

## Социалистический реализм и реальный социализм

(Советские эстетика и критика и производство реальности)

---

*Аннотация:* Советское искусство не есть искусство «правды» (как оно само себя позиционировало) или «лжи» (как оно описывалось в советологии, эмигрантском и диссидентском дискурсах). Оно находится за пределами верификации и выполняет функции не «отражения действительности», но дереализации жизни для последующего ее преобразования и замены. Оно есть механизм сублимации, концептуализации и переработки советской реальности в социализм. Соцреализм производил не книги, фильмы и картины, но социализм как реальность и артефакт, поскольку именно соцреалистически преобразенная «жизнь» и являлась воплощенным социализмом. Советская критика является не метаязыком советского искусства и литературы, но представляет собой часть соцреалистического производства. Она выработала возвышенный дискурс прекрасного, функции которого сводились к гармонизации и эстетизации советской реальности (т.е. совпадали с функциями самого советского искусства). Становление новой советской эстетической оптики происходило в 20-е годы во всех художественных направлениях. Институционализация соцреализма была не столько выработкой новой эстетической оптики, сколько установлением функциональных рамок советского искусства. Речь шла о фактической замене политического и экономического проекта революционной культуры сугубо репрезентативным проектом сталинизма.

*Ключевые слова:* социалистический реализм, реальный социализм, советское искусство, советская критика, советская эстетическая оптика.

---

### 1

В очерке о Ленине Максим Горький заметил:

Русская литература – самая пессимистическая литература Европы; у нас все книги пишутся на одну и ту же тему о том, как мы страдаем [...] Каждый русский, посидев «за политику» месяц в тюрьме или прожив год в ссылке, считает священной обязанностью своей подарить России книгу воспоминаний о том,

как он страдал. И никто до сего дня не догадался выдумать книгу о том, как он всю жизнь радовался.

Примечательно это суждение не только характеристикой русской литературы, которая хотя и была самой пессимистичной в Европе, смогла создать вокруг российской реальности некую эстетизирующую ее ауру, некое зачарованное волшебное царство на месте «свинцовых мерзостей» российской действительности. Здесь содержится целая эстетическая программа: борец с символистской *Творимой легендой* призывает «выдумать книгу» (несмотря на тюрьму и ссылку!) о том, как автор «всю жизнь радовался». Суждение это выдает в Горьком художника, придерживающегося самого радикального эстетизма.

Можно предположить, что эта эстетика, расположенная «по ту сторону» понятий правды и лжи, восходила к раннему Горькому (спор о правде и лжи он начал еще Лукой в пьесе *На дне*) и впадала в полноводную реку соцреализма, для которого характерна нерелевантность самих этих понятий. Именно в этом смысле можно говорить о том, что советские романы и фильмы о счастье не «лгут», в чем обвиняли соцреализм на протяжении десятилетий. Подобные обвинения основаны на ошибочном признании в качестве реальных эстетических установок утверждений соцреализма об «отражении» им некоей «правды жизни». Здесь, несомненно, прав Борис Гройс: «Советская эстетическая теория [...] представляет собой интегральную часть социалистического реализма, а не его метаописание»<sup>1</sup>.

Нам представляется, что основой соцреализма является не столько метасюжет (описанный Катериной Кларк как переход от стихийности к сознательности<sup>2</sup>), сколько коллизия реальность/идеал: *соцреализм не есть нарратив; он есть дискурс, производящий – при посредстве нарратива – реальность*. Вся история советской эстетики до провозглашения соцреализма в 1932 годы свидетельствует о том, что именно здесь были сосредоточены основные споры.

1 Борис Гройс, «Стиль Сталин», in: Борис Гройс, *Утопия и обмен*, Москва: Знак, 1993, р. 13–14.

2 См.: Katerina Clark, *Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Еще в 1923 году Лев Троцкий писал о «новой государственной театральности»<sup>3</sup>. Идеи эти носились тогда «в воздухе». Развивая их, режиссер Николай Евреинов утверждал, что революция должна «вывести нас на дорогу новых одухотворенных, облагороженных, проникнутых коллективной тетральностью форм быта»<sup>4</sup>. Откликаясь на эти призывы, один из ведущих левых эстетиков Борис Арватов полагал, что это позиция «эстетизаторов жизни»:

Они не умеют найти, не видят, не воспринимают эстетики самой действительности, – жизнь им кажется чем-то недостаточным и требующим восполнения. Им хочется взять эстетику напрокат у вне-бытового искусства, у искусства, противопоставленного действительности.<sup>5</sup>

Эта «деэстетизаторская» установка, которую теория соцреализма будет воспроизводить бесконечно (по сути, так называемая «теория бесконфликтности» и сводилась к утверждению «прекрасности» самой жизни), внутренне противоречива. В те же дни на тех же страницах ЛЕФа<sup>6</sup> другой радикальный теоретик левого искусства Николай Чужак утверждал, что задачей искусства является «реализация той воображаемой, но основанной на изучении действительности, антитезы, в выявлении которой заинтересован завтрашний день».<sup>7</sup>

Здесь важна, во-первых, мысль об искусстве как о *реализации* воображаемой действительности (Чужак даже утверждал, что искусство – это «коллективное выковывание из самой жизни новых образцов»<sup>8</sup>), а во-вторых, прозрение знаменитой формулы Жданова о «жизни в ее революционном развитии» за десять лет до введения самого соцреализма (Чужак, вполне по Андрею Жданову, призывал «вскрыть новую действительность, таящуюся в недрах современности»<sup>9</sup>).

3 Лев Троцкий, «Семья и общественность», *Петроградская правда*, 1923, №. 156.

4 *Жизнь искусства*, 1923, №. 38.

5 Борис Арватов, «Утопия или наука?», *ЛЕФ*, 1924, №. 4, р. 21.

6 ЛЕФ – Левый фронт искусств, литературная группа, возникшая в конце 1923 г. в Москве и существовавшая до 1929 г. (*примечание редакции*).

7 Николай Чужак, «Под знаком жизнестроения», *ЛЕФ*, 1923, №. 1, р. 15.

8 *Ibid.*, р. 22.

9 *Ibid.*, р. 15.

Однако было бы упрощением сводить, вслед за Гройсом, весь генезис соцреализма к авангарду. Последовательными противниками ЛЕФа выступали в 1920-е годы перевальцы. Организатор и ведущий теоретик *Перевала* Александр Воронский в программной статье «Искусство как познание жизни и современность» отстаивал свою теорию с повтора «миметической» и «познавательной» теории искусства. Вслед за Виссарионом Белинским, он утверждал, что «прежде всего искусство есть познание жизни». В процессе творчества художник пересоздает жизнь, в результате «создается в воображении жизнь конденсированная, очищенная, просеянная, – жизнь лучше, чем она есть, и более похожая на правду, чем реальнейшая реальность»<sup>10</sup>. Белинский, как известно, полагал, что поэт «не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть». Это, так сказать, идеальный «художник натуральной школы».

Но «каковы они суть»? В 1924 году (за десять лет до Жданова!) Воронский переводит формулу Белинского фактически в формулу... соцреализма:

Когда поэт или писатель не удовлетворен окружающей действительностью, он естественно стремится изобразить не ее, а то, каковой она должна быть; он пытается приоткрыть завесу будущего и показать человека в его идеале. Он действительность сегодняшнего начинает рассматривать сквозь призму идеального «завтра». [...] Но это отнюдь не противоречит определению художества как познания жизни в форме живого, чувственного созерцания.<sup>11</sup>

Другой ведущий перевальский критик Дмитрий Горбов шел еще дальше в утверждении «идеально-материалистической» функции искусства, утверждая, что «задача художника не в том, чтобы показать действительность, а в том, чтобы строить на материале реальной действительности, исходя из нее, новый мир – мир действительности эстетической, идеальной»<sup>12</sup>. Полемизируя с рапповцами, Горбов следующим образом комментировал формулу *Творимой легенды* Федора Сологуба «Беру кусок жизни грубой и бедной и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт»:

10 Александр Воронский, *Избранные статьи о литературе*, Москва: Художественная литература, 1982, р. 303.

11 *Ibid.*, р. 304.

12 Дмитрий Горбов, *Поиски Галатеи*, Москва: Федерация, 1929, р. 27.

эта солугубовская формула подлежит усвоению каждым молодым писателем, в том числе и пролетарским. Тов. Либединский! Учите пролетарских писателей претворять простой и грубый материал жизни в сладостную легенду! Учите их открывать легенду в действительности! В легендах больше жизни, чем это кажется на первый взгляд! В иной сладостной легенде больше горькой правды жизни, чем в голом показе жизненных фактов!<sup>13</sup>

Развивая идеи «правды жизни» в *Творимой легенде* и обрядив их в тогу «романтического реализма», Вячеслав Полонский призывал: «Нам нужен полнокровный реализм, растущий на нашей земле, питающийся ее соками, но вместе с тем окрыленный тягой к далеким и большим целям»<sup>14</sup>.

Наконец, вступив в открытое противостояние с ЛЕФом по вопросу о «литературе факта», которая якобы единственно способна вывести литературу на простор «правды жизни», перевальская критика, выступив против «фетишизации факта», тем самым выявила его фиктивность. «Факт» есть не столько видимая и осязаемая «вещь», – объяснял левовцам Валентин Асмус, – сколько невидимое и неосязаемое, диалектическим исследованием улавливаемое и вскрываемое «отношение»<sup>15</sup>. Асмус перевел разговор на язык марксистской критики – и все равно выходило, что в искусстве «правда жизни» есть одна из форм фикции: «Где речь идет о практике – а искусство, в том числе и левовское, есть один из видов практики – там «факт» есть результат сложной системы опосредования предметной действительности»<sup>16</sup>. И, наконец, видимо, вконец разуверившись в возможности убедить сторонников «правды» и «искусства вещи», эстетик сформулировал свою мысль предельно заостренно: «Единственно подлинный вид воспроизведения вещей есть их искусственная фабрикация»<sup>17</sup>.

Своеобразную позицию в литературных боях 20-х годов занимали рапповцы: с одной стороны, они выступали против левовского «вещизма» и отказа от искусства, с другой – не признавали перевальского «идеализма».

13 *Ibid.*, p. 29–30.

14 Вячеслав Полонский, *Очерки современной литературы*, Москва, Ленинград: Государственное издательство, 1930, p. 85.

15 Валентин Асмус, «В защиту вымысла (Литература факта и факты литературы)», *Печать и революция*, 1929, № 11, p. 17.

16 *Ibid.*, p. 21.

17 *Ibid.*, p. 19.

Отказ от традиционно понимаемого «романтизма» был начертан на рапповских знаменах с первых дней и до последних (в их теориях «непосредственных впечатлений», «срывания масок» и «живого человека»), а статья Александра Фадеева, направленная против романтизма в «пролетарском искусстве», называвшаяся соответственно «Долой Шиллера!», стала одним из манифестов РАППа<sup>18</sup>. Один из главных рапповских теоретиков Александр Зонин утверждал, что «Романтизм как школа, как основной творческий метод работы художника не имеет будущего в пролетарской литературе»<sup>19</sup>, что эта школа необходима «как разбитым социальным группам, так и молодым классам, не находящим достаточного материала в действительности»<sup>20</sup>. И здесь задействован все тот же аргумент: действительность достаточно романтична и в «приподнимании» не нуждается. На страницах рапповского теоретического журнала можно было прочитать:

Социальная действительность с ее сложными перипетиями классовой борьбы, поднимающейся порой на вершины величайшего напряжения и героизма, как это происходит сейчас в Советском Союзе, несомненно прекрасна сама по себе и не нуждается в какой-либо идеализации. Но это надо понимать не так, что все отдельные единичные явления прекрасны; нет, сущность нашей действительности [...] прекрасна<sup>21</sup>.

В действительности, все основные аргументы соцреалистической эстетики (в данном случае «теории типического») были готовы – «в ожидании разводящего». Внутри рапповской доктрины шел свойственный для всех эстетических теорий 20-х годов процесс синтезирования. Александр Безыменский утверждал, что романтизм и «натуралистический бытовизм» подготовили себе «некоторый единый синтез в лице героического реализма», которому «с одной стороны, чужда романтическая приподнятость,

18 РАПП – Российская ассоциация пролетарских писателей, литературная организация, оформилась в январе 1925 как основной отряд Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей (*примечание редакции*).

19 Александр Зонин, «Какая нам нужна школа», in: *Творческие пути пролетарской литературы*, Москва, Ленинград: Государственное издательство, 1928, р. 36.

20 *Ibid.*, р. 37.

21 Лия Зивельчинская, «О творческом методе в изо-искусстве», *Литература и искусство*, 1931, №. 2–3, р. 86.

а с другой стороны, он чужд натуралистической бесперспективности и фотографичности»<sup>22</sup>. Но как невозможно было оплодотворение этих аргументов, сведение их в единую эстетику без партийных резолюций 1932 года и без создания институциональных рамок для соцреализма, так невозможно оно было без авторитета Горького, сумевшего с поразительной убедительностью и энергией собрать осколки зеркала русской революции в волшебное зеркало сталинизма – соцреалистическую эстетику.

Горький однажды вспоминал, как потрясла его в свое время *Книга мудрости* – сборник грузинских сказок, попавшийся ему в детстве, и приводил место, которое показалось ему «самым мудрым»: «Визирь рассказал царю о рае и много врал, преувеличивая действительную красоту его». «Все-таки восхищает меня мудрая дерзость визиря, преувеличивающего «действительную» красоту несущетсвующего!» – восклицал Горький<sup>23</sup> (24, 284), став лидером Союза советских писателей – целой армии таких визирей.

Горький последовательно призывал приукрашивать действительность:

Правда – она и хорошая и дурная, полосатенькая она, и не будет удовлетворять вполне потому, что, поскольку одна полоска светлая – это хорошо, а если другая темная – это уже неприятно. В литературе, а в нашей в особенности – в нашей классовой литературе что важно? Не темные стороны жизни, от которых отходят и отходят довольно быстро. (26, 82–83)

Чем дальше, тем труднее становится Горькому называть свою эстетическую программу «реализмом». Все чаще после живописаний «наших достижений» ему приходится ставить риторические вопросы: «Громкие слова? Романтизм? Нет. Мы живем в стране, где простое, будничное дело говорит громче и красноречивее всех красивых и громких слов, когда-либо сказанных поэтами» (26, 294). В самый разгар дискуссии о соцреализме после очередного призыва идеализировать «героев труда» он спрашивает: «Это романтизм? Едва ли, товарищи. Я думаю, что вот это и есть социалистический

22 Александр Безыменский, «О проблеме психологического углубления», in: *Творческие пути пролетарской литературы*, р. 71.

23 Максим Горький, *Собрание сочинений*: В тридцати томах, Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949–1955. Здесь и в дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

реализм, – реализм людей, которые изменяют, перестраивают мир, реалистическое образное мышление, основанное на социалистическом опыте» (27, 44). Наконец, в докладе на Первом съезде писателей Горький выступил с настоящим манифестом «нового реализма» и «эстетики новой правды»:

Миф – это вымысел. Вымыслить – значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ – так мы получим реализм. Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить – домыслить, по логике гипотезы – желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, – получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир.<sup>24</sup>

Образ здесь – это синтез семантического (идеологического) контекста с изображением (вербальным или визуальным). Этот синтез порождает не только соцреализм, но и продукт этого «реализма» – сам социализм.

## 2

Свое выступление на Первом съезде советских писателей популярная детская поэтесса Агния Барто начала с истории о том, как ей пришлось рассказывать о съезде шестилетним детям:

На мой вопрос, как они представляют себе всесоюзный съезд писателей, один из них сказал так: «Вот съедутся писатели со всех сторон, со всех городов, а

---

24 *Первый Всесоюзный съезд советских писателей*: Стенографический отчет, Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1934, р. 10. В этом Горький предвосхитил идеи более поздних антропологов Бронислава Малиновского, Клиффорда Геерца, Брюса Линкольна, показавших, что миф – это одновременно и модель реальности, и модель для реальности (Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion and Other Essays*, London: Routledge and Kegan Paul, 1974; Bruce Lincoln, *Discourse and the Construction of Society: Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classification*, New York: Oxford University Press, 1989; Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, London: Hutchinson, 1975).



Максим Горький прилетит на самолете «Максим Горький». Все писатели сядут на стулья и будут думать – какие им писать книги. Пускай пишут так: или уж совсем как правда, или уж совсем чудно.<sup>25</sup>

Советские писатели писали «совсем чудно», но так чтобы выглядело «совсем как правда». Однако социалистический реализм не мог описываться на языке шестилетних детей. Самое описание этой эстетики представляло особую большую проблему.

Можно утверждать, что дискуссия о соцреализме, разгоревшаяся накануне и сразу после Первого съезда советских писателей, имела целью создание такого эстетического дискурса, в котором можно было бы описать новые эстетические практики. В этом заменном дискурсе должны были быть укрыты реальные механизмы переработки реальности и, напротив, эксплицированы те механизмы и функции новых эстетических практик, которые представляли их исторически, эстетически и политически легитимными («правда жизни», «отражение действительности», «народность» и т.д.). В этом новом дискурсе попутно достигались и цели синтеза и новой «упаковки» «наработок» советской «эстетической мысли» 20-х годов.

В центре спора стояла уже знакомая нам коллизия идеала/действительности, для описания которой требовалось выработать особый инструментарий, который позволял бы использовать аргументы, восходящие к теориям «героического», «эпического» и т.п. реализмов, активно обсуждавшимся в советской критике накануне официального провозглашения соцреализма. Совершенно неприемлемой оказалась та смесь реализма и романтизма, которая была характерна, как мы видели, для Горького: его «реализм» был настолько «романтизирован», что оба понятия неоднократно использовались им как синонимы. Поначалу этот синонимизм был довольно полно представлен в эстетическом дискурсе. Так, Анатолий Луначарский в 1933 году утверждал, что «мы не можем не перерасти рамок реализма: речь подыметя, не пойдет пешком, а полетит, может быть, превратится в стихи и песню; люди вырастут, они станут величественны; их поступки приобретут громадное общественное значение, вокруг них засияет ореол»<sup>26</sup>. Но уже

<sup>25</sup> *Первый Всесоюзный съезд советских писателей*, р. 254.

<sup>26</sup> Анатолий Луначарский, «Романтика на советской сцене», *Советский театр*, 1933, № 1, р. 14.

тогда этой терминологической вольности приходил конец. Требовалось ввести разграничение между реализмом и романтизмом.

Бывший влиятельный функционер РАППа и один из самых популярных драматургов тех лет Владимир Киршон выступил со статьей, в которой доводил до широкой публики знаменитое высказывание Сталина на одной из его встреч с писателями на квартире у Горького, когда вождь на вопрос о том, что значит писать методом социалистического реализма, ответил: «Пишите правду». Это, по мнению Киршона, был ответ на вопрос о судьбе романтизма в советской литературе: только буржуазии нужна романтика, которая сумела бы прикрасить действительность («Раскрывается старый бутафорский склад истории, вынимаются черные плащи, широкополые шляпы, шпаги, клинки и ходули, – на сцену выходит романтика»<sup>27</sup>). Совсем иное дело – советская эпоха: она не нуждается в «нас возвышающем обмане»,

Наш реализм, на основе анализа действительности умеющий говорить «волшебные слова, вызывающие образ будущего», не нуждается ни в каком дополнительном «приподнимании». Зачем нам создавать искусственных и неправдоподобных героев, зачем нам нужны символы? Наша действительность героична сама по себе. [...] даже самый обыкновенный очерк о наших, как будто бы самых обыкновенных делах, звучит, как эпическая поэма? [...] Романтически прикрашивать нашего героя – это все равно, что надеть шляпу с пером на нашего красноармейца, что дать кинжал в зубы нашему хозяйственнику, что вернуть в черный плащ нашего профработника.<sup>28</sup>

Таким образом, в бесконечных дискуссиях о реализме и романтизме важно не то, что романтическое «приподнимание» включается или не включается в «реализм», но то, что вне зависимости от того, будет ли действительность дополнительно «поэтизирована» или она и без того уже несказанно «поэтична», в результате «художественной переработки» ей предстоит стать поэтичной *все равно*. Можно было бы заключить, что спор велся о том, что «романтики» не верят в поэтичность советской действительности,

27 Владимир Киршон, «Пишите правду», *Театр и драматургия*, 1933, № 1, р. 26.

28 *Ibid.*, р. 27–28.

а «реалисты», напротив, видят ее во всем. Ничуть не бывало. «Романтики» утверждали, что противники «романтизма» (разумеется, «революционного») просто не верят в... общественное развитие, поскольку искусство не должно «удовлетворяться на достигнутом», но – «звать вперед». И. Астахов писал, что тот, кто видит в жизни только положительные стороны, не замечает ее отрицательных сторон, тот не уважает революционной романтики<sup>29</sup>. «Враги романтики готовят литературу, примиренную и примиряющую с нашей действительностью оппортунистическим трутням. [...] Разлад мечты с действительностью порожден самой действительностью»<sup>30</sup>.

Итак, спор о «романтизме», изначально встроенный в соцреалистический дискурс, был по существу бесконечным и его единственная функция состояла в том, чтобы постоянно балансировать весы «типичности», то требуя «правды жизни» (и ругая за «бесконфликтность»), то – «революционного развития» (и ругая за «очернительство»). Характерно, что «балансирующий» характер на глазах становящегося эстетического дискурса был зафиксирован самими «участниками действия». Один из них писал: «Романтику нельзя и невозможно вложить целиком в арифметику, нельзя разрешить арифметически»<sup>31</sup>, это вредно потому, что тогда «вместо яркого, живого, непосредственного восприятия действительности получается тусклое, сухое, бухгалтерское сальдо. Но и в арифметику можно и нужно вложить романтику»<sup>32</sup>.

Выход из этого тавтологического тупика системой не предусматривался. В конце концов, в сталинском совете «писать правду» следует видеть реально заложенную в нем тавтологию: «правда» здесь – это вовсе не реальность как таковая (такой подход осуждался как «натурализм»), но, как ни парадоксально, *сам соцреализм*. «Писать правду» – значит описывать уже преобразованную реальность – «социализм».

Большая дискуссия о природе нового «художественного метода» разразилась на первом же пленуме Оргкомитета Союза советских писателей

29 И. Астахов, О социалистическом реализме и революционном романтизме, Свердловск: Уральское кн. изд-во, 1933, р. 26.

30 *Ibid.*, р. 27.

31 А. Кузнецов, «Хочу мечтать», *Штурм* (Самара), 1932, № 8–9, р. 99.

32 *Ibid.*

в конце 1932 года. Уже во вступительном слове Ивана Гронского, того самого партийного функционера, в разговоре с которым в сталинском кабинете вождь и изобрел словосочетание «социалистический реализм», было сказано:

Мы за романтизм, за романтизм, который вооружает людей, давая им перспективу развития нашего общества. Если для того, чтобы сделать перспективу ясной, нужно преувеличить некоторые явления, надо на это в литературе идти. [...] Можно ли идеализировать людей нашего класса, ведущих героическую борьбу за лучшее будущее человечества? И можно, и нужно, и должно. Мы – за это. Мы за романтизм социалистический, революционный, за романтизм, который нам раскрывает пути движения, который помогает нам показать цель движения, дать перспективу массам.<sup>33</sup>

Гронский намеренно использовал реализм и романтизм как синонимы: единственным реальным слушателем, к которому были на тот момент обращены слова докладчика, был Горький, сердцу которого был куда ближе «революционный романтизм». Однако интересно, что все атрибуты «романтизма» приписываются теперь в равной мере и «реализму».

Еще более в горьковских категориях говорил другой докладчик и также функционер ЦК Владимир Кирпотин. Он утверждал, что художник делает «необходимое и полезное дело», когда возвеличивает героизм, подвиг и беззаветную преданность революции, даже когда он их идеализирует «путем освобождения от несущественных черт, бытовщины, второстепенных деталей, когда он революционно-романтически показывает всю полноту богатства жизни. [...] Мы за революционный красный романтизм.» (33).

И все же не в докладах партработников, но в речи писателя, причем не пролеткультовца и не «кузнеца», но последовательного «перевальца» Ивана Катаева прозвучало удивительное по точности описание грядущего «метода»:

<sup>33</sup> *Советская литература на новом этапе*: Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза советских писателей (29 октября – 3 ноября 1932), Москва: Советский писатель, 1933, р. 10. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

Советский художник обязан постоянно ощущать себя и свое творчество поставленными на пороге социализма.

Что же такое социализм? Есть непреложные экономические определения, которые знает каждый. На них основываются наши политические и хозяйственные диспозиции. Но сами по себе эти определения еще не дают представления о социалистическом обществе во всем объеме его бытия, в полном размахе его горизонтов [...]. Речь идет о том, чтобы исподволь, каждым произведением своим с сего дня и на протяжении ближайшего десятилетия участвовать в разработке и пропаганде синтетического культурного идеала нашего времени. Назначение искусства, как я его понимаю, наполнить чувством, радостью, живым человеческим содержанием все нынеготавливаемые материальные оболочки и организационные формы нового общества. Искусство должно быть тем горячим источником, из паров которого будет все яснее и отчетливее вырисовываться образ социалистического человека – во всем многообразии характеров, страстей, – которому предстоит населить равнины и горы нашего будущего. (96–97)

Эта фантастическая картина захватила даже убежденного рапповца Александра Фадеева, последовательно выступавшего против всякого «романтизма». Фадеев также склонился к тому, что «реализм там, где есть подлинная борьба страстей и фантазия и революционная мечта. Разве социалистический реализм не допускает революционной мечты?» (132) – риторически вопрошал тот, кто именно на этом в течение всех 20-х годов и настаивал.

И все же не мог скрыть Фадеев своей нелюбви к романтизму и потому объявил реалистом... Генриха Гейне. Рапповцы, для которых теория всегда была лишь обоснованием для политической борьбы в литературе, никогда не отличались принципиальностью, поэтому неудивительно, что вслед за Фадеевым противником «фактографии» выступил вчерашний глава РАППа Леопольд Авербах, заявивший, что для того, чтобы писатель сумел показать «правду побеждающих тенденций в нашей действительности», он должен уметь отличать коренное и существенное от поверхностного и случайного и не подменять действительности «наличным и случайным эмпирическим бытием» («Желая показать правду, нельзя переходить к «художественной фактографии», 120).

Авербаху вторила Елена Усиевич, ведущий литературный критик 30-х годов:

Наша действительность это есть настоящее и в то же время это есть на наших глазах осуществляемая [...] мечта о будущем. И то, что мы называем красной романтикой, – это мечта о будущем, поэзия нашей действительности. Но она входит в правдивое описание нашей действительности, она входит в социалистический реализм, и задача состоит в том, чтобы увидеть эту романтику, увидеть в нашей действительности не только ее поверхность, увидеть зарождающееся, как бы вылупляющееся из яйца будущее в этой действительности. (148)

Спор о том, что первично, «вылупляющееся из яйца будущее» или «наседка» – действительность, оказался центральной коллизией всей истории соцреализма. Именно на этом после смерти Сталина соцреализм и начал разваливаться. В 60-е годы вновь развернулся бесконечный спор о «романтизме», который якобы является «особым направлением» в советской литературе (или внутри соцреализма, или в «социалистической литературе»<sup>34</sup>). Эти споры об «исторической открытости эстетической системы» соцреализма не просто симулировали «научные дискуссии», но призваны были скрыть основную коллизию: речь шла не о «богатстве направлений» и «мнообразии стилей» внутри соцреализма (что ими провозглашалось), но о том, что под вопросом вновь оказалась самая природа соцреалистического мимесиса. На протяжении более 30 лет, до самой кончины этого «художественного метода» в эпоху перестройки, эти споры порождали огромную литературу об «актуальных проблемах» соцреализма. Однако после смерти Сталина у соцреализма не могло быть «актуальных проблем».

Совсем иное дело – начало 1930-х. Фадеев был едва ли не единственным, кто осмелился открыто возразить Горькому на Первом съезде писателей, заявив, что «социалистический реализм является наиболее критическим реализмом и в то же время реализмом, утверждающим действительность. Не следует догматизировать правильное положение Алексея

34 См. работы Александра Овчаренко, Аркадия Эльяшевича, Георгия Маркова, Юрия Андреева, Григория Ломидзе, Корнелия Зелинского. Обзор проблемы: Томас Лахусен, «Соцреализм в поисках своих берегов: Несколько исторических замечаний относительно «исторически открытой эстетической системы правдивого изображения жизни», in: *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург: Академический проект, 2000.

Максимовича, ибо если свести это положение к догме, то люди начнут писать вещи сусальные.»<sup>35</sup>. Об этом эпизоде он не без гордости вспоминал в начале 50-х годов, когда разразилась борьба с бесконфликтностью.

Но мало кто мог позволить себе то же, что и Фадеев. Другим оставалось как-то примирять непримиримое. В ход пошла тяжелая артиллерия диалектики. «Романтика» объявлялась «реализмом», «фантазия» – «научным предвидением», а «идеализация» – законной «составной частью реализма». Художник Владимир Гапошкин в журнале *Искусство* писал, что фантазия романтиков «протестовала» против действительности, а «наша» фантазия «утверждает действительность, она отправляется от реального, сегодняшнего и представляет себе неизбежное завтра, она не прикрашивает, а «предполагает»<sup>36</sup>. На тех же страницах художественный критик Вера Герценберг доказывала, что

когда Горький говорит о необходимости идеализировать показ нашего нового человека, это ничуть не противоречит необходимости показывать его правдиво; потому что, пожалуй, только с помощью известной идеализации (однако иной, чем у греков), только при помощи некоторых преувеличений можно правдиво передать героическую сущность нашего поколения, наших лучших людей.<sup>37</sup>

Когда одни вписывали «романтику» в «реализм», другие, наоборот, искали выход в том, чтобы вписать «реализм» в «романтику»:

Реальность романтики – вот, что характерно для пролетарского романтика. Именно поэтому мы не можем противопоставлять социалистический реализм и революционный романтизм. Мы не против романтики, не против «идеализма», если эта романтика, этот «идеализм» уходят своими корнями в земную действительность. [...] Идеализация действительности во имя идеала, отражающего прогрессивное движение мира – такова суть революционного романтизма.<sup>38</sup>

35 *Первый Всесоюзный съезд советских писателей*, р. 234.

36 Владимир Гапошкин, «К вопросу о социалистическом реализме», *Искусство*, 1934, № 2, р. 8.

37 Вера Герценберг, «Весенняя выставка московских живописцев», *Искусство*, 1935, № 4, р. 81.

38 М. Витенсон, «К вопросу о социалистическом реализме», *Литературный современник* (Ленинград), 1933, № 1, р. 127–128.

Сторонники «романтизма» не уставали повторять, что без него новому художественному методу грозит «ползучий эмпиризм» и еще не известно, что хуже – «отрыв от действительности» или «отрыв от мечты». Они предупреждали, что «подлинную романтику, эту здоровую и живую «сказочность», это умение превращать настоящую действительность в увлекательную сказку – этот способ восприятия действительности нельзя отнять безнаказанно»<sup>39</sup>.

Однако доминирующая тенденция сводилась к тому, чтобы «вливать» «красную романтику» в соцреализм, «не пускать ее на самотек»: «не выдуманное и лживое, а правдивое изображение действительности включает в себя романтику борьбы за социализм»<sup>40</sup>. Иными словами, сама «правда» состоит в «идеализации».

С самого зарождения соцреализм демонстрирует потребность в поглощении любых анклавов автономности:

Социалистический реализм не оставляет никакого отдельного интимного уголка для романтики [...] Революционная романтика, не как внешний привесок к реализму, а как творческое воспроизведение художником красоты героического труда, переплавляющего людей, романтика, черпающая свое вдохновение не в прошлом и потустороннем мире, а в настоящей земной жизни, входит в социалистический реализм [...] Творческий характер социалистического реализма лишает романтику самодовлеющего, самостоятельного значения и делает ее органически составной частью социалистического реализма, той идеальной силой, которая способна превращаться в материальное.<sup>41</sup>

Речь идет о материализации – через соцреализм – социализма. На этом фоне все больше утверждался подход, согласно которому соцреализм предполагает, что идеал своею «прекрасностью» заражает действительность, так что уже и нельзя сказать, что именно доминирует в самом искусстве. «Обыкновенное в нашей жизни прекрасно», – утверждает писатель Антон Макаренко<sup>42</sup>. Больше того: «Наша действительность хороша именно тем, что

39 А. Кузнецов, *op. cit.*

40 М. Серебрянский, «О социалистическом реализме», *Молодая гвардия*, 1933, № 6, р. 124.

41 Ядвига Секерская, «О некоторых вопросах социалистического реализма», *Фронт науки и техники*, 1934, № 5–6, р. 12.

42 Цит. по: Е. Балабанович, А. С. Макаренко: *Очерк жизни и творчества*, Москва: Государственное издательство культ.-просвет. литературы, 1951, р. 238.



она опережает мечтания»<sup>43</sup>, – заявляет он. Вписывая «мечту» в «реализм», соцреалистическая эстетика снимает «романтический» зазор между ними («разлад идеала и реальности») пока не оказывается, что действительность прекраснее мечты. «Зона мечты» подвергается последовательной эрозии:

Подобно тому, как социализм уже не будущее, а настоящее, сама жизнь во всех ее проявлениях, так счастье уже не только нравственная категория или метерлинковская синяя птица, которую человечество видело во сне, но поймать не могло. Счастье нашего времени конкретно. Оно в дыхании нашей страны, оно в борьбе за нее, оно в нашем грандиозном строительстве... Проблема счастья возникает в нашей литературе как проблема конкретно-творимого повседневного дела, охватывающего все области нашей жизни – и экономику, и политику, и психологию, и быт, проникающего во все уголки нашей страны и во все извилины нашего мозга и поры нашего тела.<sup>44</sup>

В другой статье с характерным названием «Право на мечту» утверждалось, что величайшим «мечтателем» в искусстве окажется тот художник, который будет «органическим практиком социалистической борьбы и работы» и, хорошо понимая смысл и направление общественного движения, будет «страстно, любовно или ненавидяще относиться к действительности».<sup>45</sup>

Политические импликации не заставили себя ждать. Ричард Пикель «О путях советской драматургии» писал:

В политических выступлениях и высказываниях правых и «левых» были характерны вздохи только о героике гражданской войны и мечты о завтрашней схватке. Эти люди в искаженной, неверной перспективе смотрели или только назад, или только вперед. Для них существовало только вчера и завтра, а социализм нужно было строить сегодня.<sup>46</sup>

43 Антон Макаренко, «Литературные мечтания», *Литературная газета*, 1938 12 31.

44 Вениамин Гоффеншефер, «О счастье», *Литературный критик*, 1935, № 10, р. 84.

45 Алексей Селивановский, «Право на мечту», *Литературный критик*, 1933, № 5, р. 65.

46 Ричард Пикель, «О путях советской драматургии», *Театр и драматургия*, 1934, № 6, р. 39.

Так рождается соцреалистический локус происходящего, в отличие от авангарда направленный не на будущее (как принято полагать), но именно на настоящее.

Наиболее зримые результаты введения нового теоретического дискурса видны в текущей критике. Примененная к актуальному литературному и художественному процессу, новая теория позволила по-новому взглянуть на проблемы жанра, стиля, конфликта, героя. Поскольку «деятельность рабочего класса героична, ей может соответствовать только героический характер стиля социалистического реализма»<sup>47</sup>. Чем плох прежний романтизм? Тем, что его герои «обладали всеми достоинствами, кроме одного – они не были реальными, не были правдивым воплощением буржуазной действительности» (39). Иное дело соцреалистический автор – он не нуждается в «выдуманных, фальшивых, ходульных героях», он от них отворачивается, «чтобы изображать реальных действительных героев. Стиль социалистического реализма – это стиль героики масс.» (47). Удел буржуазных художников – «реальность без героизма или героизм, лишенный реальности» (48).

Границы между «реальностью» и «идеалом» смываются окончательно:

В прошлом человечество не имело никакого представления о героизме будничной работы [...] Героизм и будни – это были в прошлом абсолютно исключающие друг друга понятия. Погрузиться в будни – значило позабыть о героизме [...] видеть в будничном героическое – это возможно только для художника рабочего класса (49).

«Героика» становится «повседневной», «повседневность» – «поэтической», «герой» и «масса» также перестают противостоять друг другу: «Художник рабочего класса не должен отказываться от героев в пользу масс. Наоборот, изображая массу, он изображает героев [...] Именно овладение показом героизма массовой и будничной работы будет мерой роста, мерой успеха, мерой побед стиля социалистического реализма.» (50).

Не трудно догадаться, какая судьба в этом мире гармонии уготована конфликту. Теоретически обосновывая соцреалистическую революцию

47 Е. Добин, «Героика масс и оптимизм борьбы», in: *В спорах о методе: Сб. ст. о социалистическом реализме*, Ленинград, 1934, р. 37. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

в драматургии, ведущий театральный критик 30-х годов Юзеф Юзовский писал на страницах журнала *Литературный критик*: «Гегель учил, что существенным пунктом драмы является противоположность и враждебность сталкивающихся друг с другом интересов. Оказывается, что эти интересы общие. Что же делать?» – задавался вопросом Юзовский. И отвечал:

Если мы уничтожаем жестокие антагонистические противоречия собственников, то наступают замечательные противоречия, не конкуренция собственников, а, например, социалистическое соревнование [...] Тут, так сказать, выигрывают оба, хотя будет страдать один из них, но это не есть страдание от вражды другого, а я бы сказал, от дружбы.<sup>48</sup>

Все это спустя годы будет названо «теорией бесконфликтности». Но это было только ее началом, что видно в неуклюжести формулировок типа «замечательные противоречия» и «страдание от дружбы».

К концу 1934 года дискуссия о соцреализме достигает своего пика. Как можно видеть, сводилась она в основном к коллизии реальность/идеал. Именно из нее начала вырастать прометеистская эстетика, в основе которой лежало, пользуясь названием статьи известного критика тех лет Вениамина Гоффеншефера, «соревнование с действительностью». Интересующая нас проблематика была раскрыта Гоффеншефером наиболее полно:

История искусства не знает постоянства в соотношении искусства и действительности. Бывают эпохи, когда грань между искусством и жизнью стирается. Бывают эпохи, когда действительность вступает в соревнование с искусством, противопоставляя себя последнему как эстетическое явление. Это может произойти вследствие слабости искусства, это может произойти вследствие силы действительности<sup>49</sup>.

В Советской стране «и самый факт и восприятие его приобретают характер необычайной глубины и красоты, в подлинном смысле этого сло-

48 *Литературный критик*, 1934, № 10, р. 124.

49 Вениамин Гоффеншефер, «Соревнование с действительностью», in: *О советской литературе: Критические статьи*, Москва, 1936, р. 12. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием страниц в тексте.

ва...» (13). Критик привел пример о том, как читая краткие телеграммы о спасении челюскинцев, люди восхищались так, как будто они читали толстый волнующий роман. По его словам, здесь мы встречаем «сюжетную ситуацию, имеющую глубокую и общественно значимую мотивировку. И все это, поднимая наши мысли и эмоции до высоты искусства, превращает самую жизнь в художественное произведение» (13).

И вот оказывается, что советский художник стоит «перед великим художественным произведением, называемым советской действительностью. Он пытается отобразить этот мир в своих книгах. Но сам материал настолько «эстетичен», что художник рискует пойти по линии наименьшего сопротивления. Стоит ему взять любой факт, немножко «приврать» и... – факт превратится в новеллу...» (14). В конце концов, жизнь оказывается производным искусства: «Когда художественные произведения, созданные нашими писателями, будут не только отражать, но и открывать действительность, тогда они не только не будут отставать от жизни, но будут учить, как надо жить, показывать, какой должна быть жизнь.» (21).

Гоффеншефер предлагает утвердить новый подход к идеалу: под ним следует понимать

не преувеличение, не ложь, не ребяческую фантазию, а факт действительности, такой, как она есть, но факт, не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения, возведенный в перл создания и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу [...] «Эстетическая насыщенность» нашей действительности, «избаловавшая» наших художников... приводит к тому, что «идеальные» явления имеются в действительности, а в литературе почти отсутствуют. (22)

Так не искусство, но самая «жизнь» оказывается «в обозе» искусства. Она отстает от искусства, а поскольку искусство и жизнь теперь одно, то и... от самой себя:

Наша литература не может и не должна влачиться на буксире у действительности [...] Если «инженеры душ» не хотят рисковать превратиться в простых

калькистов, они должны вступить в соревнование с действительностью, они должны угадывать в ней то, чего в ней еще нет, но что будет, и тем самым стать с нею вровень [...] Что может быть возвышеннее для писателя советской страны, чем творчество, в живых образах подсказывающее социалистической действительности ее идеальные формы, что может быть возвышеннее роли разведчика и учителя в нашу великую эпоху! (40)

Вступив в «соревнование с действительностью», искусство «отменило» действительность. Из-под белил «эстетических дискуссий» начала проступать внутренняя архитектура сталинизма, сам его стиль «воплощенной мечты», окаменевшей утопии – беспробудный сон Веры Павловны. Путь к небывалому производству новой реальности был открыт.

### 3.

Выступая перед художниками, «советский президент» Михаил Калинин учил их, как надо любить родину. Он говорил, что любить можно только конкретно. «Родина», «социализм», «советская власть» – это не абстракции: «Пора, наконец, понять, что социалистическое государство надо любить не только умозрительно, а конкретно, т.е. с его природой, полями, лесами, фабриками, заводами, колхозами, совхозами и т.д., с его стахановцами и стахановками, с комсомолками и комсомольцами.»<sup>50</sup> Реалии советской жизни советский художник должен воспроизвести в «красивом» и «нарядном виде»: «Надо любить нашу родину со всем тем новым, что существует в Советском Союзе, и показать ее, родину, в красивом виде [...] действительно в ярком, художественно-нарядном виде.»<sup>51</sup>

Эпоха 1940–50-х годов была по-настоящему «нарядной». Искусство научилось не просто «соревноваться» с действительностью, но обгонять ее. Так что даже сильно «красивая действительность», представленная в советском искусстве, переставала удовлетворять: «Изображение многозначитель-

50 Михаил Калинин, «Об овладении марксизмом-ленинизмом работниками искусств», *Искусство*, 1939, № 2, р. 14.

51 *Ibid.*

ных событий нашей жизни в произведениях искусства приобретает иногда досадный отпечаток обыденности, становится серым и теряет ту необычайность и размах, которые мы привыкли видеть в действительности. Искусство обедняет жизнь»<sup>52</sup>. Так начиналась рецензия на первую серию фильма *Большая жизнь*. Фильм был объявлен рецензентом «лучим из фильмов, посвященных стахановской теме», т.е. он, конечно, не обеднял, но «обогащал» действительность. Надо же, чтобы вторая серия этого фильма, когда она вышла после войны, стала предметом специального постановления ЦК и была объявлена образцом такого «обеднения» и даже «очернения».

Для «обогащения» жизни требовался «суровый реализм», который якобы уже включил в себя всю ее «прекрасность». В эпоху буйства социалистического барокко, критика требовала стилистической схимы:

Наибольшие возможности для выражения и наилучшие перспективы для развития имеет сейчас тот вид реализма, который условно можно назвать «реализмом прямого смысла», реализмом без метафор и без орнаментики [...] Этот реализм ориентируется на простоту, возвышенную строгость выражения и исходит из посылки о значительности жизни даже в наиболее обыденных ее проявлениях и о присутствии в них глубокой человечности. Осуществление социализма в нашей стране одухотворило эту посылку, кардинально изменив и поновому осмыслив такие понятия, как «будни», «средний человек», как понятия «обыкновенного» и «простого». Дыхание коммунизма подняло эти понятия, возвысило их, озарило светом нашего строительства, перспективой дальнейшего развития. Метафоричность и гиперболичность искусства становятся излишними, потому что в самой действительности, служащей предметом изображения, во всех элементах этой действительности заключено величие времени.<sup>53</sup>

После пароксизмов 1932–34 и 1936 годов советская эстетика возвращалась к «классической простоте». Ее формулы начинали обретать четкость. На месте эстетической бури 30-х, подобно невидимому граду Китежу, начал всплывать волшебный дворец академически степенной «ленинской теории отражения». На ее знаменах значилось: «Искусство является

52 Р. Юренев, «Фильм о стахановском движении», *Искусство кино*, 1940, № 19, р. 13.

53 Арон Гурштейн, *Проблемы социалистического реализма*, Москва: Советский писатель, 1941, р. 29.

наряду с наукой важнейшей формой познания действительности»<sup>54</sup>; задача «художника заключается в том, чтобы представить идею, как самое действительность. Художественное выражение по форме выражения как бы повторяет то непосредственное впечатление от действительности, которое человек получает в своем общении с нею» (4). Идеал и действительность не противостоят друг другу, а составляют «диалектическое единство: ведущие, передовые явления действительности выдвигают идеалы, а последние, будучи воплощенными в искусстве, служат средством преобразования действительности.» (6).

Эстетика возвращалась к своим аристотелевским истокам. Открытая заново «миметическая природа искусства» возвращала в центр когда-то революционной эстетики старую как мир «проблему прекрасного»: «Прекрасное в искусстве – это познанная и воплощенная красота самой действительности, т.е. природы, общественной жизни человека» (15). Утверждалось, что лучшие произведения советского искусства значительны именно тем, что они «сумели раскрыть идеал красоты, присущий советскому человеку и воплощающий прекрасное самой жизни в эпоху социализма» (15). Искусством воплощенные идеалы прекрасного получают дальнейшее развитие в повседневной практике: художественное познание «переходит в практику в виде определенных эстетических закономерностей, которыми человек руководствуется в эстетическом формировании предметов, вещей, сооружений, создаваемых практикой, в эстетической переработке природы» (16).

Художественное познание проходит тот же диалектический круг, что и научное познание. Оно отражает действительность, познает и обобщает ее, создавая в результате этого типические образы и законы прекрасного [...] Эти же законы прекрасного, принципы эстетики, создаваемые искусством, становятся могучим средством изменения действительности, формирования ее в соответствии с идеалом прекрасного, с ведущими эстетическими идеями эпохи. (16)

Из этих полных академического величия «эстетических установок» выростала новая «теория прекрасного», нашедшая свое завершение в формуле

54 А. Михайлов, «О художественном образе в изобразительном искусстве», *Искусство*, 1941, № 1, р. 3. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

главного литературного критика послевоенной эпохи Владимира Ермилова, этого Белинского соцреализма: «Прекрасное – это наша жизнь». Теперь «эстетическая концепция Чернышевского» обрела окончательную полноту.

Ермилов был одним из первых, кто еще в 1933 году выступил с такой трактовкой нового «художественного метода», в которой субъект и объект «отражения» поменялись местами. В статье «Стиль искусства и стиль жизни»<sup>55</sup> он утверждал, что соцреализм – это «стиль самой нашей жизни», «стиль советской социалистической действительности», а «образ нашего стиля – это образ настоящего героя и творца новой жизни». В полемике с Ермиловым ортодоксальный рапповский критик Н. Оружейников, не заметив радикализма новой концепции «метода», недоумевал: «разве жизнь вокруг нас стала уже гармоничной, не отмечена острой борьбой противоположных классовых тенденций и может быть сведена к единым стилевым признакам?»<sup>56</sup>

Но «золотой век» Ермилова пришелся на послевоенные годы, когда он, будучи главным редактором *Литературной газеты*, выступил в 1947 году, в ходе дискуссии о соцреализме с серией статей под названием «За боевую теорию литературы!», где и выдвинул свою формулу, верную в обоих направлениях: если прекрасное – это наша жизнь, то наша жизнь и есть прекрасное.

Чтобы представить, чем это обернулось в текущей критике, обратимся к рецензии Ермилова на комедию Александра Корнейчука *Калиновая роза*<sup>57</sup>. Пьеса являлась образцовым примером так называемой «бесконфликтности». Ермилов же так определял ее коллизию: «Взаимоотношения между передовым и средним в нашей действительности, да и сами эти понятия подвижны; если передовое не становится еще более передовым, то оно быстро становится отсталым. При таких закономерностях нашей жизни ориентировка на «среднее» есть не что иное, как ориентировка на отсталое». Из этого следовало, что изображать нужно только «передовое», но это вовсе не есть «ориентация на исключительное, поскольку «прекрасное» (оно же – «поэтическое», «романтическое» и т.п.) разлито в жизни: «Выдуманная

55 Владимир Ермилов, «Стиль искусства и стиль жизни», *Красная новь*, 1933, № 6.

56 Н. Оружейников, «Социалистический реализм в журнальной критике», *Книга и пролетарская революция*, 1933, № 8, р. 28.

57 Владимир Ермилов, «Поэтическая комедия», *Литературная газета*, 1950 06 01.



поэзия ничего не стоит; подлинная поэзия заключена в самой нашей действительности, в ее буднях, – надо уметь увидеть, понять ее, и тогда уже придет настоящая, творческая «выдумка», обобщение, свобода обращения с материалом жизни, фантазия!» Что же до сетований на якобы «неправдоподобие» изображаемых литературой «конфликтов», Ермилов отвечал:

Искусство изображает то, что возможно, что может произойти в жизни; а в нашей жизни могут произойти все те чудесные встречи, которые происходят в этой романтической Калиновой роще, потому что сама наша действительность романтична, поэтична. И потому-то все «случайное», «необыкновенное», романтическое в пьесе Корнейчука не производит впечатления фальши, выглядит естественным и реалистическим. Вот эта тема – красота нашей реальной действительности, оказывающейся еще более поэтической и романтической, чем сама поэзия, – эта тема и составляет источник лирического юмора пьесы.

Ермиловская теория доказала свою жизненность даже когда разразилась борьба с «теорией бесконфликтности»<sup>58</sup>. Ермилов с легкостью интегрировал в нее и самую «борьбу»: «Прекрасное, с точки зрения эстетики социалистического реализма, есть борьба за светлое будущее [...]. Понятие прекрасного в нашей эстетике включает в себя борьбу за прекрасное, без чего она превратилась бы в маниловщину, в пустое мечтательство, в лжеромантику»<sup>59</sup>.

Ермилов даже вступил в спор со своим радикальным последователем Борисом Платоновым, который договорился до того, что поскольку «направление развития социалистического реализма» заключается в «поглощении» реализмом романтического начала (если «по мере приближения к коммунизму мечта становится воплощенной реальностью»), поэтому можно говорить о «ликвидации романтики»<sup>60</sup>. В ответ на это непревзойденный мастер диалектики, Ермилов разъяснял:

58 О причинах и ходе этой борьбы см. Евгений Добренко, «Соцреалистический мимесис, или «Жизнь в ее революционном развитии», in: *Соцреалистический канон*.

59 Владимир Ермилов, «Некоторые вопросы теории социалистического реализма», in: *Вопросы литературоведения в свете трудов И.В. Сталина по языкознанию*, Москва: Издательство АН СССР, 1951, р. 148.

60 *Звезда*, 1950, № 1, р. 187.

Чем более приближаемся мы к коммунизму, тем более яркой, мощной становится героическая романтичность нашей действительности [...]. Реальное и романтическое в нашей жизни не являются двумя «началами», а представляют собой одно неразрывное целое. Таков стиль нашей жизни, определяющий собою и стиль нашего искусства, в котором нет реалистического и романтического «начал», а есть одно целое – социалистический реализм.<sup>61</sup>

Теория Ермилова стала ответом на дискуссию, которая разразилась в 1947 году на страницах журнала *Октябрь* в связи со статьей Фадеева «Задачи литературной критики», в которой тот вновь поставил под сомнение достигнутый в 30-е годы консенсус относительно роли «романтизма» в соцреализме. Развивая идеи Фадеева, Ольга Грудцова утверждала, будто литература призвана отражать «внутреннюю борьбу» в советском человеке нового со старым и в этом «и будет сочетание революционного романтизма (борьбы за завтрашний день) с критическим реализмом (разоблачение пережитков вчерашнего дня)»<sup>62</sup>. Иначе говоря, настоящее позиционируется на перекрестке романтизма и критического реализма. Грудцова полагала, что поскольку сам по себе «критический реализм» неприемлем, но и «романтизм» никуда не ведет, наши писатели «не могут найти поля для борьбы своих героев. Поистине, бороться с действительностью во имя высших идеалов героям нет нужды. Социалистическое общество построено на самых прогрессивных началах в мире. С чем же и во имя чего должен бороться наш романтический герой?»<sup>63</sup>. В ответ на это горьковед Борис Бялик выступил с защитой «горьковского подхода» к соцреализму. В статье «Надо мечтать!» он заявил, что «величие нашей действительности ставит с особенной силой задачу возвеличивания советских людей», возвышенный характер советских людей ставит задачу возвышения над действительностью, а «бурная стремительность движения нашей жизни ставит с особой силой задачу забегания вперед, в будущее, в завтрашний день»<sup>64</sup>.

Ермилов выступил в роли «модератора». Между тем, проблема сводилась к тому, что в соцреализме потому нельзя стало говорить о слиянии

61 Владимир Ермилов, *op. cit.*, p. 149–150.

62 Ольга Грудцова, «О романтизме и реализме», *Октябрь*, 1947, № 8, p. 182.

63 *Ibid.*

64 Борис Бялик, «Надо мечтать!», *Октябрь*, 1947, № 11, p. 186.

реализма с романтизмом, что романтизм уже просто не требуется (зачем «мечтать», если все уже сбылось). Этим ситуация отличалась от 20-х годов, когда они сосуществовали и многие предсказывали их слияние. Соответственно, ведущие теоретики литературы сталинского времени (по учебникам которых учились советские студенты), сталкивались с проблемой примирения реализма и романтизма в соцреализме. *Теория литературы* Геннадия Пospelова решала проблему так:

При социалистическом строе верно показывать действительность – значит утверждать социализм [...] Утверждая действительность строящегося социализма, выражая пафос его героических дел, советские писатели обычно обнаруживают вместе с тем и романтические настроения, возвышенные мечты о производственных победах и завоеваниях советской науки, о грядущем освобождении всего человечества.<sup>65</sup>

Иначе говоря, мечтать следует о чем-то вполне запредельном. Благодаря этим романтическим настроениям, утверждал другой учебник теории литературы, советская литература создавала «героев, типичных для нашего необыкновенного по своей героике и грандиозности времени»<sup>66</sup>. Выходило, что «романтизм» есть понятие «хронологическое» (просто «само наше время» «необыкновенно», т.е. «романтично»). Тут действует закон, который, согласно *Теории литературы* Леонида Тимофеева, состоит в том, что «реализм сосредоточивает свое внимание на определенившемся, романтизм – на определяющемся»<sup>67</sup>. Между ними нет непроходимой грани: «чем глубже реализм будет вглядываться в явление, тем отчетливее он будет улавливать и перспективы его развития»; «чем глубже и полнее реалист разбирается в действительности, тем, следовательно, теснее должен он сближаться и с романтическим изображением действительности в ее угадываемом на основе трезвого анализа развития»<sup>68</sup>.

Формула Николая Чернышевского изменилась не потому, что «жизнь по нашим понятиям» была объявлена состоявшейся, но потому, что «наши

65 Геннадий Пospelов, *Теория литературы*, Москва: Учпедгиз, 1940, р. 248.

66 Лидия Щепилова, *Введение в литературоведение*, Москва: Учпедгиз, 1956, р. 313.

67 Леонид Тимофеев, *Теория литературы*, Москва: Учпедгиз, 1945, р. 276.

68 *Ibid.*

понятия» совпали с единственно верным учением. Утверждалось, что марксистско-ленинская эстетика «исходит не из того, какой жизнь «должна быть по нашим понятиям» (Чернышевский), а из того, какой она будет в соответствии с научными законами развития, открываемыми с каждым днем все более и более точно познаваемыми нашим сознанием»<sup>69</sup>. Эту фатальную предопределенность «жизни» Андрей Синявский выразил в ироническом парадоксе: «Желаемое – реально, ибо оно должное. Наша жизнь прекрасна – не только потому, что мы этого хотим, но и потому что она должна быть прекрасной: у нее нет других выходов»<sup>70</sup>.

Доменом этой «прекрасности» было «типическое». Соцреалистическая эстетика учила:

Совершенно неверно представлять себе дело так, что художник, руководствующийся социалистическим реализмом, автоматически и бессознательно переводит красоту жизни борцов за социализм и коммунизм в красоту своих произведений, – это было бы натуралистическим извращением социалистического реализма<sup>71</sup>.

На самом деле, опасность «натурализма» (в изображении этой немеркнущей «красоты») была сильно преувеличена. Дело в том, что «типизация» (которая спасала от «натурализма») была куда как далека от «эмпиризма» и просто не могла быть «бессознательной»: «красота жизни» не может быть «автоматически переведена» в «красоту произведений», поскольку вне «красоты произведений» ее просто не существовало. В конце концов, проблема типического оказалась настолько важной, что удостоилась специального рассмотрения на XIX съезде партии. В Отчетном докладе ЦК Георгий Маленков утверждал, что типическое вообще не связано с распространенностью в «жизни», что типическое не есть даже «статистически-среднее», что типическое – это «не то, чего в жизни бывает больше или меньше», но то, что «соответствует сущности данной социальной силы», вне зависимости от того, «является ли оно наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным».

69 Т. Трифонова, «Черты неодолимого движения», *Звезда*, 1950, № 6, р. 167.

70 Андрей Синявский, *Фантастический мир Абрама Терца*, Париж, 1967, р. 438.

71 Юрий Щукин, *Социалистический реализм и советская эстетическая мысль*, Тула: Приок. кн. изд-во, 1973, р. 62.

Соцреалистическая теория пережила впоследствии немало изменений, но закрепившееся в сталинской культуре понимание типического осталось в ней навсегда. Даже на самом пике оттепели, в 1957 году, на страницах самого либерального журнала *Новый мир* читателю сообщалось, что

превращение идеала в действительность – таково небывалое отношение действительности и идеала, которое становится почвой и формирующим началом эстетики социалистического реализма [...] Теперь, когда идеальная точка зрения – точка зрения интересов коммунизма – стала непосредственно практической точкой зрения, стала оперативной формулой каждодневных дел, теперь всякая идеализация может принести только вред [...] Именно потому, что в эпоху социалистической революции идеальное содержание реализуется в действительности, именно поэтому идеальное художественное содержание должно и может воплотиться в жизненно типических образах.<sup>72</sup>

«Идеальное» стало, наконец, «типическим». Более того, как теперь выяснилось, идеализация присуща искусству как таковому: ведущий теоретик искусства 40-х – начала 50-х годов Герман Недошивин утверждал, что искусство обязательно включает в себе элемент «идеализации», этот элемент «составляет зерно той субъективной идеи, которая идет несколько дальше наличной практики, опережает ее, чтобы затем в ней воплотиться»<sup>73</sup>.

Неудивительно, что в этой «жизни» читателя ожидали сплошные «открытия»: если он не узнавал эту «типическую» жизнь и населяющих ее героев, то потому лишь, что без соцреализма просто не мог прозреть «сущность жизни». Перечисляя главных соцреалистических героев – от Чапаева и Корчагина до Тутаринова и Батманова, Борис Рюриков, сменивший Ермилова на посту главного редактора *Литературной газеты*, восклицал: «Каждый из этих образов – это не зарисовка, не портрет, о котором говорят: да похож, совсем, как в жизни, – а открытие, которое заставляет воскликнуть: вот какие люди встречаются вокруг нас!»<sup>74</sup>. Можно, конечно, предположить, что читатель не мог сказать: «похож, совсем, как в жизни»,

72 В. Днепров, «Идеальный образ и образ типический», *Новый мир*, 1957, № 7, р. 233, 236.

73 Герман Недошивин, «Об отношении искусства к действительности», *Искусство*, 1950, № 4, р. 90.

74 Борис Рюриков, *Литература и жизнь*, Москва: Советский писатель, 1953, р. 96.

просто потому, что встретился с ним впервые в книге. Без книги читатель просто не знал бы об этих замечательных людях, воплощающих социалистический идеал. В более широком смысле – он бы просто не знал, что значит «жить в социализме». И уж совсем в пределе – без книги «социализма» просто не существовало бы.

Цепью логем соцреализм не просто связывался со всеми сферами «прекрасного» и «жизни», но оказывался универсальным синтезом. В нем перестали работать какие-либо противоположности, поскольку все всасывалось в черную дыру сталинского *Gesamtkunstwerk*. Поэтому когда после войны один из ведущих историков искусства профессор Владимир Сарабьянов заявил, что «искусствоведческие теории, утверждающие, что объектом искусства является прекрасное, – это пройденная ступень. Объект искусства – жизнь, и мы должны требовать от искусства, чтобы оно в художественных формах отражало жизнь, отражало нашу эпоху»<sup>75</sup>, ему стали объяснять, что жизнь и прекрасное уже слились и потому не могут противопоставляться: «В условиях нашей социалистической действительности исчез конфликт между прекрасным в искусстве и в действительности»<sup>76</sup>.

Но слились не только «прекрасное» и «жизнь». Слились также «красивое» и «правдивое» («Музыкальное творчество и эстетика социалистической эпохи могут и должны поднять на новую высоту эстетическую категорию единства красивого и правдивого», – писал музыковед Юлий Кремлев<sup>77</sup>), слились «партийность» и «правдивость» (соцреализм навсегда «устанавливает единство партийности и правдивости», – утверждала «ленинская теория отражения»<sup>78</sup>), слились «прекрасное» и «истинное» («В идеале советского человека, выраженного искусством, прекрасное неотделимо от истинного»<sup>79</sup>), и, наконец, слились «возвышенное» и «массовое» («Возвышенность чувств и стремлений стала у нас типичной и массовой чертой: возвышенность, которая проявляется и в героическом подвиге и в самом обыденном деле»<sup>80</sup>).

75 *Вопросы философии*, 1948, № 1, р. 18.

76 П. Иванов, «Проблема прекрасного в марксистско-ленинской эстетике», *Искусство кино*, 1950, № 5, р. 12.

77 Юлий Кремлев, «Вопросы советской музыкальной эстетики», *Звезда*, 1949, № 2, р. 144.

78 А. И. Соболев, *Ленинская теория отражения и искусство*, Москва, 1957, р. 32.

79 Борис Рюриков, *Литература и жизнь*, Москва: Советский писатель, 1953, р. 137.

80 *Ibid.*, р. 189.

Утверждаемая соцреализмом идентичность «социализма» и реальности вела к радикальной смене самого статуса «идеала» («мечты») в строяемой «реальности». Если утопическую революционную культуру довольно точно описывала формула: «Действительность как мечта», то сталинской культуре соответствовала формула: «Мечта как действительность». Соцреализм сам, наконец, слился с «идеалом» самого себя: он стал идеальным, превратившись в «язык возвышенного, которое пытается выдать себя за прекрасное»<sup>81</sup>.

В этом смысле наиболее одиозная соцреалистическая «художественная продукция» должна быть понята как наиболее аутентичная. На этом настаивал еще Синявский в своем известном памфлете: «Бабаевский и Суров – не отклонение от священных принципов нашего искусства, а их логическое и органическое развитие. Это высшая ступень социалистического реализма, начатки грядущего коммунистического реализма»<sup>82</sup>.

В этом «коммунистическом реализме» не следует видеть простую шутку. В конце концов, изображая «социализм», сталинское искусство изображало ту самую «жизнь», в которой повсюду виднелись «зримые черты коммунизма»:

В величественных достижениях нашей промышленности, сельского хозяйства, науки и искусства, в огромном духовном росте советского человека, в замечательных успехах творческого, социалистического труда – во всем этом выступают уже зримые черты коммунизма. Они предстают перед советским человеком во всей своей красоте, вызывая в нем не только глубокое чувство морального удовлетворения, патриотической гордости, но и радостное чувство прекрасного.<sup>83</sup>

Отличие этого «коммунизма» от ранее наступившего «социализма» состояло в том, что не предполагалось его провозглашения. Он должен был наступить «исподволь», незаметно. Существуют, как известно, два старинных

81 Михаил Рыклин, *Пространства ликования: Тоталитаризм и различие*, Москва: Логос, 2002, р. 90.

82 *Фантастический мир Абрама Терца*, р. 420–421.

83 Андрей Трипольский, «Труд в эстетике социалистического реализма», *Дружба народов*, 1950, № 6, р. 165.

способа отношения с раем: его «отодвижение» и «уход от верификации»<sup>84</sup>. Сталинизм достигал обеих целей путем создания заменной реальности. Сталин был осторожнее Хрущева, провозгласившего конкретные сроки наступления коммунизма. В своей последней работе *Экономические проблемы социализма в СССР* Сталин настаивал на постепенности перехода к коммунизму<sup>85</sup>, а в беседе с авторами учебника политэкономии 15 февраля 1952 г. он говорил: «Никакого особого «вступления в коммунизм» не будет. Это не «вступление в город», когда «ворота открыты – вступай»<sup>86</sup>.

«Постепенность» была объявлена «первой и главной особенностью перехода от социализма к коммунизму»<sup>87</sup>. В программной статье журнала *Вопросы философии* звучали сетования на то, что

некоторые наши пропагандисты утверждают, что мы должны сперва завершить строительство социалистического общества, а затем начать постепенный переход к коммунизму. В действительности процесс завершения строительства бесклассового социалистического общества и постепенный переход к коммунизму – это внутренне и органически связанный единый процесс развития, поскольку в ходе завершения строительства социалистического общества постепенно складываются предпосылки высшей фазы коммунизма, развиваются ростки коммунизма, совершается движение вперед, к коммунизму. (31)

Больше того, «завершение строительства социализма и постепенный переход к коммунизму – это не обособленные друг от друга, а внутренне и органически между собой связанные стороны единого процесса перерастания социализма в коммунизм» (32). Теперь оказывалось, что «различие между социализмом и коммунизмом – в степени их экономической и духовной зрелости» (32), а второй (после «постепенности») «закономернос-

84 Дмитрий Фурман, «Сталин и мы с религиозческой точки зрения», in: *Осмыслить культ Сталина*, Москва: Прогресс, 1989, р. 421.

85 Иосиф Сталин, *Экономические проблемы социализма в СССР*, Москва: Государственное Издательство Политической Литературы, 1952, р. 66–67.

86 Цит. по кн.: Александр Данилов, Александр Пыжиков, *Рождение сверхдержавы: СССР в первые послевоенные годы*, Москва: РОССПЭН, 2001, р. 288.

87 Ц. А. Степанян, «О некоторых закономерностях перехода от социализма к коммунизму», *Вопросы философии*, 1947, № 2, р. 30. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.



тью» перехода было объявлено то, что это «поступательное, прогрессивное развитие происходит ускоренными темпами» (34).

По сути дела, речь шла о стратегии работы с утопией и управлении социальными ожиданиями. Соцреализм «воплощал» то, что фиксировал идеологический метадискурс. Можно сказать, что без соцреализма коммунизм просто не мог бы «наступать» – ни «постепенно», ни «ускоренно».

В 1934 году Фадеев заявил: «Идея социализма должна входить в произведение не как нечто внешнее, а являться самой сущностью произведения, воплощенной в образах»<sup>88</sup>. Иными словами: задача искусства сводится к превращению «идеи» в «плоть». В «сущности» художественного произведения «идея» встречается с плотью «образов». О том, что такое эта загадочная «сущность», Фадеев поведал спустя полтора десятка лет уже в качестве Генерального секретаря Союза советских писателей в интервью английским писателям. Вот фрагмент из него:

[Вопрос:] Не находите ли вы, что социалистический реализм скорее следовало бы назвать социалистическим идеализмом?

[Ответ:] Нет. Социалистический реализм отличится тем, что он показывает жизнь такой, как она есть, и одновременно такой, какой она должна быть. Это только увеличивает силу реализма. Могу привести пример из области природы. Яблоко, каким оно произрастает в диком лесу, довольно кислый плод. Но яблоко, которое выращено в саду Мичурина или Бербанка, – это одновременно и яблоко, как оно есть, и каким оно должно быть. Несомненно, яблоко Мичурина и Бербанка более выражает сущность яблока, чем дикий, лесной плод. Так и социалистический реализм<sup>89</sup>.

Фадеев допустил в этой платонической метафоре лишь одну ошибку: преображенный в волшебном мичуринском саду плод не располагает «сущностью»; эта «сущность» не содержится ни в кислом, ни в сладком яблоке. Она конструируется потребителем яблока. Стоит однако помнить, что «мичуринская наука» отличалась тем, что была наукой «преобразующей» и «практической»: ее целью было преобразование «диких плодов» и их про-

88 Александр Фадеев, *За тридцать лет*, Москва, 1959, р. 127.

89 *Ibid.*, р. 344.

изводство в целях «народно-хозяйственного потребления». Иначе говоря, речь идет о производимом соцреализмом социализме, поскольку именно соцреалистически преображенная «жизнь» и есть воплощенная «сущность» социализма.

## **Socialistinis realizmas ir realusis socializmas (Sovietinė estetika bei kritika ir realybės gamyba)**

### *Santrauka*

---

Sovietinis menas nėra „tiesos“ (koku jis pats save skelbė) arba „melo“ (kaip jį aprašinėjo sovietologija) menas. Jis yra už verifikacijos ribų ir ne „atspindi tikrovę“, bet nurealina gyvenimą, kad paskui jį transformuotų ir surastų jam pakaitalą. Sovietinis menas yra mechanizmas, kuris sovietinę tikrovę sublimuoja, konceptualizuoja ir perdirba į socializmą. Socrealizmas gamino ne knygas, filmus ir paveikslus, bet socializmą kaip realybę ir artefaktą, nes būtent socrealistiškai transformuotas „gyvenimas“ ir buvo įsikūnijęs socializmas. Sovietinė kritika yra ne sovietinio meno ir literatūros metakalba, bet socrealistinės gamybos dalis. Ji išsiugdė pakilų grožio diskursą, kurio funkcijos buvo tik harmonizuoti ir estetizuoti sovietinę tikrovę (kitai sakant, sutapo su paties sovietinio meno funkcijomis). Nauja sovietinė optika formavosi XX a. 3-ajame dešimtmetyje visose meno kryptyse, pradedant LEF'u ir Proletkultu, baigiant RAPP'u ir Perevalu. Socrealizmo institucijavimas buvo ne tiek naujos estetiškos optikos kūrimas (ji 4-ojo dešimtmečio pradžioje jau buvo sukurta), kiek funkcinį sovietinio meno rėmų nustatymas. Politinis ir ekonominis revoliucinės kultūros projektas buvo keičiamas nepaprastai reprezentatyviu stalinizmo projektu.

*Raktažodžiai:* socialistinis realizmas, realusis socializmas, sovietinis menas, sovietinė kritika, sovietinė estetinė optika.

---

## Socialist Realism and Real Socialism (Soviet Aesthetics and Production of Reality)

### *Summary*

---

Soviet art is neither the art of “truth” (as it declared itself) nor the art of “lie” (as presented in the discourses of Sovietology, the Russian émigré, and Soviet dissidents). This art is beyond verification; it does not “reflect reality”, but aims at derealization of life and its subsequent reorganization and substitution. Soviet art is a mechanism of sublimation, conceptualization, and transformation of reality into Socialism. Socialist realism produced not books, films, or paintings, but the very Socialism as a reality and an artefact, for exactly the “life” reshaped under Socialist realism was the embodied Socialism. Soviet criticism is not the metalanguage of Soviet art and literature, but a part of the Socialist realism production. It developed an exalted discourse on the beauty, the functions of which were reduced to harmonization and aesthetization of the Soviet reality (i.e. they were the same as the functions of Soviet art). In the 1920s, a new Soviet aesthetic optics emerged in all artistic movements. The institutionalization of Socialist realism was determination of functional frames of Soviet art rather than creation of a new aesthetical optics. It was the matter of actual replacement of the political and economic project of revolutionary culture by a particularly representative project of Stalinism.

*Key words:* Socialist realism, real Socialism, Soviet art, Soviet criticism, Soviet aesthetical optics.

---