

В. Бенедиктов — выразитель сознания мещанского сословия. Авторы Козьмы Пруtkова пародируют налет обывательщины и приемы салонного и чиновного обхождения.

Итак, пародирование ведется на тематическом, идейном уровне, на уровне лексики, стилистики и поэтических средств: метафор, эпитетов, сравнений. Все эти уровни при изучении пародии должно рассматривать в диалектическом единстве. По этому поводу В. Н. Новиков пишет: «Только через условный, целостный образ произведения пародист может выразить свое отношение к **отдельным** особенностям художественной формы пародируемого автора, стиля, направления»¹⁸. И такой стороной является стиль произведения в широком понимании, стиль как единство поэтических средств и идейно-художественного комплекса.

Особенность А. Толстого и Жемчужниковых как пародистов состоит в том, что они не просто идут по пути достоверного воспроизведения чужого стиля, а стремятся к его шутовскому развенчанию и осмеянию.

Лукавый и насмешливый взгляд пародистов на стихотворения В. Бенедиктова позволяет нам лучше понять слабости и просчеты его поэзии. А для современников эти пародии сыграли еще большую роль: В. Бенедиктов был ниспровергнут с высот поэтической славы и записан в корифеи эпигонского романтизма. Пародии Козьмы Пруtkова на каком-то этапе оказались в одном строю с высказываниями В. Белинского.

М. Г. Зельдович

«КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА» И ТВОРЧЕСКИЙ ОПЫТ СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ КРИТИКИ

Иронизируя по поводу страсти к научным дефинициям, наивной догматической веры в их универсальность, но этим отнюдь не отвергая их полезности в определенных границах, Ф. Энгельс был убежден: «Дефиниции не имеют значения для науки, потому что они всегда оказываются недостаточными. Единственной реальной дефиницией оказывается развитие самого существа дела, а это уже не есть дефиниция»¹. Смысл изучения проблемы творческого метода писателя в деятельности критика тоже заключается не в поисках дефиниции этого параметра критического произведения, а прежде всего — в исследовании «самого существа дела».

¹⁸ Новиков В. Н. Жанровая сущность литературной пародии. Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1978, т. 37, № 1, с. 23.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, т. 20, с. 634—635.

Уже обзор дооктябрьской критики² засвидетельствовал внутреннюю динамичность, закономерный историзм проблемы и как грани собственного метода критика, и как историко-литературной задачи в прямом смысле слова, ее многообразные и непростые связи с особенностями, логикой литературного развития. Тем заманчивее (и необходимее!) проследить судьбы проблемы в принципиально изменившихся условиях после октябрьского периода, с его новыми задачами, идеями, методологическими посылами. Вдобавок применительно к советской критике открывается возможность рассмотреть не только опыт минувших десятилетий, но и нынешние искания, свершения, а в какой-то мере и перспективы, тенденции, обращенные к будущему и это будущее как бы создающие уже сегодня... Особенно актуален такой подход к настойчиво разрабатываемой нашей критикой проблеме идейно-художественной концепции человека.

Так, продолжая тему, обозначенную в заглавии предыдущей работы, подчиняясь ее логике и методологии (а не только хронологии), мы подведены к кругу вопросов, очерченному в заглавии.

С другой стороны, итоги и уроки современной советской критики предстанут в своей закономерности и своеобразии, по крайней мере, при том условии, если хотя бы пунктиром схематически обозначить ранее пройденные ею (отчасти и дооктябрьской марксистской критикой) основные рубежи, подготовившие и сегодняшние завоевания.

Если до сих пор, касаясь формы решения проблемы метода у различных критиков, мы говорили или об анализе или о характеристике ее, то в статьях Ленина о Толстом сталкиваемся с формой совершенно оригинальной, вернее даже — необычной. Своеобразие политико-публицистических задач Ленина, рассчитанная краткость и смысловая концентрированность его статей, разумеется, исключали не только анализ, но и характеристику метода великого писателя. Но в том-то и дело, что Ленин нашел — и не ради преодоления внешних помех, а в процессе решения своих основных задач и ради их решения! — новый способ проникновения в метод писателя. Способ, который творчески воплотил теорию отражения применительно к этой категории и высветил важнейшие особенности реального бытия.

Избрав основной проблемой своего толстовского цикла тему «Толстой и русская революция», а основным способом ее анализа — сопоставление творчества писателя и действительности, Ленин делает постижение метода художника необходимым слагаемым этого исследования. Если Толстой явился зеркалом рус-

² См.: Зельдович М. Г. Метод критика и метод писателя. (К изучению параметров критической статьи). — В кн.: Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1980.

ской революции, то также потому, что и его творческие принципы «вобрали» в себя, по-своему выразили сущность эпохи, тем самым став как бы равновеликими ей и содействуя ее художественному воплощению. «Проблема толстовской гениальности встает как проблема **метода**, именно потому в столь высокий степени своеобразного, активного, свободного в творении новых принципов, законов и форм, что он наиболее глубоко и объективно обусловлен, аккумулировал в себе самые существенные черты эпохи. Почему это стало возможно в творчестве Толстого, показал в своих статьях Ленин: Толстой явился выразителем идей и настроений широких крестьянских масс в эпоху подготовки крестьянской революции в России»³.

Во взаимодействии с другими компонентами, с политико-социологической характеристикой эпохи Толстого, с диалектической оценкой источников, существа, противоречий его творчества и мировоззрения как «заркала» русской действительности, русской революции (притом зеркала не «тематического», обращенного просто к фактам русской жизни, а зеркала, отражающего внутреннюю динамику, противоборство различных исторических устремлений, самую логику жизненного процесса — с определенными идеологическими позициями), — метод писателя предстает в статьях Ленина как бы синтетически-целостно и вместе с тем в богатстве разнообразных определений. Обратной стороной синтетичности оказывается в данном случае особая, тоже концентрированная, форма доказательности и сопряжения проблемы метода с проблемами собственно идеологическими и общественно-политическими как важнейшими параметрами статей Ленина.

При единстве идейно-методологических позиций марксистская критика на ленинском этапе шла различными путями и в исследовании метода писателя, однако всегда, особенно в статьях Воровского, обращаясь к этой проблеме не по частным и второстепенным поводам, а ради обобщений и выводов концептуальных, решающе важных для исследования и оценки произведения, творчества художника в целом.

Степень правдивости вещи, характер, своеобразие, мера художественной правды как целеустремленного отражения динамики жизненного процесса, противоборства различных тенденций в ней (такова логика раздумий Воровского над «Деревней» И. Бунина). Обнаружить, предметно уяснить противоречия в творчестве и мировоззрении писателя и тем самым углубиться в них, пос-

³ Бочаров С. Г. Статьи В. И. Ленина о Толстом и проблема художественного метода. В кн.: Ленин и литература. М.: Гослитиздат, 1963, с. 214—215. Хотелось бы привлечь внимание и к другим фрагментам, в частности к тому, где говорится, что предметом анализа у Ленина «сразу и вместе» явились творчество Толстого и его историческая эпоха, «переход» объективного содержания эпохи в собственное содержание творчества писателя (с. 229—234).

тичь возможности и перспективы художника, его роль и место в литературном процессе (так развивается анализ в статье Воровского «Леонид Андреев»). Обсуждение идейно-художественных установок и открытий писателя, осознание их эстетической правомерности, внутренних потенций и перспектив (выразительный тому пример — работа Воровского «Еще о Горьком»). Таковы только некоторые функции, которые «поручены» характеристике метода писателя в статьях критиков-большевиков, озабоченных активным воздействием на литературный процесс.

В середине 20-х годов проблема творческого метода, обращенная к самым актуальным задачам современного художественного творчества, оказывается центральной в литературных дискуссиях. Недаром уже в начале следующего десятилетия, с близкой временной дистанции, А. Фадеев свидетельствовал, что разработка проблемы метода «имела революционное значение для нашей литературы»⁴. Еще раньше И. А. Виноградов констатировал: «проблема художественного метода становится сейчас ведущей проблемой литературы. Тем самым она выдвигается на одно из основных мест в литературной науке»⁵.

К сожалению, литературные дискуссии 20—30-х годов, многократно рассматривавшиеся в различных аспектах, в том числе и в связи с проблемой метода, почти не изучены с точки зрения их форм, понятийного аппарата, мастерства аналитического исследования литературы и теоретического обобщения ее глубинных свойств, внутренней динамики, в частности — на уровне творческого метода писателя⁶.

Не только в литературоведении, но и в критике 20—30-х годов наблюдается особая активность теоретической мысли, властно заявляет о себе теоретический подход и к общим проблемам искусства, и к отдельному произведению. Природа творческого метода, соотношение метода и мировоззрения, метод художественный и метод философский, концепция личности и структура характера как выражение творческих принципов, — таков едва

⁴ Фадеев А. Старое и новое. Вопросы художественного творчества. — Литературная газета, 1932, 29 октября. Цит. по кн.: Киселева Л. Ф. Творческие искания А. Фадеева. М.: Наука, 1965, с. 17. См. также: Роговин В. Проблемы творческого метода в идейно-художественной борьбе 20-х годов. — Вопросы эстетики, в. 9. М.: Искусство, 1971; Щукин Ю. М. Социалистический реализм и советская эстетическая мысль. Тула: Приокское кн. изд-во, 1973; Метченко А. И. Кровное, завоеванное. Изд. 2-е. М.: Сов. писатель, 1976.

⁵ Виноградов И. Проблема художественного метода. — РАИП, 1931, № 3, с. 102.

⁶ Это в общем относится и к специальной работе В. Акимова «В спорах о художественном методе. (Из истории борьбы за социалистический реализм)». Л., Худож. лит., 1979. См. также: Кузнецова И. А. Проблема творческого метода в литературном процессе 20-х годов. В кн.: Социалистический реализм — творческий метод советской литературы. М., 1978.

ли не основной круг вопросов, составлявших ядро проблемы метода.

Новизна и теоретическая сложность задачи (решавшейся в условиях обостренной общественно-идеологической борьбы), ее обращенность ко всему основному потоку советской литературы, опыт которого надлежало обобщить и вместе с тем специфическими средствами прогнозировать, во многом предопределили то обстоятельство, что, во-первых, и здесь главенствовал подход собственно теоретический (или теоретико-методологический, поскольку обострились методологические искания самих литературоведения и критики), а, во-вторых, категория метода формировалась по преимуществу как категория метода возникавшего нового литературного направления.

Было бы, однако, неверным полагать, будто критика 20—30-х годов, увлеченная обобщающе-программными выступлениями, недооценивала значение разборов отдельных произведений, в частности «в борьбе за метод», как тогда говорили. Такая гипотеза опровергается обилием конкретно-аналитических статей, в которых порою талант и мастерство критика торжествовали свои наибольшие победы. Опровергается она и прямыми декларациями, вроде следующей: «...именно в спорах о конкретных произведениях будет теоретически осмыслен весь творческий опыт пролетлитературы, будут полно и всесторонне определены пути завоевания **метода диалектического материализма в искусстве**, будет определено содержание творческих межований в нашей литературе...»⁷. Но выдвигая столь широкую и перспективную программу (любопытная подробность: именно в докладе-манифесте Ю. Либединского «Художественная платформа РАППа» специальный раздел посвящается «Методам анализа художественного произведения»), критическая мысль 20-х годов осознавала, что марксистское искусствознание находится в начале пути, располагает лишь общими исходными идеями, главным образом в области связей «общественной структуры и искусства, его порожденного»⁸. Вместе с тем программно-вдохновляюще звучало утверждение: «Художественный метод — это, конечно абстракция. Но это такая абстракция, которая помогает овладеть всем богатством конкретного»⁹.

При многообразных различиях в литературно-эстетических концепциях и установках даже у мало похожих критиков 20-х — начала 30-х годов явственно обнаруживается серьезная роль проблемы метода, ее «запрограммированность» в логике

⁷ Нович И. О «Ведущей оси» и задачах пролетарской литературы. — Октябрь, 1932, № 5 — 6, с. 221.

⁸ Либединский Ю. Художественная платформа РАППа. — На литературном посту, 1928, № 20—21, с. 14.

⁹ Виноградов И. Назв. статья, с. 126.

и структуре статьи, ее высокая творческая активность. И вместе с тем — неразвернутость проблемы в плоскости аналитической, главенство программных формул, характеризующих прежде всего метод направления, и конкретных наблюдений в области художественного стиля.

Когда А. Воронский определяет поваторство А. Фадеева¹⁰, он главным образом размышляет о методе автора «Разгрома», хотя и взятom как бы с одной стороны — как изображаются «психологические состояния» человека. Однако и при таком подходе психологизм влечет за собой и вопрос о художественной правде, о традициях классиков (в данном случае, разумеется, Толстого), о принципах художественного изображения человека «во всей сложности, противоречивости и пестроте его мыслей и чувств» (418), наконец, и общую характеристику идейно-образной концепции романа.

Когда Вяч. Полонский обращается к рассказам И. Бабеля, едва ли не больше и подробнее всего он пишет о стиле, об искусстве художника. Но весь комплекс наблюдений этого рода словно бы «прошит», а лучше сказать — внутренне организован если уже не «рассуждением о методе», то, по крайней мере, **осмыслением** его. Собственно, уже первым стилевым характеристикам предшествует уяснение исходной проблемы — типа отношения писателя к действительности. Об авторе «Конармии» Полонский говорит: он «видел много, а перенес на полотно немного. Кое-что чрезвычайно существенное для Конармии он отбросил, сгущал краски там, где ему казалось важным, стирая их в местах, где они казались лишними. Оттого-то картина, которую рисует Бабель, не похожа на историческую действительность. Отдельные элементы ее, эпизоды, факты и люди оказались вырванными из действительности; в книге они стали жить самостоятельной жизнью, как настоящая реальность, пахнущая сырой кровью и человеческим прахом»¹¹.

Так Полонский подходит к «гиперболизму» — «особенности духовного зренья Бабеля» (255), к романтике — «основной черте мировоззрения» его (256). А затем эти приметы творческого облика писателя соотносятся с основными художественными методами и таким образом определяется существо его эволюции, литературных свершений, вместе с тем соотносимых и с программными задачами современной советской литературы. «Интерес Бабеля в том, что он начинает с реакционной романтики, кончает же бурной романтикой революции. А это — су-

¹⁰ Воронский А. Из литературного дневника. III. А. Фадеев. — Прожектор, 1927, № 7. Перепечатано в кн.: Воронский А. Литературно-критические статьи, М.: Сов. писатель, 1963, по которой и цитируется.

¹¹ Полонский Вяч. Критические заметки. Бабель. — Новый мир, 1927, № 1. Перепечатано в кн.: Полонский Вяч. На литературные темы. М., Сов. писатель, 1968, с. 252—254.

щественный успех нашей молодой литературы. Ей не хватает именно романтики, преодоления бытового реализма, копирующего действительность, неизбежно вырождающегося в натурализм, скучный и мертвый, бескрылый и косный. Нам нужен полнокровный реализм, растущий на нашей земле, питающийся ее соками, но вместе с тем окрыленный тягой к далеким и большим целям» (257).

В прямой связи с методом Бабеля В. Полонский рассматривает, объясняет его стиль, тоже понятный как внутренне органический для писателя в процессе закономерной эволюции его творческих принципов,—единство метода и стиля помогает целостному исследованию «Одесских рассказов» и «Конармии». Движение искусства возводится к движению жизни, к вызванным ею духовным, идейным исканиям. Действительность, личность писателя, его метод, стиль образуют сложное единство, которое постепенно раскрывается перед читателем, приобщая его и к тому, и к другому, и к третьему. Уяснение метода становится основой целостности многогранной статьи Полонского.

Хотя аналитически проблема метода писателя заявляет о себе в отдельных эпизодах, она властно воздействует на всю концепцию Полонского, на толкование сути и динамики различных аспектов творчества Бабеля, его роли и места в советской литературе, перспектив, которые практически обозначены им.

В некоторых своих существенных структурных особенностях такого рода статья Полонского сродни и работы А. В. Луначарского, в частности отдельные статьи его о М. Горьком. В 1930 г. в своей «литературно-общественной характеристике» писателя Луначарский, не прибегая к аналитическому исследованию его метода, формирует свое представление о художественном мышлении Горького с помощью таких опорных категорий, как романтизм и реализм. «Основными силами, с самой молодости развивавшимися в сознании Горького, были романтика и реализм в чрезвычайно своеобразном взаимоотношении» (2, 72)¹²,—полагает критик. Жизненное и творческое преодоление конфликта между романтикой и реализмом обусловлено, по Луначарскому, с одной стороны, новизной революционной действительности, с другой — формированием нового типа эстетического идеала.

«В другое время пропасть между Горьким — правдолюбом, Горьким — вестником ужаса жизни и Горьким, страстно жаждущим счастья людей, могла бы оказаться губительной» (2, 74),—проницательно замечает критик, сразу же переходя к социально-эстетическому обоснованию закономерности идейно-творче-

¹² Цитируем, с указанием тома и страницы в тексте, по изданию: Луначарский А. В. Собр. соч. в восьми томах. М., Худож. лит., 1963—1967.

ской эволюции автора «Матери». Сама эпоха открыла перед ним возможность «строить мосты от ужасов действительности к светлому будущему» (2, 74), опираясь на эту действительность и революционно преобразуя ее.

Этот вступительный фрагмент статьи Луначарского — не просто «пролог», а исследовательская концепция, данная пока в «свернутом» виде, но в дальнейшем развиваемая и «документируемая». Разумеется, это отнюдь не единственная тематическая линия в статье. Больше того, с нею не только сочетаются, но ее и оттесняют на второй план многие другие темы, хотя проблема романтики и реализма вспыхивает вновь, например, при оценке «Матери» (2, 77). Однако главное все-таки в том, что исходные определения и формулы постепенно наполняются живым содержанием, обретают «естество и плоть» благодаря характеристикам основных произведений Горького, внутренне, «неявно» как раз и ориентированным на проблемы романтики и реализма.

Вместе с тем существенно, что ориентация эта скорее именно «скрытая», чем программно-откровенная, демонстративная, и это несколько ослабляет значение проблемы метода писателя в обзорной части очерка.

В статье «Горький-художник», где во главу угла поставлено общественно-идеологическое значение творчества автора «Матери» как пролетарского писателя, тоже наступает момент, когда Луначарский осознает своеобразие его метода, — момент постижения природы горьковского реализма и романтики как одной из форм, одного из «подходов» (2, 132) реалиста к действительности.

Терминологически Луначарский отдает дань своему времени, задавшись вопросом, «является ли метод Горького диалектико-материалистическим» (2, 134)¹³. Но по сути своей проблема эта у Луначарского в главном свободна от упрощений, прямолинейности рапповской критики и предстает как проблема художественного постижения диалектики жизненного процесса, его саморазвития и самодвижения и вместе с тем как проблема стиливых форм подобного художественного исследования. Содержательная емкость, широкая конденсатность — историческая и методологическая — зияют здесь, конечно, на изощренном анализе фактов (в каких бы формах он ни происходил), но он предстает лишь в своих итогах, осмысленных теоретически и приобретших общэстетическую значимость.

¹³ О месте и роли Луначарского в «борьбе за метод», за верную интерпретацию творчества М. Горького см. в частности: Бугаенко П. А. А. В. Луначарский и советская литературная критика. Саратов, Приволжск. кн. изд-во, 1972, с. 227—369; Трифонов Н. А. А. В. Луначарский и советская литература. М.: Худож. лит., 1974; А. В. Луначарский. Исследования и материалы. М.: Наука, 1978 (статьи Генераловой Н. П., Павловского А. П.).

Это, бесспорно, серьезное завоевание критики, но такое завоевание, которое и выплескивается за пределы собственно критики как «движущейся эстетики» (Белинский).

Правоммерно, видимо, утверждать, что в пору формирования социалистического реализма аналитический подход к методу писателя вообще был в критике относительно слабо развит, хотя бурные дискуссии об отдельных произведениях и творчестве отдельных авторов прочно вошли в быт и сам по себе методологический угол зрения на литературу занял едва ли не главенствующее положение в критике и эстетике.

Что же определило такого рода «дисгармонию» между анализом и синтезом в области художественного метода? Сошлемся хотя бы на некоторые причины, обусловленные общественно-литературной ситуацией того времени.

В ожесточенных спорах осознавался творческий опыт литературы и формировалась программа нового направления, — в этом прежде всего заключался смысл проблемы художественного метода и таков был заданный историей масштаб обобщений. Из-за незрелости критико-эстетической мысли, абсолютизации отдельных сторон литературного процесса непомерную роль при этом играли приемы дедукции, нормативность «формул» и «лозунгов», а также попытки механически перенести иные научно-философские категории в специфическую область искусства. В частности, отождествление рапповцами творческого метода и метода научно-философского отнюдь не побуждало углубиться в эстетическое своеобразие творческих принципов писателя, в его художественный опыт, воплощенный в конкретных произведениях.

С другой стороны, в отдельном произведении и нельзя было уловить весь комплекс наиболее характерных особенностей социалистического реализма (когда такие попытки предпринимались, например в отношении романа «Мать», это вело к догматической канонизации, к нормативному ограничению творческих возможностей метода), которые стремились осознать и утвердить¹⁴. А искусство критико-теоретического синтеза, опирающегося на множество фактов, не было в ту пору (и долго еще впоследствии) достаточно развито, чтобы совладать с методологическим обобщением многообразного литературного материала. Между тем задачи были именно такого характера и размаха.

¹⁴ В свою очередь, слабость аналитического начала, сочетавшаяся со спорностью или даже ложностью, односторонностью иных теоретических установок, явилась, быть может, одной из причин (хотя и не первопричинной, конечно) многих ошибок, просчетов, предвзятости оценок, суммарности наблюдений и выводов у рапповских и других критиков 20-х — начала 30-х годов. Впрочем, это не означает, что самой по себе аналитичности было бы достаточно, чтобы выйти на верный путь...

20-е — начало 30-х годов — один из тех периодов, когда главенствует обобщающе-прогностическая функция исследования метода как метода направления и когда теоретико-генерирующие построения актуальнее, необходимое аналитического постижения метода писателя. Так вообще бывает — разумеется, с различной степенью интенсивности — в периоды, переломные для литературы, когда формируется и осознается новый метод, возникает сопряженное с ним направление. При всем том критика характеризуемой поры своим творческим опытом засвидетельствовала, что и не становясь предметом обстоятельного и специального изучения, проблема метода писателя способна как бы задать координаты, определить угол зрения для углубленного исследования и оценки художественного произведения, творчества писателя.

2

Не только опыт прошлого проясняет (и хотя бы отчасти объясняет) современность, но и современность испытывает прошлое, раскрывает таившиеся в ней потенции, оценивает — и доводами не одной лишь теории, а и самой практики — меру результативности и плодотворности его свершений. При всех неизбежных изъянах и издержках 20-х годов в трактовке концепции человека (этот круг вопросов обстоятельно изучен историками советской литературы и критики), в самой методологической проблеме таились серьезные исследовательские возможности, которые с особой полнотой и раскрылись в современном литературном развитии. Впрочем, и это явление реально предстает как процесс, обладающий своей последовательностью и логикой.

Не раз отмечавшееся в последние годы сближение литературной критики, и прежде всего так называемой проблемной критики, с теорией заявляет о себе и в судьбах проблемы творческого метода писателя, — в прямой связи со своеобразием общественно-литературной ситуации, с состоянием и исканиями общественной мысли. Для нашей цели и здесь достаточно обозначить хотя бы некоторые «вершинные» по своей характеристике и представительности моменты.

В начале 70-х годов внимание привлекла к себе отчасти историко-литературная по материалу, но скорее литературно-критическая по своему пафосу книга Ю. Кузьменко «Мера истины. Эволюция литературного героя и общественно-историческая практика». «Сквозная» методологическая проблема книги — «характер и обстоятельства» как специфически художественное воплощение реалистического принципа социальности, как способ исследования действительности, как воплощение творческого метода.

Одна из примечательных установок Ю. Кузьменко заключается в том, что общие особенности социалистического реализма

как бы вынесены за скобки, но неизменно подразумеваются, между тем как прямым предметом анализа становятся индивидуальные решения основных творческих проблем в кругу «характер и обстоятельства». При этом из опыта мастеров извлекаются общезначимые выводы, творческие уроки, а индивидуальные свершения осмысливаются и «проверяются» в свете исходных принципов метода.

Исследование диалектики характеров и обстоятельств имеют в книге Ю. Кузьменко множество плодотворных последствий, раскрывающих и внутренние связи этого параметра критической монографии с другими ее параметрами. Был найден и удачно применен перспективный способ художественно-социологического подхода к литературе, соотношения ее с широко — и тоже социологически-осмысленной действительностью. Прямое обращение к жизни в ее конфликтных ситуациях прежде всего — способствовало активизации публицистического начала.

Были обогащены новым, конкретно-жизненным содержанием понятия характера и обстоятельств, в своем динамическом единстве выступивших также в роли литературно-эстетического критерия, помогающего определить и меру правдивости произведения, и сущность и типологию конфликтов, и тип, эволюцию героя литературы, и общую динамику литературного развития. Полнее раскрылись исследовательские возможности опорных категорий теории реализма, их эвристический потенциал. Впрочем, это процесс в общем-то непрерывный, хотя и не неуклонный.

Новые грани в нем целостно представлены книгой Ф. Кузнецова «За все в ответе». При всем богатстве материала и многообразии тематики этой критической монографии (упрочение или, лучше сказать, укоренение жанра и само по себе — свидетельство поисков синтеза) и на основе этого богатства и многообразия отчетливо просматривается и прямо заявленная автором стержневая идейно-методологическая проблема — **проблема историзма современной прозы**. И теоретически, и практически это означает прежде всего историзм характеров и обстоятельств, а в связи с ними — и историзм метода социалистического реализма в его индивидуальном творческом осуществлении.

Поставив перед собою цель — сопресть «нравственные искания в современной прозе и методологию критики» (таков подзаголовок книги), Ф. Кузнецов именно в этой проблематике и соответствующей ей системе категорий нашел исследовательский плацдарм и аналитический инструментарий для решения своей двуединой задачи. Этому не помеха, что обычно самые общие, исходные творческие принципы писателя как таковые опять-таки только подразумеваются, а не изучаются, и прямым предметом анализа становятся их «следствия», материализовавшиеся в идейно-художественной концепции произведения, в

характерах и обстоятельствах. В конечном счете, это такие универсальные «компоненты», которые складываются, взаимодействуя друг с другом, в самые разнообразные общественно-литературные проблемы, ведут к ним, наконец, что особенно важно для критика, делают их постижимыми, доступными аналитическому рассмотрению, доказательному осмыслению. При этом и на уровне отдельной вещи, и на уровне целой проблемы, и на уровне генерализующих выводов, итоговых характеристик. Так именно обстоит дело в книге Ф. Кузнецова с «центральной проблемой литературного развития шестидесятых—семидесятых годов, равно как и с главной проблемой литературных и публичных дискуссий и споров этих лет» — с проблемой «духовных и нравственных ценностей, духовного бытия человека и общества»¹⁵. А в прямых (хотя и сложных!) соотношениях с этим кругом вопросов и, значит, опять-таки в связи с опорными понятиями реализма совершенствуется, изощряется и методологическое самосознание критики; доказательно, в духе конкретного социального историзма формируется ответ на жизненно- и философско-эстетически насущный вопрос — «ориентироваться ли в решении всего комплекса проблем духовного бытия на предания метафизики или на живую реальность, познание которой требует от нас марксистско-ленинской оснащенности» (583). Вообще, упорчение и конкретизация историзма (ибо конкретность историзма есть также процесс, тоже движение), его методологического содержания и в сфере художественного творчества, и в сфере литературной критики, деятельное сопряжение этих сфер в нравственно-социологической публицистике — на основе исторической динамики характеров и обстоятельств в искусстве и жизни, — таков один из главных результатов, добытых автором книги «За все в ответе».

Определяя художественные особенности литературного процесса 70-х годов, прежде всего констатируют обычно «несомненное углубление многопланового историзма, социальной насыщенности художественной мысли, отмечающей крайности любого субъективизма, стремящейся с точных партийных позиций исследовать явления современности и прошлого с тем, чтобы выявить в них, сделать эстетически осязаемыми подлинно типическое и закономерное». Рука об руку с этим идет и другая примета времени в литературе — «устремленность к исследованию отдельной человеческой личности со всем ее духовным, нравственным миром и со всеми ее живыми, осязаемыми связями с обществом». Отсюда, наконец, «настоячиво освещаемый и разрабатываемый литературой наших дней социально-нравственный аспект почти любой темы, любого жизненного яв-

¹⁵ Кузнецов Феликс. За все в ответе. Изд. 2-е. М., Сов. писатель, 1978, с. 574. См. также его «книгу публицистики» «Размышления о нравственности». М.: Советская Россия, 1979.

ния, которое становится предметом ее изображения»¹⁶. Так конкретно-исторически совершенствуется сам метод социалистического реализма.

Как бы в ответ на искания литературы, в критике 70-х годов активизируется категория **концепции человека** как репрезентативное проявление метода, напрямую соединяющего принципы творчества и проблематику творчества, его идейно-эстетический пафос и художественную реальность.

Впрочем, прежде всего отдадим должное философам, эстетикам, литературоведам, которые коллективными, хотя и далеко не всегда координированными, усилиями разработали само понятие концепции человека в соответствующих аспектах и чей теоретико-методологический опыт сказался необходимой предпосылкой творческих исканий литературной критики.

Своего рода «посрединком» между философией и литературной критикой в этом процессе явилось литературоведение, и прежде всего его теоретический раздел. На первом плане здесь — многолетние углубленные исследования самой по себе не новой, но по-новому ориентированной и осмысленной системы «Характер и обстоятельства» и ее компонентов. Природа и структура характера в целостности художественного произведения, взаимодействие характера и обстоятельств в их исторической динамике, в частности характер и творчество обстоятельств, преобразование действительности, функция и типология художественных мотивировок, принципы, средства, направленность психологического анализа, — изучение этого круга вопросов отчасти прямо означало разработку и «концепции человека» как эстетической категории, отчасти подводило к этому.

В свою очередь, сообразно интересам и заботам критики, категория «концепция человека» была целеустремленно применена к проблемам теории и истории социалистического реализма. Привлекается это понятие для решения не второстепенных, периферийных задач, а для исследования самой сущности метода, его новизны, творческих возможностей и перспектив, его роли и места в мировом литературном процессе. Ныне наука наша и в этой области вышла на уровень обобщающих построений¹⁷, которые — по принципу «обратной связи» — способствовали углублению и конкретизации самой категории «концеп-

¹⁶ Новиченко Л. Творческие искания современной советской литературы и проблемы критики. — Знамя, 1977, № 10, с. 241. Важные обобщения см. также в статье Ф. Кузнецова «Токи времени». — Литерат. обозрение, 1981, № 1.

¹⁷ См., в частности: Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. Изд. 2-е. М.: Худож. лит., 1978; Концепция человека в эстетике социалистического реализма. М.: Мысль, 1977. Марксистско-ленинская концепция личности и современный литературный процесс. М., 1977. Современная советская литература в духовной жизни общества развитого социализма. М.: Наука, 1980; Концепция личности в литературе развитого социализма. М. — Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1980.

ция человека», ее основных образующих и сложных взаимодействий между ними.

Концепция человека — это система принципов и творческий результат соотнесения человека с обществом, историей, природой, другими людьми (или иными началами — в зависимости от философско-эстетических и методологических основ литературного направления), испытания человека в типических коллизиях, кризисных, «нерешомых» ситуациях, требующих самостоятельного выбора, решительности и определенности, действия, борьбы, преодоления враждебных сил и обстоятельств (или полагающих закономерностью отсутствие, принципиальную невозможность этих качеств, свойств в человеке и самой своей сущностью подтверждающих эту уверенность).

Методологически важна и перспективна и еще одна особенность «концепции человека», отвечающая нынешним научным поискам, стилю современного мышления. Дело в том, что эта категория обладает серьезными интеграционными возможностями: как своеобразная сетка координат, система векторов, выражающих существо и направленность различных граней исторически конкретного (или другой предельный случай — универсально-абстрактного, «вневременного») человека, она, эта категория, позволяет соотносить по признакам сходства или различия вовсе не похожие друг на друга по своему, так сказать, предметному содержанию образы, произведения, целые периоды развития искусства слова. Возможность абстрагирования, не уводя от живой конкретики характера, делает «концепцию человека» предпосылкой и исходным моментом своего рода типологии опять-таки на уровне отдельных произведений, авторов, литературных периодов, творческих методов, типологии, которая — пусть в разной степени и в различных формах — жизненно необходима как инструмент, средство обобщения и литературоведу и критику.

Критика, избирательно воспринимая также в этом случае общетеоретические построения литературоведения, и сама обращается к теоретизированию, а то и оспаривая созданные за ее пределами воззрения — сообразно особенностям, устремлениям современного литературного процесса. Мы сказали, что и критика теоретизирует. Полезно уточнить: подразумеваем и прямое теоретическое обсуждение концепции личности, и приращение теории этой проблемы в процессе творческой практики, в «разборах и размышлениях», хотя это и различные разновидности обобщающей мысли. «Теоретическая эмпирия», если позволительно прибегнуть к такому оксиморону, в свою очередь еще нуждаются в творческой генерализации.

Если же она не осуществлена, приходится констатировать, как это было недавно сделано применительно к нашей теме, «дефицит» теории, а это значит — исследовательского инструментария: «пока еще нет сколько-нибудь капитального труда,

где была бы разработана система категорий концепции личности — то есть такая совокупность идей, взглядов, принципов, которая, в отличие от простой суммы, пронизана единой центральной идеей, определяющей их взаимозависимость и субординацию»¹⁸. Тем интереснее, на каких же гранях проблемы сосредоточивается сам критик, обратившийся к теории, что в ней оказывается практически необходимым ему для осуществления своих творческих задач?

Предшествующая цитированной критическая монография А. Бочарова «Человек и война» была снабжена подзаголовком «Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне». Вполне последовательно можно было бы продлить (или предварить) и тем уточнить: «... и концепция человека». Ибо уже в этой книге данная категория стала и инструментом, и предметом исследования. Недаром «концепция человека» возникает на первых же страницах монографии как своеобразный способ и концентрации исследования вокруг жизненно важных проблем, и ориентации его на специфику избранной темы — человек на войне, а затем приобретает и самостоятельное аналитическое значение. Поэтому и сама суть, новаторское своеобразие социалистического гуманизма тоже уясняются не только как совокупность идей и идеалов, но и как система творческих принципов их воплощения, то есть как реальность и художественная, и методологическая, и притом — единсущностная. Речь идет прежде всего о принципах, которые формируются в процессе решения таких проблем, как человек — общество — гуманизм, становление характера и обстоятельства, гуманизм и историзм, человек — коллектив — нравственная ответственность и активность личности, истоки и природа трагического и трагедии, неотделимого от них трагического выбора.

И хотя теоретические позиции автора книги «Человек и война» последовательно конкретизированы, теории в этом случае отведена роль все-таки в главном — подсобная. Недаром она в общем и дана «враздробь», как говаривал Ап. Григорьев, по мере обновления рассматриваемого круга вопросов. Иной статус у литературной теории в монографии А. Бочарова «Требовательная любовь». Теоретические построения критика в масштабах его темы целостны и целеустремленно обращены к тем специфическим задачам, которые ему предстоит решать именно в качестве литературного критика и средствами критики.

Характерны уже и сам выбор проблем, и направленность мысли автора в их обсуждении. Среди исследователей литературы критику в первую очередь необходимо осознать диалектику общего и отдельного в реальном функционировании ос-

¹⁸ Бочаров А. Требовательная любовь. Концепция человека в современной советской прозе. М.: Худож. лит., 1977, с. 21.

новных научных категорий, в бытии их художественных прототипов — для того, чтобы найти аналитический путь к искусству, постичь его конкретику и подняться к собственным обобщениям и открытиям.

Вот и в данном случае критик, становясь теоретиком, закономерно начинает с различения — пусть и условного, нным ведь оно не может быть — концепции общелитературной и писательской. Если первая определяется едиными мировоззренческими принципами и образует как бы общие координаты нашего искусства слова, то вторая выражает творческую индивидуальность в самой сущности ее. И сразу вслед за этой посылкой — практический вывод: «Критику и надлежит определять этот **аромат** литературы, а не характеризовать лишь **общие координаты**, в которые она должна вписываться» (6), вместе с тем исследуя (и оценивая, разумеется) искания литературы, различные устремления в ней, свершения, трудности, просчеты, а в итоге — и общую картину литературного процесса, притом — разве это не специфическое свойство критики? — «с позиций общественного самосознания» (7) современности¹⁹.

Конечно, и здесь можно найти аналоги теоретическим посылкам критика в работах ученых: взять хотя бы постановку вопроса о творческом методе и его индивидуальных «вариантах» — единство модели мышления вне сомнений. Однако обнаруживается и практически очень весомое, обязывающее различие. Теория теоретика обращена к другим (хотя он и сам может быть этим «другим»), теория критика — императивна по отношению к нему самому, она подлежит «немедленной» (конечно, не хронологически, а «пространственно») реализации и, следовательно, проверке на практике, которая, помимо всего остального, незамедлительно, «лабораторно» устанавливает меру ответственности критика как теоретика. Ответственность же предстает как основательность и верность собственной теории или — случай, делающий честь критику — как способность преодолевать, корректировать, восполнять ее изъяны.

Прямая связь с критической практикой, ближайшим образом — с предстоящей проблематикой примечательна и для другой теоретической проблемы, к которой обращается А. Бочаров. Творческая активность писателя и концепция человека — так можно ее обозначить²⁰. Активность писателя (и всей лите-

¹⁹ Ср. полемические замечания по этому поводу в кн.: Зись А. Конфронтация в эстетике. М.: Искусство, 1980, с. 28—29.

²⁰ Акцент на роли авторской позиции, эстетического идеала вообще примечателен для современной критики, о чем свидетельствуют, в частности, и недавние работы украинских критиков Н. Жулинского, В. Фащенко, и сравнительно «давняя» книга С. Штут «Каков ты, человек?» (М.: Сов. писатель, 1964). В свою очередь, это — признак активности общественно-литературной позиции и самой критики.

ратуры) — по отношению к действительности, в утверждении идеала как нравственно-эстетическая целенаправленность не только выражает идейно-методологическое своеобразие данного произведения, но и делает концепцию человека столь важной, содержательно емкой для критика, побуждает «через» нее исследовать и работу отдельного писателя, и логику литературного процесса, «диалектическое единство социальной действительности и авторской концепции» (11). Ибо это единство совсем не исключает, а в конечном счете предполагает, что «характер литературы определяется художнической концепцией, по которой пересоздается реальный мир, а не непосредственно социальной действительностью, и оттого характер социального зренья не менее важен для художника, чем характер социальной действительности» (10). Двудеиная устремленность интересов критика — к литературе и жизни — воплощена, как видим, уже в самом подходе к концепции человека.

То, что критик обращается к сфере творческого метода, опять-таки заявлено в теоретическом разделе книги, третий — и едва ли не важнейший — компонент которого как раз и посвящен методологическим основам и содержанию концепции личности в современной прозе. Опять-таки примечательным именно для критики образом наблюдения и выводы А. Бочарова направлены не только на осознание завоеванного, но и на поддержку перспективных исканий, на преодоление односторонности, схематического рационализма — все в интересах движущейся литературы. Но для этого понадобилось углубиться в методологические основы методологической же проблемы «концепция человека», сделать основным предметом обсуждения принципы объяснения человека, детерминанты и мотивировки его поступков, психологии, идеалов... Вот почему А. Бочаров, с полной определенностью установив, что «может быть, самым значительным завоеванием нашей прозы стало прочное и осознанное осмысление общественного характера бытия человека» (8), преодоление различного рода «робинзонад», вместе с тем подчеркивает «многосложность личности» (13), необходимость художнически постигать все существенные мотивы ее поведения. Речь идет о полноте и жизненной убедительности художественной истины о человеке. И вместе с тем — об изощренности и совершенствовании исследовательского инструментария критики, самого подхода к художественному произведению в его методологически-человековедческой специфике. Так смыкаются и взаимно поддерживают друг друга теория творчества и теория его критического постижения.

3

Отличительные особенности работы А. Бочарова в том, что он, как правило, сосредоточивается на единстве «предметного», проблемно-тематического содержания произведения и опозна-

ваемых в его ткани творческих принципов писателя. Это формирует и проясняет логику движения авторской мысли как мысли генерализующей, концепционной. Подобная закономерность прослеживается и на более высоких уровнях анализа и обобщения, когда их предметом становятся широкие единства произведений, — вплоть до уяснения основных тенденции развития современной советской прозы.

Впрочем, здесь уместно задуматься над одной программной формулировкой А. Бочарова: «Задача этой книги — увидеть, какова **сегодня** концепция личности и как она влияет на структуру художественных произведений, на развитие и обогащение метода социалистического реализма» (5). Обращенность к творческому методу (и поэтике) заявлена четко, но не получается ли, что концепция личности как бы «вынесена» за пределы метода и уже отсюда, извне! — воздействует на него?.. И то, и другое представляется неоправданным. И ближайшим образом — неоправданным всем содержанием книги, свидетельствующим, что художественная концепция личности и есть реальность творческого метода, что метод «развивается и обогащается» в сложнейших процессах взаимодействия жизненной практики (подсказывающей новые подходы к человеку, новые «линии связи» между ним и обществом, миром, другими людьми), философско-социологических устремлений и исходных творческих позиций социалистического реализма.

Хотя концепция личности сама по себе категория методологическая, она может быть рассмотрена в различных плоскостях. В частности, мыслим подход, при котором критик сосредоточивается преимущественно на ее **содержании** или способах создания (область поэтики), и подход, при котором главенствует исследование самих **принципов** создания концепции личности. Разумеется, между этими «полюсами» — множество промежуточных вариантов, а само разграничение подходов условно, хотя по-своему знаменательно для индивидуальности критика, его метода, характера интересов.

Так вот, книгу А. Бочарова отличает явное главенство интереса к принципиальным основам концепции личности, и такая именно доминанта «разборов и размышлений» стала самой общей (но и общезначимой!) предпосылкой осуществления объемного замысла автора.

Каким же образом, с помощью каких исследовательских приемов и категорий воплощает критик свою программу?

Прежде всего заявляет о себе система проблемных координат, относительно которой в отдельном произведении и в различных потоках современной прозы в целом изучается и осмысливается концепция личности. Каждая координата — это принципиальная творческая установка писателя, выражающая не просто ту или иную «тематическую» связь личности с окружающим миром (скажем, человек и общество, человек и история),

а прежде всего — определенный идейно-эстетический принцип художественного постижения личности в данном ее жизненно-практическом и духовно-нравственном ракурсе.

А. Бочаров сразу же определяет общую конфигурацию своей «координатной сетки»: «сосредоточимся на том круге, который отражается в сегодняшней прозе и сравнительно полно охватывает внешние и внутренние ориентации личности: человек и история, человек и общество, человек и его образ жизни, человек и его враги, нравственный выбор личности» (26). Не новые в общей формулировке, эти соотношения в процессе анализа пытливо «расщепляются», конкретизируются — и оказываются в итоге открытыми для нового опыта прозы, для ее проблем и свершений.

«Теория» концепции личности не исчерпана автором во вступительном фрагменте, и он многократно возвращается к ней, раскрывая с нарастающей полнотой природу и логику своего замысла. Не будем пока говорить о функциях теоретических размышлений критика, обозначим их общий характер и направленность.

Одна из главных примет живой связи книги А. Бочарова с современностью проявилась в том, что в личности для критика по-особому важны деятельное начало и социально-нравственная ответственность. Тем интереснее, как именно подходит он к этим проблемам, какой «поворот» придает им.

Революционное преобразование жизни как задача и цель деятельной личности? Безусловно. Но тут же следует многозначительное напоминание: «подлинное преобразование вытекает из научного знания исторических законов и осуществляет логику самой истории, а не ломает ее волюнтаристски» (27). И еще: «Гуманистическая сущность исторического оптимизма открывается в совпадении объективной необходимости и сознательной воли личности» (51). Речь идет об одном из решающих принципов художественного метода, принципе, в котором целостно воплощается повизна самой социальной действительности и эстетического идеала, типа героя в социалистическом реализме. Именно такой методологический критерий и «задан» уже на подступах к проблеме «человек и история» (так назван первый раздел книги), подразумевающей — повторим еще раз — постижение личности не только в контексте истории, но и в процессе творчества истории.

В свою очередь, это требует все более конкретного понимания диалектики жизненного процесса — и не только его сущности, но и внутренней механики на уровне «история — человек». В частности, «одного из самых главных вопросов нынешнего времени: где проходит грань между личной ответственностью и социально-исторической предопределенностью, насколько человек властен над своей судьбой» (29). Практически про-

блема во многом заключается в том, чтобы найти истинные стимулы поведения людей, достаточно емкие и содержательные идейно-художественные мотивировки, как бы равновеликие концептуальным открытиям писателя.

Поэтому А. Бочаров верен логике не только анализирующей, но и художественно-созидающей мысли, когда мотивировку рассматривает в ряду категорий, определяющих направленность и меру глубины искусства, и ратует за их полноту, многообразие, жизненную достоверность.

Та же забота о жизненной достоверности побуждает критика задуматься над множественностью форм художественного исследования, многообразием путей к истине, способов утверждения социалистической концепции личности — и через «прямое», условно говоря, ее воплощение, и через анализ психологии и логики ложных решений, неоправданного выбора в трудной ситуации, в общем — «от противного» (по в том-то и дело, что жизненно реального, притом, увы, нередко встречающегося).

Так в движении обобщающе-теоретизирующей мысли критика, поддерживающей постоянный контакт с разнообразными явлениями современной прозы, расчленяются и взаимодействуют, образуя своего рода иерархию понятий, ряд исходных идейно-творческих принципов, функционирующих как в анализах критика, так и в практике художника. И все слагаемые этой «критико-мировоззренческой» (не просто литературоведческой!) системы, которым предстоит быть опорными идеями исследования, оказываются в главной своей сути различными аспектами метода писателя, выражают и воплощают его.

В начале второго раздела «Время в четырех измерениях», который, как и все остальные разделы, открывается теоретическими размышлениями, в систему координат концепции личности вводится такая непривычная для нашей критики категория, как время. Вводится не как дань моде, а как исследовательский принцип, позволяющий увидеть нечто такое, что без него скрадывается, ускользает от обсуждения.

В сущности, назначение категории времени в литературной критике прямо соотносится с ее функцией в самой литературе — «все полнее охватывать поток времени, ощущать личность как бы пронзаемой излучениями времени, улавливать взаимоотношения индивидуума и эпохи» (7). Особенно важно для критики исследовать «художественное претворение связи времени — один из аспектов историзма литературы», поскольку она «целестремленно выражает неразрывность прошлого, настоящего и будущего в судьбе человека, слияние макромира с микромиром в едином эпическом устремлении» (73). И в категории времени А. Бочаровым поставлены во главу угла ее методобразующие «задатки» и возможности.

Каждый компонент «системы координат» и вся она в целом служит у А. Бочарова не только уяснению той или иной грани концепции личности, но одновременно и ее оценке. Оценочность, аксиологическая направленность всех и каждого «измерения» концепции личности в истолковании критика отражают и «оценочность» творческого метода в целом, и художественной концепции личности — в частности. Ибо концепция личности зиждется на определенном решении всегда жгучих, всегда жизненно важных философско-социологических и эстетических проблем, в конечном счете — на концепции мира и современной действительности, всегда обращена к «болевым точкам» бытия общества и человека. Здесь открывается простор для критика, которому, так сказать, вдвойне необходим аксиологический подход — применительно не только к художественному произведению, но и к постигаемой в нем жизни. (Эта двуединая направленность аксиологического начала во многом предопределяет и возможность единства эстетики и публицистики в самой литературной критике, в отдельном ее произведении.)

Так постепенно формируется теоретическая система координат — процесс, который завершается только с завершением книги. Но одновременно — и тоже на протяжении всей книги — обнаруживается, что даже отходя по видимости на второй или пятый план, уступая авансцену конкретным разборам, теория снова и снова активно заявляет о себе. Ее функция не исчерпана, когда она «умирает» в подготовленных ею анализах и характеристиках; трансформируясь, теория продолжает свое действие, обретая новые ипостаси и цели.

Можно заметить в функционировании теории устойчивую закономерность, приобретающую форму своеобразного цикла в рамках основных (если не всех) разделов книги А. Бочарова. Сперва теоретические генерализации возникают как ориентиры в «материале» прозы, то есть служат построению системы координат для исследования концепции личности. (Структурно такая логико-композиционная направленность мысли критика готовит и как бы скрыто мотивирует проблемное построение разделов и даже отдельных параграфов-очерков. Скажем заранее, что этой цели служат и другие ступени или фазы цикла, проходимого теорией и многократно повторяющегося применительно к основным проблемам книги.)

Затем, шлифуя и обосновывая теоретические идеи в серии конкретных разборов, А. Бочаров постепенно изменяет статус этих идей: из исходных посылок они превращаются в критерии оценки соответствующих граней, особенностей концепции личности. Вернее сказать — обе эти функции содружествуют и развиваются совместно, хотя едва ли не большей частью доминантой оказывается все-таки роль критерия, функция аксиологическая. Так происходит при осмыслении проблемы «человек и история», когда оптимальные принципы ее реше-

ния предстают и как принципы оценки художественных завоеваний (и просчетов, конечно), как мера и норма критической взыскательности,— логика, неоспоримая по своей доказательности и объективности. Такова судьба и категории времени, в которой постигается не только ее художественная реальность в современной прозе, но и ее неравноценные, лежащие в большом диапазоне творческие возможности — от раздробления мира на «осколки» до открытия «мира» в «осколке», от концепции человека — жертвы хаоса времени до концепции человека — созидателя бытия и самого времени. Так происходит с категорией нравственного выбора, которая сперва предстает теоретически («если характер героя — узловой вопрос реалистического искусства, то выбор — узловой вопрос характера», 123 — 124), затем осознается и как средство решающего нравственного испытания героя и идейно-художественного «испытания» писателя. В прямой связи с категорией выбора складывается в книге А. Бочарова судьба и категории конфликта,— аналогичным образом меняется и обогащается ее роль как основы анализа и угла зрения на художественное противостояние — коллизии персонажей, явлений, процессов.

Став критерием, теория, естественно, в книге критика реализуется затем в анализах и характеристиках; порою этот процесс идет волнообразно, и когда данный критерий отработает свое, ему на помощь или на смену приходит новый теоретический фрагмент и подготавливаемый им новый критерий. Так, собственно и движется в этих двух фазах мысль критика в большинстве разделов. Но третий, завершающий этап ее вновь связан с теорией в ее, так сказать, первоначальной сущности. Она берет на себя обязанность обобщения результатов анализов и наблюдений и предстает уж действительно как «движущаяся эстетика».

Теория, конечно, и в этом случае отличается проблемностью, но главенствует не сама по себе проблема и не просто открытие новых аспектов ее, а — таков один из закономерных парадоксов критики! — как бы движение за пределы проблемы, исследование ее связей с другими проблемами, ее соотносительности с творческой индивидуальностью писателя, с литературным процессом, с перспективами различных течений, жанров, стилевых форм.

Когда А. Бочаров, например, подводит «предварительные итоги» исследования «человек и история как параметр художественной концепции личности», это выплывает в раздумья и прогнозы, которые выдвигают «много теоретических и творческих проблем и перед самой литературой, и перед наукой о ней» (69). Обозначим, вслед за критиком, хотя бы некоторые, чтобы яснее стали не только предмет, но и характер, самый масштаб мыслей автора «Требовательной любви». Во главу угла ставится правильное понимание удельного веса личности в сози-

дании истории. Это, в частности, имеет первостепенное значение для художественной конструкции современных романов-эпопей, поскольку «эпос нуждается во **взаимодействии** общества и истории, а не просто в действиях личности на воссоздаваемом историческом фоне» (69). С другой стороны, критик предостерегает от увлечения папорамным романом, поскольку уязвим сам структурный принцип, лежащий в их основе и, вообще говоря, ограничивающий их глубину, сферу действия. И прежде всего потому, что «повествование в них разворачивается не с позиции личности, обретающей свое место в истории, а лишь как беллетризация известных историко-социальных процессов и фактов» (69). Надежная и выстраданная писателем концепция исторического бытия личности — такова здесь первооснова постижения художественной правды. Обобщение критика словно бы и повторяет исходные посылки — но, как говорят в таких случаях, уже на новом, более высоком витке спирали, в качестве генерализации изученного творческого опыта.

Когда понадобилось систематизировать наблюдения над различными формами повествования в нескольких временных пластах, А. Бочаров определяет и его главную функцию — «обнаруживать конкретную историко-социальную обусловленность логики человеческого поведения», и основные варианты соотношения человека и времени: «человек ищет себя во времени, сохраняет себя вопреки времени, закаляет себя во времени, теряет себя с течением времени» (102). И сам же критик добавляет, попутно обнажая природу своих генерализаций: «Конечно, эти варианты абстрактны, как абстрактны любые идеальные модели и сюжетные схемы. Но в то же время, как всякие обобщающие выводы, они намечают какие-то линии, законы, тенденции в многоликости реального бытия» (102).

И так продолжается до завершающего фрагмента: обобщения то и дело сменяют разборы и характеристики отдельных вещей, вбирая в себя их энергию и пафос (у Бочарова он никогда не становится суррогатом аналитичности) и вместе с тем — включая их в общий контекст проблемного исследования и самой исследуемой литературы. Свежие и емкие обобщения, отмеченные методологической осознанностью (одно из любимых понятий Бочарова) и целеустремленностью находим в каждом звене критического повествования — и о своеобразии индивидуального выбора, о мотивах и последствиях нравственной самостоятельности и решительности личности, о механизме действия и многосложности социальных обстоятельств, о движущейся типологии конфликтов в жизни и литературе и едва ли не о всех других составляющих современной концепции личности.

Задачи эти настолько серьезные и сложные, что требуют от автора не просто высокого искусства, в частности в конкретных

разборах, а умения по-особому поставить их, сочетая решение ближайших задач с ориентацией на конечные цели критической монографии.

В связи со структурой книги А. Бочарова, построенной — мы помним — как последовательное проблемное изучение различных граней концепции личности, неизбежной становится своеобразная «дробность», «рассредоточенность» характеристик и суждений, которые попеременно посвящаются той или иной из этих граней. И в то же время мысль критика должна в каждом отдельном случае, в каждом «векторе» схватывать сущность и более широких явлений, находить прямые выходы к ним. Иначе целостность анализа и обобщений, единство всех слагаемых в конечном синтезе не будут достигнуты.

Проблема первостепенной важности при этом — преодоление антиномий, которые закономерно сопутствуют разрабатываемой тематике и выражают ее объективные связи.

Главными нам представляются антиномии между одноаспектностью (по преимуществу) анализа рассматриваемой проблемы и 1) целостностью художественного произведения; 2) и постижением сущности метода писателя как идейно-эстетической системы; 3) и современным литературным процессом, его тенденциями, завоеваниями, перспективами в целом.

Все эти (и другие) антиномии, вообще говоря, заявляют о себе не порознь, не последовательно, одна за другой, а параллельно, одновременно, взаимодействуя и переплетаясь. Поэтому и способам, средствам их преодоления должна быть свойственна своего рода универсальность действия, по крайней мере — многосторонность. В общем так и обстоит дело в подавляющем большинстве «разборов и размышлений» А. Бочарова.

Каким же образом «снимаются» критиком возникающие антиномии? Здесь отчетливо обозначились несколько исследовательских установок, сила которых состоит в их ограниченности не только для проблематики книги, но и для самой реалистической литературы. В этом соответствии, видимо, одна из первоначальных творческой удаче А. Бочарова, способности в отдельном обнаружить природу и «материю» целого.

Критик по преимуществу сосредоточивается на наиболее представительных для всей концепции личности и принципов ее создания у данного писателя гранях художественного произведения. Причем рассматривает их особым образом: во-первых, сочетая анализ проблематики, системы образов, поэтической структуры с анализом воплотившихся в них творческих принципов; во-вторых, сопрягая рассматриваемую грань вещи с другими ее гранями и находя выход к идейно-эстетической концепции произведения как целостности; в-третьих, тщательно, неспешно анализируя во всю глубину их «эшелонирования» художественные мотивировки ситуаций, поступков, психологи-

ческих состояний и всего остального, что имеет касательство к художественной концепции личности, а значит — и к творческому методу писателя; в-четвертых, соотнося наиболее репрезентативные стороны концепции личности с аналогичными параметрами и — шире — общими тенденциями литературного процесса.

Примеры? Они составляют ткань всей книги, и прежде всего ее аналитического компонента, — надо лишь идти от эпизода к эпизоду, от разбора к разбору, от размышления к размышлению, продумывая и оценивая их в только что охарактеризованном плане. Разве в анализе психологических коллизий повестей В. Быкова, ставящих человека перед испытанием смертью и велением морального долга, не открываются особенности метода писателя, созданной им концепции личности, поэтики произведений, типа мотивировок? Разве анализ испытаний совсем другого рода — в обстоятельствах семейной жизни, связанных с ними коллизий, «ситуации предварительных итогов» или анализ функции в этом случае внутреннего монолога (скажем, у М. Слущкиса в «Жажде») не ведет критика к обобщению: приметная тенденция современной литературы — «познать общественную сущность человека через его бытие в мельчайшей частице общества — семье» (326)? Разве в разборе «Травы забвения» казалось бы частная проблема — своеобразие и роль художественного времени в поэтике вещи — не предстает и как слагаемое «новой манеры», симптом мировосприятия В. Катаева? И разве, вместе с тем, не определяется и степень перспективности новых устремлений писателя как значимой особенности его метода?

Многоликий анализ (при том, что в каждом отдельном случае он по преимуществу одноаспектен, хотя и не односторонен) и одновременно внутренняя целостность, подчиненность его единой цели — одна из главных исследовательских установок А. Бочарова и надежных предпосылок того, что даже как будто «уходя» от проблемы метода писателя, критик в действительности только полнее и глубже ее захватывает, убедительнее разрабатывает. Недаром уже один из первых рецензентов «Требовательной любви» поставил в связь масштабность ее задач и «ориентацию на познание самих принципов художественного мышления, сосредоточенное обдумывание того, как и по каким законам происходит в литературе открытие нового типа личности»²¹.

При всей значительности творческого опыта А. Бочарова, он не является, понятно, «конечным выводом мудрости земной» ни для самого критика (об этом еще будет речь), ни — тем более — для советской критики в целом. Знаменательно, в част-

²¹ Пискунов В. Личность — крупным планом. — Вопр. лит., 1978, № 5, с. 246—247.

ности, дальнейшее пытливое и эстетически отзывчивое постижение художественной реальности концепции человека, и прежде всего характера как единства творческих принципов писателя и его поэтики, всей многосложности процесса «созидания характера»²². Такое направление анализа можно уверенно считать перспективным, поскольку оно находится в русле специфических интересов, забот критики, сопрягает эстетику, метод, поэтику и поэтому способно привести к важным открытиям, обобщениям, прогнозам.

4

Направленность образного сознания — таково одно из «неканонических», но философски емких определений творческого метода. Эта философичность ценна для нас тем, что помогает понять самую общую — однако и самую главную в конечном итоге — причину необходимости для критики обратиться к методу писателя (а в определенных случаях — и к методу направления, но преимущественно в связи с конкретными явлениями литературы), дабы всерьез и глубоко постичь идейно-эстетическое своеобразие, внутреннюю целеустремленность художественного произведения. Конечно, бывают вещи, которые то ли из-за ограниченного объема, то ли по другим причинам, просто не дают достаточного материала для «прочтения» метода, и возникает необходимость для этой цели привлечь более или менее широкую совокупность работ данного автора²³. Но это, по сути мнимое, исключение только подтверждает правило или даже прямо подчиняется ему. Формула «направленность образного сознания» настолько определена, чтобы векторно обозначить суть и природу метода; вместе с тем, она и настолько неопределенна, чтобы открывать простор для исследовательской мысли в избранном аспекте.

При всей важности оценочного начала и в подходе к творческому методу, его дефиниция, «определение», соотношения с методами других авторов обычно не являются для критика самостоятельной задачей либо вовсе не входят в его намерения, — может быть, за вычетом тех случаев, когда аксиологическая установка становится главенствующей, как в некоторых статьях Писарева, Шелгунова. Иначе говоря, то из-за чего ломаются копья в дискуссиях и спорах историков и теоретиков литературы и что, действительно, может для них иметь серьез-

²² Такая формула появляется в работе В. Фашенко «Відкриття нового і діалектика почуттів» (К., Дніпро, 1977). Другой украинский критик, Н. Жулинский, целиком посвятил свою книгу «Людина як міра часу» (К., Дніпро, 1979), как сказано в подзаголовке, «концепции человека и проблеме характера в современной советской литературе». См. также названный выше сборник «Концепция личности в литературе развитого социализма».

²³ См. об этом: Лисаковский И. Н. Творческий метод: свойства и отношения. К., Мистецтво, 1978, с. 101—102.

ный смысл, в общем-то для критики, как это ни странно на первый взгляд, проблема не первостепенная. Показательно в этом плане творческое поведение критики в острую пору утверждения нового и ниспровержения «старого» метода. Тогда становятся обычными и теоретические дефиниции (пусть в чем-то односторонние, «спиюминутные», но от этого, быть может, особенно актуальные как раз «сию минуту»), и демонстративные характеристики творческих принципов, и относительно ослабленное внимание к целостности произведения, и особая роль ударных примеров, эпизодов, фрагментов... Борьба романтиков с классицистами, полемика Белинского со славянофилами в пору утверждения натуральной школы и формирования теории реализма, дискуссии в советской критике конца 1920-х — начала 1930-х годов, когда она не просто «стыковалась» с литературной теорией, но и непосредственно переходила в теорию. — прямо-таки насыщены подобными фактами.

В обычных же ситуациях для критики важно по преимуществу воплощение метода, его «результативно-функциональный аспект» (но при необходимости она восходит и до уровня «структурно-функционального»), содержательность и смысл его компонентов, рассматриваемых как источник конкретно-художественных и эстетических наблюдений и обобщений, обычно притом не доводимых до такой степени абстракции, когда утрачивается специфика произведения. Критик сосредоточивается не столько на творческих принципах писателя как таковых, не на их интегративной, генерализующей характеристике (как это обычно в истории и теории литературы), сколько в первую очередь на художественной воплощенности метода в образной реальности, в идейно-художественной целостности произведения, и на самой этой содержательной целостности. Она и выступает ближайшим предметом исследования, которое по конечным целям и результатам обычно выплескивается за рамки собственно метода.

Отсюда множество важных последствий, которые в своей совокупности и выражают своеобразие проблемы метода писателя в критике. Прежде всего — это сосредоточенность на основных, решающе важных (и поэтому репрезентативных!) проявлениях, компонентах метода. Тип отношения к действительности и тип идеала (устанавливаемый опять-таки по его соотношению с действительностью), принципы художественного воссоздания и переосознания жизни, способы объяснения причинно-следственных связей явлений, соотношение характеров и обстоятельств, тип и принципы художественных мотивировок, воплощение всего этого в концепции личности — вот на чем обычно сосредоточивается внимание критика и что становится фундаментом его размышлений о методе.

Однако подход критики к творческому методу избирателен и в каждый данный момент и в историческом развитии ее: более

или менее отчетливо обозначается и предмет преимущественного интереса, и вместе с тем динамика, постоянные смены этого предмета в зависимости от идейно-творческих задач, методологических посылок, индивидуальности критика. В избранной «стороне» метода важно в сущности не то, что она репрезентирует метод, так сказать, в целом, а то, что она открывает возможности для наиболее актуальной в данный момент проблематики и соответствующих ей убедительных и действенных решений. Поэтому, надо полагать, исторически складывалась и сложилась тенденция исследования определенных аспектов творческого метода, а не всей его структуры (как это стремятся, в идеале, осуществить, — каждая по-своему, — история и теория литературы). Здесь важны оба обстоятельства. И то, что не каждому критику вообще свойственно стремление постичь метод писателя, а если и свойственно, так в различных масштабах и формах. И то, что постижение метода каждый раз идет особыми путями и касается наиболее близких, наиболее «родственных» данному критику проявлений метода.

Отражение в критике проблемы творческого метода находится, естественно, в зависимости — разумеется, неоднозначной, что тоже естественно — от судеб метода в самой литературе²⁴, от стадии его формирования и развития, от актуализации в нем тех или иных принципов, установок.

Период становления метода обычно знаменуется усиленным, а порою и преимущественным интересом к методу всего направления, к общим программным принципам, воплощающим его идейно-эстетическую повизну. По мере упрочения литературного направления и более отчетливого обнаружения на практике, теоретического осознания динамических различий между складывающимися течениями крепнет стремление постичь метод писателя или отдельного произведения. Задача усматривается в том, чтобы глубже, полнее понять возможности и индивидуальное предомыслие общих творческих принципов и уже таким образом содействовать их утверждению (с известной долей схематизма, таков, в частности, путь русской критики от Белинского к Чернышевскому и Добролюбову).

Но, видимо, подобная последовательность жизненна только тогда, когда новое направление (или течение) обладает серьезными художественно-эстетическими традициями, способными как раз методологически служить убедительной основой для прогностической, «онережающей» теоретической программы. Выступая с обоснованием принципов натуральной школы, Белинский опирался не столько даже на творчество писателей этого круга, сколько на свершения Гоголя, Пушкина, Лермон-

²⁴ Важные суждения на этот счет — в кн.: **Вайман С.** Бальзаковский парадокс. М., Сов. писатель, 1981, в частности с. 70—75.

това, осмысленные в аспекте метода и сообразно новым общественно-литературным задачам.

Обоснование социалистического реализма имеет более притягательную историю, отличающуюся типологически более сложным соотношением структурных элементов, взаимодействием традиций и новаторства. Отчасти как будто повторяется «модель» ситуации эпохи Белинского. Уже в 1905 г. в статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», которая явилась манифестом социалистического реализма, провозглашены и в связи с концепцией коммунистической партийности определенным образом истолкованы основополагающие принципы литературы будущего (своеобразие художественной правды, содержание и тип общественно-эстетического идеала, новый тип положительного героя, коммунистическая новизна народности — прежде всего). Значительно и появление статьи А. В. Луначарского «Задачи социал-демократического художественного творчества», не только по названию, но и по сути своей прогностической, написанной о том, какой будет «новая жизнь» реализма, «когда реализм... станет пролетарским» (7, 161).

Однако программные статьи начала века не строились — и не могли строиться — как сочетание теоретического предвидения и разборов конкретных произведений или даже просто аргументирующих ссылок на них или же на опыт предшественников. Главенствовало обоснование метода формировавшегося направления, притом средствами теоретико-эстетическими. С другой стороны, анализ отдельного произведения, даже весьма характерного по своему методу, осуществленный дабы уяснить новизну его творческих принципов, не превращается по своему конечному смыслу в осознание и программное утверждение их в качестве творческого кредо направления (статья Плеханова о «Врагах»).

Синтез теоретического и аналитического начал в обосновании метода социалистического реализма, притом «синтез» неустойчивый, то и дело разрушавшийся главенством общетеоретических размышлений о принципах всего направления, — примета критики конца 20-х — начала 30-х годов. Она, эта примета, отразила и явленную во множестве крупных вещей идейно-художественную сущность нового метода и направления, и острую необходимость прежде всего отдать отчет в новизне метода, в его возможностях и перспективах. Повлияла, конечно, и ошеломительная новизна и грандиозность задач, которые неимоверно трудно было на тогдашней стадии критико-теоретической мысли решить в прямом соприкосновении с конкретикой искусства слова и с которыми, казалось, легче (и увлекательнее!) совладать при помощи глобальных построений. Во всяком случае, путь к отдельному произведению и отразившемуся в нем методу был и трудным, и долгим. Ка-

жется, преждевременно полагать, будто он уже пройден до конца...

Тем более, что здесь вступают в силу и новые обстоятельства.

Периоды зрелости направления, когда его творческие принципы устоялись, обрели достаточную определенность и признание (что, разумеется, совсем не исключает новых поисков и на этом уровне), обычно связаны в критике (но не в теоретических штудиях!) ослаблением или даже затуханием интереса, по крайней мере — выраженного прямо, к проблеме метода в целом, с целеустремленной избирательностью в подходе к нему, с изменением самих форм его исследования.

Такого типа ситуация складывается, в частности, в современной советской критике: на первый план вышли, стали главенствующими такие грани проблемы метода, которые прежде в общем-то находились на периферии, хотя периодически разрабатывались очень активно и воплощали живые интересы времени (и не только у Добролюбова или Плеханова). Имеем в виду, разумеется, концепцию личности, понятую в ее художественно-методологическом содержании. По-своему преломляя и вместе с тем «сплачивая», интегрируя различные философско-социологические и эстетические аспекты творчества, «концепция личности» в целостном, объективно складывающемся единстве выражает особенно актуальные ныне проявления метода. Видимо, этот «срез», в наибольшей мере соответствуя человековедческой сути литературы, дает в то же время множество естественных и перспективных выходов в социально-правственную и художественно-творческую сферы. В единстве и постоянном сопряжении с потенциалом собственно эстетическим, исследование концепции личности — и в этом тоже убеждает книга А. Бочарова, как и работы Ф. Кузнецова, Б. Анашенкова, Л. Новиченко и многих других, — таит в себе многообразные по тематике, характеру, идейно-эмоциональной окраске публицистические возможности. Ведь концепция личности в широком смысле — категория двуединая, не только эстетическая (в искусстве она — художественная реальность), но и философско-социологическая, обращенная в нашей критике прежде всего к социальным детерминантам и устремлениям человека, а значит — к общественно-политической современности, в конечном счете — к концепции мира.

В этой связи понятнее и то существенное для теории и истории критики, для нынешнего ее движения обстоятельство, что особая склонность к исследованию концепции личности (а значит — и метода писателя), вообще говоря, отличает приверженцев эстетико-публицистического и социологического направлений в критике, как и условны подобные разграничения. Таким образом, усиленный интерес к постижению художествен-

ной концепции личности выступает как примета времени, определенного этапа в развитии критики, а сами способы истолкования концепции личности — как один из признаков, «определителей» методологической разновидности критики (сущностное свойство и здесь закономерно становится критерием).

Разумеется, и «традиционные» способы характеристики метода не исчезают, а взаимодействуют с новыми задачами и подходами, функционируют на современном уровне эстетического и социологического мышления. Разве не в этом ключе написана, например, яркая, обратившая на себя внимание уже при первой публикации (в «Вопросах литературы») статья Е. Стариковой «Социологический аспект современной «деревенской прозы» (перепечатано в сб. «Литература и социология», М., 1977)? Социологический угол зрения определил и подход к методу писателя, и предмет преимущественного интереса критика, и способ «освоения» этого предмета. Творческие принципы «деревенщиков» в их социологическом содержании и социологической же характерности как воплощение социальной зоркости художника, отзывчивости на драматические процессы общественной жизни, обстоятельное исследование душевного и практического бытия персонажа, — так разворачиваются размышления критика в форме характеристики (но не анализа!) метода создателей современной деревенской прозы.

Не менее знаменательно и то, что в своих прогнозах критика опирается опять-таки на особенности творческого метода, и прежде всего на принцип социального детерминизма («отношения человека и общества, характера и обстоятельств»), в его специфическом для метода нашей литературы содержании. Так, в частности, ведет рассуждение Ю. Кузьменко в обширном исследовании «Советская литература вчера, сегодня, завтра» (М., Сов. писатель, 1981), откуда и взята приведенная в скобках формулировка²⁵.

В новой книге, отличающейся масштабностью и оригинальностью замысла, Кузьменко, разумеется, не случайно «удерживает» и развивает методологический подход к истории советской литературы, обнаруживший свою плодотворность уже в «Мере истины» и сочетающий в себе эстетические и социологические критерии именно на основе исследования творческих принципов социалистического реализма и их воплощения в типе и судьбах героев, проблем, стилевых тенденций. При этом наиболее перспективным вновь признается анализ взаимодействия характера и социальных обстоятельств, «уровня личности»

²⁵ См. также: **Кузьменко Ю.** 1) В конце века. Советская литература: годы восьмидесятые—девяностые.— Новый мир, 1979, № 1; 2) «Какой подымется поэт?» (О прогностической роли критики).— В кн.: Вопросы эффективности литературно-художественной критики. Изд-во Моск. ун-та, 1980.

в соотношении общественно-исторического и литературного процессов. Значит, действие методологического критерия распространяется на основные явления, на глубинные предпосылки и творческие принципы искусства социалистического реализма.

Методологический угол зрения²⁶, помимо всего остального, стал основой для весьма значительных выводов о природе и исторической типологии метода социалистического реализма (метода, а не стилевых течений в первую очередь, чем главным образом занимаются обычно критики и литературоведы), о его внутренних устремлениях и основных линиях развития в связи с меняющимся «состоянием мира». Обобщения такого характера и масштаба по-своему логически (а не просто, так сказать, хронологически) подвели критика к будущему советской литературы, к прогнозам, предвещающим еще не написанные книги — по крайней мере иные из их принципиальных особенностей. Уточним: прежде всего те, которые относятся к области проблематики, пафоса, творческих принципов социалистического искусства слова. В решении такого рода задач наша критика выходит на новые рубежи.

Однако исследование метода писателя еще не раскрыло в полную меру своих возможностей, не содействует в достаточной степени решению насущных задач литературной критики (и теории литературы) нашего времени. Недаром авторитетный теоретик, обосновывая «последовательную конкретность изучения социалистического реализма», убедительно связывает ее как раз с методологическим подходом к художественному произведению. «Культура анализа произведения как явления метода социалистического реализма у нас еще не выработана, хотя именно здесь мы и сможем найти ответы на многие, пока лишь теоретически поставленные вопросы. Изучение метода в его реальной исторической жизни — одно из важнейших условий развития теории социалистического реализма, расширения ее кругозора»²⁷. Недостаточное внимание к реальности метода на уровне произведения мстит за себя и тем, что теоретические доводы и критические анализы в дискуссиях о социалистическом реализме далеко не всегда отличаются специфичностью — в том смысле, что, строго говоря, не касаются... собственно

²⁶ Хотя, думается, он не всегда последовательно выдержан автором. Это прежде всего относится к общей оценке роли и возможностей самой категории «творческий метод» применительно к современной литературе (с. 405). Если скептицизм автора явился реакцией на абсолютизацию этой категории, то надо признать, что он вступил в противоречие и с собственной исследовательской практикой.

²⁷ Тимофеев Л. И. Новые книги о социалистическом реализме. — Русская литература, 1971, № 3, с. 203. Вспомним также сетования искусствоведа насчет того, что нередко в анализе кинофильмов коренной вопрос — каков метод? — остается «за кадром» (Лисаковский И. Метод и стиль: диалектика связей. — Искусство кино, 1979, № 1, с. 63).

метода. Особенно очевидно это было при обсуждении проблемы романтизма как якобы самостоятельного метода в литературе социалистического реализма: приверженцы этой концепции в сущности говорили о чем-то неопределенно романтическом, но не собственно о методе романтическом. Неспецифичность аргументации — одно из свидетельств зыбкости этих построений.

Слов нет, и проблему метода, концепции человека нам тоже не следует абсолютизировать. Уже хотя бы потому, что она и не абсолютизируется вдумчивыми критиками (да едва ли это и возможно без очевидных «перекосов», поскольку сам метод предстает в художественной реальности произведения и размышления о нем просто-таки требуют исследования этой реальности). Вдвойне правомерно вновь сослаться на работы А. Бочарова: для него ведь столь значительна проблема творческого метода и — вместе с тем — его отличает динамизм поисков, примечательных не только для автора «Требовательной любви».

После этой книги А. Бочаров проникает вглубь литературного процесса, творчества писателя также иными средствами и ранее, конечно, ведомыми ему, но ныне становящимися при необходимости главными в различных случаях. Это исследование и многообразных путей к художественной правде, типов художественного мышления, в частности «проницательного», и стиливых, жанровых форм, особенностей и т. д.²⁸

И все-таки как знаменательно, что А. Бочаров при этом, изменив главенствующую исследовательскую установку, в самом подходе к литературе, в направленности обобщающей мысли, в ее конечных результатах «удерживает» и реализует творческие завоевания, связанные с обращением к методу писателя. «Методологичность» как бы просвечивает сквозь «неметодологические» по своему ближайшему предмету «разборы и размышления» А. Бочарова. Взаимодействие и взаимообогащение анализа метода и проблемно-тематического, стиливого, жанрового анализа — этот урок имеет отнюдь не локальный, а общезначимый смысл.

Фундаментальность и своеобразие советской критики, напряженные поиски надежного их решения заставляют вновь привлечь внимание к анализу метода писателя, к возможностям и реальному коэффициенту полезного действия этой исследовательской категории в условиях современного литературного процесса. Строго говоря, такой подход к «трудам и дням» кри-

²⁸ См. хотя бы такие недавние статьи А. Бочарова: «Пути творческого воображения». — Дружба народов, 1978, № 12; «Сообщительность проницания». — Вопросы литературы, 1980, № 12; «Эпос повседневности». — Литерат. обозрение, 1981, № 3.

тики не привнесен извне, а как бы задан самим ее нынешним опытом и уровнем теоретико-методологического самосознания.

Основной центр, к которому тяготеют сейчас художественно-философские искания, — это советский образ жизни и человеческие качества, необходимые для формирования человеческой личности²⁹. Особая социально-философская емкость и динамичность литературы периода зрелого социализма, стремление осознать и способствовать обогащению свойственной ей масштабности в постижении жизненного процесса, человека³⁰ определили то обстоятельство, что и от критической мысли все настоятельнее требую равновеликой широты, масштабности. И прежде всего — в обобщающем, синтетическом исследовании литературного процесса, его логики, закономерностей, внутреннего смысла, ближайших и отдаленных перспектив, в частности применительно к минувшему десятилетию³¹.

Если бы предпринять аналитический обзор многочисленных журнальных и газетных публикаций, посвященных проблемам и тенденциям литературы 70-х годов, один из итоговых выводов, по всей вероятности, звучал бы примерно так. При всей пронизательности и остроте, обобщающей емкости многих выступлений критиков анализ творческого метода, концепции человека как способ постижения и «испытания» литературы на идейно-художественную зрелость, — задача, по-новому обнаруживающая свою значительность в связи с программными идеями XXVI съезда партии, — не вовлечен в исследовательский арсенал достаточно активно, целеустремленно; эта проблематика то ли уходит на третий план, то ли вообще лишь «подразумевается» в подходе к материалу, в конкретных наблюдениях. (Особенно наглядно это на фоне статей, в которых обнаружены и осмыслены методологические тенденции литературного процесса, — сколь явственно, буквально на глазах повышается исследовательский потенциал, «разрешающие возможности», наконец, просто интеллектуальный уровень таких работ, скажем, Ф. Кузнецова или Г. Белой³².) Между тем, «главное в социалистических литературах — новая концепция человека, в которой преломляется весь комплекс идейно-мировоззренческих

²⁹ Марков Г. М. Советская литература в борьбе за коммунизм и ее задачи в свете решений XXVI съезда КПСС. — Лит. газета, 1981, № 27, 1 июля.

³⁰ См.: Козьмин М. Наша литература и становление коммунистической цивилизации. — Вопросы литературы, 1981, № 3, с. 26—27.

³¹ Из множества работ, в которых прозвучали такие идеи, назовем статьи: Суровцев Ю. Развитой социализм и единство советской многонациональной литературы на современном этапе. — Вопросы литературы, 1981, № 2; Николаев П. Масштабы критической мысли. — Лит. газета, 1981, № 19, 6 мая; Ковский В. «Пейзаж такого сложного рисунка...». — Там же, 1981, № 21, 20 мая.

³² См.: Кузнецов Ф. Токн времени. — Литерат. обозрение, 1981, № 1; Белая Г. Всечеловеческое бытие. — Вопросы литературы, 1981, № 3.

проблем, поставленных автором, его мировосприятие и жизненная позиция»³³.

Значит, есть здесь простор для деятельности критики, есть надежный инструментарий и испытанное направление поисков. Анализ художественной концепции личности как ядра творческого метода — один из перспективных пластов в методологии и проблематике нашей критики, один из подходов, способствующих преодолению эмпиризма, поверхностных умозаключений, бескрытой описательности в исследовании литературного процесса, творческой индивидуальности писателя, отдельного произведения. И «теория вопроса», осознание отложившегося опыта призваны содействовать масштабности, глубине, надежности критической мысли.

Л. Н. Никольская

ДИЛОГИЯ КАК ЖАНРОВЫЙ ПОИСК В. В. МАЯКОВСКОГО

В творчестве каждого большого поэта есть свои устойчивые, повторяющиеся формы связи произведений друг с другом. Пожалуй, самый яркий пример в этом отношении — творчество А. Блока, о циклизации которого вслед за самим художником говорили и говорят все исследователи его творчества¹. Далеко не всегда авторское стремление соединить отдельные произведения в единое целое выступает так очевидно, как у Блока, но существует оно всегда. Выявление этой связи входит в задачу исследователя, рассматривающего творчество художника как поэтическую систему.

Едва ли не каждый пишущий о В. Маяковском привычно объединяет многие его произведения «парно» («Люблю» и «Про это», «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», «Клоп» и «Баня» и т. д.), порой не придавая этому большого значения. Нам представляется, что нельзя ограничиться только констатацией такой общности. Системный анализ, который все больше становится практикой нашего литературоведения, требует конкретного, детального рассмотрения типового единства таких структур.

В свое время нам уже приходилось говорить, что в поэзии В. Маяковского отчетливо ощутимо стремление объединить многие произведения в своеобразные диалоги². И возникает эта

³³ Марков Д. Время героев. — *Вопр. лит.*, 1981, № 3, с. 28.

¹ Никольская Л. Н. Время в стихах В. Маяковского о любви. — В кн.: Писатель и время, вып. I. Ульяновск, 1975, с. 107—109.

² Гинзбург Л. Я. О лирике. Изд. 2-е. Л., 1974, с. 257—259.