

АКАДЕМИЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК  
при ЦК КПСС  
КАФЕДРА ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ  
И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ  
ПРОБЛЕМЫ  
СОВРЕМЕННОЙ  
ЛИТЕРАТУРНОЙ  
КРИТИКИ

830798

ВОЛОГОДСКАЯ  
областная библиотека  
им. И. В. Бабушкина



Издательство «Мысль»  
Москва · 1976

Ал. МИХАЙЛОВ

## О ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ВООРУЖЕННОСТИ КРИТИКА

### I

Литературная критика развивается в тесной связи с литературоведением, неотделима от него. При всем том и критика и литературоведение имеют свой предмет, свои задачи и вытекающие отсюда свои специфические особенности анализа. Общая методологическая основа и общие главные идейно-эстетические принципы скрепляют союз литературоведения и критики. Специфику же того и другого определяют конкретные задачи научного исследования историко-литературного и современного литературного процесса.

В статье ««Открывать красоты», «изучать открытое»» А. Курилов справедливо пишет, что «любой текущий, современный критикам и критике литературный процесс по самой своей сущности всегда был, есть и будет процессом историко-литературным»<sup>1</sup>.

Но каковы же по отношению к нему задачи критики и литературоведения, каковы специфические особенности подхода к его изучению, анализу и обобщению? Здесь А. Курилов видит *принципиальную разницу* научных задач, предмета критики и литературоведения. По его мнению, она заключается в том, что *критика открывает красоты и недостатки в произведениях художественной литературы, а литературоведение изучает, исследует уже открытые красоты и недостатки в них*. При этом автор статьи ссылается на известные слова Пушкина: «Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы».

---

<sup>1</sup> См. «Литературная газета», 19 сентября 1973 г.

Уже на свой лад развивая пушкинский тезис, А. Курилов отводит литературоведению «вторичную» роль по сравнению с критикой, замечая при этом, что литературоведение начинается там, где «прекращается поиск новых красот».

Но разве всегда вовремя и с безупречной точностью текущая критика открывала красоты и недостатки художественных произведений, не оставляя ничего на долю историков литературы? Разве мало примеров, когда современная критика не понимала и не принимала произведений искусства и литературы и подлинная красота и значение их открывались через пятьдесят, сто, а то и больше лет именно искусствоведам и литературоведам, а потом уже и массам людей? И разве великие творения искусства на каждом новом этапе художественного сознания не осмысливаются и не воспринимаются по-новому, обнаруживая неведомые ранее красоты?

Великому искусству свойственно забегание вперед. Самоуверенные претензии текущей критики на исчерпывающее выявление всех идейно-эстетических достоинств и недостатков его созданий высказываются в данном случае без учета всей практики мирового литературоведения и критики.

Правда, А. Курилов делает оговорку насчет того, что литературоведение «если и не может открывать новые красоты и недостатки, то частенько поправляет критику...». Но как в таком случае совместить неумение открывать красоты и недостатки с умением «поправлять» критику, если в этой, доступной только ей, области она совершает ошибки?! Чтобы «поправлять» критику, надо, следуя логике А. Курилова, уметь делать то, что делает она, и делать это не хуже критики.

И далее А. Курилов обнаруживает какой-то ведомственный подход к разделению функций критики и литературоведения, заявляя, что литературоведение ставит все точки над «і», «окончательно утверждая подлинную ценность вновь открытых критикой красот».

Наделяя литературоведение функциями контроля за деятельностью критиков, А. Курилов в то же время отказывает литературоведам в способности находить верные критерии оценки современных произведений искусства. По его убеждению, «литературоведы на современную им литературу... смотрят как бы из прошлого, предлагая

для выявления степени... художественности шкалу ценностей, уже как бы прожитую человечеством».

Далеко идущие выводы относительно литературоведения сделал А. Курилов из пушкинских слов о критике! Если придать им значение методологического принципа (а именно ради этого написана статья «Открывать красоты», «изучать открытое»), то нетрудно себе представить в скором времени полную ведомственную разобщенность критиков и литературоведов при сугубо утилитарном, оценочном, ведомственном же подходе к литературе.

Не знаю, надо ли всерьез опровергать столь легковесное суждение о литературоведении как о подсобной критике, несамостоятельной науке, беспомощной перед явлениями современного искусства... Надо ли ссылаться, скажем, на тот факт, что крупнейшее учреждение в области литературоведения — Институт мировой литературы имени А. М. Горького АН СССР — дает наглядный пример непосредственного вторжения в современный литературный процесс; и в то же время многие, очень многие наши активно работающие в литературе критики являются одновременно и литературоведами, и прежде всего они прошли хорошую теоретическую, литературоведческую подготовку, без этого вообще невозможно себе представить глубокого и образованного современного критика...

Словом, вряд ли есть предмет для серьезной дискуссии по поводу взглядов А. Курилова на литературоведение.

А что же критика, какой она представляется автору статьи в «Литературной газете»? Ее задачи, по А. Курилову, целиком исчерпываются пушкинским определением. Оказывается, за полтора столетия функции критики ничем не обогатились.

Но ведь определение критики уточнялось и развивалось великим поэтом в целом ряде литературно-критических работ и писем. Пушкин-критик не упускал из поля зрения вопроса о деятельном наблюдении современной жизни, не раз высказывался о народности литературы, о реализме и художественной типизации, внес большой вклад в теорию драмы.

И уже само собой разумеется, при Белинском критика не ограничивалась открыванием красот и недостатков в

произведениях литературы и искусства, она стала подлинной трибуной общественной мысли. Революционные демократы пользовались оружием критики в борьбе с крепостничеством и самодержавием на политической арене, с поборниками «чистого искусства» — на литературной.

Белинский считал, что критика есть *сознание действительности*. В статье «Речь о критике» он писал, что искусство и критика вышли «из одного общего духа времени. То и другое — равно сознание эпохи; но критика есть сознание философское, а искусство — сознание непосредственное». И дальше: «В критике нашего времени, более чем в чем-нибудь другом, выразился дух времени»<sup>1</sup>.

Величайшей заслугой революционно-демократической критики и ее выдающихся представителей — Чернышевского, Добролюбова, Писарева была теоретическая разработка основных принципов реалистического метода в литературе и искусстве. Теоретические аспекты их критической деятельности охватывали не только чисто эстетическую, но и философскую и социальную стороны художественного творчества.

Первые русские критики-марксисты, наследуя и развивая традиции революционно-демократической критики, вели решительную борьбу с реакционными течениями в литературе, разоблачали декадентские, либерально-буржуазные и прочие теории, имевшие хождение в то время, поддерживали ростки нового, социалистического искусства.

На рубеже веков, как справедливо утверждает В. И. Кулешов, «марксистско-ленинская критика была теоретическим оружием и программой литературного направления, которое брало свое начало, с одной стороны, в демократических, реалистических традициях классической русской литературы, с другой — в рабочей поэзии. Обе линии сливались в творчестве М. Горького. . .»<sup>2</sup>.

Русская литература давала критике немало прекрасных поводов к широким эстетическим, философским и политическим обобщениям. Генерализация лишь одного, хотя и важнейшего, направления критической деятельно-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2. М., 1948, стр. 348.

<sup>2</sup> В. И. Кулешов. История русской критики XVIII—XIX веков. М., 1972, стр. 454.

сти существенно обедняет ее и методологически разрушает.

Критик идет по горячим следам литературы, активно вмешивается в литературный процесс, оказывает на него формирующее влияние, смотрит на литературу не только с позиций современника, но и — здесь совершенно прав А. Курилов — «уже как бы из будущего, выдвигая, вырабатывая новые критерии красоты... которые диктуются задачами, поставленными перед литературой его времени всем ходом общественного и художественного развития человечества».

К концу своей статьи, словно бы спохватившись, А. Курилов делает беглую оговорку насчет того, что-де критика должна владеть «искусством борьбы» за новые красоты. Верно. Должна. И все же речь необходимо вести о несравненно более серьезном. Оставаясь наукой открывания красот и недостатков в произведениях литературы и владея искусством борьбы за новые красоты, критика этим далеко не исчерпывает своих задач. Подлинные ее задачи на нынешнем этапе художественного развития сформулированы в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», в тех его положениях, которые говорят нам:

«Долг критики... глубоко анализировать явления, тенденции 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. Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства. Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам»<sup>1</sup>.

Здесь содержатся важнейшие методологические принципы современной критики, ориентирующие ее на активное вмешательство в литературный процесс, на то, чтобы оказывать формирующее идейно-эстетическое воздей-

---

<sup>1</sup> «Коммунист», 1972, № 2, стр. 15.

стве на литературу. Критик в современной литературе — это мыслитель и теоретик, идейный борец, тонкий ценитель прекрасного. В таком качестве он полноправный участник литературного процесса, писатель, представитель своего жанра в литературе.

Современная критика утверждает свой авторитет многими серьезными, теоретически оснащенными работами. При всех недостатках и упущениях, свойственных критике наших дней, писатели и читатели видят в ней главное и существенное, видят своеобразный барометр, на котором отражаются все изменения в атмосфере литературной жизни.

## II

Методологические реликты в теории и критике — тяжелое последствие ошибок и заблуждений прошлых лет. И чем решительнее мы освободимся от них, тем скорее наши теория и критика смогут выполнить задачи, поставленные перед ними Центральным Комитетом КПСС.

За последнее время климат в нашей критике заметно изменился в лучшую сторону. Союзом писателей СССР, ИМЛИ АН СССР им. А. М. Горького подготовлены и успешно проведены научно-теоретические конференции по актуальным проблемам мирового литературного развития. Прошли также интересные и довольно острые дискуссии в журналах и газетах, посвященные некоторым общим теоретическим вопросам и отдельным явлениям современной литературы.

Заметное оживление внес в критику новый ежемесячный журнал критики и библиографии «Литературное обозрение». Конечно, на первых порах не все еще удастся редакционному аппарату и авторскому активу журнала, но похвально то, что в «Литературном обозрении» находят место все жанры критики — от проблемной теоретической статьи и обзора до аннотационной заметки о новой книге. Нельзя также не отметить и горячего стремления журнала расширить круг авторов за счет привлечения способной молодежи из разных городов и республик страны. Журнал набирает силы, приобретает уверенность и, надо полагать, займет видное место в литературной жизни страны.

Оживление заметно во всех сферах теоретической и литературно-критической деятельности. Это можно про-

следить и по выходу книг, коллективных сборников, и по проблематике журнальных и газетных статей и дискуссий, и по итогам работы отдельных активно действующих критиков, и по разного рода устным дискуссиям.

Все чаще предметом обсуждения становится методология литературоведческого исследования, методология литературно-художественной критики. И это очень важно. Не случайно слабости методологии с такой определенностью были отмечены в постановлении ЦК КПСС.

Поэтому я вновь возвращаюсь к тем критическим выступлениям, в связи с которыми проблемы методологии встают со всей неотложностью. За последнее время дважды выступил со статьями о поэзии В. Друзин<sup>1</sup>. Активное включение литератора старшего поколения в текущую критику надо бы приветствовать, так как за последние десятилетия В. Друзин лишь небольшими рецензиями изредка напоминал о себе читателям.

Увы, уже первая из этих статей вызвала довольно резкую отповедь в печати. Отмечалось, что В. Друзин, не утруждая себя доказательствами, расчленил советскую поэзию на реалистическую и... декадентскую, или, ближе к авторскому тексту, такую, в которой обнаруживается нечто изначально присущее декадентству и чуждое традициям реализма.

Не удивительно, что такая схема развития современной поэзии показалась оппонентам В. Друзина, мягко говоря, неточной и дала основание одному из них упрекнуть критика «в беспомощности анализа, в попытках заменить анализ жупелом»<sup>2</sup>. В докладе Г. Маркова на совещании главных редакторов литературно-художественных журналов и газет было сказано по поводу статьи В. Друзина, что ее выводы «совсем не соответствуют реальному состоянию нашей поэзии»<sup>3</sup>.

Вторая статья В. Друзина — «Надо это видеть» — является как бы ответом на критику первой, уточняет позиции автора и — самое главное — развертывает его аргументацию.

---

<sup>1</sup> См. В. Друзин. Проблема концепций. — «Октябрь», 1972, № 4; *его же*. Надо это видеть. — «Октябрь», 1973, № 8.

<sup>2</sup> С. Григорьев. О «концепциях» и чувстве времени. — «Юность», 1972, № 7, стр. 62.

<sup>3</sup> «Вопросы литературы», 1973, № 3, стр. 19.



В обеих статьях, и особенно во второй, большое внимание уделено автору настоящих заметок. Однако у меня не возникло желания отвечать на полемические выпады В. Друзина, так как они целиком связаны с его методологическими принципами в анализе поэтического развития. О методологии и пойдет речь.

В. Друзин предъявляет обвинение «некоторым критикам», которые, как он считает, не хотят видеть в поэзии «рецидивы... декадентских течений, уводящие поэтов с верного пути», включают в понятие многообразия «явно чуждые творческие принципы, проникающие к нам с Запада»<sup>1</sup>. Собственно, это повторение того же, что было в его первой статье. Но на этот раз он берется аналитически доказать и на деле показать «благодушным» критикам, как надо выявлять эти самые рецидивы «декадентских течений» и «чуждые творческие принципы».

Надо ли говорить, что вопрос поставлен серьезный, идеологический. Естественно, что и теоретическое и методологическое обоснование подобных претензий к поэзии и критике должно быть на уровне современной теории и методологии.

Обратимся к статье В. Друзина, посмотрим, чем обогащается анализ и аргументация его предыдущей статьи:

«В прошлом году в статье «Проблема концепций» (см. «Октябрь» № 4 за 1972 г., стр. 209), говоря о недостатках поэзии Андрея Вознесенского, я писал об удивительном пристрастии поэта к разным «унитазам», «писсуарам», «ночным горшкам» и прочему из той же сферы представлений. Прошло всего несколько месяцев, и вот в «Комсомольской правде» (11 ноября 1972 г.) читатель мог прочесть новые строчки Андрея Вознесенского:

Душа — совмещенный санузел,  
Где прах и озноб душевой...  
Омылась душа; опросталась,  
Чего хваталась от вас.

Пристрастие остается прежним»<sup>2</sup>.

Прервем здесь цитату, чтобы обратить внимание читателей, насколько обогатил критик свои наблюдения. В самом деле, не в этом ли с таким тщанием коллекционируемом В. Друзиным наборе деталей, промелькнувших

---

<sup>1</sup> В. Друзин. Надо это видеть. — «Октябрь», 1973, № 8, стр. 208.

<sup>2</sup> Там же, стр. 209.

в стихах Вознесенского, и скрывается его декадентская сущность? И не прав ли критик, найдя именно эти детали в пестром и многообразном вещном мире поэзии Вознесенского и именно в них почувствующий «рецидивы» этого буржуазного по своей сущности течения в литературе?.. А может быть, это дело вкуса?.. Не будем здесь говорить о стихах Вознесенского, сейчас дело не в них, и продолжим цитату:

«Писал я и о том, что эти образы, воплотившиеся (? — А. М.) теперь в собирательный (? — А. М.) «совмещенный санузел», встречались еще у ранних футуристов. Задолго до революции Давид Бурлюк мотивировал свое воспевание «писсуаров» и тому подобных вещей «новым эстетическим кодексом»:

Душа — кабак, а небо — рвань,  
Поэзия — истрепанная девка,  
А красота — кошунственная дрянь.

У Давида Бурлюка все было одно к одному в его антиэстетическом мышлении! Ну, а как обстоит дело в наше время? Не следует ли определить стихи о «сантехнике» как рецидивы декадентства?»<sup>1</sup>

Для цитаты это несколько длинно, но зато для критического разбора кратко: в трех десятках журнальных строк дан разбор стихов, установлен генезис современного декадентства и сделан вывод!

Кое-где понаставленные кавычки не объясняют, каким это образом процитированные стишки Бурлюка «мотивируют» воспевание «писсуаров», поскольку критик обнаружил эту деталь не у Бурлюка, а у Вознесенского. Но все это, очевидно, надо отнести за счет вольностей методологии.

Я не собираюсь, конечно, брать под защиту разухабистые стишки Бурлюка. Ясно также, что к поэзии Вознесенского они никакого отношения не имеют. Но... что получится, если методологию В. Друзина распространить на изучение творчества других поэтов, например Есенина и Маяковского?

«Душа — кабак...» — писал «ранний футурист» Бурлюк. А у зрелого Есенина есть целый цикл стихов о Москве кабацкой. Истерзанный тоской по Руси уходящей и не в силах еще со всей полнотой ощутить величие и кра-

<sup>1</sup> В. Друзин. Надо это видеть. — «Октябрь», 1973, № 8, стр. 209.

соту Руси советской, поэт как бы нарочно вооружал аргументами критиков-недоброжелателей, называя себя и «хулиганом», и «пропойцей», и бог знает кем еще. Он как бы нарочно дразнил их, оскорбляя эстетическое чувство и дерзко заявляя о своем намерении «из окошка лулу...» (какне уж тут «писсуары»!).

А некоторые критики легко клевали прежде всего на эту приманку и провозглашали Есенина кабацким поэтом. Их методология основывалась на чисто внешнем, выборочном принципе анализа, без учета всех сложностей и противоречий в развитии поэта, без учета глубинного течения в его поэзии.

Понадобились годы, десятилетия, чтобы снять вульгарно-социологические наслоения в критической оценке творчества великого поэта, чтобы самому В. Друзину «забыть» о том, что и он, ныне истово поклоняющийся Есенину, в свое время «крестил» его такими эпитетами, которые даже в полемической статье повторять неловко.

Перед «методологией» В. Друзина не устоял бы и сам Маяковский. Не «ранний футурист» (какое там!), а классик поэзии социалистического реализма! Развивая систему доказательств, взятую на вооружение В. Друзиным, он вполне мог бы (если бы не был классиком!) рассчитывать на жесткие классификации. Ведь у дореволюционного Бурлюка «поэзия — истрепанная девка», ну а чем лучше, с точки зрения В. Друзина, поэзия — «баба капризная», как у Маяковского во вступлении к поэме о пятилетке «Во весь голос»? Тут уж не в вопросительной форме могли бы прозвучать грозные слова о рецидивах декадентства!

В том же вступлении в поэму есть еще и харкающий туберкулез и «б... с хулиганом да сифилис». Уже этого вполне достаточно для определения «состава преступления», для установления родства с декадентством.

Свою методологию критического анализа В. Друзин распространяет не только на Вознесенского, но и на других поэтов. В «Дне поэзии. 1972» он находит стихи Владимира Бурича «без точек и запятых, как у ранних футуристов («ранние футуристы» — это неизменно точка отсчета в поэзии у В. Друзина! — А. М.), без ритма, как у современных западных формалистов»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В. Друзин. Надо это видеть. — «Октябрь», 1973, № 8, стр. 209.

«Разбору» стихов Бурича предпослано обобщение: «...у нас появляются иногда стихи, в которых заметны явные отступления от принципов социалистического реализма»<sup>1</sup>.

Надеюсь, читатель по достоинству оценит теоретическую глубину и методологическое новаторство В. Друзина: отныне верность принципам социалистического реализма можно безошибочно определять по наличию точек и запятых в стихах (увы, автор статьи не разъяснил, имеют ли еще при этом в виду и другие знаки препинания, например вопросительные и восклицательные знаки, двоеточия и многоточия?..).

Что касается скромного маленького стихотворения Бурича, то, процитировав, Друзин постарался уничтожить его как стихотворение, вогнав строки верлибра в прозу. Стихи без знаков препинания, со своеобразной, имеющей в данном случае принципиальное смысловое значение графикой и разбивкой на строфы, стихи со своей ритмикой (ее надо услышать!) так цитировать нельзя, этого не допускает элементарная добросовестность критика по отношению к поэту.

Еще один пример «отступления от принципов социалистического реализма» обнаруживает В. Друзин в «Дне поэзии. 1972», теперь уже несмотря на наличие знаков препинания. Это стихотворение Петра Вегина «Прошу тебя, придумай что-нибудь...». Стихотворение о любви. Криминал на этот раз заключается в том, что поэт сослался на строку Аполлинера: «Я уже ничего не умею и только люблю». Вывод себя не заставил ждать: «Это — сознательное эпитетство»<sup>2</sup>.

И больше никаких доказательств!

Опровергать в данном случае В. Друзина — значит привести бесконечное множество примеров таких — не только явных, точных и со ссылкой, как у Вегина, но и раскавыченных, поэтически преобразованных — цитаций у величайших поэтов России, значит сводить полемику до уровня азбучных истин.

Но бедный Аполлинер! Ведь попутно и он охарактеризован одним общим с другими эпитетом «чужеродный». Сын матери-польки, российский подданный, родившийся

---

<sup>1</sup> В. Друзин. Надо это видеть. — «Октябрь», 1973, № 8, стр. 209.

<sup>2</sup> Там же, стр. 210.

в Риме, он не был сочтен «чужеродным» Францией, его влияние испытали крупнейшие французские поэты Деснос, Элюар и Арагон (Арагон провозгласил Аполлинера своим «непосредственным предшественником»). Но что сделать, если он любил, как миллионы людей до него, и писал о любви, не согласовывая свои стихи с принципами социалистического реализма, о котором еще не мог знать, так как умер в 1918 г. . . .

На этом конкретный анализ стихов, в которых В. Друзин обнаружил «рецидивы декадентских течений», в статье исчерпан. Хотя автор и говорит, что «примеры подобных чужеродных влияний можно увеличить», однако не делает этого.

Есть в статье и позитивные примеры, дан перечень поэтов, книги которых в разное время рецензировались автором, дана попутно и положительная оценка своим рецензиям, в которых В. Друзин, по его же словам, показал «своеобразие этих поэтов, их тесную творческую связь... с современностью»<sup>1</sup>. Можно бы продемонстрировать методологию критика и на положительных примерах, т. е. присмотреться, как показывал он эту «тесную творческую связь с современностью», но делать это неинтересно, ибо и здесь весь анализ сводится к общей квалификационной фразеологии, только, разумеется, со знаком «плюс».

А вот в «Дне поэзии. 1972», кроме прочего, В. Друзин выявляет «еще незаконченное и несамоопределившееся декадентство»<sup>2</sup> (очевидно, в отличие от Вознесенского, Бурича и Вегина), но тем не менее обнаруживающее «явное отступление» от творческих принципов социалистического реализма. Под эту рубрику попадают стихи А. Богучарова, Е. Аксельрод, В. Гнеушева и Н. Зиновьева, а также стихи «о сновидениях» Л. Завальнюка, Т. Жирмунской и Е. Николаевской. Последние трое попали в этот список незаконченных и несамоопределившихся декадентов на том основании, что о сновидениях писали «старшие символисты, младшие символисты, акмеисты, футуристы (на этот раз не только ранние. — А. М.), имажинисты»<sup>3</sup>. Интересно знать, куда отнести Пушкина, у которого Татьяна тоже видит сон, и в этом

<sup>1</sup> В. Друзин. Надо это видеть. — «Октябрь», 1973, № 8, стр. 210.

<sup>2</sup> Там же, стр. 214.

<sup>3</sup> Там же.

сне тоже есть «фантастические видения, утраченный душевный покой», что, по В. Друзину, как раз и характеризует стихи всех перечисленных «истов» и их незаконченных и несамоопределившихся последователей в «Дне поэзии. 1972»?

Читатель, хотя бы бегло знакомый со стихами названных выше поэтов, улыбнется, прочитав, что они назначены В. Друзиным «кандидатами» в декаденты. И всего-то по одному стихотворению (кроме А. Богучарова, у которого — три) опубликовали в альманахе В. Гнеушев, Е. Аксельрод и Н. Зиновьев, но ведь надо же было усмотреть в них грозную опасность скатывания к декадентству! Строки молодого Н. Зиновьева о любви, разлад в которой символизирует «черное дерево» (видимо, оно и напоминало В. Друзину нечто «декадентское»), продолжают, после цитации, вспышкой здорового оптимизма. Стихи, правда, не ахти какие. Еще более слабые стихи у Богучарова, но надо обладать богатой фантазией, чтобы обнаружить в них «еще незаконченное и несамоопределившееся декадентство».

Таким образом, очень серьезное обвинение, брошенное поэтам и критикам, допустившим, по словам В. Друзина, срывы и отступления «от правильного пути», не получили в его статье какой-либо теоретической и методологически обоснованной аргументации. Бездоказательные квалификации, основанные на вольных, чисто внешних, искусственно притянутых аналогиях, легко обнаруживают свою научную несостоятельность.

Надо называть вещи своими именами: методология В. Друзина устарела. Это как раз то, с чем писал А. С. Бушмин: «Догматическое перенесение правильного общего положения литературной теории на методику конкретного изучения произведений порождает унылый шаблон. Литературоведы, упорно следующие этому шаблону, полагая, что тем самым они удовлетворяют принципам марксистского метода, уподобляются людям, желающим быть марксистами более, чем сами основоположники нашего мировоззрения»<sup>1</sup>.

«Надо это видеть» — императивно внушает В. Друзин уже самим названием статьи. Видеть, как мы убедились, опасность декадентских влияний, проникающих в нашу

<sup>1</sup> А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, стр. 116—117.

литературу. Возможность таких влияний есть, опасность их преуменьшать не будем. Но — продолжим мысль В. Друзина — чтобы «видеть» ее, надо вооружиться современной критической методологией. Ярлыки и жупелы, которыми охотно подменяли конкретный анализ вульгарные социологи и их более поздние последователи, явно не годятся в наше время.

### III

Существенно, что в роли критиков и даже теоретиков литературы в последнее время охотно выступают прозаики, поэты, драматурги. Работы Сергея Антонова, например, обобщающие историю и эволюцию рассказа, являются серьезным вкладом в теорию этого жанра. Вышедшая в 1973 г. «Книга о русской рифме» Давида Самойлова не может быть обойдена ни одним новым теоретическим исследованием на эту тему. Можно привести и немало других примеров успешной разработки конкретных проблем теории литературы ее практиками. А что касается эпизодического участия в критической деятельности, рецензирования новых произведений, например, то тут надо называть чуть ли не всех писателей.

Критические выступления прозаиков и поэтов, может быть, тем и хороши (помимо, конечно, встречающихся в них верных и тонких суждений о произведении), что раскрывают взгляд на литературу их автора, его эстетическую концепцию. Их подход к литературе гораздо более избирателен и субъективен, нежели у критиков. Объясняется это просто: поэт или прозаик обычно откликается на появление книги близкого ему по духу, по творческим принципам писателя. Крайне редко он берется анализировать и объяснять то, что ему не близко, а если и берется, то отнюдь не всегда добивается успеха. Критик же в силу своей профессии не имеет права замыкаться в кругу своих пристрастий. Он вообще не может быть критиком, если не способен создать объективной картины современного ему литературного развития.

Читая статью Станислава Куняева «Упорствующий до предела»<sup>1</sup>, видишь, что он создал для себя некую идеальную схему, идеальный образ лирического поэта, и как поэта С. Куняева можно понять. В конце концов, у каж-

<sup>1</sup> См. «Наш современник», 1969, № 6.

дого пишущего стихи есть такой идеал. Сколько поэтов — столько же, вероятно, и представлений о поэзии. Однако «свой» идеальный образ поэта — это, конечно, не обязательная эстетическая мерка для других. Нет ничего более обманчивого и иллюзорного для понимания творческой личности, чем созданная в собственном воображении *идеальная схема*.

Почти все рецензенты и критики, писавшие о Евгении Винокурове, заметили строки: «В казарме, густо побеленной, я честно красоту искал». Искреннее признание молодого тогда поэта, бывшего солдата, никто не обратил против него. Ясно было, что это не ограниченность, а опыт фронтового поколения. И вот через много лет пришел критик, который сделал вид, будто и не было у Винокурова армейской фронтовой службы, прерванной молодости, в результате чего семнадцатилетний юноша с несложившимися взглядами на мир, на искусство оказался в казарме, а потом на фронте, где вся его жизнь была подчинена приказам и уставам.

Критик же в наше время делает неожиданный вывод о «преувеличенно развившихся казарменных представлениях», о «дисциплинарной эстетике», якобы выражающих мировоззрение Винокурова. Критик не принимает во внимание переходность винокуровского признания о поисках красоты в казарме и тот факт, что эстетическому чувству поэта стал доступен «скупой и тонкий дух березы», что ему *открылась красота человека* через синеву в глазах и что стихотворение «Синева» буквально всеми писавшими о Винокурове было расценено как переходное, не имеющее ничего общего с «казарменными представлениями». Критик обходит молчанием это стихотворение, ибо оно разрушило бы его концепцию «дисциплинарной эстетики».

Можно, конечно, рассматривать этот выпад только с этической точки зрения, но дальше мы увидим, что он самым непосредственным образом относится и к методологии критического анализа. Существо претензий, предъявляемых С. Куняевым, выступающим в роли критика, Винокурову, сводится к «лирической недостаточности». Эпос, изображение, сюжетность, картинность относятся к «грубым средствам».

Противопоставление лирики эпосу, лирических форм эпическим — первый методологический просчет. Но ведь



это исходная позиция критика! Утвердившись на ней, С. Куняев подводит под стихи Винокурова мины едкой иронии: он-де «все добывает тот же радий, вместо того чтобы излучать радиоактивные волны»<sup>1</sup>. Автор статьи, конечно, целит не только в Винокурова, по его мнению, такого чернорабочего литературы, крота, копающего землю и не поднимающегося к высотам духа. Иронический заряд целит еще и в крепость Маяковского! Кто не помнит его слова: «Поэзия — та же добыча радия»? (С. Куняев цитирует их неточно: вместо «та же» — «это», что придает иной оттенок, огрубляет стих.)

Собственная эстетическая позиция С. Куняева по-особому проявляется в отношении к традициям. Критик элегически вздыхает о том, что тютчевское представление о муках самовыражения («Молчи, скрывайся и тай и чувства и мечты свои») «чуждо человеку нашего века». Он вздыхает о том, что «эта прекрасная традиция великой русской поэзии, как ни печально, видимо, принадлежит прошлому»<sup>2</sup>.

Для объективности все-таки стоило бы заметить, что традиции русской поэзии отнюдь не исчерпываются тютчевским стихотворением «Silentium». Гражданская лирика Пушкина, Лермонтова, Некрасова ближе современной поэзии. Но признание разрыва с традицией «Silentium» не возбудило в С. Куняеве желания осмыслить этот факт, понять характер нового времени, сформировавшего иное понимание творчества, иной тип поэта. Признавая неизбежное, он отвергает его. Именно по этой линии критик направляет свою иронию, не принимая поэта, чей творческий облик расходится с его идеалом. Между делом С. Куняев бросает: «...он поэт крайне современный» (это о Винокурове). Легко понять, что «крайне» — значит плохо. Это опять «радий», расчет, дисциплинированная служба современности.

Желание и стремление понять поэта, о котором пишешь, составляет нравственную основу критического анализа, но оно также является и методологическим принципом. Биография поэта, духовные истоки его творчества, мировоззрение, законы искусства, которые он сам для себя создал, — все это не может не приниматься

---

<sup>1</sup> С. Куняев. Упорствующий до предела. — «Наш современник», 1969, № 6, стр. 114.

<sup>2</sup> Там же, стр. 115.

в расчет при разборе стихов. Разве не могло бы многое объяснить в характере и творческом поведении Винокурова, в его поэтическом облике такое стихотворение:

Мне грозный ангел лиры не вручал,  
Рукоположен не был я в пророки,  
Я робок был, и из других начал  
Моей подспудной музыки истоки.

В переключке с Пушкиным нет намерения спорить с великим предшественником, его возвышенными строками о поэте и поэзии. Винокуров обращает внимание на *свои* истоки, открывает сокровенное, рассказывает о том, как «больной» лежал он «в поле на войне» и как первым поводом «к появлению слова» стало рыдание, вызванное болью.

Цитирую дальше, ибо это очень существенно, недаром разбору этого стихотворения была посвящена специальная большая статья<sup>1</sup>:

И не внимал я голосу творца,  
Но чувствую, что оставляет сила, —  
Кровь отошла неожиданно от лица  
И к сердцу на мгновенье подступила,

И жалобы моей полночный крик  
Средь тишины, наполнившей траншею,  
Был беззащитен, но и был велик  
Одною лишь истошностью своею.

В этот критический миг — на грани жизни и смерти, в борьбе за жизнь, у самого истока поэтического слова — тот страшный ангел был «ни при чем». Победа человеческого духа над страданием и смертью и рождение «слова» произошли без его участия. Все было прозаичнее, в полном соответствии с грубой реальностью. Об этом сказано в другом стихотворении, так передано состояние человека, который «выжил», который преодолел «страданье, что огромным было»:

Как тень стоял я, еле-еле...  
Душа, где ты была дотоль?  
Ее я чуял ясно в теле,  
Как хлеб в мешке, как в тряпке соль.

---

<sup>1</sup> См. С. Л. Иванов. Стихотворение Евгения Винокурова. — «Русская речь», 1967, № 2, стр. 52—56.

Это к вопросу о традиции и истоках.

А теперь обратимся к собственно теоретической части статьи, где, обещая избежать «всякой расплывчатости в разговоре о том, что такое лирическое начало»<sup>1</sup>, С. Куняев дает ему следующее определение. «В сущности, лирика, — пишет он, — это поиск и нахождение исхода. Когда сделан последний выдох — стихотворение закончено»<sup>2</sup>. Нельзя сказать, чтобы это был крупный вклад в теорию стиха. Метафорический смысл формулы «вдох — выдох» мало что прибавляет к нашим представлениям о лирике из-за своей тривиальности. Но определение узаконено С. Куняевым, и его раздражает то обстоятельство, что Винокуров «не подчиняется законам дыхания», он, видите ли, «бросает вызов основному закону поэзии, гласящему, что предмет лирики — это душа самого поэта»<sup>3</sup>.

Каким образом все это объясняется?

А вот каким: «Винокуров хочет понять механизм страстей человеческих, своеобразие и загадки натур, первопричины чувств и в то же время остаться очевидцем, свидетелем, «человеком в себе»»<sup>4</sup>.

Обратимся к Винокурову. Каков же в его представлении идеал поэта, каково соотношение прототипа и образа, поэта и лирического героя, какую роль играет поэтическое мастерство?

Для понимания эстетической концепции Винокурова представляет интерес стихотворение «Артистизм». Оно не только об искусстве перевоплощения, но и о внутренней отдаче артиста и о восприятии искусства. И самое главное — о том, что искусство по своей внутренней сути трагично.

Если фетовское «Там человек сгорел!» основывается не только на подлинности переживаний художника, но и на полном растворении его в искусстве, то Винокуров переводит мысль о самосжигании человека искусства в иную плоскость. Он не скрывает, что «я» в лирике — образ поэта, но не сам поэт. Он не скрывает, что актер на сцене играет, перевоплощается, но не забывает себя,

---

<sup>1</sup> С. Куняев. Упорствующий до предела. — «Наш современник», 1969, № 6, стр. 115.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

помнит о себе, ищет в себе черты образа, воплощаемого на сцене. Это театральность вахтанговской школы, которую он переносит в поэзию и видит ее «на невысказанной грани, где сходятся правда и ложь». Значит, и поэт, в самых искренних лирических стихах, тоже в какой-то мере остается актером, т. е. он создает условный образ, обобщенный образ, типизирует явление, переживание, дает его сжатый, эмоционально насыщенный образный эквивалент.

Природная сторона искусства увидена Винокуровым в работе полотера («Поэма о движении»). Здесь дан конкретный сюжет, развивающий представление о жизни как зрелище. Умение видеть зрелище в обыденном, зачатки искусства — в трудовых усилиях, в исполнении ритуалов, в поведении людей, толпы, в движении жизни — характерная особенность Винокурова. В ней основа театральной условности его искусства, внимательного к жесту, портрету, физическому усилию<sup>1</sup>.

Поэтому и танцы — уже нечто стоящее в ряду искусства, но еще не само искусство, если иметь в виду не сценическое их воплощение, а массовый праздник, — привлекают поэта своей театральностью («Танцы»). Вроде бы шутя сказано: «Вдруг смысл вселенной нам поможет понять какое-нибудь па», а если сопоставить эти слова с общим взглядом на ритуальные движения, которые тоже подсказаны природой, то, несмотря на иронический контекст, мы почувствуем в них нечто серьезное. И в «Танцах» тоже, этом ритуальном народном действии, максимально приближенном к искусству, высокое соседствует с бытовым.

От артистических движений полотера, от его «хоральных» поз к танцу как выражению человеческих эмоций, приближающему нас к искусству, поэт, может быть и ненамеренно, перебрасывает мостик на сцену, в театр, сохраняя при этом ритм, движение, придавая ему еще большую динамику: «Идет спектакль. Идет Мольер! Идет? Несется во весь карьер! . . .»

Вернемся к стихотворению «Артистизм». Винокуров подходит к пониманию актерской профессии, соотнося ее с жизнью в том плане, в каком раньше у него возникал образ поэта:

<sup>1</sup> О театральной условности в стихах Винокурова писал В. Кожинов (см. «Доп», 1970, № 2, стр. 170—171).

Пусть не громкого роста,  
Пусть меч слишком тяжек и щит,  
Верим мы в благородство  
Того, кто с эстрады кричит.

Вначале дано несколько искусственное раздвоение «актерства»: оно, мол, «не без пользы» и нам, «пожившим и матерым», и можно ему воздать за то, что слова со сцены «подчас пламят (и за то, что в буфете в антракте я пил лимонад)». Как будто бы в шутку и как будто бы всерьез славит поэт «притворство» и «притворщиков». Титул этот сводит тему в иронический план (а лимонад в буфете, толкучка в гардеробе, когда наступают на ноги, тоже не очень связываются с высоким искусством), но мы уже знаем Винокурова, знаем его отношение к искусству. Он и не скрывает: «Прославляю за слезы, которые я проливал!»

И опять актер предстает без грима, в обычном своем виде, как в других стихах — поэт, оказывается, он «потаскан и лыс», и нос его красен, и вовсе он не святой. Так какое же право имеет он «всех обучать»?!

Имеет! Вот где его право: «Кровью всей искупая, что это всего лишь игра!..» Очень важны для понимания артистизма, «актерства» эти слова. Об актере мы тоже можем сказать: «Там человек сгорел!». Но он сгорел «играя», воссоздавая на сцене жизнь, условность, концентрированное отражение жизни. Он сгорел, хотя это «всего лишь игра!..». На сцене играет *актер*, не надо наивных представлений о реальности персонажа, мы уже не на той стадии художественного сознания, когда из зала стреляют в злодея на сцене.

Артистизм — «притворство», артист — «притворщик». Этой характеристикой поэт закрепляет все остальные черты искусства сцены, которые мы находим в стихотворении, — лукавство и пафос, риторический восторг, декламацию, слезы, рыдания, искаженное страстью лицо, жест, плащ на плече, грим. Так не резко ли — «притворство», «притворщик»?

Вспоминаю когда-то слышанный рассказ о встрече двух актеров в необычных обстоятельствах: «Ты актер?» — «Актер». — «А ну прикинься!» В наивном и в высшей степени утилитарном этом диалоге тоже по-своему выражено понимание природы актерства. У Винокурова резкость нарочита, он сознательно отделяет ар-

тиста от персонажа, делает это подчеркнуто, с помощью столь грубо характеристического определения актерства и актера. Но именно эту сторону сценического искусства в данном случае надо Винокурову выделить, и он это делает, понимая и не раз выражая в строках стихотворения внутреннюю трагичность творчества актера.

Было бы неверно проводить прямые аналогии между сценическим и поэтическим искусством, в частности лирикой. Актер играет на сцене роль, созданную воображением драматурга, он вживается в уже кем-то созданный образ, дает ему сценическое воплощение. Лирический поэт передает в образе собственные мысли и чувства в естественных или вымышленных обстоятельствах. Он воссоздает их языком искусства, т. е. в условной форме. Так возникает понятие «лирический герой». По Пришвину, это «я» сотворенное. Точное определение.

В этом смысле и существует некая общность между сценическим воплощением образа и его поэтическим воссозданием. Актерское «я» на сцене — это «я» сотворенное. Артист не растворяется в нем, при всем искусстве перевоплощения все-таки оставаясь артистом, исполнителем роли, а не персонажем Б. или Д. Но ведь и «я» в лирике — это тоже лишь условный знак поэта, это не сам поэт, а «я» сотворенное, типический образ, поскольку в нем есть от общего, характерного для других. На этом Винокуров настаивает, и с этим нельзя не согласиться, признавая искусство за условность. Ему претит притворство, вульгарное отождествление поэта и лирического героя, ибо что же тогда такое искусство и какое отношение к нему имеет лирика, если в ней поэт предстает самим собой, с непреобразованной речью, с необязательными, несущественными, нехарактерными мыслями и чувствами, т. е. предстает голая натура? Почему в лирике возможно то, что невозможно ни в каком другом виде искусства?

Теперь можно яснее понять, почему Винокуров «не подчиняется» законам дыхания, установленным С. Куняевым: у него, как, впрочем, у всякого крупного художника, свои внутренние законы, своя поэтика. Нельзя не принимать это во внимание как один из основных методологических принципов анализа.

Нечто подобное случилось с критиком Еленой Ермиловой, которая в статье «Обыденная речь или поэтиче-

ское слово?»<sup>1</sup> пишет о «неосуществившемся синтезе идеала и быта» в поэзии Винокурова и на этом основании отказывает ей в высокой поэтичности (эстетические отталкивания здесь не обнажены, как у С. Куняева, но нетрудно уловить их сходство).

Но ведь синтез обнаруживается не как нечто сразу и навсегда обретенное, а как идеал, как цель. Винокуров идет к этой цели, и уже сам путь его поучителен.

Е. Ермилова корит Винокурова за строки: «Мне правится обыденная речь. Слова простые: хлеб, вода, поленья. . .» Она напоминает, что «в поэзии нет простых слов», рассматривая «простое» как «прямое» слово и совершенно не считаясь с тем, что эпитет «простые» тоже имеет поэтический смысл. Схема и здесь подводит критика, мешая ему понять поэта изнутри.

Как бы ни была идеальна схема, она всегда, во-первых, опрокидывается живым опытом творчества, индивидуальностью художника, она, во-вторых, не может предусмотреть всех возможных «параметров» творческой личности. Столкнувшись с такой несовместимостью и не зная, как ее объяснить, приходится мистифицировать, говорить о «тайном изъяне» Винокурова, о котором-де он сам знает, «потому что есть у него еще одно наваждение (?! — А. М.), еще одно заколдованное место (?! — А. М.), вокруг которого он всю жизнь делает круги»<sup>2</sup>. Здесь уже С. Куняев обвиняет Винокурова, подкрепляя себя дальше словами Блока о стихах Минского, в «неполной искренности».

«Изъян», как видите, немалый. И поэт, оказывается, сам знает о нем, но вот уже многие годы как бы притворяется искренним. Между тем Блок ведь говорит: «Никогда этот читатель, плохо понимающий искусство, не знающий азбучных истин, эстетики, не даст себя в обман «словесности»»<sup>3</sup>.

Так как же Винокурову удается вводить его в обман?

С. Куняев этого не объясняет. За исключением криминальной частицы «бы», грамматического признака согласительного наклонения, как элемента конкретного разбора, все доказательство он построил. . . на своем не-

<sup>1</sup> См. «Литературная газета», 1 августа 1973 г.

<sup>2</sup> С. Куняев. Упорствующий до предела. — «Наш современник», 1969, № 6, стр. 115.

<sup>3</sup> Там же.

верин в искренность поэта и даже самому Винокурову приписал отказ от искренности, от вдохновения, поймав его на слове, по-своему, в угоду своей концепции истолковав его строки.

Декларации и признания поэта имеют большое значение в критическом анализе, но нельзя абсолютизировать их, если они вступают в противоречие с логикой творческого развития. Здесь диалектика нужна, как нигде. В лирике смена настроений, впечатлений, переживаний и состояний настолько обычна, что как раз постоянство может служить, пользуясь терминологией С. Куняева, признаком «лирической недостаточности».

С. Куняев пишет о «допустимых границах условного» и о пересечении их Винокуровым. Если бы он точно обозначил эти самые границы условного, которые нельзя пересекать! Можно себе представить, сколько великих поэтических открытий осталось бы за пределами дозволенного, ибо все самые дерзкие новаторы в русской поэзии, начиная от Пушкина, нет, раньше, от Державина, тем и велики были, что пересекали «дозволенные» для своего времени границы условного!

Обвиняя Винокурова в нарушении этих границ, С. Куняев выписывает из стихов поэта строки с частицей «бы», элементарным признаком сослагательного наклонения, и замечает: «Стоит она, маленькая, как крепость, и загораживает путь поэту в лирическое русло»<sup>1</sup>. Повторяю еще раз: это единственный конкретный аргумент, доказывающий наличие «тайного порока» у Винокурова.

Отвлечемся немного в прошлое. Юноша Пушкин написал строки:

О, если б голос мой умел сердца тревожить!  
Почто в груди моей горит бесплодный жар  
И не дан мне в удел витийства грозный дар?

Найдись тогда при дворе критик, который расценил бы частицу «бы» как признак сослагательного наклонения, в итоге которого «получается эффект, совершенно противоположный предполагавшемуся», т. е. желанию увидеть «народ неугнетенный и рабство, падшее по магию царя», то, возможно, наш национальный гений не оказался бы в ссылке. . .

---

<sup>1</sup> С. Куняев. Упорствующий до предела. — «Наш современник», 1969, № 6, стр. 116.



В народно-песенной традиции весьма нередок прием раскрытия сюжета и обстоятельств в предположительной форме:

Как бы знала, как бы ведала  
Неприятство друга милого,  
Нелюбовь друга сердечного,  
Не сидела бы поздно вечером. . .

Этот мотив был подхвачен А. К. Толстым («Кабы знала я, кабы ведала, не смотрела бы из окошечка я на молодца разудалого. . .»).

А кто не помнит стихи Гейне в переводе Л. Мея, в сочинении музыки для которых соперничали Мусоргский и Чайковский!

Хотел бы в единое слово  
Я слить свою грусть и печаль  
И бросить то слово на ветер,  
Чтоб ветер унес его вдаль. . .

Разве можно усомниться в искренности чувства, в них выраженного, из-за частицы «бы»?

Конкретный анализ опровергает чисто формальные наблюдения и методологически не обоснованные выводы С. Куняева. Методология подводит его и в тех случаях, когда он хочет что-то поддержать. Нет ни одной хотя бы беглой похвалы Винокурову, которую С. Куняев тут же не начинил бы доброй порцией яда. Он называет несколько стихотворений поэта, которые отвечают его представлениям о лирике, одно из них — «Ты не плачь, не плачь, не плачь. . .» — приводит целиком. Но, хваля его даже за «шероховатости и несовершенства», тут же замечает, что в других случаях они выглядят «как искусственные иллюстрации того, что якобы жизненный материал сопротивляется словам»<sup>1</sup>.

Вот до каких пределов дошло коварство Винокурова, что даже неумение писать он обращает себе на пользу!

Стихи Винокурова нравятся не всякому читателю. Критик считает, что Винокуров пользуется популярностью среди интеллектуалов, что он помогает этим читателям понять себя на уровне такой истины, за которую «приходится платить не так дорого, но это мало кого

---

<sup>1</sup> С. Куняев. Упорствующий до предела. — «Наш современник», 1969, № 6, стр. 177.

смущает. Да и кому охота платить за что бы то ни было дорогой ценой, когда можно взять подешевле»<sup>1</sup>.

Невысокое мнение у Куняева о читателях-интеллектуалах!.. Впрочем, это не удивительно: развенчивая поэта, критик одновременно развенчивает и его читателей. Такова диалектика его критической методологии.

#### IV

Одна из писательских работ теоретического характера — статья Владимира Тендрякова «Плоть искусства»<sup>2</sup>. Автор ее попытался ответить на вопрос вопросов эстетической науки — что такое искусство? Согласитесь, что задача нелегкая, но необычайно увлекательная, если учесть, как признает В. Тендряков, что споры об этом идут «на протяжении многих веков».

Разочаровывающее впечатление производит отказ «вникать в эти споры». Сразу же возникает каверзный вопрос: раз так сложна эта проблема, что специальному изучению ее «пришлось бы посвятить жизнь целиком», то можно ли, не делая этого, игнорируя по сути опыт предшественников, как говорится, с ходу решить ее?

В. Тендряков обещает разобраться в ней, «исходя лишь из собственного опыта», т. е., как можно было бы предположить, творческого опыта. Это, конечно, представило бы интерес как ощущение искусства «изнутри», в сознании и опыте его творца, но не теоретика.

На самом же деле «собственный опыт», как это видно из статьи, целиком относится к области теории, и в этом случае игнорирование опыта предшественников, чего и следовало ожидать, сыграло с В. Тендряковым злую шутку.

Чтобы упростить полемику (а без полемики какая же статья на столь важную тему?), автор вообразил себе некоего абстрактного оппонента (он же Читатель), с языка которого вот-вот готово сорваться возражение, замечание, вопрос, но В. Тендряков моментально предугадывает его вопрос или реплику и торжествующе рассеивает все его сомнения.

Справедливости ради отметим, что возникают в статье и серьезные оппоненты — Л. Толстой, Пикассо, Фило-

<sup>1</sup> С. Куняев. Упорствующий до предела. — «Наш современник», 1969, № 6, стр. 177.

<sup>2</sup> См. «Наш современник», 1973, № 9.

софский словарь... Инерция, заданная в полемике с безыменным оппонентом, помогает автору не менее свободно опровергать и тех, кого я только что назвал.

К сожалению, не избегает В. Тендряков и такого скомпрометировавшего себя методологического реликта, как безадресная критика. «Примерно в том же смысле, — пишет он, — употребляют «типичное» и в искусстве — индивидуальное, несущее в себе общие для данной группы индивидуальностей признаки, а никак не исключительные, не отклоняющиеся от норм»<sup>1</sup>.

Кто здесь скрывается за неопределенной формой «употребляют»? Кто столь догматически трактует понятие типического? Для кого автор статьи в «Нашем современнике» разворачивает свою аргументацию, придумывая эксперимент с горой (как бы «трезвый ученый и эмоциональный художник» выбирали «наглядный образец» горы?), и кого он убеждает, что «типизация в искусстве — это характерное, доведенное до исключительности»?<sup>2</sup>

Еще Аристотель считал, что искусство отражает *вероятное, возможное*. Не содержится ли в этой посылке возможность отображения характерного, доведенного до исключительного?

Определение типического, взятое из Философского словаря, В. Тендрякову не понравилось («Мудро и невнятно!»). Но ведь есть большая литература по этому вопросу, и наряду с неполными и неточными определениями типического наукой найдены и верные, когда типизацию понимают менее односторонне, чем В. Тендряков, но с учетом того, что он выдвигает в качестве единственного признака типического. Наука рассматривает типизацию в этом плане как разворачивание, доведение до конца тех возможностей, которые художник усмотрел в реальных людях и обстоятельствах (не есть ли это как раз доведение характерного до исключительного?). Но при этом не исключается *художественное обобщение*, о котором говорится в Философском словаре и которое не хочет взять в соображение В. Тендряков. Ведь Пушкин, например, признавался, что в Пимене он собрал черты, пленившие поэта в старых русских летописях.

<sup>1</sup> В. Тендряков. Плоть искусства. — «Наш современник», 1973, № 9, стр. 171.

<sup>2</sup> Там же, стр. 173.

А мало ли других свидетельств, когда художественные *типы* возникают как синтез характерного, наблюдаемого во множестве? Как, например, подвести под определенное типическое как «характерного, доведенного до исключительности» образ Василия Теркина, «двойников» которого во время войны находили чуть ли не в каждой роте?

Иногда кажется, что автор ощущает элементарность и системы доказательств и выводов в своей статье. «К чему же мы пришли? — спрашивает он у своего молчаливого и со всем согласного собеседника после длинного рассуждения о соотношении содержания и формы и тут же отвечает: — Да к общеизвестному, к тому, что стало притчей во языцех, — соответствию содержания и формы»<sup>1</sup>. И еще кое-где встречаются беглые признания в общеизвестности доказуемых В. Тендряковым истин.

Так для чего же написана статья, если в ней нет обещанного «собственного опыта», а есть лишь несколько придуманных автором конкретных схем-примеров для иллюстрации общих положений?

Ее, пожалуй, можно принять как популярную лекцию на тему «Что такое искусство?» в массовой аудитории, но и для просветительской деятельности предполагается более широкое знакомство с современными научными работами и взглядами по данному вопросу.

Надо сказать, что в некоторых разделах статьи В. Тендряков находит верную методологическую основу для популярной лекции. Не претендуя на научные открытия, не вступая в полемику, он просто и доходчиво, *популярно* объясняет общие законы искусства, иллюстрируя их простыми и доходчивыми примерами и ссылаясь на авторитет предшественников.

Увы, В. Тендряков часто сбивается с верного тона, очень ему хочется опровергнуть Толстого, уязвить Философский словарь, может быть, и удивить парадоксальностью своих суждений. Рассуждая о современной живописи и в то же время скромно признаваясь в нежелании быть парадоксальным, он тем не менее делает «парадоксальный вывод: конкретное искусство — абстрактно, абстрактное — конкретно»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> В. Тендряков. *Плоть искусства*. — «Наш современник», 1973, № 9, стр. 175.

<sup>2</sup> Там же, стр. 179.

Вероятно, этот тезис заинтересует эстетиков и искусствоведов, в настоящих заметках нет возможности все-сторонне рассмотреть его статью. Тут важно было указать на основной методологический просчет в подходе к искусству, в выяснении его коренных особенностей, а он заключается в невнимании к теоретической разработке вопроса предшественниками.

В. Тендряков не включает в свою статью творческий опыт современников, не предпринимает — на основе своих суждений и выводов об искусстве — попыток анализа их произведений. Что бы из этого получилось — предугадать трудно. Да и нет необходимости это делать.

Свою статью мне бы хотелось закончить на оптимистической ноте. Совершенно конкретная цель — обратить внимание на методологические реликты в теории и критике — не должна ослаблять в читателе ощущения тех немалых достижений, которые действительно имеет современная критика, достижений, говорящих о зрелости и научной вооруженности критики и литературоведения, о наличии своей, советской филологической школы в подготовке квалифицированных кадров.

Сотни газет и журналов, выходящих на всех языках народов СССР, отводят место рецензиям на новые книги, статьям о литературе, дискуссиям по актуальным вопросам ее развития. Критика не только активно влияет на этот процесс, но и воспитывает вкусы читателя, помогает ему вырабатывать критерии идейно-эстетической оценки произведений литературы.

Сознание этого факта одухотворяет деятельность нашей критики.

## СОДЕРЖАНИЕ

	От редколлегии . . . . .	3
	<b>РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ</b>	
И. Черноуцан.	Завещано Лениным (Ленинские традиции партийного руководства искусством и методология художественной критики) . . . . .	6
Ю. Кузьменко.	О партийности критики . . . . .	37
Л. Якименко.	Жизнь — литература — литературная критика	55
Ал. Михайлов.	О теоретической вооруженности критика . . . . .	97
	<b>РАЗДЕЛ ВТОРОЙ</b>	
Ю. Суровцев.	О социологическом изучении художественной формы (Некоторые размышления) . . . . .	125
М. Пархоменко.	Закономерности литературного процесса и движение романа (Аспекты типологического изучения) . . . . .	143
Ч. Гусейнов.	Нравственные конфликты в современной советской литературе (Методологические аспекты подхода к проблеме) . . . . .	173
Е. Сидоров.	О некоторых принципах стилистического анализа прозаического произведения . . . . .	195
А. Глушко.	Требование времени и возможности жанра (Проблемы рассказа) . . . . .	206
М. Числов.	О некоторых аспектах анализа больших стихотворных форм . . . . .	218
	<b>РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ</b>	
Вл. Борщуков.	Новое в «советологии» наших дней . . . . .	236
Л. Землянова.	О некоторых литературно-теоретических концепциях в американской «советологии» 70-х годов . . . . .	253
И. Голк.	По ложному кодексу (Советская литература в трактовке буржуазных критиков ФРГ) . . . . .	272
В. Балашов.	Вопреки объективным истинам (О кризисе современной французской буржуазной и ревизионистской критики) . . . . .	308
Г. Дьяконов.	О методологическом плюрализме в современной буржуазной литературной критике . . . . .	326