1982, т. 1, с. 19. Храпченко М. Б. Пути историко-литературных исследований. В кн.: Собр. соч., М., 1982, т. 4, с. 385–386 и др.). Исследователи, более полно изучавшие литературно-критическое наследие Плеханова, в результате рассмотрения учения о «двух актах» в системе его взглядов утверждают, что учение Плеханова исходит из представлений о «художественном единстве» произведений искусства, соответствует специфическим особенностям искусства и чуждо вульгарно-социологическим крайностям (См.: Николаев П. А. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. Т. 3 и 4. Горбачев Н. А. Плеханов в литературной борьбе начала XX века, с. 131–137). Справедливость этих выводов подтверждает и тот факт, что теория «двух актов» критики при всех противоречиях в ее истолковании в 20-е гг. и односторонних крайностях ее восприятия заставляла активнее ставить и решать вопрос о соотношении формы и содержания в искусстве, о критериях художественности, об отношении субъекта и объекта, о мировоззрении и творчестве и т. д. (См.: Дискуссия об объективном критерии художественности. — Литература и марксизм, 1931, № 3).

циальных и классовых корней произведения» (В. Фриче) и чаще всего называли свой метод социологическим. Однако в конкретной практике они часто расходились, и довольно резко, на уровне решения методологических проблем[87]. Тогда же было высказано мнение, что определение «социологический» еще не исчерпывает характеристику нового метода. «Мы имеем столько же социологических методов, сколько мы имеем социологий»,— признавал В. Переверзев и выдвинул свое предложение: «Марксистский метод следовало бы назвать не социологическим, а методом историко-материалистическим. Марксистский метод есть метод исторического материализма, а не метод социологии вообще»[88].

Ни одно из предлагавшихся определений не отражало новаторства марксистского метода литературной критики (хотя основные особенности его были выделены и названы). Это объясняется не только отсутствием емкого термина, но и нерешенностью ряда методологических проблем.

Определяющим для метода советской критики было диалектико-материалистическое мировоззрение. Важно было понять, предполагает ли мировоззренческая позиция необходимость выработать во всем «насквозь свои» (В. Друзин) приемы или можно использовать достижения предшествующего опыта. Мнения расходились. Одни предполагали, что для успешного развития советской литературной науки и критики следует обратиться к «классикам марксистской методологии» и к «классикам литературной науки, типа Александра Веселовского»[89], к достижениям революционно-демократической критики

[87] См.: Словарь литературоведческих терминов. М., Л., 1925. К представителям марксистского метода относили «вслед за Плехановым» Д. Овсянико-Куликовского, В. Келтуялу, В. Фриче, В. Полянского, А. Воронского, А. Богдачова, В. Шулятикова и др.

[88] В предложении В. Переверзева отождествить философский метод и метод анализа литературы игнорировалась специфика литературной науки и критики, но справедливо был поставлен вопрос о несостоятельности определения метода советской литературной критики как социологического. Критики 20-х гг. прежде всего Луначарский, подходили к выводу, убедительно прозвучавшему в одном из последних современных исследований о том, что «нет специального социологического метода в литературоведении и критике» а есть социологизм как «родовая сущность науки о художественном познании». См.: Николаев П. А. Марксистско-ленинское литературоведение. М., 1983, с. 230—242.

[89] Яковлев Н. К теории литературного процесса. — В кн.: В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., 1930, с. 79—80.

Если литературно-критическое наследие Плеханова, Воровского, Ольминского, Луначарского в первый послеоктябрьский период сразу же в большинстве случаев получило признание (при всей противоречивости его истолкования и сложности усвоения), то революционно-демократическая критика во многом явно недооценивалась. Определенное влияние оказывала позиция Троцкого, представлявшего революционеров-демократов как публицистов, которым литература заменяла политику, неспособных к эстетическим суждениям, выполнявших только роль общественных вдохновителей[90]

В то же время П Сакулин высоко оценивал критический метод Белинского, который как бы предшествовал дальнейшему развитию социологического метода. Как звено в «эмоциональной цепи русской критики» рядом с Белинским, Чернышевским, Добролюбовым, пытался рассматривать наследие Плеханова М Яковлев «Эстетическая теория Плеханова сложилась под сильным влиянием эстетического кодекса Чернышевского, из сочетания его с марксистским методом», — писал он[91]. Идею преемственности ранней марксистской и революционно-демократической критики активно развивал А. В. Луначарский[92]. При всех противоречиях или односторонности восприятия революционно-демократической критики, особенно проявившихся в решении вопроса о соотношении в анализе социального и эстетического моментов, ее лучшие качества, особенно созвучные требованиям времени первого послереволюционного десятилетия, — публицистичность, гражданственность, философичность, особенное внимание к идейному содержанию

---

[90] См. Миров В. Чернышевский и Плеханов в их эстетических воззрениях — Печать и революция, 1928, № 5. Автор статьи отказывал Чернышевскому и Добролюбову в эстетическом подходе к явлениям устанавливая близость Плеханова и Белинского в их противопоставлении Чернышевскому и Добролюбову, искажая при этом методологические принципы тех и других.

[91] Яковлев М Теория и практика литературной критики Плеханова — Печать и революция, 1928, № 7, с 24

[92] Некоторые аспекты этой проблемы освещает Л А Кищинская Кищинская Л А Уроки одной полемики А. В Луначарский об эстетических принципах Г В Плеханова в работах о Чернышевском.—Научн докл высшей школы Филологические науки, 1965, № 3

искусства критика 20-х гг выделила как наиболее значительные и стремилась их усвоить. В процессе формирования нового метода критики неизбежным в той или иной мере было влияние сложившихся ранее академических литературоведческих школ[93].

Для 20-х гг. характерно было стремление понять, обобщить их опыт Вероятно, этот интерес шел от ощущения теоретической незрелости молодой литературной науки и критики и желания преодолеть ее. Делая доклад в Комакадемии, В. М. Фриче выдвинул задачу «воссоздать историю методологии в области искусствознания и литературоведения[94]. Через несколько лет это положение поддержал У. Фохт «Наша задача состоит в том, чтобы установить все то своеобразие, в формах которого шла в веках литературная история классов, литературная форма их общественной борьбы, в том, чтобы в литературоведческих понятиях уяснить себе законы этого вида социальной жизни»[95]. Иногда в современном процессе литературно-критического развития не видели новаторства, усматривая только продолжение уже сложившихся традиций «Современный социологический метод изучения литературы (Коган, Фриче и др.) — не зачинатель, но завершитель теоретической литературной мысли XIX в.», — писал В. Блюменфельд в статье «Между двумя методами»[96]. При этом одни одобряли отмеченную тенденцию, другие осуждали ее.

В 20-е гг. столкнулись противоречивые мнения относительно возможности использования в марксистском методе приемов сравнительно-исторического, психологического, биографического, формального и других методов. Например, В Фриче, В. Переверзев отрицали значение географической среды, биологии, взаимовлияния

[93] Наличие такого рода влияния отмечалось почти у всех исследователей 20-х гг См Сакулин П Социологический метод в литературоведении М, 1925, Фохт У Марксистское литературоведение Л — М, 1930, Цейтлин А Методы марксистского литературоведения В кн Литературная энциклопедия, т 7, и др Признавая влияние футуризма, фрейдизма, интуитивистского метода, особенно выделяли роль культурно-исторической школы в формировании социологического метода П Сакулина, В Келтуялы, Н. Ефимова, Н. Пиксанова и др

[94] Фриче В Фрейдизм и искусство — Вестник Комакадемии, 1925, № 12, с 236

[95] Фохт У Методология литературоведения — Русский язык и литература в советской школе, 1929, № 2, с. 5

[96] На путях искусства М., 1926, с 37

литератур, роль гениальной личности и другие моменты, свойственные методологии старых академических школ. И. Беспалов вслед за В Переверзевым выступал против «извращения марксизма .. в сторону соединения исторического материализма с историческим идеализмом историко-культурной, формальной, биографической и психологической школ»[97]. Напротив, А Машкин защищал правомерность использования накопленных позитивистами биологических, географических, историко-культурных и прочих данных, если внести в анализ «новое социальное обоснование»[98] Г. Лелевич полагал, что выводы В Жирмунского или других теоретиков формализма могут стать научными, если дать им марксистское социологическое объяснение. В. Полянский, с одной стороны, предлагал порвать «даже терминологическую связь с социологизмом Пыпина, Веселовского, Овсянико-Куликовского и др.»[99], а с другой — упрекал В М. Фриче за отказ от использования положительных моментов фрейдизма для психоанализа: «Отрицая фрейдизм как мировоззрение, мы должны использовать его психобиологические достижения»[100]. По сути эти предложения сводились к призыву использовать старые приемы на основе иной мировоззренческой позиции На практике это часто приводило к механическому эклектизму, проявлялось неумение преодолеть идеалистические влияния, что и определило, возможно, длительное недоверчивое отношение в советском литературоведении к академическим школам[101].

Показательно, что уже в начале 20-х гг Н. К Пиксановым было высказано мнение, поддержанное затем А. Лежневым, П. Сакулиным, У. Фохтом и др, что марксизм дает широкие возможности для применения самых разнообразных приемов. Н. К. Пиксанов предсказывал, что со временем литературная наука «возвратится к историзму в широком смысле, усовершенствовав

---

[97] Беспалов И. Проблемы литературной науки М, 1930, с 7

[98] См Машкин А. Пути марксистской критики Харьков, 1925

[99] Научное слово, 1928, № 2, с 66

[100] Вестник Комакадемии, 1925, № 12, с 253.

[101] См: Николаев П А О русском «академическом» литературоведении и его изучении. — Вестн. МГУ, 1974, № 5

только приемы изучения историко-социологического и отказавшись от публицистического дидактизма... Возродится и биографический жанр, только осложнившись теми психологическими общими знаниями и приемами, коих так недостает биографам-словесникам»[102], т. е. Н К. Пиксанов прозорливо прогнозировал, что со временем в литературной науке и критике будут плодотворно использоваться лучшие достижения всех предшествующих методов без их крайностей.

С усвоением марксизма-ленинизма в критику вошло научное представление о классовой природе искусства, партийной позиции художника. Это обусловило внимание к творческой индивидуальности художника, позволило объяснить соотношение субъективного и объективного начал в художественном творчестве.

При решении вопроса о степени объективности критических суждений в 20-е гг., прежде всего в работах А. В. Луначарского, был сделан вывод о том, что у критика-марксиста, выразителя интересов революционного рабочего класса, его субъективные представления, совпадая со стремлениями пролетариата, приобретают научное значение, и в то же время в силу специфики критики выражение объективно-научных истин в ней носит активный, эмоциональный характер.

Критикам-марксистам свойственно признание роли оценки в критическом суждении, идеи долженствования. Видя в искусстве важное «орудие пропаганды и агитации» (Луначарский), многие литераторы в 20-е гг. выступали за «учительную» роль критики. А чтобы учить и писателя, и читателя, критик должен быть «чрезвычайно стойким марксистом», подчеркивал Луначарский, утверждая как одну из основных особенностей марксистской критики — коммунистическую партийность.

Уделяя особенное внимание социологическому анализу, видя в критике-марксисте прежде всего, как говорил Луначарский, прежде всего «ученого-социолога, который специфически применяет методы марксистского анализа к особой области—литературе» (8,10), многие литераторы к концу 20-х гг. стали приходить к убежде-

[102] Пиксанов Н. К Новый путь литературной науки — Искусство, 1923, № 1, с. 98.

нию, что для марксистской критики недостаточен только историко-генетический метод анализа. Уже на первом этапе своего развития советская критика признала плодотворным путь органичного сочетания в литературно-критическом анализе историко-генетического, социально-гносеологического и эстетического аспектов исследования на основе диалектико-материалистического мировоззрения, что в конечном счете и обусловливает своеобразие нового литературно-критического метода, который наиболее точно, на наш взгляд, определен А. В. Луначарским как «научный марксистский метод критики».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Путь советской литературной критики с первых послереволюционных лет подтверждает ее активную, действенную, во многом определяющую роль в процессе формирования социалистической художественной культуры.

Успехи развития молодой советской литературы, триумфальной демонстрацией которых стал I съезд советских писателей, в значительной степени были подготовлены напряженными, противоречивыми, но, как правило, предельно заинтересованными исканиями критики. Не умаляя и не перечеркивая просчетов и ущерба, нанесенного «напостовской дубинкой», вульгарно-социологическими и формалистическими крайностями, интуитивистскими и фрейдистскими увлечениями, абсолютизацией фактографичности и «производственничества», следует признать, что литературная критика стремилась к осознанию своего места и назначения в бурной, созидательной революционной действительности, в судьбах складывающегося социалистического искусства.

Конкретные факты ее истории дают основание пересмотреть устоявшееся мнение о путях становления теории советской литературной науки и критики, когда первый этап, растянутый до конца 20-х гг., расценивается преимущественно как организационный, характерный только идейно-политическими исканиями и всякого рода ошибками, а второй — с конца 20-х — начала 30-х гг.— как период оживления теоретической мысли. Характер

обсуждаемых в критике 20-х гг. проблем и ход их решения подтверждает, что, сохраняя свои специфические особенности, литературная критика способна включаться в научно-теоретический разговор и вносить значительный вклад в развитие не только чисто литературно-критической теории, но и в исследование проблем общего литературоведческого плана, изучая не только текущий литературный процесс, но и обращаясь к творческому наследию любого времени, решая при этом актуальные вопросы современного литературного развития.

Литературно-критические выступления 20-х гг., часто принадлежащие авторам, очень разным по значимости их работ и сути высказанных суждений, тем не менее имеют конкретно-историческое значение. В этом плане нельзя не согласиться с выводом Г. А. Белой. «Как бы ни были велики методологические и концептуальные просчеты, допускавшиеся отдельными теоретиками искусства, они не могли воспрепятствовать эстетической теории. Столкновение разноречивых мнений далеко не всегда оборачивалось бесплодным негативизмом, не исключало последовательного продвижения в выяснении сокровенных особенностей творческого процесса: «антитезис», утверждавшийся в полемическом задоре как единственно возможное решение проблемы, зачастую оказывался органическим дополнением «тезиса», причем создавалась видимость опровержения ранее сформулированной идеи»[1]

Изучение путей развития литературной критики позволяет не согласиться со сторонниками точки зрения о единственной или преимущественной роли литературных групп в дискуссиях и в решении теоретических проблем, определяющего влияния размежевания писателей.

Нельзя отрицать, что тенденция, принципы, сложившиеся в определенных группировках и отражавшиеся в их ведущих журналах, влияли на входящих в эти группировки писателей и критиков. Но конкретный опыт показывает, что дело было не только и не столько в группировках и в декларациях их руководителей, а в сложности проблем, к размышлению над которыми обращались литераторы независимо от группировок. И если исход-

[1] Из истории советской эстетической мысли (1917—1932). М., 1980, с. 7—8.

ные позиции под влиянием программных положений того или иного объединения часто отличались, то выводы, отрицательные или позитивные, нередко сближались, свидетельствуя о том, что многих литераторов волновало одно и то же, и цели поисков совпадали, и трудности были общие, и пути их преодоления часто оказывались близкими — это были пути усвоения марксистско-ленинской философии и эстетики, творческого изучения классического опыта литературы и критики, познания с позиций коммунистической партийности закономерностей действительности и явлений развивающегося социалистического искусства.

Процесс становления советской литературной критики так же закономерно вел к творческому объединению, закрепленному I съездом советских писателей, как и развитие самой литературы Определяющим в этом процессе было усвоение ленинского эстетического наследия, осуществлявщегося с разной степенью активности и плодотворности на всех этапах формирования советской литературно-критической мысли.

Осуществляемое на современном этапе изучение методологических исканий в литературоведении и критике первого послереволюционного десятилетия подтверждает целесообразность и продуктивность их исследования в разных аспектах, выявление основных тенденций в развитии критики, особенностей позиций отдельных объединений и направлений, тщательное изучение работ активно выступавших авторов без односторонности и предвзятости, нередко возникающих при концентрировании внимания на выделенных явлениях.

Называя литературу частью общепартийного, общепролетарского дела, В И Ленин имел в виду и все основные компоненты, влияющие на ее развитие, действенное и эффективное выполнение художественной литературой ее основных функций Одним из ведущих факторов в этом процессе признана литературно-художественная критика, совершенствованию которой призван способствовать весь опыт ее исторического и творческого развития.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение **Критика и ее метод (современные аспекты изучения)** 3

Глава I **Процесс «самопознания» в критике 20-х гг.**

1 Споры о специфике литературной критики 28
2 Своеобразие предмета и функций критики 39
3 Проблемы литературно-критического метода 45

Глава II. **Ленинская теория и вопросы литературно-критической методологии**

1 Проблема «Ленин и литература» в критике 20-х гг. . . 57
2 Специфика искусства как методологическая проблема. Значение ленинской теории отражения 68
3 Роль творческой личности. Ленинский принцип партийности 80
4 Мировоззрение и творчество. Значение ленинской оценки творчества Л. Толстого 108

Глава III **Методологическое значение ленинской оценки творчества А. М. Горького**

1 Усвоение ленинской концепции социалистической литературы. Проблема классовости художественного творчества 135
2 Отношение к классическому наследию и вопросы преемственности 155
3 Проблема соотношения идейности и художественности 171

Глава IV **Новаторство творческого метода советской литературы и марксистского метода литературной критики** . . .

1 Творчество Горького и проблемы художественного метода . 190
2 Становление метода советской литературной критики . . . 211

Заключение 227

Анна Марковна
Корокотина

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В 20-е гг

ПБ 1563

Редактор **Н. М. Шпагина**
Технический редактор **Г. Н Гридина.**
Корректор **Л. П. Бородич.**
Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул Никитина, 4.

Сдано в набор 22.04.85 г. Подписано к печати 25 06 86 г.
КЗ 03479 Формат 84х108/32 Литературная гарнитура
Высокая печать П. л 7,25, усл п л 12,18; уч -изд л 11,8.
Тир 1000 экз Зак. № 292 Цена 1 р 80 к

Тюменская облтипография Упрполиграфиздата.
Первомайская, 11.

1 р. 80 к.