

# Знакомый незнакомец

Социалистический  
реализм

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

Научный центр общеславянских исследований  
(ЦЕСЛАВ)

## **ЗНАКОМЫЙ НЕЗНАКОМЕЦ**

**Социалистический реализм  
как историко-культурная проблема**

*Ответственный редактор  
И.М.Биренная*

Москва, 1995

*Редакционная коллегия:*

кандидат филологических наук А.А. Гугнин,  
кандидат филологических наук Н.М. Куренная,  
доктор филологических наук Л.А. Софронова

ISBN 5-7576-0008-X

© Институт славяноведения  
и балканистики РАН, 1995

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В последние годы вновь оживился научный интерес к проблеме социалистического реализма, что в значительной степени вызвано насущной потребностью общества в самоидентификации. Авторы настоящего сборника попытались посмотреть на соцреализм не с традиционных позиций, рассматривающих его как исключительно литературно-художественный метод, а значительно углубив и расширив смысл и значение этого историко-культурного феномена, самым непосредственным образом повлиявшим на формирование культуры нового типа.

Возможно и сам тип культуры советской эпохи следовало бы именовать соцреалистическим, поскольку его стержнем, главной несущей конструкцией стали цели и средства, а также скрытые смыслы, положенные изначально в основание литературно-художественного метода социалистического реализма, проникшие затем во все сферы культуры советского общества – от языка до моды и модели поведения.

Определение "советская социалистическая" применительно к культуре возникло как идеологическая антитеза столь же политизированному определению "буржуазная капиталистическая", поэтому, имея намерение приблизиться к пониманию и смыслу исследуемого нами явления и термина его обозначающего, мы пытались отказаться от идеологического клише, опираясь при этом не в последнюю очередь на исторические параллели. Например, барокко или романтизм, возникшие как художественные стили, становятся доминантой своих культурных эпох, определяют их лицо и название типов культур. Конечно, значительная степень условности и политизированности термина "социалисти-

ческий реализм" очевидны, но при этом нельзя забывать принципиально важную тезис Л. Лукача о том, что каждая эпоха сама устанавливает, определяет и ограничивает круг выразительных средств, необходимых и достаточных для своего глубокого и адекватного познания. Всегда ли эти средства были реалистическими, как того требовало название метода, и если нет, то каким являлся их характер в конкретной художественной практике? Это один круг проблем, исследуемый в статьях сборника. Другой – касается типологических схождений, особенностей и своеобразия метода социалистического реализма в литературах бывших социалистических стран – Болгарии, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии, которые развивались по национально детерминированным законам, нередко подражая советским образцам или отталкиваясь от них.

Таким образом, авторы сборника попытались представить двумерность и двусмысленность социалистического реализма – творческого метода и нового типа культуры, подчиненного тем же закономерностям развития, что и предыдущие историко-культурные эпохи.

## О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

Время меняет окружающий нас мир стремительно и фундаментально. Казавшиеся еще вчера незыблемыми понятия и оценки многих явлений культуры, творчества отдельных художников, более того — целых направлений в искусстве признаются ошибочными, устаревшими, вредными, заслуживающими если не полного забвения, то уж обязательно переосмысления.

В последние годы вместе с общественно-политическими изменениями происходит процесс модификации прежнего типа культуры, который был крепко спаян с методом социалистического реализма. Пользуясь уникальностью нашего положения — нахождением на своеобразном пограничье затухающей социалистической культуры и еще только зарождающейся новой, не имеющей четких контуров и ориентиров, следовало бы выявить своеобразие и специфику этой эстетической системы, определить типологические сходения с предшествующими культурными эпохами с учетом того, что многое из созданного в рамках соцреализма, под его непосредственным воздействием, в любом случае является исторической ценностью. Тем более, что эта область исследований — не *terra incognita*. Существует обширная литература различной степени объективности и научной добросовестности о социалистической культуре, методе социалистического реализма, его функционировании в литературе и искусстве.

Необходимо посмотреть на соцреализм, абстрагируясь от конкретных исторических перипетий и выяснить, например, как он коррелирует с современными и предшествующими течениями, была ли реальность или иллюзией особая тоталитарная стилистика в художественных культурах бывших социалистических стран, как соотносится творчество целого ряда писателей, создававших отнюдь не соцреалистические произведения, с основным художественным



методом советского времени? Это лишь немногие вопросы, касающиеся в первую очередь литературы как наиболее значительной части культуры, воздействовавшей на умонастроение и мировоззрение общества.

Но если соцреализм как литературно-художественный метод исследовался весьма обстоятельно и разнообразно, то его фундаментальное воздействие на тот феномен, который называется социалистической или советской культурой, изучен значительно меньше. Поэтому постановка вопроса о соцреализме как исключительно художественном методе привела бы, на наш взгляд, к неоправданному сужению и обеднению серьезной историко-культурной проблемы: определения типа и характера культуры, обслуживавшей социалистические общества.

В то же время было бы непростительной ошибкой в одночасье "закрыть" соцреализм как художественный метод или сделать вид, что он был только творческим заблуждением некоторых художников и писателей, в основном посредственных, и существовал в течение короткого времени на ограниченном художественном пространстве. Хотим мы этого или нет, социалистический реализм и как метод, и как тип культуры состоялся, теперь он факт истории, его уже придется изучать на ином уровне, чтобы не впасть в новую необъективность оценок.

Возрастающий интерес к соцреализму наблюдается и в зарубежных странах. Так, например, венгерские искусствоведы, философы, историки культуры в коллективном труде под символическим названием "Солдаты искусства. Сталинизм и культура"<sup>1</sup> предприняли попытку оценить эстетическое и идеологическое влияние соцреализма на венгерское общество, привлекая богатый фактический материал из различных областей советской и венгерской духовной культуры 30 – 50-х годов.

Об интересе к эпохе соцреализма свидетельствует и возросший интерес к Западной Европе и Америке к творчеству советской официальной школы<sup>2</sup>. Спрос же на недавно популярные работы художников "движения протеста" значительно уменьшился. Например, многие владельцы галерей в США предпочитают приобретать полотна, показывающие советский быт того времени. Это искусство

и для них имеет не только эстетическую, но и историческую ценность.

Нельзя не заметить, что термин "социалистический реализм" имеет, в первую очередь, политическую окраску, а не научную, логически выверенную. Да и его авторство, хотя и приписывается М. Горькому, принадлежит, по всей вероятности, политикам, поскольку уже в конце 20-х—начале 30-х годов появляются документы, в которых говорится о социалистическом реализме. Партийному руководству был крайне необходим новый творческий метод, который смог бы обслуживать и пропагандировать его идеологические цели. Критический реализм, рожденный при ином общественно-политическом укладе, с его разоблачающим характером и художественными достоинствами, явно не подходил, новый реализм должен был прежде всего способствовать построению социалистического общества. Таким образом родился этот полуполитический, полулитературоведческий термин, обозначающий художественный метод, которому изначально был задан идеологизированный характер.

Существует мнение, что противопоставление понятий "критический реализм – социалистический реализм" вообще ошибочно, а оправданно два других: "буржуазный реализм – пролетарский реализм" и "критический реализм – апологетический реализм"<sup>3</sup>. Под "апологетическим реализмом" и подразумевается социалистический реализм в его общепринятом значении. Если иметь в виду прежде всего художественную практику, такой взгляд также не безупречен, но он, без сомнения, логичен.

Подобная терминологическая путаница произошла и с определением типа культуры, сформировавшимся в советском обществе. Если смотреть на культуру с точки зрения смены классов, экономически господствующих в обществе, то следует говорить о смене рабовладельческой, феодальной, буржуазной и пролетарской культур. В первое десятилетие советской власти культура и носила название "пролетарская", сменившееся (совсем не случайно) в 30-е годы на "социалистическая", а в 60-е – "советская", что опять же указывало на идеологическую сущность этих понятий.

Представляется возможным называть исследуемый тип культуры культурой соцреализма, во-первых, по аналогии с предшест-



вующими типами культур – романтизмом, реализмом, модернизмом, во-вторых, благодаря доминирующей роли в этот исторический период метода социалистического реализма. Естественно, принимать это название можно с определенной долей условности, так как ни один из существовавших или существующих типов культуры не однороден, в том числе и соцреалистический.

Общеизвестно современное определение соцреализма как формализованной, конституированной структуры, управляющей всеми формами культуры – от экономики до моды и поведения в быту – насильственное упрощение духовной и общественной жизни. Подобный тип культуры сравнивается современными философами со средневековым религиозным тоталитаризмом. Но насильственное управление и сдерживание исторического хода культуры не удалось ни одному тоталитарному режиму.

Активное формирование нового типа культуры началось в конце 20-х годов с укреплением и стабилизацией советского тоталитарного режима. Выработывались ее основные цели, вырисовывались основные черты, определялся адресат. Режим к этому времени в основном справился с внутренним врагом – большей частью интеллигенции, особенно дворянской – и вплотную приступил к формированию нового человека, гражданина "самого гуманного и справедливого" общества в мире. Для этого необходимо было перевоспитать "не понимающую своих истинных задач" творческую интеллигенцию. В 1932 г. появляется известное постановление ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций". Этим постановлением были распущены все творческие группировки и поставлен вопрос о создании единого Союза писателей. Таким образом, официально были запрещены все художественные направления, единственно правильным и плодотворным признавался только метод социалистического реализма. Эта операция была проведена по уже использованному при запрещении всех политических партий сценарию. Кончилось не только время конституированного сверху политического, но официально не запрещаемого творческого разнообразия, началось строительство новой культуры, основой которой стало идеологическое мифотворчество.

Главной задачей социалистической мифологии несомненно было поддержание общества в состоянии неадекватного восприятия собственных достижений, своего положения в мире. Поскольку основным адресатом и потребителем культуры соцреализма был малограмотный, малоимущий человек, не обремененный культурными традициями, он очень быстро поверил в один из основных мифов новой эпохи: "Революция дала тебе и твоим близким все, вы были никем, а стали или можете стать всем". Даже в относительно консервативном фольклоре, менее других областей культуры подверженном политической конъюнктуре, отмечались многочисленные случаи создания лучшими сказительницами заказных повес о Ленине и Сталине.

Мифы соцреалистической культуры имели одну общую основообразующую черту – они всегда строились на полуправде, благодаря чему их вращение в сознание происходило успешнее и быстрее. Конечно, гражданин СССР мог стать "всем", но не любой, а только имеющий нужное "правильное" происхождение, чистую эшкету, незамутненную веру в торжество коммунизма. Да и это не всегда гарантировало успех.

Распространению мифов способствовала необычайная театрализация всех сфер жизни: с одной стороны – обилие всевозможных парадов, празднеств, гуляний, грандиозных встреч отважных героев-летчиков, шумные награждения стахановцев, декоративно и пышно оформленные – с морем цветов, белыми парадными одеждами, радостной, бодрой музыкой, а с другой – череда показательных процессов с заранее распределенными ролями. Никогда в истории России, на наш взгляд, театральность не эксплуатировалась так интенсивно и эффективно для достижения политических несправедливых целей. Кажущееся становилось настоящим, настоящее – кажущимся.

С самого начала формирования культуры соцреализма активно развивалась и совершенствовалась система двойных смыслов – тайного и явного, – пронизавшая все сферы политической, общественной и духовной жизни общества: от политических заявлений и программ, лозунгов и экономических рашортов до произведений литературы, театра, живописи, кинематографа, а затем и телевидения.

Поощрялся принцип тиражирования и копирования, внедрялась нивелировка любого вида творчества. Знаменательны в этой связи строки Маяковского, многократно воспроизведенные на кумаче: "Кто там шагает правой? !левой! !левой!", и не менее известный лозунг сталинщины: "Незаменимых нет!". В течение десятилетий тиражировались скульптурные изображения Ленина и Сталина, стелваров, девушки с веслом, пионеров с горнами и барабанами, не отличающиеся художественным разнообразием, одинаково безвкусные, служившие пропаганде идеалов социалистического общества. Они сделали свое дело – воспитали поколения людей, не имеющих эстетического вкуса, презирающих творческий труд. Совсем недавно мы были свидетелями бездумного варварского сноса памятников, созданных уже в советскую эпоху, их разрушители не принимали во внимание ни историческую, ни эстетическую ценность этих художественных произведений.

Только в нашей стране именитые художники при создании копий картин в зависимости от изменения политического курса, например, после разоблачений XX партийного съезда, закрашивали фигуру Сталина или его портрет – обязательный атрибут всех рассчитанных на успех картин.

И все это – неотъемлемая часть культуры соцреалистической эпохи, в которой непостижимым образом соединилось несоединимое: двурушничество и патриотизм высокой пробы, героизм и раболепное почитание злодея, "Тихий Дон" и одиозные производственные романы, поэзия Б. Пастернака и А. Жарова. Этот ряд можно было бы значительно увеличить, но противоречивость исследуемой проблемы не исчезнет. Для ее постижения необходимы не только глубокий и всесторонний анализ, но и предельно возможная степень объективности.

### Примечания

<sup>1</sup> A művészet katonai. Sztalinizmus és kultúra. Budapest, 1992.

<sup>2</sup> Ван Клиф П. Зигзаги революционного искусства // Мы. 1992, апрель.

<sup>3</sup> Вопросы философии. 1992. № 3. Интервью с М.Л. Гаспаровым.

## СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ: ПРЕДПОСЫЛКИ И СУДЬБА

"Дань чисто эмоциональному восприятию истории советской власти мы худо-бедно отдали. И пора, наверное, переходить к более спокойным аналитическим стадиям, в соответствии с принципом — не восхищаться, не возмущаться, а понимать" (А. Пуйкин)<sup>1</sup>.

Это относится и к социалистическому реализму. Он тоже нуждается не в подмене тезиса утверждения антитезой отрицания, что в общем-то типично для переходных периодов, а в понимании. Тем более, что тесно связанный и с советской историей и с советской властью, он не был ни их продуктом, ни изобретением. Соцреализм, как это ни парадоксально, одна из жертв этой истории и власти. И не только в прямом смысле, хотя среди репрессированных было сколько угодно сторонников соцреализма (достаточно вспомнить Б. Ясенского, В. Вандурского, С.Р. Станде — политэмигрантов из "панской Польши", искавших в СССР защиты, а нашедших смерть; или советских граждан — главного редактора "Известий" Н. Бухарина, отстаивавшего соцреализм с трибуны писательского форума 1934 года, журналиста М. Кольцова, комсомольского поэта Б.Корнилова и т.д. и т.п.). Сталин сажал и расстреливал не только инакомыслящих, но и верных подданных, видно профилактики ради, не соблюдая никаких правил игры. Соцреализм понес из-за хода советской истории большой моральный урон: и потому, что обслуживал дискредитированную этой историей доктрину, и потому, что был превращен преступной властью в свое идеологическое оружие, в догму и узду для искусства. Но стал он таковым в определенных условиях, и был таким не всюду и не всегда. И во всех противоречиях и поворотах его судьбы еще предстоит разобраться.

Рассмотрение культуры социалистического реализма в ряду других, то есть в типологическом аспекте, это, бесспорно, очевидный переход к "спокойной аналитической стадии" в осмыслении проблемы. Но здесь есть свои подводные камни, ибо всякая типологизация, это в известной мере и схематизация, та степень научной абстракции, которая предполагает упрощения, отвлечения от тех частных и подробностей, а также от того контекста и корней, которые и определяют своеобразие и уникальность каждого явления, при том, что в каждом есть и какие-то неоригинальные черты, позволяющие найти его аналоги. Некоторые, связанные с соцреализмом аналогии, при всей их объективности требуют комментария, ибо сами по себе строятся хоть и на выразительном, но статичном материале, сводящем противоречивое и динамичное явление лишь к одной его стадии, к одному варианту. Некоторые же таковы, что могут спровоцировать уход от науки в публицистику. Слишком важны не учтенные "детали". Слишком животрепещущ объект изучения и велико стремление рассчитаться с нашим тоталитарным прошлым, с которым слит в массовом сознании соцреализм.

Есть тенденция, рассматривая социалистическую культуру как тоталитарную, ставить ее в один ряд с культурой фашистской Германии, сближая на этом культурологическом уровне "красное" с "коричневым", и невольно обосновывая понятие, родившееся в баталиях последних лет и маркирующее антидемократическую экстремистскую оппозицию в сегодняшней России. Не вдаваясь в рассуждения о том, насколько мотивирована пейоративная метафора "красно-коричневые" и кого она больше задевает – "коричневых", никого так рьяно не уничтожавших в свое время, как "красных", или "красных", некогда оказавшихся единственной силой, способной приостановить эпидемию "коричневой чумы" (времена меняются, и враги могут превратиться в союзников), – останемся в сфере типологии культур.

Действительно, фашистскую и социалистическую культуры сближают общие "структурные элементы", вытекающие из апологетически-охранительной функции искусства тоталитарного госу-

дарства по отношению к его режиму, политике, вождям, целям. К ним относят театрализацию действительности, зыбкость границ между правдой и ложью, фактом и фикцией, реальным и иллюзорным; тотальный реализм ("социалистический" в СССР, "героический" или "идеальный" в Германии); стремление к монументализму (прежде всего, в архитектуре), к классицизму и народности<sup>2</sup>; добавим сюда и официальный, "дежурный" оптимизм и т.д.

Но, подчеркивая сходства, нельзя ими ограничиваться, нельзя не учитывать, что корни у фашизма и социализма, питавших "свою" культуры и определявшие их критерии – разные. Они – на диаметрально противоположных нравственных, ценностных полюсах. Даже в период разочарований в социалистическом вероучении нельзя забывать, что в основе его – идеи гуманистические, христианские (не даром Иисуса Христа называют "первым социалистом"), в которых аккумулировались стремления к справедливости, равенству, братству, к царству божьему на земле, где самые униженные и убогие обрели бы благоденствие и защиту. В основе фашизма – человеконенавистничество, культ несправедливости, а силы, расизм, крайний национализм, идея санации человечества путем избавления от неполноценных рас и народов. Социализм, как и христианство, возник на пути человечества к самоусовершенствованию, к гуманизации общественных отношений. Фашизм же (и национал-социализм как его разновидность) несет в себе явное патологическое начало, симптомы деградации части рода людского, являя собой обратное движение от цивилизации к первобытному варварству.

Социализм породил много зла при своей насильственной реализации, когда жизнь подгонялась под идею, и во имя "светлого будущего" кромсалось настоящее, рвались органически сложившиеся связи, ломались судьбы целых поколений и народов. Но преступления большевиков и советской власти, превратившей "насилие" из "повивальной бабки истории" в инструмент внутренней политики, совершалось вопреки и в нарушение исходной гуманистической идеи (хотя и под лицемерным прикрытием ею). Преступления нацистской Германии логически вытекали из идеологии фашизма – изначально, абсолютного зла.



Пражская весна 1968 г. выдвинула лозунг "социализма с человеческим лицом". Сейчас мы получаем советы "со стороны" создать "капитализм с человеческим лицом". Попыток придать "человеческое лицо" фашизму история не знает. (Может, правда, возникнуть вопрос о франкистской Испании или пиночетовском Чили. Но всякую ли диктатуру, всякий ли антикоммунистический режим правомерно было считать и называть фашистским?).

Социалистические преобразования с конечной целью коммунистического рая – это утопия, обернувшаяся при своей реализации антиутопией. Утопичными были и попытки создать промежуточное общество нового типа, где "все будут одинаково заинтересованы в успехах целого", где "борьба будет иметь чисто идейный характер", где "не будет погони за барышом, низости, предательства, подкупа"<sup>3</sup>. Фашизм же при всем желании к утопиям не отнесешь.

Во второй половине XIX в., когда социалистическое учение набирало силу, становилось все более популярным, оно воспринималось многими как "последняя надежда" сторонников обновления религии, как попытка реализовать те идеалы, которыми привлекала людей и церковь. "Социалистические идеи призваны ... обновить религию будущего и придать ей новые силы... Великие религии мирового значения – буддизм, христианство были сначала социалистическими, проповедовали раздел имущества, всеобщее равенство; в этом одна из причин их стремительной популярности. Но как только они распространились по свету, и настал период их самоутверждения, они вернулись к индивидуализму и, противореча самим себе, стали обещать равенство лишь на небе или в нирване", – писал француз Ж.–М. Гюйо (1854–1888) в статье "Социализм и социальные идеалы", перепечатанной чешским журналом "Модерни ревк" в одном из номеров за 1895 г. Молодой философ предупредил об опасности масштабного социального эксперимента, пророчески предвещая гибель социалистических государств. "Социализм неосуществим и утопичен, потому что хочет подчинить себе все общество, а не его небольшую часть. Он хочет стать государственным социализмом ... Будущее же социалистических учений, как и религиозных доктрин, связано, наоборот, с обращением к неболь-

шим группам... Как признают его убежденные сторонники, социализм требует от своих адептов для своей реализации определенного комплекса добродетелей, коими могут обладать лишь считанные сотни людей, а не миллионы... Социализм уничтожил бы сам себя, если бы захотел стать универсальной системой... Государство, которое воодушевилось бы некоей прекрасной социалистической теорией и попыталось бы наперекор всему воплотить ее в больших масштабах, неизбежно бы рухнуло"<sup>4</sup>. Многие осознавали неосуществимость прекрасных утопий, поэтому истовых социалистов – меньше, чем истовых христиан.

Но классики марксизма, революционные события в мире и в России, ее крестный путь "строительства социализма" заставили было поверить в возможность масштабных экспериментов. Среди верующих были и деятели культуры XX в., которым теперь придется расплачиваться за это резким падением своего авторитета, хотя вера в "социалистические идеалы" – не вина, а драма людей. В основе ее – противоречия между человеческой сущностью этих идеалов и бесчеловечными методами внедрения их в жизнь. Но противоречия эти раскрылись не всем и не сразу, и кому-то не хватило целой жизни, чтобы их осознать. Массовое же прозрение наступило лишь на исходе столетия, начинавшегося как век "социалистической надежды".

Отыскивая "причину исключительного динамизма и действительности марксизма-коммунизма", П. Бердяев находит ее в религиозности марксизма, в том, что "он носит в себе все черты религии", (а это – "строгая догматическая система, ... разделение на ортодоксию и ересь, неизменяемость философии науки, священное писание Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, которое может быть лишь истолковываемо, но не подвергнуто сомнению; разделение мира на две части – верующих – верных и неверующих – неверных; иерархически организованная коммунистическая церковь с директивами сверху; ... тоталитаризм, свойственный лишь религиям; фанатизм верующих; отлучение и расстрел еретиков" и т.д.)<sup>5</sup>. Но что позволило марксизму стать "религией"? Что заставляло людей относиться к марксизму как к религии, со всеми вытекающими отсюда последствиями? Репрессивный партийно-государственный аппа-

рат? Но он заработал значительно позже, в советский период насильственного обращения в новую веру. Сначала же, до победы большевиков в России или за ее пределами, к этой вере приходили добровольно. Она не сулила никаких благ и выгод. Принявший ее, становился в оппозицию к власти имущим, был в своей стране диссидентом, опять же со всеми вытекающими отсюда последствиями (во многом зависящими от характера режимов). Все дело – в благородных идеалах, в светлой, вдохновляющей идее, которыми привлекал марксизм, развернувший к тому же целую программу ее воплощения.

Рассуждая о религиозности марксизма, Н. Бердяев вскользь упоминает и о роли религиозности учения о скачке из царства необходимости в царство свободы и замечает: "Это есть ожидание преобразования мира и наступления Царства Божьего", тем самым подтверждая мысль об идейной, сущностной, а не только типологической связи двух религий – христианской и социалистической ("марксистско-коммунистической"). Новая вера как бы отпочковалась от старой, вдохнула жизнь в древние как мир идеалы, нашла для них свои обоснования, наметила к ним новый путь, в общих чертах совпадавший со старым: через борьбу, страдания, через Апокалипсис революции. Сама идея "борьбы за новый мир" и уничтожения "мира старого" пришла в социалистическое общественное сознание из древнего мистического представления о том, что "новое" приходит не в результате простого развития, но что для него "надо освободить место", непременно уничтожив "старое", – полагает В. Мацура. "Пророки рая часто были пророками уничтожения, призывали разрушать, верили, что путь в рай, в вечное царство мира ведет через катастрофу сражения, в котором должны с оружием в руках участвовать правоверные. Эта идея присутствовала в учениях древнееврейских сект, проникла и в Апокалипсис и уже со средневековья влияла на религиозные общественные движения (гуситство, немецкую реформацию и т.д.). Катастрофа сражения на пороге "нового мира", "последний и решительный бой" стали также излюбленной составной частью социалистической эсхатологии, ее мотив стал главным мотивом "Интернационала"..."<sup>6</sup>. Правда, "идею борьбы" подсказывали не только древние учения, но и практика самой истории с ее войнами, мятежами, революциями.

Но именно благодаря своей христианско-гуманистической подоплеке, социалистические (и конкретнее — марксистские) идеи проникают не только в "рабочее движение", но и в искусство, определяют новые подходы к жизни, новые ценности, которые обозначились задолго до формирования соцреализма, но прямо перекликаются с его положениями. "Европейская буржуазия всюду одинакова. Получив свободу от французской революции, она быстро забыла о горькой судьбе угнетенных и вместе с феодалами и крестьянством, что прошло ту же школу, выступает против белых рабов с мозолистыми, протянутыми к ней руками"<sup>7</sup>, — написали в манифесте Чешской модерна (1895) Ф.Кс. Шальда, А. Сова, О.Бржезина, П. Св. Махар, поэты и критики, реалисты и символисты, будущие маститые писатели, никогда с соцреализмом не ассоциировавшиеся, да и принадлежавшие к другому поколению. А вот как воспринималась в то время — задолго до своего торжества, да и до своего поражения — идея интернационализма. И она осенялась крестным знаменем христианства. "Разве есть какая-нибудь особая душа у чеха, немца, француза, то есть душа специфически чешская, немецкая, французская? — вопрошал поэт-декадент Карел Главачек. — ... Ведь неважно, чех ли это или немец, француз или итальянец, если они все страдают, и жизнь их полна лишений. Как ничтожны и убоги все национальные распри, и сколько величия, святости, спокойствия в учении Интернационала. Сколько человечности и благородства. Святая иллюзия христовой любви предстает здесь в своей истинно небесной чистоте. Иллюзия за иллюзией"<sup>8</sup>.

Должны были пройти годы и созреть ситуация, чтобы элементы просоциалистического художественного сознания (возникшие независимо от марксизма или под его влиянием) сложились в систему, чтобы соцреализм созрел. Но их присутствие в менталитете художников разных направлений говорит о его глубоких корнях, о том, что он был следствием революционизации части искусства XIX—XX вв., вдохновившейся вполне достойными идеалами.

Сейчас принято выводить соцреализм из русского авангарда или из авангарда вообще<sup>9</sup>, что спорно. Несмотря на общий антибуржуазный настрой, на политизированность некоторых левоавангардных течений, социалистический реализм и авангард, как тако-

вой, расходились в принципиальных вопросах, олицетворяли собой два разных типа творчества, две противоположные концепции. Соцреализм — это подчинение искусства идеологии, политике, акцентирование служебных функций творчества, его "партийности", тенденциозности, опора на традиции. Авангард — эмансипация от внештатических задач, самоценность искусства, полная свобода творчества, поиск новых форм через интенсивный эксперимент. Их противостояние просматривается в творческих спорах между поэтизмом и пролеткультом, между сюрреализмом и соцреализмом в Чехословакии 20—30-х годов, в антагонистических отношениях между сюрреалистами и соцреалистами во Франции в 30-е годы, наконец, в прямых запретах на авангардное искусство в СССР<sup>10</sup>.

Авангард дал свои импульсы соцреализму, особенно его поэзии, модернизированной под влиянием новых течений свой язык. Но еще больше ему дало творчество революционных демократов, поэтов Парижской коммуны, "критический реализм" и романтизм, да и все искусство прошлого с его сочувствием угнетенным, постоянным ощущением социального дискомфорта и мечтой о новой, лучшей жизни.

Иными словами соцреализм подготовило живущее в искусстве неконформистское начало, постепенно приобретающее революционно-социалистический характер. И активность его, которая в той или иной мере проявлялась в разных направлениях, говорила может быть не столько о несовершенстве порядков, неблагоприятии прежних монархий, империй, республик, сколько о достоинствах искусства, чуткого к человеческим страданиям, которых всегда, и при любом самом совершенном строе — в избытке. Хотя какой строй, какой порядок можно считать совершенным? И можно ли найти в истории этапы или анклавов полного социального благополучия? К тому же нет прямолинейных связей между настроениями, которые отражаются в искусстве, и объективным состоянием общества. Иногда неконформизм проявляется в условиях, которые его не заслуживают, и наоборот. "Никто не знает, при каком правлении люди живут приятнее. Бунты и революции мало доказывают в этом случае. Многие веселятся бунтом... Никакой нет статистики для определения, что в республике жить лучше частным лицам, чем в монархии; в огра-

пиченной монархии лучше, чем в неограниченной; в эгалитарном государстве лучше, чем в сословном; в богатом лучше, чем в бедном" (К. Леонтьев)<sup>11</sup>.

Можно сказать, что вся литература прошлого вынестовала, выявила соцреализм, как мировая история – марксизм, как русская – большевизм и Октябрь 1917 г. (Ведь именно в России декабристы "разбудили" Герцена, он призвал "Русь к топору", за него схватились террористы-народовольцы, а потом и большевики... Маркса знала вся Европа, да и мир. Но практически реализовать его учение, воплотить утопию попытались лишь в России. Вернее, именно здесь эти попытки растянулись на долгие десятилетия. В других странах марксизм остался в сфере идеологии, искусства, помог демократизировать общество, социальную политику. В российском ленинско-сталинском варианте он искалечил судьбу целой страны, историческая миссия которой может быть и состоит в "пешостроении социализма", в доказательстве неосуществимости утопий, в том, чтобы люди одумались и перестали идеализировать "революционный путь к прогрессу" и оценили преимущества пути эволюционного? Но все эти вопросы возникнут потом. Сначала же надежды подавляли сомнения. В сравнительно недавнюю пору, когда соцреализм был одной из любимых тем литературоведения (общественных наук), о нем было написано множество работ, в том числе славистами нашего Института. И далеко не все в этих работах, особенно созданных в 60–80-е гг. – ослабления идеологической цензуры, устарело, утратило актуальность. Устарел, разумеется, пафос – отношение к соцреализму как к высшей ценности искусства XX века. Но сохранили свое значение выявленные факты и связи. А они говорят не только о предпосылках, но и о формировании аналогичного, близкого, родственного соцреализму искусства на европейской почве: его ростки возникали в конце 10-х – начале 20-х годов – в Германии, Франции, Польше, Чехословакии, Венгрии и т.д.

Все это позволяет расширять рамки соцреализма, толковать его как концепцию революционного направления в искусстве XX века, как тип социалистически ангажированного творчества, который получил распространение на обширном пространстве мировой культуры еще до октября 1917 и августа 1934 гг.



На первом съезде советских писателей соцреализм обрел свое имя и статус метода советского искусства. Но "изображение жизни в ее революционном развитии", то есть с марксистских позиций, в перспективе "светлого будущего" уже происходило на левом фланге европейской культуры. "Новое искусство – это искусство классовое, пролетарское, коммунистическое, ибо его основной признак – тесная связь с жизнью. Классовая борьба, битва пролетариата с капиталом, мечта о новом, более справедливом и человеческом строе является такой великой и потрясающей реальностью, что каждый, кто попытался бы оказаться над нею и вне ее, продемонстрировал бы не свободу чувств, а их полное отсутствие"<sup>12</sup>, – писал в 1920 г. П. Волькер, выражая весьма характерные настроения. П у Б. Вацлавека были все основания сказать в 1935 г.: "Мы видим, что социалистический реализм не является для чешской литературы чем-то чужеродным, а подготовлен творчеством ее лучших представителей"<sup>13</sup>.

Заметим, что фашизм не только не получил столь широкой поддержки в творческих кругах, но и породил противоборствующее направление антифашистского искусства. Ведь "гений и злодейство – две вещи несовместные". Злодейства фашизма были явными, в отличие от злодейств, порожденных другой доктриной.

Термин "социалистический реализм" скомпрометирован участием Сталина в его изобретении. Именно он придумал это словосочетание, отредактировав предложенный П. Гронским термин "пролетарский социалистический, а еще лучше коммунистический реализм"<sup>14</sup>. Но вероятно, решающую роль сыграли все же не верно-подданнические чувства к "вождю и учителю". Да и причастность к нему Сталина выявилась позже. В этом термине была своя логика. Его осенял авторитет реалистического искусства и социалистических идеалов. Он как бы соединял с новой идеологией великие художественные традиции. Но официальное советское искусство этим великим традициям не соответствовало. Идеология подчиняла, подавляла "реализм". Соцреализм еще мог оставаться "реализмом" по отношению к "проклятому прошлому". Но по отношению к настоящему, к "социалистической действительности" он становился

псевдореализмом, или утопизмом, идеализмом, романтизмом. Правда жизни из него ушла. Осталась полуправда. Нельзя сказать, чтобы советская литература обходила трудности гражданской войны, разрухи, нэпа, "первых пятилеток" (они запечатлены в "Разгроме" А. Фадеева, "Хождении по мукам" А. Толстого, "Цементе" Ф. Gladкова, "Брусках" Ф. Панферова и т.д.). Но все это были трудности как бы благородные, "объективно-исторические", преодолеваемые и преодолимые, вытекавшие из противоборства реакции и прогресса, старого и нового мира. Они не касались преступлений советской политической верхушки, "подлого режима" (выражение С. Клычкова), трагедий "развития русской революции" как "сплошного предательства породившей ее идеи"<sup>15</sup>. Их обходили то ли из чувства страха, то ли из-за слепой веры в избранный путь, искусно разжигавшейся сталинской пропагандой.

При общ их истоках и предпосылках есть большая разница между соцреализмом советским и зарубежным.

"Искусство, которое служит власть имущим, каким бы замечательным оно ни казалось, всегда обнаруживало свою бесплодность и пустоту, потому что оно было лишено нравственного ядра"<sup>16</sup>, — писал З. Неедлы, связывая нравственность с неконформизмом. Неедлы имел в виду искусство "эксплуататорских обществ". Но тезис Неедлого имеет и более общий смысл. Те же критерии нравственности вполне применимы к любым социальным условиям, ибо угодничество перед властью безнравственно всегда.

Зарубежный соцреализм 20–30-х годов был течением оппозиционным, мятежным по отношению к режимам своих стран, он нес в себе нравственное ядро, имел определенную морально-этическую ценность. Соцреализм в СССР (в его официальной части) становился оплотом режима, выполнял по отношению к своему государству служебно-апологетическую функцию. Литература, закрывавшая глаза на его противоречия и пороки, утрачивала нравственное ядро. Дух раболепно подчинялся власти.

Революционная литература Запада тоже идеализировала Октябрь, "страну Советов", ее вождей. Но это был взгляд "со стороны", к тому же затуманенный и советской пропагандой и революционным романтизмом, который легче было сохранить вдали от "первого в

мире рабочего государства". (Примечательно, например, какую реакцию вызвали правдивые очерки А. Жида "Возвращение из СССР" и "Ретуши к моему возвращению из СССР" (1936) у некоторых левых писателей, поспешивших опровергнуть честные свидетельства. Среди защищавших СССР был не только Л. Фейхтвангер, который мог апеллировать к собственным впечатлениям, так как сам побывал в "Москве 1937", но и С.К. Нейман, никогда и не покидавший пределы родной Чехо-Словакии. Его "Анти-Жид или оптимизм без суеверия или иллюзий" (1937) было произведением сугубо умозрительным, где яростно защищались иллюзии и идеалы, олицетворением которых была Москва.)

В условиях буржуазных государств соцреализм существовал в широком культурном контексте, был одним из течений, с которым спорили и взаимодействовали другие течения и концепции. К нему приходили и с ним расставались в результате свободного выбора. (Так, ушли от него в конце 20-х годов Я. Сейферт, К. Библ, Й. Го-ра, Ф. Галас, начинавшие в русле пролетарской литературы).

В СССР он был истиной в последней инстанции, внедрялся сверху как единственно допустимый метод "прогрессивного искусства". Собственно в этом и состоит роковая роль Первого съезда советских писателей. Беда не в том, что на съезде были сформулированы принципы соцреализма, а в том, что съезд закрепил его высокий официальный статус, то есть обрек писателей на соцреализм. Впрочем, это мог сделать и не съезд, а любая конференция, или очередное постановление ВКП(б). Хорошо срежиссированный форум 1934 г. был ярким проявлением "театрализации действительности", великолепным спектаклем, который должен был придать акции закабаления душ видимость долгожданного праздника культуры, добровольно вступающей в новый замечательный этап своего развития.

И беда соцреализма — не в нем самом, а в условиях его существования. Обычно художественные концепции и методы рождаются и умирают естественным путем. Но тоталитарное государство, озабоченное "идеологическим воспитанием масс", насильственно задерживало жизнь соцреализма. Даже когда высылали питавшие его родники, он лишен был возможности сойти со сцены, грозя превратиться в своего рода Агасфера, Вечного Жида советской культуры, приговоренного к мукам бессмертия.

К счастью не вся советская литература, а лишь ее официальная часть отвечала его канонам. В СССР творили не только Л.Бедный или А. Безыменский, но и Б. Пастернак, О. Мандельштам, А.Ахматова; не только Ф. Панферов, А. Тренев, П. Павленко, но и М. Булгаков, М. Зощенко, А. Платонов, не только автор "Поднятой целины", но и автор "Тихого Дона", произведения с неразгаданной судьбой. (И не только потому, что есть неясности с авторством М. Шолохова, но и потому, что есть неясности с его рецепцией и признанием. Произведение глубоко аналитическое, честное, где революция показана как всенародная трагедия, как бессмысленная бойня, где нет ни правых, ни виноватых, произведение, проложившее путь "Доктору Живаго", – почему-то всегда считалось классикой соцреализма.)

Социалистической ортодоксальности могли избегать и писатели не только опальные, но и вполне лояльные, уходя от официозных тем, погружаясь в быт и будни, решая вопросы общечеловеческие. Не случайно сейчас выделяют "сентиментальное" (точнее сказать – "бытописательское") течение в соцреализме 30-х годов (куда можно отнести произведения В. Каверина, Ю. Германа, А.Афиногенова, некоторые вещи А. Гайдара и др.).

Жизнь все же стремилась взять свое. Обреченность на соцреализм приводила к попыткам его модифицировать, отстоять "разнообразие стилей и форм" советской литературы. Кроме того, в ней были периоды, когда теория соцреализма регламентировала творчество, управляла литературной практикой (30–50-е годы). Но наступали и времена, когда практика управляла теорией, заставляя соцреализм приспосабливаться к живому литературному процессу (60–80-е годы). С потеплением политического климата возникло толкование соцреализма как "открытой эстетической системы" (Д. Марков, Б. Сучков, Л. Тимофеев и др.), являвшееся попыткой, не посягая на священное понятие "социалистический реализм", отстоять, насколько это возможно, свободу творчества.

В последние годы соцреализм тормозил не саму литературу, а ее теорию. Многие советские писатели ( среди них – А. Солженицын, Ч. Айтматов, Ф. Искандер, Ю. Трифонов, В. Семин, В. Быков, В. Астафьев, И. Распутин, В. Шукшин и т.д.) тихо освободили

себя от соцреализма гораздо раньше, чем он был громко предан анафеме. И с освобождением от него свободно вздохнули прежде всего интерпретаторы искусства.

Социалистический реализм – явление развивавшееся, поливариантное, бытовавшее как в условиях тоталитарного государства, так и вне его. Есть, разумеется, основания толковать его как факт тоталитаризма в культуре, сближая с культурой других тоталитарных государств. Но это относится прежде всего к советскому соцреализму, да и то к его официально-официозной части.

Более красноречивой и основательной нам представляется другая ("вертикальная") типологическая версия, а именно – толкование соцреализма как явления культуры религиозного типа (или: религиозной культуры)<sup>17</sup>. Она не исключает первую, совпадая с ней в ряде признаков, ибо между религиозностью и тоталитаризмом есть связь, отмеченная еще Г. Бердяевым<sup>18</sup>. Но она базируется на материале, выходящем за рамки тоталитарной системы. Точнее: основывается на признаках, репрезентативных и для соцреализма зарубежного. Кроме того, эта версия не позволяет забыть о его некоторых нравственно-философских истоках.

Эти истоки, тесная (отнюдь не полемическая, а преемственная) связь старой и новой веры особенно хорошо просматривается в зарубежной революционной поэзии начала 20-х годов, развивавшейся в странах, где не насаждался воинствующий атеизм, где чтилась христианская традиция, а храмы и священники не ассоциировались с "проклятым прошлым".

Образ Христа лишь мелькнул в русской послеоктябрьской поэзии, благословив в знаменитой поэме А. Блока шествие новоявленных апостолов-голодранцев. А у И. Волькера образ Бога – бедного странника, пропахшего июньскими полями, один из ключевых. Проповедники новой веры по Волькеру, это люди, которых не покидает милость Божья. Как бы буквально прочитывая метафору, поэт материализует божественный образ, ставит его рядом с человеком: "Он возьмет меня с собой. Мы встанем на углу/ шапки в руке, солнце над головой.// "Любви прошу, люди божьи, – откройте сердца" – "Нищие". В знаменитом "Святом Копечке" поэт пишет о себе: "Я... взрослый парень, студент и социалист, верю в се-

бя, прогресс и доброго Иисуса Христа..." (сб. "Гость на порог", 1921).

Еще откровеннее связь христианских и социалистических идеалов раскрывает Я. Сеиферт в сборнике "Город в слезах" (1921). Но если христианство – ожидание счастья, то революция – действия во имя него. Богочеловек "раздал свои прекрасную мечту" и теперь ждет, "когда она воплотится ... Революция жестокая, справедливая, дает каждому в руки богатому и бедному, равную долю..." – "Пронетая молитва". Русская революция приравнивается к рождению Христа, а герб новой России поднимается над землей в божественном орледе: люди приносят "добрую весть, что на востоке есть прекрасная земля, где рождается справедливость..." Там на востоке видят спасенье, там на востоке в васьильковой дали/ восходит ржаных колосьев снои, молот и серп ... Хвала, хвала в небесах Богу, а на земле людям революции..." – "Добрая весть".

С.К. Нейман уподобляет РСФСР – "вифлеемской звезде" ("РСФСР") и буквально "молится" на "Советскую Русь", "нашу надежду и заступницу" и "единственную звезду на темном небе" ("Приветствие", сб. "Красные песни", 1923).

Но необходимо отметить, что использование библейской символики как в зарубежной, так и в русской революционной литературе<sup>19</sup> выражало не только религиозные, но и эстетические чувства, служило средством как сакрализации, так и в еще большей мере – эстетизации революции и ее идеалов. Это было средство традиционное, искусством давно испытанное, с помощью которого издавна поэтизировались, "сакрализировались" такие вечные ценности, как родина, родной язык, любовь, природа и т.д.

Религиозная лексика помогала разговаривать с читателем на понятном ему и в то же время эмоциональном, выразительном языке, способном вызвать нужные ассоциации. Добавим – на "пока еще" понятном языке. В русской поэзии образы религиозного ряда активно используются именно в первые послереволюционные годы, когда еще не выветрилась память о прежней жизни с Богом в душе, с соблюдением церковных обрядов и праздников. Постепенно эти образы сходят на нет, ибо **вырастают** целые поколения людей, оторванных от церкви, которым религиозная лексика уже ма-



до что говорила, воспринимаясь как архаизм. Явление культуры религиозного типа теряло внешние знаки этой религиозности.

Их возвращение в современную русскую поэзию (вне- или пост-социалистическую) свидетельствует о возвращении в нее как религиозной, так и большой культурной традиции. (Здесь очень показательно творчество И. Бродского с его жадной "слиться с Богом, как с пейзажем", вниманием к "лампадам", "иконам Спасителя и Святой Марии", ветхозаветным пророкам, "Рождеству Христову", "необожителям", обращениями к Господу.)

С этой точки зрения можно взглянуть и на социалистическую литературу раннего периода (прежде всего поэзию). Присутствие в ней религиозных образов и жанров говорило может быть о ее принадлежности не столько к культуре с религиозной основой (хотя соответствующие черты в ней были), сколько к европейской культуре, которая, развиваясь, никогда не теряла связей со своим прошлым – античным, языческим, христианским. Религиозные образы, символы, жанры в ней жили всегда. Но в зависимости от эпох, направлений, идеологий менялась их функция и частотность.

Что же касается "религиозности", то вряд ли это прерогатива одного соцреализма. Религиозность в широком смысле, как вера (подчас слепая) в идеалы, – это свойство творческого менталитета, художественного сознания вообще.

Только символы веры у каждого времени свои.

Социалистический реализм, на наш взгляд, явление обширное, динамичное, и недостаточно цельное и последовательное, чтобы однозначно отнести его к культуре тоталитарного или религиозного типов. Признаки этих культур в нем есть, но они присутствуют далеко не во всех его проявлениях, уровнях, пластах. Тоталитарность, например, весьма характерна для советской официальной культуры (и литературы) и не свойственна зарубежному соцреализму буржуазных стран. Религиозность – особенность ранних периодов социалистической литературы как в СССР, так и за рубежом. Поэтому правомернее говорить лишь о тоталитарных тенденциях, об элементах религиозного сознания в социалистическом реализме, проявляя известную осторожность в его типологии, дабы не навесить очередной ярлык.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Нуйкин А.* Запоздалые прозрения // ЛГ. 20.IV. 1994, № 16. С. 3.
- <sup>2</sup> *Гюнтер Х.* Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. 1992. Вып. I. С. 27–41.
- <sup>3</sup> *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 179.
- <sup>4</sup> *Guyau M.* Socialismus a ideál sociální // Moderní revue. Sv. I. Praha, 1895. S. 97–99.
- <sup>5</sup> *Ердяев П.* Судьба России. М., 1990. С. 305.
- <sup>6</sup> *Časara V.* Šťastný věk. Symboly, emblémy a myty. 1948–1989. Praha, 1992. S. 20.
- <sup>7</sup> *Česká Moderna // Rozhledy.* Praha, № 1. S. 3. 1896.
- <sup>8</sup> *Plaváček Karel.* Nationalism a Internacionalism // Moderní revue. Sv. 5. Praha 1897. S. 111.
- <sup>9</sup> *Гюнтер Х.* Художественный авангард и социалистический реализм; *Есаулов И.* Генеалогия авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. III.
- <sup>10</sup> Подробнее см.: *Будагова Л. И.* Авангард и прогресс // Литературный авангард: Особенности развития. М., 1993. С. 15–20.
- <sup>11</sup> *Леонтьев К.* Цветущая сложность. Избранные статьи. М., 1992. С. 79–80.
- <sup>12</sup> *Wolker J.* Próza s divadelní hry. Praha, 1954. S. 236.
- <sup>13</sup> *Václavěk V.* Tvorba a společnost. Praha, 1961. S. 45.
- <sup>14</sup> Вопросы литературы. 1992. № 2. С. 147.
- <sup>15</sup> *Степун Ф.* Трагедия и современность // Шниовник: Сборник литературы и искусства. М., 1922; Цит. по: *Костиков В.* Не будем проклинать изгнанье: Пути и судьбы русской эмиграции. М., 1990. С. 70.
- <sup>16</sup> *Nejedlý Z.* Z české literatury a kultury. Praha, 1972. S. 233.
- <sup>17</sup> См., в частности: *Мочалова В. В.* Тоталитарная идеология как суррогат религии // Славяноведение. № 3. М., 1993. С. 6–12; *Софронова Л. А.* К истории советской агиографии // Там же. С. 12–17.
- <sup>18</sup> См. сноску 5.
- <sup>19</sup> См.: *Мочалова В. В.* Указ. соч. С. 10.

## ТОТАЛИТАРНАЯ ИДЕОЛОГИЯ КАК СУБРОГАТ РЕЛИГИИ

Уникальность исторического прецедента – практическая реализация социалистической модели общества на территории бывшей Российской империи – не снижает культурологической задачи выявления архетипических корней этого явления, исследования его в типологическом аспекте, сравнительного анализа его мифологии в ряду других.

Одна особенность идеологии соцреализма представляется в данном случае фундаментальной – речь идет о своеобразном *qui pro quo* о подстановке истин веры на место истин разума и познания. Культурология различает два основных типа мировоззрения и связанных с ними способа поведения (практического, интеллектуального, эстетического и т.д.) – научный и религиозный. В свете этой, грубо говоря, условной дихотомии марксизм-ленинизм, ставший в России надолго господствующей философией, понимается как научная идеология, система философских, экономических и социально-политических взглядов, “наука о всеобщих законах развития природы, общества и мышления”<sup>1</sup>. Ее источники хорошо известны и отнюдь не боговдохновенны – это немецкая классическая философия, английская политическая экономия и французский утопический социализм, основанные на принципах рационального мышления, оперирующие умопостигаемыми истинами и апеллирующие к рассудку, а не к чувствам и вере. Собственно, в этом и заключается принципиальное различие научных теорий и идей, основанных на достоверных и проверяемых фактах, и религиозных истин, которые даны через откровение и нуждаются в вере, являющейся условием их постижения – в лапидарной формулировке Тертуллиана “*credo, quia absurdum est*”.

Примечательно, что в русской рецепции или в ленинской редакции эта немецко-англо-французская компиляция, построенная на рациональном фундаменте европейской науки, оказалась успешно препарированной в религиозное по своей сути учение, облеченное в квази-научную форму. Было ли это преобразование марксистско-ленинской философии в государственную религию обусловлено своеобразием русского менталитета, особым характером путей и судеб России, отразившимся в знаменитых строках Тютчева "Умом Россию не понять..., в Россию можно только верить", — это вопрос перманентно открытой дискуссии.

Предпосылки такого превращения истин разума в истины веры, научного учения в религиозное, возможно, действительно связаны с теми историческими обстоятельствами и духовными свойствами русской интеллигенции, о которых Н.А. Бердяев писал еще в "Вехах" (1909): "Интересы теоретической мысли у нас были принижены, но самая практическая борьба со злом всегда принимала характер и с п о в е д а н и я отвлеченных теоретических учений. Истинной у нас называлась та философия, которая помогала бороться с самодержавием во имя социализма, а существенной стороной самой борьбы признавалось обязательное и с п о в е д а н и е такой "истинной" философии"<sup>2\*</sup>. Бердяев отмечал в русской философии черты, присущие и русской интеллигенции — жажду целостного мировоззрения, органического слияния истины как интеллектуальной категории и добра как категории нравственной, знания и веры: "Свойства русского национального духа указывают на то, что мы призваны творить в области религиозной философии"<sup>3</sup>.

В свою очередь предпосылки подстановки религиозного учения на место философского можно усматривать в милитаристском характере тех общественных движений, которые привели к перевороту в России в 1917 г., во всяком случае — в их первоначальных милитаристских притязаниях.

\* Здесь и далее выделено в тексте мной, — В.М. Отметим, что удачно найденное Бердяевым оксюморонное сочетание "исповедовать философию" для обозначения этого российского *qui pro quo*. отозвалось в значительно более поздние времена в интеллигентской шутке: "А вы что исповедуете? Марксизм?".

Многое роднит их с милленаристскими религиозными движениями в истории человечества. Так, например, среди их зарождения II. Кон видит в маргинальных общественных слоях, утративших свои корни и отчаявшихся массах в городе и деревне<sup>4</sup>, а общие закономерности в развитии традиционных обществ в периоды жизненных переломов В. Тернер<sup>5</sup> обнаруживает в обрядах перехода. Переходная система в жизни общества, именуемая Тернером коммунитас, то есть тотальная, идеальная, абсолютная община, противоположная статусной, стабильной, или "структуре", обладает такими свойствами милленаристских религиозных движений, как гомогенность, равноправие, анонимность, отсутствие собственности, единение и общность, низведение всех на один статусный уровень, ношение одинаковых одежд, половое воздержание или его противоположность, равно ликвидирующие брак и семью; отмена рангов, невнимание к внешнему виду, бескорыстие, абсолютное повиновение пророку или вождю (в России особенно проявившееся при Сталине), сакральное наставление (в нашем случае – политпросвещение, краткий курс истории ВКП(б) и т.п. дидактико-пропагандистские мероприятия), максимализация религиозных (в нашем случае – партийных) отношений и поведения в противоположность секулярным (партийная этика превыше общечеловеческой), прекращение родственных прав и обязанностей (ср. символическое значение пропагандировавшегося поступка Павлика Морозова; превращенное использование евангельского "Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее... Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня" – МТф. 19: 35, 37 в практике публичных отречений от членов семьи, признанных отступниками от идеи), простоватость речи и поведения (ср. в стихотворении 1919 г. "Только русский" В. Брюсова: "Мы пугаем. Да, мы дики, / Тесан грубо наш народ... Но когда в толпе шумливой / Слышишь брань и буйный крик, – / Вникни думой терпеливой / В новый пламенный язык... Полюби ж в толпе вседневной / Шум ее, и гул, и гам, / Даже грубый, даже гневный, / Даже с бранью пополам!"), сакральное безумие (ср. у М. Волошина в "Неопалимой купине": "Кто ты Россия? Мираж? Наваждение? / Была ли ты? Есть или нет? / Смут... Стремнина... Головокружение... / Бездна... Безумие...").

Бред... / Все неразумно, необычайно... / Взмахи побед и разрух... / Мысль замирает пред вешью тайной, / И ужасается дух"), приятные боли и страдания ("Мы примем на себя все муки / Холодных дней, голодных зим" – Р. Ивнев, "Ленин", 1917; "Кто хочет свободы и братства, / Тому умирать нипочем" – С. Есенин, "Небесный барабанщик", 1918).

Выделяя эти свойства, В. Тэрнер отмечает, что многие из подобных движений в начальном своем периоде направлены против племенных и национальных различий (ср. в нашем случае пролетарский интернационализм): "Коммунитас, или "открытое общество, отличается от жесткой структуры, или "закрытого общества, тем, что потенциально или идеально распространяется до пределов всего человечества (ср. стремление к мировой революции в России. – В. М.). На практике, разумеется, первоначальный импульс вскоре теряется, и "движение" само по себе становится институтом среди других институтов – часто более фанатичным и воинственным, чем другие, по той причине, что оно ощущает себя единственным носителем общечеловеческих истин (этим объясняется, в частности, и "воинственный атеизм" русского марксизма – по сути это была конкурентная борьба с традиционным претендентом на обладание общечеловеческими истинами – религией и церковью. – В. М.). В большинстве случаев такие движения возникают в те исторические периоды, когда основные группы или социальные категории в стабильных обществах переходят из одного культурного состояния в другой. И эти движения, несомненно, суть явления перехода. Вероятно, по этой причине во многих из них столько элементов мифологии и символики заимствовано из традиционных *rites de passage* тех культур, в которых они возникли"<sup>6</sup>.

Наш собственный экзистенциальный опыт в условиях советской коммунистической идеологии подтверждает справедливость этих выводов английского ученого, полученных на ином этнографическом материале. Пафос коммунистической идеологии, по крайней мере, на ее начальном этапе, обосновывался постулатами всеобщего равенства и братства по типу коммунистической идеологии, причем равенства именно в бедности, в отсутствии имущества (те, кто им так или иначе обладал, оказывались, говоря словами Оруэлла, менее равны); важнейшую



роль играла анонимность, безликость, ибо вступавшими на историческую арену полагались массы, классы — те, "кто был никем". Язык чутко и точно отразил эту смену действующих лиц исторической драмы — место индивидуумов, персон, номинация которых была достаточно пространной (ибо перечислялись титулы, звания, сословные обозначения: его превосходительство, его сиятельство, действительный тайный советник и т.п., заслуги, знаки отличия и награды, должность, родовое имя, иногда родственные или служебные связи) заняли обезличенные социальные фигуры — матрос, крестьянин, рабочий, солдат, причем отмечалась эскалация этой анонимности — она распространялась и на лиц, ранее ею не охваченных: временные, юнкера, бывшие, буржуи, интеллигенты, белые.

Язык советской идеологии и пропаганды, использующий религиозную, церковную лексику и образность, красноречиво свидетельствует о том, какую на самом деле функцию в жизни и сознании общества стремится заместить марксизм-ленинизм: слава КПСС, вера в светлое будущее, священная война, вы жертвою пали в борьбе роковой, враг народа (= дьявол), бессмертный вождь и учитель (ср. библейское "равви" — учитель), беззаветное служение, избранник, созидание нового мира, всеильное учение и т.д.

Религиозная ориентация социалистической доктрины обнаруживается не только в хилиастических надеждах на "новое небо и новую землю" (ср. у С. Есенина: "Да здравствует революция/ На земле и на небесах!) для праведников и прежде угнетенных, жаждущих компенсации для себя и возмездия для своих угнетателей (у П. Асеева: "нам — торжество, а им — кладбище", у Д. Бедного: "Улица эта эта, дворцы и каналы. / Банки, пассажи, витрины, подвалы, / Золото, ткани, и снедь, и питье, — / Это — мое!! / Библиотеки, театры, музеи, / Скверы, бульвары, сады и аллеи; / И мрамор и бронзовых статуй литье, — / Это мое!!", — заявляет "Новый Хозяин", в то время как дельцы, ростовщики, мануфактурщики мечутся в смертельном страхе), но и в педалированной аскетичности новых культурных героев и агиографическом каноне их изображения (ср. простоту Ленина — "самый человечный человек", происхождение Сталина из семьи сапожника, его неизменный китель<sup>7</sup>, в культе мученичества за идею, в перенесении чаяний в далекое царство грядущего, в презрении к настоящему.

"Социалистические концепции традиционно предполагали определенную в качестве цели картину счастливого будущего, к которому придет история. Даже официальный проект научного социализма, хотя и демонстрировал принципиальное отклонение от домарксистских социалистических систем, которые он объединил под ярлыком "утопического социализма", не избежал этих представлений. И хотя он опирался на подчеркнуто рациональную основу, оперировал логическими системами экономических построений, ясной и простой философией, цифрами, неустанно проявлял свои бесспорную практическую и научность, однако будущее, приоткрываемое рациональной конструкцией; оставалось несмотря ни на что мифологическим видением рая с явными сакральными чертами, по сути своей – хилиастическими"<sup>8</sup>. Неоднократно отмечалось, что социализм вообще представлял собой перерелигиозное выражение пророческого мессианства, причем его основоположники могли не осознавать свою религиозность – так, например, Э. Фромм говорит о неосознаваемой "атеистической религии" Маркса<sup>9</sup>.

И уж в тем большей степени это представляется справедливым для русского "извода" марксистского учения, ленинской его редакции, согласно которой тысячелетнее царство праведных (пролетариата) наступит на земле после низвержения сатаны (самодержавия, правящих классов), подобно тому, как об этом говорится в Откровении Иоанна Гюгослова: падет Вавилон, великая блудница, осуществится воздаяние за грехи и роскошество земным царям, купцам и нечестивцам, а достойные вместе с пророком увидят новое небо и новую землю (От 18–21). На "новом, пламенном языке" литературы события русской революции в непосредственно близкий к ней период неизменно отражались с использованием библейской метафоры: "Люди новые восстали/ Здесь, в республике труда", "И в новых лицах, живой причудой/ Пред нами реет современность" (В. Брюсов, 1919). "Взвихренной конницей рвется/ К новому берегу мир" (С. Есенин, 1918), "Новое солнце миру несет,/ Рушит троны, темницы,/ К вечному братству народы зовет,/ Стирает черты и границы" (В. Кириллов, 1918). Лексико-стилистический анализ художествен-

ных текстов, отразивших надежды, связанные с социалистической революцией, много дает для понимания их хилиастического пафоса. Не говоря уже о прямых цитатах, непосредственных заимствованиях из Библии (например: "Отречемся от старого мира, Отряхнем его прах с наших ног" – и "А если кто не примет вас и не послушает слов ваших, то, выходя из дома или города того, отрясите прах от ног ваших" – Мтф. 10: 14 и т.д.), язык описания в революционных художественных текстах – это бесспорно язык религиозного искусства с характерным для него резким размежеванием образов добра и зла, праведности и греховности, света и мрака, с доктринальной дедуктивностью (*credo ut intelligam*), морализаторством, церковной символикой: "Как будто пасха в посту настала... мы не только хороним, но строим новый дом" (М. Кузмин, "Русская революция", 1917); "И близок день, прекраснейшая рая, Когда враги, когда друзья, Как цепи, фронты разрывая, Воскликнут: истина твоя!" (С. Городецкий, "Россия", 1917); "Сердце – свечка за обедней / Пасхе массы и коммуны" (С. Есенин, "Небесный барабанщик", 1918), "Взвивайтесь, стяги, над Москвой, / Из мертвых мы воскресли" (П. Орешин, "За солнце", 1919); "Мы – зараженные совестью: в каждом Стеньке – святой Серафим, Отданный тем же похмельем и жаждой. / Тою же волей томим. / Мы погибаем, не умирая, / Дух обнажаем до дна... / Дивное диво – горит, не сгорая, / Неопалимая купина!" (М. Волошин, "Неопалимая купина", 1919) и др.

Религиозная ориентация социалистической доктрины и отразивших ее литературных текстов обнаруживается и в характерных уподоблениях времени – пространству: представления о светлом будущем, понимаемом как искомое и истинное и резко противопоставленном прошлому, оцениваемому как мрачное, враждебное, связаны с идеями перехода из старого мира в новую, обетованную землю: "Нам путь указывает Ленин, / Не отходящий от руля. / Уже сверкает в отдаленье / Обетованная земля" (Р. Ивнев, "Ленин", 1917). "И день грядет, и – молний трепетных / распластанные веера / на труп укажут за Совдепами, / на околевшее

Вчера. И Завтра... веки чуть приподняты, Но мглою даль заме-  
тена./ Ах, с розой девушка – С е г о д н я !/ Ты – / о б е т о -  
в а н н а я с т р а н а" (В. Нарбут, "Россия", 1918).

Декларируемый материализм марксистско-ленинского учения не может вводить в заблуждение относительно его идеалистически-религиозного характера (хотя и в превращенных формах). Весьма показательны в этой связи оценки современников социалистического переворота в России. Например, А.С. Изгоев в сборнике "Из глубины" (1918, опублик. в 1921 г.) утверждал, что большевики "показали нам человека без Бога, без религии, без православия", что "социализм – это христианство без Бога"<sup>10</sup>, а И.А. Бердяев определял русский коммунизм как "исповедание определенной веры, веры, противоположной христианской"<sup>11</sup>. Уже в этих ранних оценках и описаниях отразилось противоречие между сущностными характеристиками нового учения как атеистического и функциональными, благодаря которым оно последовательно вытесняло, заменяя собою в разных сферах общественной жизни учение религиозное, становясь его "наместником на земле", новой мифологией.

Сакрализованный образ вождя находится в центре этой мифологии, и в соответствии с ее законами ее новый культурный герой выполняет свои архетипические функции – похищает культурные блага у первоначального хранителя, является демиургом и предком, борющимся с враждебными силами<sup>12</sup>. Эти функции культурного героя новой мифологии со всей отчетливостью выразились в культуре и искусстве сталинской эпохи, что становится особенно наглядным при сопоставлении с историческим русским авангардом, в котором было "нечто "ветхозаветное": его Бог был трансцендентен по отношению к созданному им миру, и нога пророка не стояла на обетованной земле. Сталинизм преодолел этот иконоборческий пафос как слишком односторонний и создал новую икону реалистическими средствами мировой живописи своего времени: социалистический реализм не нуждался в стилизации исторической иконы или античной классики, поскольку он исходил из того, что священная история осуществляется здесь, среди нас, что боги и демиурги – Сталин и его "железная сталинская гвардия" – ежедневно, в реальности, в повседневности совершают свои преобра-

жающие мир чудеса" <sup>13</sup>. В соответствии с подобными постулатами осуществлялась и специфическая эстетизация советского быта, использующая каноны религиозного искусства, церковных ритуалов: сакрализованные сценарии революционных и государственных праздников, шествия с транспарантами-хоругвями, портретами-образами, гимнография, расположение портретов вождей по принципу иконостаса и т.п. Культ вождя соответствовал религиозной практике поклонения святым, паломничества к ним, пока они живы (ходоки у Ленина, освященность лиц, совершивших паломничество – "они видели Ленина"), или – после их смерти – к местам, связанным с их именем (Гори, Ульяновск), или к местам их захоронения – причем последнее сочетается с поклонением святым мощам (Мавзолей). С культом святых связано также специфическое отношение к их текстам, не предполагающее никакой критики, но лишь благоговейное повторение и цитацию, которые, в свою очередь, имеют объясняющую и законодательную силу во всех обстоятельствах текущей жизни. Э. Фромм замечал, что некоторые высказывания Маркса, например, "повторялись как ритуальные заклинания, так же, как на Западе произносятся цитаты из Библии" <sup>14</sup>.

В искусстве сакрализация образа вождя могла осуществляться путем сознательного уподобления его Богу, Христу, пророку ("Нам путь указывает Ленин. / П с в е р о й пламенной в н е г о / Мы для грядущих поколений / Уже готовим торжество" – Р. Ивнев; "Щедроты сердца не разменяны, / и хлеб – все т е ж е п я т ь х л е б о в. / Россия Разина и Ленина, / Россия огненных столбов!" – В. Нарбут)\* или, как показал М. Ямпольский, путем

---

\* Даже настойчивое до назойливости расподобление, отрицание сходства между Богом и Лениным в одноименной поэме Маяковского (не "пророк", не "вождь милостью божьей", не "царствен и божествен", "не бог ему велел – избранник будь!"), их противопоставление "Богу почести казенные не новость"), такое подчеркивание не божественной, а человеческой сущности героя ("самого земного из всех прошедших по земле людей", "самый человечный человек", "живее всех живых" – последнее, кстати, говорится о мертвом – в соответствии с идеей "смертию смерть поправ"), ко-



неосознанной иконографической имитации божественных поз и жестов в портретах Ленина и Сталина. Анализируя постреволюционную репрезентативную живопись, исследователь усматривает в ее топосах своего рода риторическую тератологичность, оксюморонность, сочетание несочетаемого, выполняющее фундаментальные идеологические функции: "Для советской идеологии тоталитарного периода исключительно характерно стремление осуществить неосуществимое, или стремление к сверхчеловеческим целям, которые лежат вне пределов человеческих возможностей... Абсурд вносился в идеологическую репрезентацию как форма отрицания реальности, как свидетельство неограниченной силы тоталитарного общества, тоталитарного сознания. Тератологическая риторика политической репрезентации в большой степени отразила это стремление идеологии к ассимиляции противоречий и абсурдности, которые эта идеология превращала в н о р м а л ь н о е, обыкновенное. Вот почему риторический оксюморон относительно безболезненно превращался в икону" 15. Именно это оксюморонное сочетание рационального и иррационального в идеологии, культурном сознании, искусстве этой эпохи русской истории лежит в основе рассматриваемой функциональной подмены философского учения религиозным, что привело к многообразным следствиям, среди которых – демиургические и тотальные притязания новой идеологии 16.

Следует признать, что за этой подменой стоял очень тонкий расчет, не только принесший успех новой идеологии, но и обеспечивший его прочность или, по крайней мере, продолжительность во времени, чему мы являемся свидетелями и сегодня, наблюдая многочисленные шествия под красными знаменами. Поэтому одна из насущных задач культурологии видится в анализе сферы и меха-

торое в конечном счете не уравнивает его с другими людьми, а возносит над ними (и прилагая к Ленину титул римского императора *primus inter pares*, Маяковский прибегает к неуместной в данном случае превосходной степени – "Ленин меж равными был первейший", отсутствующей в латинском оригинале и как бы являющейся отдаленным истоком известной формулы из "Зверофермы" Оруэлла), функционально служит тому же уподоблению.



низмов функционирования советской идеологии, в обнажении ее мифологической природы, ее сакральных притязаний, ее ориентации на более глубокие пласты подсознания.

Рассматривая советский марксизм в ряду религиозных миллениаристских движений, хотелось бы отметить и плодотворность для культурологии горизонтальной типологии тоталитарных культур, компаративного изучения тоталитарного искусства различных стран.

### Примечания

- 1 Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 344.
- 2 Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 25.
- 3 Там же. С. 27.
- 4 *Cohn N.* The Pursuit of the Millenium. N.Y., 1961. P. 31–32.
- 5 *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983.
- 6 Там же. С. 184.
- 7 Ср. также: *Macura V.* Štastny věk. Symboly, emblemý a myty 1948–1989. Praha, 1992. S. 46–53.
- 8 Там же. S. 8.
- 9 *Фромм Э.* Иметь или быть? М., 1990. С. 168.
- 10 Вехи. Из глубины... С. 368–369.
- 11 *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 135.
- 12 Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 25.
- 13 *Groys B.* Gesamtkunstwerk Stalin. München – Wien, 1988. S.124.
- 14 *Фромм Э.* Указ. соч. С. 164.
- 15 *Yampolski M.* The Rhetoric of Representation of Political Leaders in Soviet Culture //Elementa. 1993. № 1. P. 107, 112.
- 16 *Гюнтер Х.* Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1.

ТЕОРИЯ "ВЫСОКОГО РЕАЛИЗМА" Д. ЛУКАЧА  
В МАРКСИСТСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ  
1930–1940-х годов

Феномен Дьердя Лукача (1885–1971), парадоксы его длительной духовной эволюции уже несколько десятилетий не перестают удивлять многих западных исследователей новейшей философии<sup>1</sup>. В самом деле, почему сын богатейшего будапештского банкира, выходец из буржуазной элиты венгерской столицы с юных лет выработал в себе крайне резкое неприятие всей системы ценностей своего окружения, так что все его духовное развитие с самого начала и до последних дней проходило под знаком воинствующего отвержения современной ему буржуазной цивилизации (при этом острый антибуржуазный настрой, оставаясь на протяжении многих десятилетий стержнем мировоззрения Лукача, в разные периоды жизни и деятельности философа получал совершенно различное философское наполнение)? В силу каких обстоятельств подававший в молодости большие надежды литературный критик и эссеист, известный своими ранними работами не только в Венгрии, но и в Германии, после революционных событий 1917–1919 гг. в России и Австро-Венгрии навсегда связал свою судьбу с международным коммунистическим движением? Ответы на эти вопросы помогают определить то место, которое занял крупнейший венгерский мыслитель в истории европейской философии XX в. В центре нашего внимания – один из важнейших этапов в духовном развитии Лукача. Теория реализма, в целостном виде сформировавшаяся в 1930-е годы в Москве, явилась первой серьезной попыткой систематического изложения Лукачем своих эстетических воззрений на основе марксистской идейной традиции. Основные положения этой теории получили дальнейшее развитие в позднейших

работах философа, включая его фундаментальный труд "Своеобразие эстетического", созданный в 1950—начале 1960-х годов.

После поражения Венгерской Советской республики Лукач эмигрировал в Вену. В 20-е годы он весьма активно участвовал в деятельности эмигрантских органов ВКП, принадлежа к более умеренному крылу венгерского коммунистического движения, возглавляемому Е. Ландлером (борьба между этим крылом и более максималистски настроенными сторонниками Б. Куна охватывала в это время всю внутривнутрипартийную жизнь). Предложенный Лукачем в конце 20-х годов проект партийной платформы (т.н. "тезисы Блюма") при всей своей непоследовательности все же вступал в противоречие с сектантским, раскольническим курсом VI Конгресса Коминтерна (1928 г.), в известной мере предвосхищая положения VII Конгресса Коминтерна 1935 г. о приоритетном характере задач борьбы за демократию, против фашизма. Но в 1929 г. программа Лукача была объявлена правоуклонистской, а сам он был вынужден оставить высшие органы партии<sup>2</sup>, а затем и вовсе предпочел перейти из венгерской компартии в германскую. В начале 30-х годов философ жил в Берлине и принимал активное участие в литературно-общественной жизни, будучи одним из руководителей германского Союза пролетарских революционных писателей<sup>3</sup>.

После прихода Гитлера к власти в 1933 г. Лукач переселяется в Москву, где он до этого провел около года в 1930—1931 гг., работая над рукописями Маркса в ИМЭЛСс. Живя в 1933—1945 гг. в Советском Союзе, Лукач работал в Институте философии АН СССР, был одним из постоянных, ведущих авторов журналов "Литературный критик" и "Интернациональная литература"<sup>4</sup>. В Москве были написаны такие его значительные историко-философские и историко-литературные работы, как "Молодой Гегель и проблемы капиталистического общества" (1-е советское издание М., 1987), "Литературные теории XIX века и марксизм" (М., 1937), "К истории реализма" (М., 1939) и др. В этих работах, свидетельствовавших о громадной эрудиции их автора, Лукач неизменно стремился увидеть за литературными и философскими явлениями породившую их социально-историческую среду и духовную атмосферу<sup>5</sup>. Преломление в общественной мысли, философии, литературе разных эпох и наций основных проти-

воречий социального развития занимало Лукача при обращении к творчеству Гегеля, Гете, Шекспира, Бальзака, Толстого, Достоевского. При этом многие работы Лукача 30-х годов носили дискуссионный характер. Его теория "высокого" (или "большого") реализма, уже после войны, в 40-е годы нашедшая отклик во всех странах народной демократии и так или иначе повлиявшая на формирование в этих странах концепций культурной политики<sup>6</sup>, возникла именно как реакция на вульгарный социологизм в литературоведении, искусствознании и истории философии, широко распространившийся перед этим (в различных вариациях) не только в Советском Союзе, но отчасти и среди западных марксистов. Но сложившись прежде всего в спорах со сторонниками вульгарно-социологического метода, рассматривавшими художественное творчество только как специфическое проявление классового сознания и не принимавшими во внимание образно-познавательной природы искусства, эта теория одновременно была обращена и против пролетарского авангарда, теории и практики которого также отрицали гносеологическую функцию искусства, в противовес художественному познанию ставили своей задачей художественное "конструирование" действительности, создание новой реальности в соответствии с определенными эстетическими принципами<sup>7</sup>.

Полемизируя еще в веймарской Германии с представителями пролетарского авангарда во главе с Б. Брехтом, Лукач упорно стремился перенести главный акцент в спорах о сущности искусства с субъекта (творца) на объект эстетической деятельности. Присущей мастерам авангарда гипертрофии субъективно-авторского начала он противопоставил требование предельной объективности в искусстве, сделал основной упор именно на гносеологическом аспекте художественного творчества. Умение художника "изобретать индивидуальные действия, которые раскрывали бы все богатство социальных и личных мотивов человеческого поведения, возможно лишь на основе глубокого осознания общественных связей", — писал он несколько позже, уже в московский период творчества<sup>8</sup>. С начала 30-х годов эстетическую платформу Лукача неизменно отличала ярко выраженная гносеологическая острота. Понятно в этой связи центральное положение в его эстетической концепции такой катего-

рини, как "реализм". В некоторых случаях она ставилась им в антитезу "антиреализму", к которому Лукач причислял весь широкий спектр течений, не ориентированных на решение первейшей, по его мнению, задачи художественной деятельности – познания объективной действительности во всей сложности ее взаимосвязей. "Только глубокое и основательное познание всех процессов, нараставших на капиллярном уровне тогдашнего буржуазного общества, могло позволить отобразить эти новые экономические черты таким образом, чтобы, интеллектуально обогащая нас знанием новых взаимосвязей, они одновременно и неразрывно с этим в художественном смысле органично вырастали бы из индивидуальных судеб персонажей", – писал, в частности, Лукач о творчестве Бальзака<sup>9</sup>.

Но отдавая бесспорное предпочтение реалистическому методу, Лукач вместе с тем настойчиво предостерегал от упрощенных толкований реализма, сводящих все многообразие заключенных в нем выразительных возможностей к каким-то определенным стилистическим канонам. Вопрос о реализме, писал он, есть вопрос "об отношении искусства к объективной действительности", и всякое иное понимание реализма несет в себе "субъективный произвол, беспринципность, эклектизм". При оценке произведения литературного критика не должна связывать "приверженность к какому-либо определенному стилю или же неприятие его... Стилиевое ограничение невозможно: как индивидуальный стиль, так и стиль эпохи вырисовываются из сложного взаимодействия развития общества в конкретный период и конкретных художественных индивидуальностей"<sup>10</sup>. "Великие писатели прошлого – Шекспир и Сервантес, Бальзак и Толстой –, отмечал также Лукач, – отражали свою эпоху адекватно, во всей живости и полноте... Этому нужно учиться у них, а не технике, не внешним атрибутам формы... Секрет их творческого метода... заключается не в чем ином, как в объективности, живом и подвижном отражении эпохи в динамических связях ее наиболее существенных черт, единстве формы и содержания, объективности формы как концентрированного отражения наиболее общих связей объективной реальности... Никто не может и не должен сегодня писать так, как писали Шекспир и Бальзак"<sup>11</sup>.

Но решительно не принимая нормативной эстетики, стремящейся навязать художнику определенную систему общеобязательных канонов, Лукач в то же время указывал, что художник-реалист, выбирая эстетические средства для решения стоящих перед ним задач, не может не испытывать на себе давления действительности. Выбор стиля — это отнюдь не проявление творческого произвола, он во многом предопределен предметом художественного отображения, познаваемой объективной реальностью. "Каждый подлинный стиль, — писал Лукач уже в одной из более поздних своих статей, — строится на том, что писатели подмечают в жизни такие специфические формы движения и структуры, которые наилучшим образом характеризуют эту жизнь; только в этом случае писатели способны — в этом и проявляется подлинная оригинальность — найти адекватную форму отражения всех структур, такую форму, в которой должным образом будут выражены самые глубокие и самые характерные черты"<sup>12</sup>.

Каждая эпоха, по мнению Лукача, в конечном итоге сама устанавливает, определяет и ограничивает круг выразительных средств, необходимых и достаточных для своего глубокого и адекватного познания. Так, применение символики и других условных приемов может быть мотивировано только в определенных исторических условиях. Такие условия имелись, в частности, в Германии конца XVIII — первой половины XIX вв., когда буржуазия переживала период своего восхождения при некотором видимом затишье классовой борьбы, и социальная действительность, представавшая лишь в едва обозначившихся тенденциях, а не в непосредственном проявлении своих основных противоречий (как во Франции той же эпохи), не могла быть глубоко постигнута художником в ее собственных формах, она давала возможность себя отразить лишь поверхностно-натуралистически, основываясь только на внешнем правдоподобии, без проникновения в суть. Состояние немецкого общества в ту эпоху с наибольшей художественной полнотой могло быть схвачено и выражено субъективно-лирической рефлексией, либо посредством символики, в условных формах, не претендующих на воспроизведение конкретных явлений, но способных постичь ход глубинных, подспудно происходящих в обществе процессов, предстающих на поверхности в виде неотчетливых знаков. Это давало Лукачу основание причислить к наследию



"высокого реализма" творчество Гете, Шиллера, Гейне и с известными оговорками даже Гофмана, казалось бы, явного романтика (по мнению Лукача и у него в отличие от некоторых других представителей немецкого романтизма реалистическая тенденция подчас пробивала себе дорогу сквозь дебри романтических фантазмагорий). О Гейне Лукач, в частности, писал: "Для образной критики немецких условий Гейне не мог найти на немецкой почве необходимый материал реалистически-наглядного изображения. Поэтому... он избрал... лирико-ироническую, фантастико-ироническую форму. Это не было показателем поэтической слабости, не было и личной причудой Гейне. Он избрал единственно возможную в то время для немецкого поэта форму... высокого поэтического выражения общественных противоречий"<sup>13</sup>. И у Бальзака в условиях Франции первой половины XIX в., где основные противоречия проявлялись с предельной открытостью и для глубокого художественного их отражения подходил совершенно другой набор средств, элементы фантастики в "Утраченных иллюзиях" — "это решительное доведение до логического конца наблюдаемых автором общественных тенденций, выход за узкие пределы повседневности и поверхностного правдоподобия"<sup>14</sup>.

Обращаясь к истории европейских литератур кануна первой мировой войны, Лукач считал столь же исторически обусловленным символизм революционной лирики Э. Верхарна и своего соотечественника Э. Ади. В то же время применительно к конкретно-исторической обстановке в Европе 1930-х годов он представлял себе неоправданным широкое применение символики, других условных образительных приемов в литературе и искусстве ввиду того, что основное социальное противоречие этой эпохи (между демократией и фашизмом) предстало в виде открытого противоборства, доступного художественному освоению в формах своего непосредственного протекания<sup>15</sup>. Этот тезис неизменно порождал споры, вызывал критику со стороны Б. Брехта и других постоянных оппонентов венгерского философа, ставивших Лукачу в вину преувеличение диктата действительности над художником и соответственно принижение роли автора в выборе художественных средств, абсолютизацию (применительно к современной эпохе) принципа художественного освоения жизни в формах самой жизни. Брехта и его единомышленников боль-

ше всего занимал вопрос о свободе авторского выражения, избавлении творческого акта, художественной воли от любых преград, стоящих на их пути, поэтому отрицательное отношение Лукача к чисто формальному экспериментаторству, игре фантазии, самоцельному применению символических и условных приемов вызывало у них во многом понятные настороженность и даже протест. Эстетика Брехта и эстетика Лукача слишком сильно различались между собой в своих исходных посылах<sup>16</sup>.

В той мере, в какой это было возможно в условиях СССР 30-х годов, теория "высокого реализма" сыграла большую роль в реабилитации классического наследия перед лицом пролетарской культуры, после Октября устами идеологов Пролеткульта, РАППа и других организаций высокомерно провозглашавшей свое превосходство над искусством минувших эпох. Не меньшая заслуга этой теории состояла в опровержении распространенного вульгарно-социологического тезиса о прямой детерминированности творческого метода художника его классовым сознанием. Не отрицая взаимозависимости между мировоззрением и творческим методом, Лукач в то же время указывал на подвижную связь между ними. "Многие значительные писатели по мировоззрению были сознательными идеалистами. Но поскольку в процессе творчества мировоззренческие проблемы своих персонажей они выводили из их реальной общественной, личной и материальной жизни, то как писатели они верно, материалистически отображали отношения бытия и сознания"<sup>17</sup>. Но возможно и обратное. Писатель может сколько угодно называть себя приверженцем материалистического воззрения, но если в его произведениях "идеи не вырастают органично из их индивидуальной жизни, то бытие этих идей – каковы бы ни были намерения писателя – становится независимым от героев данного произведения, а стало быть от реальности"<sup>18</sup>. Поэтому "если какой-нибудь современный писатель после поверхностного прочтения пары брошюр поверхностно усвоит марксистскую терминологию, это далеко не будет означать, что по идейному содержанию своих произведений он встал выше Шекспира, Мольера или Гете"<sup>19</sup>.

Таким образом, произведение искусства может быть прогрессивным даже и в том случае, если художник "по своим индивидуаль-

ным политическим воззрениям не принадлежит к прогрессивному лагерю" <sup>20</sup>. В таких случаях "победа реализма" ... означает победу подвижного и противоречивого единства живой реальности над политическими, социальными и мировоззренческими предрассудками самого автора, то есть победу, которую одерживают в художественном произведении объективно верные, адекватно отражающие диалектику жизни тенденции над непосредственно отвлеченными, схематичными и т.п. представлениями того же писателя. Таким образом, когда через победу реализма в художественном произведении реализуется диалектика живой действительности, это нередко означает, что художник... (подобно известному мольеровскому герою *А.С.*), сам того не подозревая, заговорил прозой" <sup>21</sup>. "Именно эта творческая позиция, безграничная, страстная, питаемая глубокой культурой преданность реальности помогли Бальзаку выработать в себе качества, необходимые для адекватного – преодолевавшего собственные предрассудки писателя – отражения объективного мира" <sup>22</sup>.

В тех случаях, когда "объективная высота писательской честности, способности вскрывать и изображать существенные стороны жизни общества могла соединиться... с мировоззрением, несущем в себе много реакционных предрассудков, ...художественная честность писателя приводила к отражению истины в той мере, в какой... противоречия в мировоззрении писателя отражали существеннейшие противоречия объективной действительности". В конечном итоге это зависело, по мнению Лукача, от того, насколько велик размах общественного движения, к которому тяготеет данный художник, "насколько глубоки и значительны выдвигаемые этим движением проблемы" <sup>23</sup>. Л.Н. Толстой объективно разделял социальные иллюзии мощных крестьянских движений пореформенной России\*. Т. Манн, выделяемый Лукачем в мировой литературе XX в., иногда связывался им с мас-

---

\* "Историческая обусловленность и значительность этих иллюзий имеют следствием то, что они не только не разрушили реалистической мощи Толстого, но были связаны (правда, в очень сложной и противоречивой форме) с пафосом, величием, глубиной его искусства", – писал Лукач <sup>24</sup>. "Мировоззрение Толстого глубоко пропитано реакционными предрассудками. Но эти предрассудки связаны с действительным характером здорового и растущего движения, перед которым лежит большое будущее" <sup>25</sup>.

совым европейским антифашистским движением, объединившим людей различных взглядов и убеждений. "Подлинно большая творческая индивидуальность всегда объемлет те тенденции, которые в ее время определяют развитие общества, человечества... Значительная фигура всегда целиком посвящает себя большой исторической задаче"<sup>26</sup>. Вместе с тем Лукач признавал, что значительные явления мировой литературы могут быть связаны и с массовыми общественными движениями регрессивной направленности (Р. Киплинг – певец британского колониализма). И все же это скорее исключение, чем правило. Движение, не имеющее социальной перспективы, обреченное по большому счету на крах, неизбежно сужает горизонты художественного видения мира, заставляет приверженных ему талантливых художников либо впадать в утопию, создавать новые мифы, либо замыкаться на круге будничных, "растительных", не имевших большого исторического содержания проблем.

В этой связи характерна оценка Лукачем всей культуры "позднего капитализма" (в его терминологии). Общественная ситуация, сложившаяся во многих странах Европы после поражения революций 1848–1849 гг., объективно обрекала даже наиболее талантливых художников на бедность художественного мира в сравнении с Бальзаком, который хотя и не разделял прогрессивных идей своей эпохи, но в силу открытости жизни, верности правде (всегда понимаемой Лукачем не в поверхностно-натуралистическом, а в предельно обобщенном смысле) сумел перешагнуть через личные пристрастия и создать на материале современной ему Франции образцы подлинно "высокого" критического реализма, где "нет явлений, не включенных в общую связь; каждое явление... переплетается многообразно и сложно с другими; личное и общественное, телесное и духовное, частичное и общее соединяются на основе конкретных и богатых возможностей, заключенных в каждом реальном явлении"<sup>27</sup>.

После 1848 г. буржуазные движения в Западной Европе утратили свою прогрессивность, свой демократический потенциал, но пришедшие им на смену социалистические движения также отнюдь не сразу завоевали массовую базу, повели за собой миллионы людей. "Из буржуазного мира исчез героизм, исчезли подлинная инициативность и независимость. Настоящие писатели, изображающие это об-

щество хотя бы и в оппозиционном духе, замечали перед собой только банальность окружающей жизни. Таким образом, сама действительность, которую они хотели отразить, обрекала их на художественную и идейную натуралистическую узость. Если из благородного стремления к большим идеям они пытались подняться над этой действительностью, то не находили опоры в реальных образцах, не находили жизненного материала, который позволил бы в концентрированном виде изобразить реальную возможность общественного подъема. Вследствие этого их стремление к величии не могло увенчаться успехом, становилось бессодержательным, абстрактно-утопическим или романтическим в дурном смысле слова"<sup>28</sup>. Эта тенденция, по мнению Лукача, отчасти нашла отражение уже в творчестве крупнейших западных писателей второй половины XIX в., в том числе у Г. Флобера, Э. Золя, Г. Мопассана, О. Уайлда. Только лучшие писатели России и скандинавских стран, где пока еще продолжалось развитие капитализма по восходящей, несли на прежней высоте знамя "большого реализма".

В XX в., как считал Лукач, кризис литературы только продолжал углубляться вслед за кризисом буржуазного общества, и это нашло выражение, в частности, в проявлениях иррационализма в художественном мышлении. "Кризис всякого социального строя всегда сопровождается тяжелым кризисом мировоззрения — вспомним хотя бы закат Рима или распад феодального общества. Именно в своем распаде экономические категории показывают, в какой мере они действительно являются "формами бытия, условиями существования": когда поколеблена почва, на которой строится материальная общественная жизнь широких масс, неизбежно возникает мировоззрение, проникнутое настроением беспочвенности и отчаяния, пессимизма и мистицизма"<sup>29</sup>. Именно засилье оторванных от реальности, иррационалистических, мистических, мифотворческих философских течений и художественных установок, происходивший в буржуазном обществе процесс "низвержения разума" (так называется одна из важных поздних историко-философских работ Л. Лукача) порождали, по мнению философа, ту духовную атмосферу, на почве которой, прикрываясь поначалу лозунгами романтического антикапитализма, прорастали семена реакционных, а в конечном итоге фашистской идеологии.

Печатью иррационализма, считал Лукач, так или иначе отмечено творчество многих крупнейших мастеров романа XX в. – М. Пруста, Ф. Кафки, Дж. Джойса. Со временем Лукач признал, что "видения Кафки действительно выражали мрачную пустоту гитлеровской эпохи как нечто фатальное, но реально существующее"<sup>30</sup>. Вместе с тем соскальзывание художников, оторванных от прогрессивных общественных движений своей эпохи, с рациональных начал в образном познании действительности Лукач и в 30-е годы и позже считал закономерным явлением, своего рода реакцией "позднего буржуазного" сознания на невозможность объяснить противоречия социальной действительности, найти пути преодоления общественного кризиса, не выходя за рамки буржуазного строя. Нахождение ориентиров в объективной действительности, осознание перспективы общественного развития может быть достигнуто, по мнению Лукача, только на путях сближения с антифашистским, демократическим, левым лагерем и его авангардом – пролетарским движением. "Не удивительно, что наиболее прогрессивные писатели позднего капитализма, которые всерьез восприняли кризис культуры, все, начиная от Э. Золя и А. Франса и кончая Р. Ролланом и Р. Мартен-дю-Гаром, только на путях большего или меньшего приближения к идеологии рабочего движения смогли увидеть новую перспективу, возможности разрешения противоречия нашей культуры",<sup>31</sup> – писал Д. Лукач в обстановке 1930-х годов, когда многие отчаянно не симпатизировавшие Сталину деятели европейской культуры действительно видели в силах международного коммунизма и их флагмане СССР потенциальный противовес фашизму, главной в то время опасности для человечества.

Кризисная полоса развития мировой литературы со второй половины XIX в. проявилась, с точки зрения Лукача, и в разрушении классической эпопеи, жанра, как он считал, наилучшим образом способного отобразить действительность во всей целостности, максимальной полноте взаимосвязей (классическую эпопею философ связывал прежде всего с творчеством Бальзака, Диккенса, Толстого). Этот тезис вызвал немалые споры. Оппоненты Лукача в 30-е годы отчасти справедливо указывали и на недостаточную проработанность у Лукача проблемы субъективно-лирического начала в литературе. Главный из оппонентов Б. Брехт писал, что в XX в., в условиях за-



метного усложнения социальных отношений по сравнению с предыдущими столетиями, художник уже не может "втиснуть" действительность в рамки прежних классических эпоей, требуктся и поиски новых жанровых форм, и расширение границ художественной условности, и применение не характерных для традиционного реализма выразительных средств ("потока сознания" и т.д.)<sup>32</sup>.

Выявляя уязвимые места во взглядах Лукача, критика Брехта стимулировала философа к совершенствованию своей концепции, усилению аргументации, дальнейшей проработке вопроса о соотношении различных жанровых форм. Со временем отношение Лукача ко многим сложным, неоднозначным явлениям литературы XX века становилось более дифференцированным.

В течение всей многолетней научной деятельности Лукача много критиковали и "справа" и "слева", и с антимарксистских, и с ортодоксально-марксистских позиций<sup>33</sup>. Здесь лишь заметим, что наиболее острую критику концепции "высокого реализма" пришлось выдержать не со стороны Брехта в условиях веймарской Германии, а уже в СССР с позиций все более набравшей силу официозной сталинско-ждановской эстетики. Философа и его единомышленников, указывавших на подвижную связь между мировоззрением и творческим методом, обвиняли прежде всего в недооценке роли передовой идеологии в художественном творчестве. "Трудно было не заметить, что аргументы противников Лукача, например, В. Ермилова, были обычно слабее, чем у его сторонников, а мнимая победа над его взглядами достигалась по преимуществу силовыми приемами – безапелляционным тоном, громоханием голоса. При этом порой с реверансами и оглядкой – будто охота шла на крупного и опасного зверя", – так комментировал в 80-е годы В. Лакшин дискуссии предвоенных лет<sup>34</sup>. Итогом проработочной кампании 1940 г. явилось закрытие журнала "Литературный критик" за несколько месяцев до начала войны.

Несомненно, что теория "высокого реализма" Лукача-Ипфшица, в целостном виде сформировавшаяся в 30-е годы в СССР, несла на себе отпечаток не только времени, но и места своего создания. Безусловно, Д. Лукач целиком и полностью разделял точку зрения не только всех коммунистов, но значительной части европейской ин-

теллигенции о глубочайшем кризисе капитализма. Свидетельствами кризиса представлялись "великая депрессия" 1929–1933 гг. и в особенности наступление фашизма. Пути выхода из сложившегося положения Лукач однозначно связывал с социалистической перспективой. Став убежденным проводником идеи антифашистского народного фронта, Лукач однако видел в народном фронте все же шаг на пути к созданию бесклассового общества по марксовым концепциям. Его последовательная с начала 1920-х годов приверженность марксизму вызывала нередко недоумение и на родине, в Венгрии, и в других странах. Крупный французский политолог венгерского происхождения Ф. Фейто писал в 50-е годы следующее: после критики, которую вызвала в коммунистическом движении 20-х годов книга "История и классовое сознание", "Лукач непрестанно стремился засвидетельствовать свою безусловную ортодоксальность, выкорчевывая из своих трудов и мыслей все, что могло не понравиться его бдительным цензорам... Увы, стремление уничтожить в себе все оригинальное и самобытное наложило заметный отпечаток на его творчество. Интеллигент, воспитанный на немецкой философии, обладавший изысканным и утонченным умом, Лукач был прежде всего крупнейшим диалектиком. Чтобы угодить своим хозяевам, он отрекся от своих прошлых произведений и поставил всю свою эрудицию, все свое глубокое знание классической и в особенности немецкой литературы на службу эстетике "социалистического реализма", сознавая при этом, насколько ограничен и неясен ее характер... Хотя в некоторых его работах еще встречались проблески интеллектуальной честности, которую ему не удалось заглушить в себе полностью... последующие работы Лукача, посвященные доказательству того, что он сам считал недоказуемым, свидетельствуют об огромной жертве, принесенной этим блестящим, великим даже в своих заблуждениях умом на алтарь верности весьма зигзагообразной линии, которую наметили ведущие идеологи партии"<sup>35</sup>.

Лукач действительно связывал будущее человечества с коммунизмом, а в советском строе видел единственную реально существующую общественную систему, не только обладающую, по

его мнению, перспективой роста, но и способную стать действенным противовесом фашистской угрозе. Конечно, живя в СССР в 30-е годы, он был свидетелем сталинских репрессий и сам провел несколько месяцев в бериевских застенках в 1941 г., будучи выпущенным в результате ходатайств руководства германской компартии в дни, когда Гитлер был уже на подступах к Москве. Критика сталинизма, его идейных основ и политической практики, сначала – в 40-е годы – проявлявшаяся в латентной форме, а затем, после XX съезда, открытая и последовательная, заняла виднейшее место в наследии позднего Лукача. Но даже в последние годы жизни, подводя итоги, Лукач не стыдился своей общественно-политической позиции 30-х годов. "В то время, – писал он, – каждому мыслящему человеку нужно было исходить из тогдашней всемирно-исторической ситуации: на картине же того времени было видно, как прорывается вперед Гитлер, как он готовится к уничтожающей войне против социализма. Я со своей стороны все время ясно осознавал, что действиям, вытекающим из этой ситуации, нужно без всяких условий подчинить все, именно все, если бы даже речь шла о самом дорогом для меня, о моем творчестве... Советский Союз непосредственно стоял перед схваткой на жизнь и на смерть с фашизмом. Чтобы ни делала в этой ситуации партия, в которой многие так же думали, как и я, мы должны были быть безусловно солидарны с ней в этой схватке, и эту солидарность мы должны были поставить выше всего"<sup>36</sup>. Как видим, и в 60-е годы Лукач не изменил своей принципиальной позиции: при всем антидемократизме сталинской системы СССР был не только важнейшей антифашистской силой, но и единственным носителем социалистической перспективы, которая лишь одна была, по его мнению, способна вывести цивилизацию из тупика. Хотя в своем понимании социализма Лукач не стоял на месте, эволюционируя в 40–60-е годы ко все более демократическим концепциям социалистического общества (его работы вдохновляли и идеологов "пражской весны", и итальянских еврокоммунистов), свои социалистические идеалы он сохранил до конца дней, до самого конца сохранялось и его скептическое отношение к западной демократии, ее пер-

спективам<sup>37</sup>. "Я знак: скепсис и пессимизм в интеллигентских кругах вот уже более ста лет считаются чертами более аристократическими, чем вера в великое дело прогресса человечества – если даже формы проявления этого прогресса пока что весьма проблематичны", – заметил Лукач в 60-е годы<sup>38</sup>.

В процитированном выше положении Фейто вызывает несогласие попытка увидеть в эстетике Лукача 30–40-х годов (главная его работа в этой области, "Своеобразие эстетического", была завершена лишь к началу 1960-х годов) эстетику "социалистического реализма". Непредвзятый просмотр наследия Лукача тех десятилетий неминуемо обратит внимание на тот факт, что самой проблеме "соцреализма" уделено в его работах крайне мало внимания. В социалистическом реализме он видел лишь ориентир, своего рода идеальную модель большой литературы будущего, способной столь же полнокровно выразить эпоху перехода к социализму в общечеловеческом масштабе, как творчество Гете и Бальзака, Толстого и Достоевского выразило во всех противоречиях эпоху становления буржуазного общества. "Если социалистический реализм, который, вследствие практики сталинской эпохи, даже в социалистических странах становился нередко объектом насмешек, намерен достигнуть того уровня, на котором он находился в 20-х годах, то он должен вновь найти путь к реалистическому изображению человека сегодняшнего дня"<sup>39</sup>, – отмечал философ в начале 60-х годов.

Как видно из этих слов, Лукач отнюдь не идеализировал официальной советской литературы 30–40-х годов, в которой "реализм был вытеснен своего рода казенным натурализмом, сочетающимся со столь же казенной, так называемой революционной романтикой"<sup>40</sup>. "Иллюстративная литература" сталинского периода, писал философ, "была грубой подделкой действительности... (она) родилась не из реальной жизни... ее форма и содержание определялись очередными постановлениями... Продолжать и развивать то, что в сталинскую эпоху превозносилось и восхвалялось как социалистический реализм – дело полностью безнадежное"<sup>41</sup>. Вышеприведенные суждения, особенно показа-

тельные для понимания позиции Лукача, взяты из работы, опубликованной уже после XX съезда КПСС. Но глубокая неудовлетворенность философа современным состоянием социалистической литературы постоянно звучала и в более ранних его работах. За недооценку "передового опыта" советской литературы Лукач подвергался резкой критике с позиций ортодоксальной эстетики сталинской эпохи, особенно в ходе проработочной кампании 1949–1950 гг., начатой в Венгрии и отозвавшейся в других странах социалистического лагеря, включая СССР<sup>42</sup>.

Правда, в ряде своих работ (как 20–30-х годов, так и более поздних) венгерский философ предпринял попытку связать с творчеством некоторых писателей XX в. зарождение "высокого реализма" уже новой эпохи. Среди этих писателей были Горький, ранний Шолохов, но не только они. Примечателен интерес философа к творчеству А. Платонова, для которого во второй половине 30-х годов журнал Лукача и Лифшица "Литературный критик" был, как известно, практически единственным средством общения с читателями. В 1960-е годы Лукач очень высоко оценил прозу А. Солженицына, посвятив ей специальную работу, вышедшую на многих языках<sup>43</sup>. Солженицын является именно "тем писателем, которому... действительно удалось разрушить идеологические бастионы сталинской традиции", причем у него "речь идет о начале, о первых подступах к новой действительности, а не о завершении определенной эпохи"<sup>44</sup>. "Один день Ивана Денисовича" Лукач назвал "предельно сжатой увертюрой к будущему поэтическому подведению итогов сталинской эпохи", "важным симптомом открытия литературой социалистического настоящего", "нащупыванием пути, ведущего к действительности, в процессе поиска достойных его крупных форм"<sup>45</sup>. Об отношении Д. Лукача и его ближайшего единомышленника М. Лифшица к творчеству Солженицына чаще всего стараются умолчать те, кто подобно видным философам А. Гулыге и М. Кагану, некорректно пытается поставить знак равенства между теорией "высокого реализма" и мертвящим официозом сталинско-брежневской эстетической ортодоксии<sup>46</sup>. Существуют однако и более справедливые суждения. Наступлению сталинской эстетики "мужественно

сопротивлялись на протяжении нескольких лет Г. Лукач и его товарищи по "Литературному критику", пока журнал... не закрыли перед самой войной", – пишет Вяч. Вс. Иванов<sup>47</sup>.

Лукач никогда не пытался предугадать, какие конкретные формы примет "высокий реализм" будущего и, тем более, не стремился установить какую-либо систему норм и канонов для него. "К какому результату приведет попытка понять сегодняшний день через освещение сталинской эпохи, которая содержит в себе человеческую и этическую предысторию любой действующей сейчас личности, – этого пока никто сказать не может", – писал Лукач в связи с Солженицыным<sup>48</sup>. "Если сегодня что-либо уже является несомненным, то это следующее: будущая большая литература социализма, находящегося сегодня в стадии обновления, ни в коем случае не может быть – в главнейших, решающих вопросах формы – простым продолжением первого взлета литературы 20-х годов или возвращением к этому периоду. Потому что с тех пор коренным образом изменилась природа конфликтов, изменилось качественное своеобразие людей и их отношение друг к другу"<sup>49</sup>.

С другой стороны, Лукач не связывал большую литературу будущего с механическим освоением писателями социалистической ориентации художественного опыта современных западных течений. "Уже в 30-х годах попадались такие, на "современном уровне" выполненные романы, которые использовали все достижения экспрессионизма, "новой предметности", монтажа и т.д., но лишь этой внешней, формальной стороной отличались от посредственной казенной литературы тех лет"<sup>50</sup>. И в дальнейшем не утратила значения задача поисков, без оглядки на современную "буржуазную" литературу, своего пути и способов художественного выражения социального опыта стран, приступивших к социалистическому эксперименту. "Сталинская эпоха во многих людях подорвала веру в социализм. Сомнения и разочарование, возникшие на этой почве, могут быть субъективно вполне искренними и откровенными, но в поисках своего выражения они легко могут привести художника к простому подражанию западным направлениям. И если даже с чисто художественной точки



зрения такие произведения интересны, они все же не способны освободиться от печати эпитонства"<sup>51</sup>. В связи со всем вышесказанным необходимо подчеркнуть: и в 30-е – начале 50-х годов, и уже позже, в условиях критики сталинистской практики, главной задачей своей деятельности в области эстетики Лукач считал не выработку некоей искусственной модели "социалистического реализма" (как вольно или невольно пытается показать в приведенной нами цитате Ф. Фейто), а освоение тех пластов классического наследия, на которое должно опираться искусство новой эпохи.

Эта задача стояла перед Лукачем и в советский период творчества, и после того как в 1945 г. философ после четвертьвековой эмиграции вернулся в Венгрию, сразу же включившись в литературно-общественную жизнь<sup>52</sup>. Работы Лукача по истории мировой литературы переводились на разные языки, имели большой отклик среди гуманитарной и творческой интеллигенции почти всех стран Восточной Европы, особенно в Восточной Германии, где Лукач часто бывал, выступал с лекциями, участвовал как критик текущей литературной жизни (кстати, и свои философские, научные труды, почти все, кроме публицистики, обращенной непосредственно к венгерскому читателю, Лукач в течение всей своей жизни, как правило, писал по-немецки).

Новая культура в странах Восточной Европы, освободившихся от фашизма, может быть создана, утверждал Лукач, только на прочном фундаменте классического наследия. "Чем настоятельнее мы подчеркиваем то новое содержание, к которому мы стремимся в культуре, тем решительнее следует выступать против узкого, сектанского, цехового понимания рабоче-крестьянской культуры... Надо отвергать все то, что в крестьянской культуре является узко провинциальным, а в рабочей культуре носит цеховой, сектантский характер"<sup>53</sup>.

В работах второй половины 40-х годов Лукач по-прежнему воспринимал многие художественные процессы, происходящие на Западе, прежде всего как проявление кризиса культуры позднего капитализма, который выражался в усилении иррационалистических тенденций. Этому искусству он пытался противопоставить культуру ран-

него капитализма (сюда входили и наследие эпохи Возрождения, эпохи Просвещения, и немецкая классическая философия, и литературная классика XIX в.). Категоричное неприятие Лукачем значительной части художественного опыта конца XIX – первой половины XX вв. вызывало возражения, а подчас и бурную полемику как со стороны аполитично настроенных апологетов новейшего искусства, увидевших в программе Лукача попытку ущемления творческих свобод<sup>54</sup>, так и со стороны приверженцев пролетарского авангарда (в Венгрии круг Л. Кашшака). В своих негативных оценках некоторых сложных, неоднозначных явлений художественной культуры XX в. Лукач действительно был иногда очень категоричен, его попытки провести прямые параллели между романами М. Пруста, Ф. Кафки, Дж. Джойса, с одной стороны, и мифотворческими иррационалистическими направлениями в философии, с другой, не всем казались убедительными, многим оппонентам виделась в них недооценка специфики художественного мышления, не всегда напрямую сопоставимого с философской формой сознания. И все же Лукач отсюда не призывал к подчинению художественного творчества жесткой системе формальных канонов. Так, венгерский философ сразу же оценил как выдающееся явление мировой культуры вышедший в 1947 г. роман Т. Манна "Доктор Фаустус", хотя по формальным признакам проза Т. Манна заметно отличалась от "высокого реализма" XIX в.\* Главным критерием художественной ценности для Лукача продолжал оставаться критерий гносеологический, т.е. устремленность художника (независимо от его политических пристрастий) к познанию объективной действительности и способность его выразить в адекватной образной форме основные тенденции эпохи, наиболее глубокие социальные связи. Формальной стороне в эстетике Лукача неизменно отводилась роль вторичная.

---

\*Г. Лукача и Т. Манна отличало взаимное уважение. "Этот коммунист, дорожащий "буржуазным наследием"... отзывался обо мне очень умно и лестно, обнаружив необходимую всякому критику способность различать между мнением писателя и его бытием (или рожденной бытием деятельностью) и принимать за чистую монету не первое, а второе", – замечал крупнейший немецкий писатель<sup>55</sup>.

В условиях, когда венгерская компартия уделяла первостепенное внимание задачам укрепления социальной базы, в том числе завоеванию творческой интеллигенции, платформа Лукача (хотя и не лишенная спорных моментов, но все же отличавшаяся несомненной гибкостью, тонким пониманием специфики искусства) получала поддержку партийного руководства. Ракоши и его окружение небезуспешно пытались использовать в своих интересах и огромный интеллектуальный потенциал всемирно известного философа, и его немалый авторитет в кругах левой интеллигенции не только в Венгрии, но и за ее пределами. Критически относящийся к творчеству Лукача Ф.Фейто не мог все же не признать: "Высокое диалектическое искусство, знание различных тенденций западной философии, тем более глубокое, что ему приходилось преодолевать их в самом себе, делали Лукача наиболее подходящей фигурой для роли адвоката *in extremis* ортодоксальной партии, которая еще не потеряла надежду привлечь на свою сторону интеллигентов, вкусивших сладость "декадентской культуры". Не был ли он воплощенным доказательством терпимости по отношению к ряду утонченных умов, доказательством того, что им предоставится все же возможность сохранить свои международные связи и определенный уровень мышления и творчества, который клеветники режима объявили уже окончательно утерянными?"<sup>56</sup>

Но отбросив к 1948 г. идею единого "народного фронта" как утратившую актуальность, коммунистические лидеры пересмотрели и основополагающие установки культурной политики. "Мы требуем от писателей точного знания марксизма-ленинизма", – заявлял в 1950 г. один из идеологов Венгерской партии трудящихся М. Хорват<sup>57</sup>. Ранее, до установления монополии одной идеологии, руководство партии было вынуждено считаться с идейным плюрализмом среди творческой интеллигенции и в силу этого не гнушалось использовать в своих интересах довольно гибкую лукачевскую концепцию культурной политики, признававшую за художником право на самостоятельный выбор тем и выразительных средств на основе широко понимаемого реалистического метода, предполагавшую учет специфики художественного творчества как вида деятельности, автономного от текущей политики. Теперь оно уже не испытывало прежней тактической необходимости в этом. "Мавр сделал свое дело, мавр может

уходить", — так словами известного шекспировского героя откомментировал впоследствии философ произошедшее на рубеже 40–50-х годов свое унижительное, сопровождавшееся разносной критикой отлучение от участия в разработке линии партии в отношении творческой интеллигенции<sup>58</sup>. В условиях, когда политическая гегемония ВПТ была уже неоспорима, а ее оппоненты вытеснены с политической арены, партийное руководство без видимого ущерба для своей монополии на власть уже могло вопреки Лукачу позволить себе провозглашение курса на "единомыслие" в среде деятелей культуры. Возвращение Лукача на авансцену общественной жизни произошло лишь в 1956 г. на волне демократического подъема. Но участие философа в "ревизионистском" правительстве И. Надя в качестве министра культуры дало толчок новой международной критической кампании против него с позиций ортодоксального коммунизма.

60-е годы стали для Лукача финалом многолетней творческой деятельности. И именно на это время пришелся пик интереса к философии Лукача во всем мире. Ранние работы, которые философ давно уже считал пройденным этапом своей духовной биографии, были переизданы на Западе, заметно повлияли на формирование идеологии "новых левых" конца 60-х годов. Если в СССР Лукач считался одним из мэтров европейского ревизионизма и до 1985 г. его работы почти не издавались, то в более либеральной кадаровской Венгрии с конца 60-х годов и уже после смерти философа, в 70–80-е годы, на Лукача все чаще ссылались "власть предержащие", по мере усугубления кризиса социализма все более обеспокоенные недостаточной конкурентоспособностью марксизма в споре с иными идеологиями.

Задача, которую взял на себя Лукач, оказалась непосильной даже для философа такого масштаба — марксистская идея не была реннимирована. Вместе с тем многогранное творческое наследие крупнейшего венгерского философа и литературоведа заняло большое место в истории европейской мысли XX столетия и вызывает до сих пор к себе немалый интерес.

## Примечания

<sup>1</sup> Из работ на английском языке см.: *Georg Lukács: the man, his works and his ideas*, London, 1970; *Királyfalvi B.* The aesthetics of Gy. Lukács, Princeton-L., 1975; *Klímíster R.* Praxis and method: a sociological dialogue with Lukács, Gramsci and the early Frankfurt School, L., 1979; *Arato A., Breines P.* The young Lukács and the origins of Western marxism, N.Y., 1979; *Feenberg A.* Lukács, Marx and the sources of critical theory, Oxford, 1981; *Lichtheim G.* George Lukács, N.Y., 1970; *Mészáros I.* Lukács, a concept of dialectic, L., 1972; *Bernstein J.M.* The philosophy of novel: Lukács, Marxism and the dialectics of form, Minneapolis, 1984; *Gluck M.* George Lukács and his generation, 1900–1918, Cambr. (mass.), 1985; Lukács reapprised, N.Y., 1985; *Holzman M.* Lukács's road to god: the early criticism against its pre-marxist background, Washington, 1985; George Lukács and his world: a reassessment, N.Y. etc, 1987; Lukács today: Essays in marxist philosophy, Reidel, 1988; etc.

<sup>2</sup> *Urban K.* Lukács György és a magyar munkásmozgalom, Bp., 1985.

<sup>3</sup> См.: *Sziklai L.* Lukács György és a fasizmus kora, Bp., 1981.

<sup>4</sup> Годы в Москве Лукач впоследствии в переписке назвал "хорошим, плодотворным периодом" своей жизни, особенно отметив наличие тесного круга единомышленников, "настоящего умственного коллектива", сформировавшегося вокруг журнала "Литературный критик", закрытого в 1940 г. (в эту группу входили М. Лифшиц, В. Гриб, И. Сац и др.). См.: *Lukács Gy. levele Lesznai Annához // Elet és irodalom*, 1978, dec. 23, 8 old.

<sup>5</sup> Выдающийся философ В.Ф. Асмус в своем восторженном (не предназначавшемся для печати) отзыве на работу о Гегеле, написанном в 1942 г., отмечал: "Лукач рассматривает ход развития молодого Гегеля не как "имманентную" эволюцию идей, а показывает, каким образом идеалистическая диалектика Гегеля возникла из попыток философски осознать факты капиталистического развития Англии, события Французской буржуазной революции и противоречия немецкой общественно-исторической действительности" (Архив РАН в Москве. Ф. 1922. Оп. 1. Ед. хр. 118. С. 5).

<sup>6</sup> Подробнее см.: *Стыкалин А.С.* Концепции культурного наследия в послевоенной Венгрии (1945 – середина 1950-х годов) // Социокультурные процессы в странах Восточной Европы (после второй мировой войны), М., 1992.

<sup>7</sup> В формирование теории "высокого реализма" как целостной системы идей наряду с Д. Лукачем внесли немалый вклад его соратники по журналу "Литературный критик", особенно М.А. Лифшиц. Теория, составившая важный этап в развитии марксистской эстетической мысли, по праву может быть названа теорией "высокого реализма" Лукача-Лифшица.

<sup>8</sup> Лукач Д. Что такое новизна в искусстве? // Вопросы литературы (далее – В.Л). 1991. № 4. С. 48.

<sup>9</sup> Там же. С. 54.

<sup>10</sup> Lukács Gy. A realizmus problémái. Bp., 1948. 11–12 old.

<sup>11</sup> Lukács Gy. Művészet és társadalom. Bp., 1968. 142 old.

<sup>12</sup> Лукач Д. Социалистический реализм сегодня // В.Л. 1991. № 4. С. 91.

<sup>13</sup> Лукач Георг. К истории реализма. М., 1939. С. 163.

<sup>14</sup> Цит. по: Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 4. М., 1987. С. 525.

<sup>15</sup> См.: Sziklai L. Op. cit.

<sup>16</sup> О позиции Брехта в споре с Лукачем дают представление его письма (В.Л. 1975. № 8).

<sup>17</sup> В.Л. 1991. № 4. С. 45–46.

<sup>18</sup> Там же. "Если литературный герой, – отмечал также Лукач, – является лишь представителем своего пола (класса), то идеи – конечно, не преднамеренно – становятся в его жизни первичными, не вытекающими из нее самой, непосредственно действующими; объективно возникает литературная карикатура на гегелевское "царство духа" – карикатура тем более гротескная, чем более марксистскими, по мысли автора, эти идеи являются" (Там же).

<sup>19</sup> Lukács Gy. Magyar irodalom – magyar kultúra. Bp., 1970. 540 old.

<sup>20</sup> Ibid. 486 old.

<sup>21</sup> В.Л. 1991. № 4. С. 56.

<sup>22</sup> Там же. С. 57.

<sup>23</sup> Лукач Г. К истории реализма. С. 259.

<sup>24</sup> Там же. С. 260.

<sup>25</sup> Там же. С. 318.



- 26 *Lukács Gy.* Új magyar kultúraért. Вр., 1948. 181 old.
- 27 *Лукач Г.* К истории реализма. С. 265.
- 28 Там же. С. 256.
- 29 Там же. С. 114.
- 30 ВЛ. 1991. № 4. С. 89.
- 31 Цит. по: *Lukács Gy.* Irodalom és demokrácia. 2 kiád. 1948. 21 old.
- 32 *Брежнев Б.* О литературе. М., 1977.
- 33 Материалы некоторых критических дискуссий опубликованы. См., например, о так называемой "дискуссии о Лукаче" / 1949–1950 / : *A Lukács-vita.* Вр., 1985.
- 34 *Лакшин В.Я.* Воспоминания о Дьерде Лукаче // Иностранная литература. 1988. № 7. С. 231.
- 35 *Фейто Ф.* Венгерская трагедия или антисоветская социалистическая революция. М., 1957. С. 100.
- 36 Цит. по: *Бессонов Б.Н., Нарский И.С.* Дьердь Лукач. М., 1989. С. 146.
- 37 О том, что Лукач и в конце 60-х годов упорно продолжал искать "третий путь" между государственно-бюрократическим социализмом и буржуазной демократией, свидетельствует его работа "Настоящее и будущее демократизации" (1968), фрагмент из которой "Демократическая альтернатива сталинизму" на русском языке: см.: Коммунист. 1990. № 14.
- 38 ВЛ. 1991. № 4. С. 89.
- 39 Там же. С. 73.
- 40 Там же. С. 79.
- 41 Там же. С. 74, 78.
- 42 См. статью А.А. Фадеева (Правда. I. II. 1950.)
- 43 *Lukács Gy.* Solzsenitsyn. London, 1970.
- 44 ВЛ. 1991. № 4. С. 73.
- 45 Там же. С. 84, 75, 77. "Смысл художественного открытия, сделанного Солженицыным, заключается в том, что один-единственный, лишенный особых событий день одного произвольно взятого лагеря он возвел в символ еще не преодоленного, еще не отраженного писателями прошлого" (Там же. С. 76).

<sup>46</sup> См.: *Гулыга А.* В мире антиэстетики. Литературная учеба, 1987. № 5; см. также дискуссию с участием М. Кагана (Философские науки, 1986. № 5); несостоятельность некоторых обвинений в адрес эстетики Лукача-Лифшица убедительно показывает В. Арсланов (ВЛ, 1989. № 8).

<sup>47</sup> *Иванов Вяч.Вс.* "... и дышат почва и судьба" // Лит. газ. I.VI.1988.

<sup>48</sup> ВЛ, 1991. № 4. С. 88.

<sup>49</sup> Там же. С. 91. Лукач конкретизировал: "Структура и динамика нынешних конфликтов имеет совсем другую природу. Внешние драматические конфликты являются сегодня редчайшим исключением. Поверхность общественной жизни как будто бы очень слабо меняется на протяжении долгого времени, видимые изменения происходят медленно, постепенно. Однако во внутренней жизни людей уже в течение десятилетий происходят коренные изменения, которые, естественно, и сейчас влияют на поверхность общественной жизни, а позже, в процессе формирования нового жизненного уклада, станут играть все более важную роль" (Там же; статья написана в начале 60-х годов).

<sup>50</sup> Там же. С. 81.

<sup>51</sup> Там же. С. 89. "Речь здесь идет лишь о том, что если разочарование в социализме встретится со стилевыми формами западного скепсиса, то из этого в конечном счете родится лишь эпигонство", — резюмировал философ (Там же. С. 90).

<sup>52</sup> См.: *Стыкалин А.С.* Концепции культурного наследия...; *Сергеда В.Т.* Венгерская литература 1945–1948 гг. (Борьба за реализм) // Выбор пути: Литературы европейских социалистических стран в первые послевоенные годы. М., 1987.

<sup>53</sup> *Lukács Gy.* Irodalom és demokrácia. 2 kiad. Bp., 1948. 26–27 old.

<sup>54</sup> О спорах, вызванных статьей Лукача "Венгерские теории абстрактного искусства". См.: *Művészet*, 1983. 9 sz.).

<sup>55</sup> Цит. по: *Лакшин В.* Указ. соч. // Иностранная литература, 1988. № 7. С. 233. См. также: *Marcus-Tar J.* Thomas Mann und Georg Lukács. Bp., 1982.

<sup>56</sup> *Фейто Ф.* Указ. соч. С. 100.

<sup>57</sup> *Horváth M.* Lobogók: Petőfi. Bp., 1950. 215 old.

<sup>58</sup> A Lukács-vita. Bp., 1985

## “ОТКРЫТАЯ” КОНЦЕПЦИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМ

Развитие искусства органически включает в себя осмысление пройденного пути и прогнозирование будущего. В отдельные моменты процесс смены эстетических программ может становиться особенно заметным, теоретические построения привлекают к себе не меньше внимания, чем сами художественные произведения. В XX в. так было с авангардистскими течениями кануна первой мировой войны и начала 20-х годов, когда общественное спокойствие и литературную традицию взрывали французский дадаизм и сюрреализм, итальянский футуризм, немецкий экспрессионизм, русский акмеизм, футуризм, имажинизм, чешский поэтизм и т.п. Во всех этих случаях теория если не предшествовала, то непосредственно сопутствовала появлению новых художественных творений, писатели деятельно участвовали в составлении манифестов, в критических баталиях, вместе с литературными критиками объясняли и доказывали, почему теперь надо писать именно так и только так.

Концепция социалистического реализма, сформулированная в СССР в начале 30-х годов была программой принципиально иного рода, ибо на первом плане здесь оказались политические требования. К этому времени в советском государстве было покончено с идеологическим плюрализмом и разномыслием, допустимым считалось существование только одной философской доктрины, насаждалось неукоснительное подчинение только одной руководящей партийной линии. Вместе с тем тогдашние правящие верхи сознавали большое воспитательное и пропагандистское значение искусства и проявляли горячую заинтересованность в том, чтобы мобилизовать лучшие художественные силы на литературную агитацию в пользу режима. За-

программировать такую направленность развития литературы и была призвана концепция социалистического реализма, которая – в отличие от прежних программ – не родилась в художественной среде, а была разработана совместными усилиями политиков и теоретиков при главенствующем положении первых и затем предложена писателям, привнесена в литературный процесс.

По сравнению с рашовским экстремизмом новая программа могла восприниматься как определенный шаг вперед. В самом названии новой программы (или, как тогда обычно говорили – "метода") подчеркивалась дорогая для большей части литераторов приверженность традициям великого русского реализма, а ее политическая однозначность была несколько прикрыта весьма заманчиво для тех исполненных энтузиазма лет звучащим требованием изображать жизнь – "в революционном развитии". За социалистический реализм ратовал М. Горький в своей прочувствованной речи на I съезде советских писателей. Доклад Н. Бухарина на том же съезде с апологией Пастернака и доклад К. Радека с критикой в адрес зарубежной пролетарской литературы вроде бы свидетельствовали о первостепенности для большевиков эстетического критерия. А. Луначарский в дискуссиях о новом методе последовательно настаивал на широте художественного поиска, на возможности использовать в социалистическом искусстве приемы не только реализма, но и романтизма, сатиры, гротеска и т.д.

Однако очень скоро обнаружилась вся ограниченность декларируемой широты социалистического реализма, жесткая императивность политических требований к искусству, которые предъявляли руководители партии и точно следующая их указаниям, а подчас и еще более ужесточающая их литературная критика.

А. Солженицын в ответном слове на присуждение ему литературной награды Американского национального клуба искусств (1993) так определил самый большой грех социалистического реализма, по мнению писателя, вообще выводящий его за границы искусства и делающий излишним его научное изучение, это: "доступная любому бытовому взгляду простая угодливость: стиль "чего изволите?" или "пиши так, как приказывает партия" (I, 4).

Можно было бы возразить А. Солженицыну, что этому принципу следовали далеко не все писатели даже из числа принимавших социалистический реализм, что в самые мрачные тоталитарные времена истинные художники руководствовались прежде всего своими гуманистическими устремлениями, а не указаниями сверху. Действительно, стиль "чего изволите" был широко распространен и горячо одобрялся ортодоксальной критикой, но в целом литература советского периода не укладывалась в рамки так понимаемого социалистического реализма. Не только потому, что существовала и литература русской эмиграции, не только потому, что в те же годы писались изданные гораздо позже такие шедевры, как "Мастер и Маргарита" М. Булгакова и "Реквием" А. Ахматовой. В легально публиковавшейся советской литературе также были не только тенденциозные ремесленные поделки, но и непреходящие ценности, глубоко изучать которые — обязанность историко-литературной науки. И далеко не все даже в творчестве "первых величин", высоко ценямым партийным руководством, точно соответствовало официальным воззрениям — достаточно вспомнить "Тихий Дон" М. Шолохова или сатирические пьесы В. Маяковского. Тем не менее А. Солженицын в своей речи безошибочно указал на главную опасность доктрины социалистического реализма, которая — в ее догматическом толковании — становилась серьезным тормозом свободного развития литературы.

В 30-е годы концепцию социалистического реализма принимали многие писатели революционного направления и марксистские критики за рубежом СССР. В странах тогдашнего капиталистического мира наблюдались и ортодоксально-пролетарские (например, в Германии) и более взвешенные (например, в Чехословакии) подходы к трактовке социалистического искусства, но, в отличие от СССР, социалистический реализм в литературах этих стран выступал как одно из оппозиционных режиму течений, как одна из левых художественных программ наряду с другими. После второй мировой войны литературная ситуация в тех странах, которые вошли в зону влияния Советского Союза, радикально изменилась. С приходом к власти коммунистических партий создаются союзы писателей по советскому образцу с жесткой идеологической дисциплиной, а социали-

стический реализм возводится в ранг единственно приемлемой государственной культурной программы.

В первые послевоенные годы возросшая популярность во всем мире советской литературы создавала благоприятный климат для положительного отношения писателей социалистической ориентации к социалистическому реализму, который они воспринимали как установку на антифашистское искусство, рассчитанное на широкие массы. Однако уже тогда в критике звучали голоса, предостерегавшие против слепого следования этим лозунгам. Так, видный чешский критик либерально-экзистенциалистского направления В. Черный писал в 1946 г. по поводу некоторых речей на съезде чешских писателей, что они представляют собой "незамысловатую пропаганду "социалистического реализма", лишь слегка приспособленного к сиюминутным обстоятельствам социального строительства у нас" (2, 119). Пронизируя над подобной позицией, В. Черный вместе с тем признавал, что социалистический реализм мог бы быть и полезен литературе, если бы он обогатил ее новой философией труда и более глубоким анализом человеческой сущности. Однако очень скоро события в СССР положили конец подобным упованиям.

Эйфория победы над фашизмом привела к некоторым идеологическим послаблениям в советской литературе, но уже в 1946 г. начало холодной войны ознаменовалось крутым "закручиванием гаек". Постановление ЦК ВКП(б) о журналах "Звезда" и "Ленинград", доклад А. Жданова с разностной критикой творчества М. Зощенко и А. Ахматовой открыли период такой политической ортодоксальности по отношению к литературе, которая превзошла даже 30-е годы, когда еще хоть в какой-то степени художественное мастерство могло приниматься в расчет. Теперь политические требования к литературе были еще больше оголены и вульгаризированы, что тяжелейшим образом сказалось не только на советской литературе и эстетической теории, но и на марксистской литературной критике стран советского блока, где были задавлены тенденции творческого восприятия концепции социалистического реализма. Рубеж 40-х и 50-х годов в развитии литературы этого региона отмечен размахом "социалистической унификации". Писателям диктовали не только о чем и что, но и как писать – в какой форме, в каком



романном жанре, каким стихотворным размером. Это был короткий по времени период своеобразного "литературного шока", с точки зрения национального литературного процесса его вообще можно было бы считать ничтожным, если бы не то обстоятельство, что период этот так или иначе отразился в творчестве большинства писателей региона и все последующее развитие литературы должно было от него отталкиваться.

Политическая оттепель середины 50–60-х годов в СССР и других европейских странах социалистического блока ознаменовалась в художественных кругах широким обращением к искусству авангарда, которое в предыдущие годы было объявлено буржуазным и практически запрещено. Теперь, напротив, большая часть критики поднимает авангард в качестве наиболее плодотворной традиции, на которую может опереться искусство современности. Возрождаются связи искусства социалистических стран с различными направлениями западного искусства, прежде всего – самыми новейшими, растет тяга к экспериментальной форме. Концепция социалистического реализма неудержимо теряет свой авторитет и против нее выдвигается своего рода контр-концепция революционного искусства, нацеленная на использование приемов и методов авангардизма.

Словое решение чехословацкого кризиса 1968 г. сопровождалось стремлением правящих коммунистических партий "доразгромить" ревизионизм, обеспечить реванш социалистической идеологии в том числе в области литературы. К инакомыслящим вновь стали применяться репрессии: были изгнаны из СССР и лишены гражданства А. Солженицын и П. Бродский. В Чехословакии неоднократно заключался в тюрьму В. Гавел, не позволили вернуться из-за рубежа П. Кокоуту, было запрещено печататься многим известным писателям, фактически был установлен "запрет на профессию" в следствие которого известные литераторы становились истопниками, дворниками, ночными сторожами. Вновь вводится суровая цензура и т.п. Но в ответ возникает новая волна литературной эмиграции из социалистических стран, разворачивается широкая сеть самиздата в Польше, Чехословакии, да и в СССР. Становится очевидным, что былук железнук дисциплину

в литературе уже не восстановить, что процессы демократизации и либерализации лет оттепели оставили в обществе слишком глубокие следы.

В этой обстановке стремление к идейно-эстетическому компромиссу, который позволил бы объединить широкие литературные силы социалистической ориентации, выразилось в попытках реформировать концепцию социалистического реализма, избавить ее от жесткой нормативности, теоретически "легализовать" уже получившие в 60-е годы широкое распространение в литературах социалистических стран приемы авангардизма. Так, в советской критике начала 70-х годов появляется тезис об "открытости" социалистического реализма. Б. Сучков стремится вывести за рамки все еще одиозного понятия "модернизм" таких влиятельных европейских писателей, как Джойс, Пруст, Кафка, критикует "стагнацию" теории социалистического реализма. Д. Марков предлагает рассматривать социалистический реализм как "исторически открытую систему художественных форм". В том же направлении шли размышления, например, венгерского ученого Б. Кепеш, который в предисловии к сборнику документов "Социалистический реализм" (Будапешт, 1970) писал о постоянных и переменных признаках этого феномена. К постоянным признакам он относил опору на научное марксистское мировоззрение, включенность в борьбу за социалистическое переустройство мира, ориентацию на широкого читателя, к переменным – конкретную тематику, жанр, стиль, художественные приемы. По его мнению, для осуществления постоянных признаков-целей "социалистический реализм использует самые разнообразные художественные средства, т.е. развивает многие традиции, восприимчив к любым новшествам." (3, 98).

"Открытая концепция", популяризации которой особенно много работ посвятил Д. Марков, встретила поддержку в Чехословакии, Болгарии, у отдельных авторов других стран. Как "непрерывно обновляющаяся и обогащающаяся, т.е. исторически открытая, система форм художественного изображения действительности" социалистический реализм определялся в отчетном докладе правления Союза словацких писателей его II съезду (1977 г.),

где говорилось, что при такой трактовке "можно начать действенное устранение определенного психологического барьера, который в виде пугала эстетической нормативности блокировал новое теоретическое и практическое отношение к концепции социалистического реализма в нашем современном литературном сознании". (4, 5)

У "открытой концепции" были и решительные противники, особенно в советской критике, которые усматривали в ней (впрочем, не вовсе безосновательно) родство с "реализмом без берегов" Р. Гароди. Другие участники дискуссии (в том числе автор настоящей статьи) видели в "открытой концепции" позитивное по своей сути возрождение "широких" взглядов на социалистический реализм А. Луначарского, чешских критиков-марксистов 30-х годов, некоторых польских теоретиков первых послевоенных лет. Однако велись эти дискуссии лишь на уровне теоретических рассуждений, не вызывая интереса у писателей, которых теперь уже не столь рьяно заставляли клясться в верности "самому передовому методу". В критике же получил права гражданства принцип зачислять в направление социалистического реализма писателей не по их собственным заявлениям, а по "объективным показателям", главным из которых был "социалистический гуманизм", понимаемый как человеколюбие плюс отсутствие враждебности по отношению к социалистическому строю. В такой трактовке концепция социалистического реализма избавлялась от ортодоксальности и нормативности, но и, по существу, вообще теряла очертания художественной программы.

Кардинальные общественно-политические перемены конца 80-х годов в СССР и странах Восточной Европы ознаменовались в эстетической теории категорическим отказом от социалистического реализма в любой его интерпретации, его "обличительной" переоценкой. Но за полным ниспровержением этой уже раньше основательно извне и изнутри расшатанной программы пока не последовало сколько-нибудь заметное оживление в искусстве. В литературной жизни всего этого обширного региона сегодня трудно назвать хотя бы одно весомо выступившее новое течение со своей особой программой. Борьба в литературной среде бывших

социалистических стран идет по вопросам сугубо политическим (и экономическим - за издательства и прочее имущество). Общая литературная ситуация всеми ощущается как кризисная, как переходная — не ясно, к чему. Вместе с тем в критике и литературоведении этих стран все больше укореняется определение современного этапа как постмодернистского. Рассуждая о превратных судьбах концепции социалистического реализма, имеет смысл, на мой взгляд, обратиться и к феномену постмодернизма, хотя они различны по самой своей природе.

Если социалистический реализм характеризуется прежде всего политическими параметрами, то политичность постмодернизма можно усмотреть разве что только в его сугубой аполитичности. Концепция постмодернизма была создана теоретиками и затем как бы наложена на историю культуры. Существуют разные утверждения относительно времени, когда это понятие возникло. Как представляется, само по себе появление этого слова еще ни о чем не говорит, ибо оно не слишком индивидуально: раз был модернизм, то по аналогии с уже существовавшими в литературе выражениями "постсимволизм", "постэкспрессионизм" можно было обозначить последующее развитие как "постмодернизм". Совсем другое дело — взгляд на постмодернизм как на магистральное направление во всей современной культуре. Такое понимание термина получило распространение сравнительно недавно — в последние два десятилетия. Вот что пишет по этому поводу английский исследователь Стивен Коннор в монографии "Культура постмодернизма" (1989): "Хотя термин "постмодернизм" употреблялся рядом авторов в 1950-е и 1960-е годы, нельзя сказать, что концепция постмодернизма выкристаллизовалась ранее середины 1970-х годов, когда утверждения о существовании этого социального и культурного феномена начинают усиленно выдвигаться представителями различных культурных сфер и научных дисциплин: в философии, архитектуре, киноведении и литературе" (4, 6). Одни исследователи обращают внимание на то, что на этот раз понятие "постмодернизм" первоначально закрепилось в американской критике и лишь затем было перенесено в Европу, а не наоборот, как обычно бывало раньше, другие подчеркивают особое значение для осознания "постмодернистского перелома" работ французского фило-

софа Ж.Ф. Лиотара ("Ситуация постмодернизма", 1979 и др.) Как бы то ни было, со второй половины 70-х годов на Западе идут постоянные дискуссии по проблемам постмодернизма, которому уже посвящена обширная литература на французском, английском и других языках. В 80 гг. разговоры о постмодернизме начались в критике стран Восточной Европы. В советском литературоведении одно из первых упоминаний об этой теории мы встречаем во введении Е. Пургановой к коллективной монографии "Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы" (1984). Е. Пурганова пишет: "...нельзя не отметить в качестве нового явления буржуазного литературоведения 70-х годов закрепление в нем термина "постмодернизм", выражающего вполне определенный комплекс понятий в области литературы и литературной критики" (6, 9) По специальной главе о постмодернизме в этой книге еще нет, хотя есть главы о "новой критике", структурной поэтике, постструктурализме, герменевтике и т.п. С нарастающим энтузиазмом российская литературная критика стала писать о постмодернизме с начала 90-х годов.

Постмодернизм понимается, истолковывается и оценивается по-разному, но все же применительно к литературе можно выделить некоторые его общепризнанные черты:

- соединение приемов элитарного и массового искусства, вообще смешение стилей,
- ирония как преобладающий тип отношения к действительности, к процессу писания и к самому автору,
- принцип цитирования, чаще всего – иронического (пародийность),
- высокая интертекстуальность,
- "лингвистичность" текстов, сосредоточенность на словесной игре.

При наличии хотя бы некоторых из перечисленных признаков литературное произведение может быть отнесено к постмодернизму вне зависимости от того, принимает такую классификацию его автор или нет. Так, критика зачисляет в постмодернизм как "Имя розы" и "Маятник Фуко" У. Эко, который сам об этом говорит, так и "Невыносимую легкость бытия" М. Кундеры, который против этого возражает.

Исследователи отмечают, что, в отличие от авангардистских (модернистских) течений, постмодернизм не несет в себе бунтарства, скорее его отличает проническая отстраненность. Но при этом постмодернизм на современном этапе продолжает ту линию в искусстве, которую открыл модернизм. Искусству как познанию жизни он противопоставляет искусство как интеллектуальную игру, несущую ценность в себе самой. Постмодернистская критика отстаивает мнение, что именно такое искусство больше всего соответствует современной эпохе, когда общество переживает кризис идеалов социализма и революции, период сомнений в устоявшихся ценностях, в возможностях человека и перспективах прогресса.

У постмодернизма есть и весьма влиятельные противники, среди них – А. Солженицын, который в уже упомянутой речи 1993 г. отверг не только "искусство" социалистического реализма, но и постмодернизм. Отрицательное отношение А. Солженицына к постмодернизму было прямым следствием его неприятия модернизма вообще. По его мнению, авангардистские течения начала века не "предсказали", а "предварили" "физическую революцию XX века": "Сотрясательная революция, прежде чем взорваться на улицах Петрограда, взорвалась в литературно-художественных журналах петроградской богемы." (I, 4). И далее: "Так на разных исторических порогах это опасное антикультурное явление – отброса и презрения ко всей предшествующей традиции, враждебность общепризнанному как ведущий принцип, повторяется снова и снова. Тогда это ворвалось к нам под трубами и пестрыми флагами "футуризма", сегодня принимается термин "постмодернизм"... Можно бы посочувствовать этим поискам, но так, как мы сочувствуем страданиям большого. Уже своей теоретической установкой такие поиски обрекают себя на вторичность, на третичность, на безжизненность перспектив!" (I, 5) "Да, сегодня мировая культура конечно в кризисе, в глубоком. Новейшие направления в искусстве думают обскатать этот кризис на деревянной лошадке "игровых приемов", . . . Напрасные расчеты: на пренебрежении высшими смыслами, на релятивизме понятий и самой культуры – ничего достойного не создать..." (I, 5).

Солженицыну можно было бы возразить, что настоящие художники постмодернистского склада не замыкаются на игровых прие-



мах, стремятся донести до читателей определенные духовные импульсы, не только разрушают традицию, но что-то и создадут. Однако вряд ли можно оспорить указанную писателем опасность абсолютизации и универсализации постмодернистских приемов. Современная литература состоит не только из словесной и интеллектуальной игры, новые художественные открытия могут появиться отнюдь не только на постмодернистском поле, но и в результате новаторского развития традиций великого реализма, вдохновенного романтизма, а может быть и очищенного от вульгаризации социалистического реализма. Вполне приемлемый в своем конкретном историко-литературном смысле, термин "постмодернизм" может принести вред развитию искусства, если его фетишизировать, как это делала в недавние времена определенная часть критики с термином "социалистический реализм", если его пытаться выдать за единственно плодотворную эстетическую программу.

В заключение я хотела бы обратить внимание еще на одно обстоятельство, выявляющееся при сопоставлении столь не схожих по своей сути программ, как постмодернизм и социалистический реализм. Постмодернизм утверждает смешение стилей, социалистический реализм в своем изначальном варианте отличался прямой привязкой к стилиевой традиции реализма прошлого. Однако последующая эволюция концепции социалистического реализма в сторону ее все большей "открытости" способствовала появлению точек соприкосновения с постмодернизмом.

По сравнению с историческим авангардом начала века постмодернизм есть менее "чистый" модернизм, ибо наряду с приемами различных модернистских направлений он допускает и вполне добротные реалистические приемы. Со своей стороны, "открытое" понимание социалистического реализма допускало использование не только собственно реалистических или "революционно-романтических" (как первоначальная программа), но по существу любых художественных приемов, в том числе авангардистских. Замечательно, что утверждение постмодернизма и "открытой концепции" социалистического реализма происходит приблизительно в одно время – в 70-е – 80-е годы. В постмодернизме больше фор-

мального эксперимента, модернистского начала, в "открытом" социалистическом реализме – больше от традиционного реализма, но в художественном плане обе эти столь различные по своей общественной направленности программы в принципе допускают, пусть в разных пропорциях, соединение того и другого, что, на мой взгляд, отражает характерное для современной эпохи общее движение к эстетической терпимости.

Сегодня социалистический реализм уже отошел в прошлое, споры о постмодернизме начинают повторяться, а его приемы зачастую становятся штампом. Конечно, возможно появление новых программ, новых концепций, но, как мне представляется, известная эстетическая терпимость должна сохраниться и впредь – без нее невозможно движение вперед.

### Примечания

1 Новый мир. 1993, № 4.

2 Černý V. Voje a směry socialistické kultury. Praha, 1946.

3 Пути художественного прогресса...лит.-худож. Критика в ВПР. М., 1978.

4 Slovenské pohľady. 199. № 4

5 Connor S. Postmodernist culture. An Introduction to Theories of the Contemporary. Oxford, 1989.

6 Зарубежное литературоведение 70-х гг.: Направления, тенденции, проблемы. М., 1984.

## МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

(Несколько тезисов для сопоставительных исследований)

1. Термины "магический реализм" и "социалистический реализм" формировались в литературно-общественном сознании почти синхронно. Первый из них первоначально получил широкое распространение благодаря литературному движению новеченто в Италии, в рамках которого в 1926–1929 гг. выходил международный журнал "Новеченто", издававшийся сначала на французском, а затем на итальянском языках; в журнале публиковались итальянские (А. Моравиа, М. Бонтемпелли, К. Альваро и др.), немецкие (Г. Кайзер) и англоязычные (Дж. Джойс, Д.Г. Лоренс, В. Вулф) писатели. Ведущим теоретиком магического реализма стал на данном этапе итальянец Массимо Бонтемпелли (1878–1960), начинавший как футурист, перешедший затем к антибуржуазной реалистической сатире и выдвинувший наконец формулу магического реализма, которая "требовала сочетания реалистической конкретности с гротескной фантастикой, смешивающей реальные закономерности"<sup>1</sup>. Читая это обобщающее суждение З.М. Потановой о магическом реализме, нельзя сразу же не отметить его идеологической окрашенности: отечественные литературоведы (и автор этой статьи – тоже один из них) в большинстве своем вплоть до последнего времени хорошо знали, где лежат эти самые "реальные закономерности", которые зачем-то пытаются "сместить" магические реалисты. На самом же деле все обстояло скорее наоборот: магических реалистов прежде всего не устраивала примитивная трактовка "реальных закономерностей", господствовавшая в массовом идеологическом сознании эпохи, и

они пытались с помощью целого ряда специфических литературных приемов показать, насколько обманчив примитивно-идеологизированный взгляд на действительность, где якобы господствуют четкие "реальные закономерности". Как мне уже приходилось писать, в произведениях магических реалистов при внешне достоверном развертывании сюжета и очевидной наглядности деталей повествование насыщается элементами, постоянно взрывающими изнутри мнимую очевидность и обнажающими все более глубокие и непознанные слои реальности до тех пор, пока привычная реальность расшатывается и за ней достаточно зримо обрисовываются контуры гораздо более страшной, объемной, неизвестной и неустойчиво мерцающей реальности, в которой начисто утрачивают свою значимость ориентиры и стереотипы поведения, выработанные на уровне первичной – обманно очевидной – реальности<sup>2</sup>. Таким образом, вопрос о "смешении реальных закономерностей" у магических реалистов отнюдь не относится к числу самых простых и при разрешении его заведомо бесперспективно становится в позу человека, досконально знающего, где "реальные закономерности" и где они начинают "смешаться". При этом необходимо подчеркнуть, что, видимо, вовсе не случайно в 1920–1930 гг. магический реализм дал наиболее очевидные всходы в Германии, Италии и России, то есть в странах, где эти самые "реальные закономерности" – социалистические или национал-социалистические – внедрялись в массовое сознание с наибольшей настойчивостью и последовательностью. В России возникла удивительная проза Андрея Платонова, буквально насыщенная характерными для эпохи идеологическими штампами, которые, однако, будучи "перемешены" из идеологического газетного контекста в художественный, мгновенно меняют свои функции и "саморазоблачаются". (Лишь один пример, два первых предложения "Котлована": "В день тридцатилетия личной жизни Вошеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования. В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда".) "Магия", с помощью которой магические реалисты пытались пробить окно или

хотя бы брешь сквозь заидеологизированную массовую тупость эпохи, чтобы обнаружить "реальные закономерности" иного, более высокого порядка, осуществляется у А. Платонова почти в каждой фразе, и в восприятии читающего все время доминирует удивление: с одной стороны, перед потрясающей достоверностью повествования и, с другой стороны, перед совершенной невероятностью описываемых событий (как в том же "Чевенгуре", где в конце романа не остается в живых ни одного человека, что немыслимо в традиционном реалистическом романе).

2. Магический реализм как художественный принцип постепенно складывался из большого и разноречивого потока модернистских и авангардистских группировок начала XX в., когда из них стали выделяться писатели, постепенно осознававшие недостаточность одного лишь формального протеста против неприемлемых для них идеологий и общественных структур и стремившиеся к восстановлению целостной концепции мира вне рамок господствовавших идеологий. Модернистские и авангардистские приемы, разумеется, и особенно на первых порах, сохраняются в творчестве магических реалистов, потому что именно эти приемы помогали взламывать и размывать традиционно унаследованную от философского позитивизма и реализма XIX в. упорядоченную и целостную картину мира. На практике любой модернист мог сближаться с магическим реализмом — как только он отчетливо осознавал необходимость на месте разрушенной уже традиционной картины мира воссоздать новую картину, пусть и не столь завершенную, но все же тяготеющую к целостности. Даже если будущие магические реалисты и не проходили через специальную выучку в модернистских кружках и школах (Э. Ланггессер, А. Платонов), они все равно должны были использовать уже найденные модернистами приемы или находить собственные, в той или иной степени родственные модернистским: перед магическими реалистами всегда вставала проблема изображения двух "реальностей", из которых одна — хотя и очевидная для массового идеологического сознания, но отнюдь не доподлинная, . —

должна была быть размыта и устранена, чтобы уступить место другой, претендующей на внесоциальную и вневременную истинность. В этом размытании и устранении позитивистско-реалистической картины мира модернисты были непревзойденными мастерами и обойтись без соприкосновения с ними при выполнении частично сходной задачи было практически невозможно<sup>3</sup>.

3. В противовес магическому реализму, стремившемуся вырваться за пределы магнитного притяжения господствовавших идеологий, социалистический реализм, уходя своими корнями в социалистическое движение и в социалистическую идеологию, открыто признавал свою приверженность определенной идеологической доктрине. В социалистическом реализме тоже неизбежно соотносились две "реальности": та, которая пока существует как очевидная данность, и та, которая неизбежно должна возникнуть в жизни в результате ее "революционного развития". Задача социалистического реалиста состояла вовсе не в том, чтобы "лакировать" изображение всем известных и очевидных реальностей жизни (не случайно такие писатели получали клеймо "лакировщиков"), напротив, на этом ярусе изображения писатель мог быть сколь угодно реалистичен и даже сгущать краски – лишь бы создаваемая им картина отчетливо подводила к мысли о необходимости "революционного развития" и показывала достаточно заметные ростки этого развития, которые убеждали бы читателя в том, что нарисованная писателем первая реальность будет рано или поздно преодолена и устранена и на смену ей придет другая "реальность", гораздо более светлая и праздничная, и ради этой второй "реальности" стоит сегодня жить, сражаться и умирать. На уровне изображения первичной реальности социалистические реалисты могли прямо опираться на традиции реализма XIX в. и даже развивать их, могли они в отдельных случаях использовать и модернистские приемы (ведь первичную реальность им тоже надо было не только критиковать, но и разрушать). Отличительная новизна социалистического реализма началась на уровне изображения второй – еще не существующей – "реальности", в которую нужно было заставить поверить и самого себя и своего читателя. Социалистические реалисты должны были, пристально вглядываясь в жизнь, то есть в первичную реальность,



искать и находить в ней ростки второй – новой – "реальности", которая в идеологической риторике постепенно обрела вполне четкие контуры неразрывного триединства: "новый человек", "новые общественные отношения", "новое общество". При сопоставлении магического и социалистического реализмов в плане отражения в творчестве писателей двух "реальностей" необходимо, разумеется, не абсолютизируя, все же принимать во внимание следующее: социалистический реализм у своих истоков, да и в дальнейшем, как правило, вовсе не предполагал и не требовал приукрашивания первичной реальности (и "Поднятая целина" М. Шолохова в этом плане достаточно показательна), социалистический реализм примитивизировал вторую – будущую – "реальность" (оттого так трогательно или раздражающе-наивны – как посмотреть! – многие рассуждения Пагульного и Давыдова о будущем в той же "Поднятой целине"); магический реализм волею-неволею должен был примитивизировать первичную реальность, потому что она заранее была для него неприемлемой, поскольку выступала прежде всего в идеологической оболочке, обволакивавшей массовое сознание (оттого-то главные творческие достижения магических реалистов расположены на втором ярусе, в их изображениях второй, доподлинной "реальности"). При этом важно помнить и то, что само по себе противопоставление видимости и сущности жизни, кажущейся жизни на поверхности и доподлинной жизни в ее глубинах в тех или иных формах существовало в литературе с незапамятных времен, и когда, например, современный мексиканский писатель К. Фуэнтес пишет: "Я всегда стремился прощунать за обманчивой оболочкой действительность более жизненную и гибкую, чем очевидная повседневная действительность"<sup>4</sup>, то вовсе не обязательно на основании такого заявления сразу же относить его к магическим реалистам. И "Крейцера соната" и "Смерть Ивана Ильича" Л. Толстого отчетливо несут в себе сопоставление двух планов жизни, но сам Л. Толстой из-за этого никаким магическим реалистом не становится. Помимо противопоставления двух планов жизни, что в магическом реализме неизбежно и само собой подразумевается, магические реалисты постепенно выработали целый ряд специфических литературных приемов, которые по отдельности уже достаточно широко использовались пи-

сателями (прием **выстраивания** "замкнутого пространства", как, например, в "Волшебной горе" Т. Манна или в "Замке" Ф. Кафки, или прием "игры со временем", показа относительности и субъективности хода времени в той же "Волшебной горе", о чем литературоведы уже достаточно много писали), но лишь в своей совокупности дают новое качество: магический реализм. Поскольку важнейшие из этих приемов были уже перечислены, то повторять их здесь, видимо, нет необходимости<sup>5</sup>.

4. Сопоставительного изучения магического реализма и социалистического реализма ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении практически еще не существует. Более того, сам уровень и характер изученности этих литературных методов и направлений в мировой литературе на сегодняшний день еще с трудом поддается объективной оценке. Социалистический реализм, возникший и развивавшийся в русле социалистической идеологии и социалистического движения, вплоть до самого последнего времени изучался либо активными сторонниками этой идеологии, либо ее столь же активными противниками. Сотни и тысячи трудов, вышедших из-под пера сторонников названной идеологии, отражают прежде всего логику и динамику развития самой социалистической догмы на протяжении более чем столетнего периода ее реального и нарастающего участия в мировом общественном развитии<sup>6</sup>, иначе говоря ее саморекламу и самооправдание, которые в период "перестройки" постепенно сошли почти на нет, во многих случаях уступив место яростной "самокритике"<sup>7</sup>. Менее многочисленные, но все же обширные труды противников социалистической идеологии и социалистической догмы стремились прежде всего к развенчанию этой догмы, искали и находили ее слабости и подвохи, иллюстрируя отражение этих слабостей догмы примерами из отдельных произведений социалистического реализма.

Магический реализм, возникший прежде всего как антиидеологическое течение, если и изучался, то прежде всего в его национальных и региональных разновидностях, да и то, как правило, лишь в тех случаях, когда сами писатели провозглашали свою приверженность к нему. Первый парадокс состоит в том, что, хотя отдельной статьи или даже заметки о магическом реализме нет ни

в одной отечественной литературной энциклопедии или справочнике<sup>8</sup>, само это понятие с завидным постоянством употребляется как в энциклопедиях, так и в статьях и монографиях. Ю.Ф. Сидорин пишет о П. Дене (род. в 1912 г.) как "основателе "так называемого" "магического реализма" – направления в бельгийской и нидерландской литературах"<sup>9</sup>. С.А. Миронов пишет о Х. Лампо (род. в 1920 г.) как о "представителе одного из модернистских течений – "магического реализма" в бельгийской литературе"<sup>10</sup>. З.И. Плавский пишет о том, что после второй мировой войны в аргентинской литературе "начинает распространяться экзистенциализм, "магический реализм" и другие космополитические течения"<sup>11</sup>. В своих статьях о новеченто З.М. Потапова употребляет понятие магический реализм без кавычек: "Главной формулой новеченто был так называемый магический реализм, смысл которого – открытие в обыденной жизни, в человеке, в природе зон поразительного, ирреального, таинственного"<sup>12</sup>. Наиболее изученным в отечественном литературоведении до сих пор остается немецкий магический реализм, но изучается в основном период после второй мировой войны, когда магический реализм практически занял ведущее положение в литературе западных зон оккупации и в ФРГ. Упомянуть стоит диссертацию Л.И. Мальчукова "Реализм и "магический реализм" в западногерманской литературе 1945–1949 гг." (Л., 1971), главы И.М. Фрадкина и И.В. Млечиной в "Истории литературы ФРГ" (М., 1980)<sup>13</sup>, предисловие А.В. Дранова к роману Г. Казака "Город за рекой", одному из наиболее характерных произведений немецкого магического реализма<sup>14</sup>. В то же время нельзя не заметить, что даже и отечественные германисты предпочитают употреблять понятие магический реализм в кавычках, хотя и немецкие писатели, и критики, в свое время немало дискутировавшие о магическом реализме, писали о нем как о факте естественном и состоявшемся и никаких кавычек для размышлений о нем им не требовалось. Причины недоверия отечественных литературоведов к магическому реализму отчасти проясняет одна из формулировок Л.И. Мальчукова: "Реалистический метод по существу нейтрализовался надбавкой, дополнениями, поправками к нему, смысл которых сводился к "преодолениям" социального взгляда на мир"<sup>15</sup>. Таким образом, за маги-

ческими реалистами сразу же закреплялись по крайней мере три несмысленных греха: во-первых, они "нейтрализовали" и разрушали реализм, во-вторых, отказывались от – святая святых – "социального взгляда на мир", и, наконец, в-третьих, они для художественного претворения в текст двух первых грехов активно использовали "надбавки, дополнения и поправки", то есть, попросту говоря, разнообразный арсенал средств и приемов, уже разработанных в различных течениях модернизма XX в. Сюда же прибавлялась еще и специфика нашего восприятия западногерманской литературы – ведь магические реалисты не входили ни в Группу-47, ни в Группу-61, ни тем более в какие-то еще более "левые" писательские группы и организации в ФРГ, которые мы постепенно начинали признавать и издавать (хотя и со "скрипом", и с задержками, но все же издавались у нас Г. Белль, Г. Грасс, М. Вальзер и т.д.). Магические реалисты духовно противостояли всем этим группам, а потому у нас практически совершенно не издавались, наиболее осторожные литературоведы и критики избегали упоминать понятие "магический реализм" даже в кавычках. В.И. Стеженский, к примеру, так обошел проблему магического реализма в энциклопедической статье о Г. Казаке: "В 1947 г. опубликовал мистико-символический роман о послевоенной Германии "Город за рекой", проникнутый пессимистическими идеями"<sup>16</sup>. А уж он-то, будучи референтом по литературе ФРГ в Союзе советских писателей, прекрасно знал, какие дебаты шли в послевоенной Германии вокруг этого романа Г. Казака и как формировалось в этих дебатах само представление о магическом реализме, дошедшее даже – благодаря многочисленным переводам романа – и до Латинской Америки. Сюда же следует добавить и то, что в отличие от своих итальянских и бельгийских собратьев по перу немецкие магические реалисты никогда не публиковали специальных манифестов и не утверждали, что они магические реалисты, – так их стали называть с 1947 г. немецкие писатели (Г.В. Рихтер, основавший в том же году Группу-47) и немецкие критики (в частности Г. Поль, опубликовавший в 1948 г. статью "Магический реализм?"), пытавшиеся уяснить специфику этой группы писателей (Э. Ланггессер, Х. Ланге, В. Леман, К. Кролов, Г.Э. Носсак и др.) в заново складывавшемся

литературном ландшафте Западной Германии. В то же время следует подчеркнуть, что вышеназванные и многие не названные писатели, которых в пылу общественных и литературных дискуссий 1940–1950-х гг. критика относила к магическим реалистам, никогда не составляли монолитной литературной группы, каждый из них пробивался к собственному магическому реализму поодиночке и сугубо индивидуальным путем: не случайно термин "магический реализм" был употреблен в Германии впервые искусствоведами в середине 1920-х годов, именно с того времени (если не еще раньше) началась в немецкой литературе постепенная трансформация символизма, экспрессионизма и сюрреализма в направлении магического реализма, трансформация медленная и теоретически почти не осознаваемая. Магические реалисты крайне редко придумывали какие-то новые литературные приемы, еще реже декларировали их, но используя и трансформируя уже известные модернистские приемы, они совершенно по-своему компоновали их, выстраивая свое двухъярусное видение мира, где первый ярус хотя и совершенно очевиден, но с высоты второго яруса столь же очевидно нереален, второй же ярус – то есть мир абсолютных, вневременных и внесоциальных, истин, – хотя и совершенно реален, но изобразить его традиционными и даже обновленными реалистическими средствами магические реалисты считали невозможным. Почему? Некоторый свет на этот вопрос проливает одна – кажется, сказанная в сердцах, – фраза Г.Казака: "Сюрреализм, магический реализм или что-то еще – прикладывайте любые этикетки к этому феномену внерациональной поэтики, вы не отнимете у этих форм выразительности их благотворности и законности, равно как и их укорененности в экспрессионизме"<sup>17</sup>. В данном случае для нас особенно важно понятие "внерациональной" поэтики, которая составляла основу основ магического реализма и которая была им необходима для построения внерациональной картины мира, ибо рациональную картину мира они тоже отвергали как идеологизированную, в которой человечество уже совершенно запуталось и в рамках которой уже никак невозможно найти истину, которая на самом деле (то есть на втором ярусе) может быть обнаружена лишь на внерациональных путях<sup>18</sup>. Вышесказанное помогает понять, почему изучение магического реализма постепенно заглох-



ло и в западногерманской науке: литературоведение в ФРГ (и не только в ФРГ), как бы оно не разветвлялось, развивается все же рациональными, а не внерациональными путями. Видимо, для адекватного изучения магического реализма должно возникнуть и адекватное ему "магическое" литературоведение, признающее по крайней мере объективную возможность и допустимость (а, может быть, и необходимость) использования тех же (или иных, еще более емких и разработанных) внерациональных категорий, к которым апеллируют магические реалисты. В противном случае мы будем пытаться на взрослого мужчину натянуть детский пиджак и ругать взрослого за то, что наш детский пиджак ему не подходит...

5. Весьма перспективным для дальнейшего изучения национальных и региональных вариантов магического реализма представляется изучение творчества отдельных писателей в рамках "балканской модели мира"<sup>19</sup>, "латиноамериканской модели мира" и т.д. Разумеется, понятие "модели мира" значительно объемнее, шире и глубже, чем творчество любого магического реалиста: "модель мира" создается в ходе жизни многих поколений людей в течение многих столетий, магический же реалист проживает свою короткую жизнь в рамках определенной исторической эпохи. И тем не менее магический реалист (например, И. Андрич на Балканах или Г.Г. Маркес и Х.Л. Борхес в Латинской Америке) стремится не только осознать и воспроизвести близкую ему национальную и региональную "модель мира", но и выйти за ее пределы: найти в ней моменты вне-региональные, вневременные, общечеловеческие и общезначимые – иначе он по самому определению уже не был бы магическим реалистом. Магический реалист – это обязательно человек удивительно образованный, уважающий и хорошо чувствующий чужие и географически далекие от него культуры, но все же я пока не встречал среди магических реалистов космополитов, ибо магический реализм немислим без очень глубоких корней, а такие корни, как правило, вырастают лишь однажды и на определенной почве и вытащить их из этой почвы практически невозможно, даже если сам писатель захочет впоследствии расшатать свои корни. Пока представляется, что больше всех стремился покинуть непосредственно немецкую



почву Г. Казак в своем "Городе за рекой", и все же, чем больше вчитываешься в роман, тем лучше понимаешь, что сконструировать столь грандиозную и всеобъемлющую философскую параболу если кто и мог, то, в первую очередь, именно немец. Да и приметы первичной реальности – военной и послевоенной Германии – в романе тоже совершенно очевидны, равно как и немецкий национальный менталитет.

6. Вышеназванные положения позволяют заметить, что в изучении обоих феноменов XX в. – магического реализма и социалистического реализма – еще достаточно много лакун, хотя, может быть, именно их сопоставительное изучение позволит пролить дополнительный свет на оба эти явления, поскольку во многих отношениях они находятся на совершенно противоположных полках: попытки найти вневременные, абсолютные, внеидеологические, вне социальные истины, с одной стороны, и столь же упорные попытки абсолютизации временных, конкретных, социальных и исторических, и особенно идеологических факторов, с другой стороны. В социалистическом реализме тоже была своя "магия" и своя "внерациональность" – ее-то и надо постепенно выявлять и исследовать. Ниже я предлагаю несколько конкретных наблюдений, позволяющих, как представляется, увидеть перспективность гораздо более детализированных текстуально-сопоставительных разработок.

А) Соотношение прошлого, настоящего и будущего. В магическом реализме прошлое – неотъемлемая часть настоящего, оно постоянно воздействует на настоящее, живет в нем, направляет и определяет его (в романе Маркеса "Сто лет одиночества" тень убитого "оживает" и преследует убийцу; "Мост на Дрине" Андрича весь соткан из истории; в "Проклятом дворе" того же Андрича далекая история врывается в современность и определяет ее; 33 посвященных у Казака в "Городе за рекой" воплощают высушку мудрость человечества, "Архив" вмещает в себя всю память человечества). В социалистическом реализме прошлое – чаще всего то, что нужно разрушить "до основания" ("Отряхнем его прах с наших ног"), прошлое здесь, как правило, "ненавистное прошлое" (начиная с романа "Мать" Горького), прошлое нужно смести и зарыть настолько, что-

бы оно больше не напоминало о себе (прошлое уничтожалось и в форме уничтожения церквей и культурных памятников, и в форме уничтожения частной собственности, и в форме уничтожения традиционного сословного общества – все это и многое другое разносторонне отражено в советской литературе и в литературах бывших социалистических стран). Прошлое "затаивается" в настоящем в виде врагов или пороков, которые нужно разоблачать, выявлять и уничтожать – будь то частнособственнические инстинкты, кулацкая психология или казачий заговор в "Поднятой целине". В магическом реализме настоящее – поток событий и поступков, приводные нити которых уходят в прошлое и направляются из прошлого; настоящее – просто очередное извержение вулкана, который клокочет с давних времен, и причины его извержений – в самой природе жизни, в человеческой природе, отражающей природу мироздания. В социалистическом реализме настоящее – поле (яростной) битвы за лучшее (прекрасное) будущее, которое приближается по мере того, как стряхивается прах прошлого с наших ног, побеждаются и уничтожаются "враги народа" и в самом настоящем появляются "посланцы будущего": стахановцы, ударники коммунистического труда, ветераны партии, ветераны труда, "Кавалеры Золотой Звезды". Будущее в магическом реализме вытекает из прошлого и настоящего и уже поэтому не дает никаких оснований для энтузиазма. В социалистическом реализме будущее – нечто прекрасное, общество справедливости и обеспеченности, окупающее все жертвы, лишения и тяжелый труд в прошлом и настоящем ("Наш паровоз, вперед лети – в Коммуне остановка").

Б) Если попытаться кратко охарактеризовать основную проблематику произведений, то в магическом реализме это – коренные проблемы человеческого бытия вообще, поиск основополагающих, вневременных (не зависящих от времени) параметров функционирования человека и человечества от древнейших времен и до современности, желание понять, ощутить эти параметры и взвесить дальнейшие шансы человечества, найти хоть какие-то основания, позволяющие надеяться на некий благоприятный исход. В социалистическом реализме это прежде всего – борьба против врагов и вре-

дителей (бюрократов, взяточников и т.д.) за новое общество и нового человека.

В) Если попытаться сопоставить рассматриваемые направления с точки зрения представлений о "новом человеке" и "новом обществе", фундаментальных для концепции социалистического реализма, то придется отметить, что в магическом реализме таких понятий нет и быть не может – особые люди, хранители опыта, мудрецы были всегда, и испокон веков, а – следовательно – они должны быть и есть в настоящем. Если даже возникает нечто вроде "нового общества" (Макондо в романе "Сто лет одиночества"), оно тут же воспроизводит все грехи "старого". В социалистическом реализме "новое общество" возникает по мере освобождения от груза прошлого и от его проклятого наследия и по мере "воспитания нового человека". Но странным образом вдруг обнаружилось, что этот "новый человек" во многом ведет себя как "сверхчеловек" Ницше: он попирает прошлое, он непременно атеист (то есть отрицает христианство и религию вообще), а создаваемая им "новая религия" местами удивительно напоминает "катехизис" из Ницше – "новый человек" навязывает миру "свою волю", убирая и уничтожая всех несогласных и вообще все, что не нравится; он цинично попирает все прежние святыни, ни перед чем не останавливаясь, его "воля" перерастает в волюнтаризм, способный субъективно перекраивать природу и общество и даже попирает естественные законы и науку (история советской генетики, кибернетики и агрономии – лишь некоторые штрихи из "биографии" "нового человека", "новый человек" – это, конечно же, Лысенко, но никак не Вавилов и Чаянов). "Новый человек" в социалистическом реализме – это обязательно или почти обязательно герой, он постоянно недоедает и почти не спит, его труды и усилия заметно превосходят физические возможности обычного, рядового человека ("Как закалялась сталь" и "Молодая гвардия" – всего лишь два примера из многих). Ничего подобного, разумеется, нет в магическом реализме, который в принципе "антигероичен".

Предложенные выше краткие тезисы и наблюдения, разумеется, претендуют лишь на то, чтобы привлечь внимание к новому и – как считает автор данной статьи – перспективному направлению исследований: сопоставительный анализ магического и социалистического реализмов, возникавших и развивавшихся одновременно или параллельно в сходных исторических условиях может не только помочь уяснению специфических особенностей каждого из этих методов в отдельности, но и существенно прояснить общую картину историко-литературного процесса в XX в., когда принципиальное приятие господствовавшей идеологии (читай: господствовавшей над умами социалистических реалистов) или столь же принципиальная попытка отказа от идеологизированного взгляда на мир (магический реализм) привели к возникновению совершенно различных художественных методов. Разумеется, оба названные метода не были статичными и могли претерпевать в XX в. самые различные трансформации, что также должно учитываться в сопоставительных исследованиях.

### Примечания

<sup>1</sup> *Потанова З.М.* Массимо Бонтемпелли //Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1962. С. 692.

<sup>2</sup> *Гузвин А.А.* Магический реализм: на примере романа Германа Казака "Город за рекой" (1947) //Творчество Иво Андрича. Миф. Фольклор. История. Литература. Симпозиум к 100-летию со дня рождения писателя. М., 1992. С. 40–44.

<sup>3</sup> Мой взгляд на модернизм изложен в статье: Романтизм, модернизм, авангард (Несколько эмпирических наблюдений) //Литературный авангард. Особенности развития. М., 1993. С. 36–52.

<sup>4</sup> Цит. по предисловию В. Кутейщиковой в кн.: *Физетес К.* Избранное М., 1983. С. 5.

<sup>5</sup> См. примеч. 2.

<sup>6</sup> См. статью: *Марков Д.Ф., Тимофеев Л.И.* Социалистический реализм //Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 414–416.

<sup>7</sup> См. мои собственные статьи: Зарубежная литература XX века и задачи критики // Вопросы литературы. М., 1989. № 2. С. 76–86; Эмпирические размышления о том, как мы "перегнали" мировую литературу // Литературное обозрение. М., 1989. № 8. С. 34–39.

<sup>8</sup> В обобщающем и в целом весьма солидном "Словаре литературоведения" (Wörterbuch der Literaturwissenschaft, Leipzig, 1986) есть большая статья и библиография по социалистическому реализму, но отсутствует даже и единственное упоминание о магическом реализме. Поистине: чего мы не хотим замечать, того просто не существует.

<sup>9</sup> К.ЛЭ. Т. 9. М., 1978. С. 265–266.

<sup>10</sup> Там же. С. 411–412.

<sup>11</sup> Там же. Т. 1. М., 1962. С. 286.

<sup>12</sup> К.ЛЭ. Т. 5. М., 1968. С. 308; Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 248.

<sup>13</sup> Имеется в виду прежде всего третий раздел главы И.М.Фрадкина "Литература первых послевоенных лет (1945–1949)", специально посвященный характеристике магического реализма (с. 22–29), и глава И.В.Млечиной "Герман Казак" (с. 97–106).

<sup>14</sup> Дранов А.В. Антиутопия – путь к истине // Гелиополис. Немецкая антиутопия. Романы. М., 1992. С. 11–17.

<sup>15</sup> Цит. по: История литературы ФРГ. С. 24.

<sup>16</sup> К.ЛЭ. Т. 3. М., 1966. С. 291.

<sup>17</sup> Kasack H. Deutsche Literatur im Zeichen des Expressionismus // Merkur. В., 1961. N158. S. 357.

<sup>18</sup> Введенное Г. Казаком понятие "внерациональный" (Р. Музиль придумал для этого же понятие "нерационидный") является тоже попыткой магического реализма уйти от диктата традиционного "идеологического "двуединства": "рациональный" – "иррациональный". "Внерациональный" примерно означает: разумный, но не по законам рационалистического и позитивистского мышления, а по законам иного, высшего мышления (но отнюдь не того, что традиционно обозначается "иррациональным"), которое и стремились постичь магические реалисты. (См. по этому поводу некоторые мои соображения на "круглом столе" "X век как литературная эпоха": Вопросы литературы. М., 1993. Выпуск 2. С. 68–74).

<sup>19</sup> Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990; Образ мира в слове и ритуале. Балканские чтения -1. М., 1992; Кириллова О.Т. Творчество Иво Андрича. М., 1992.

## К ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ АГИОГРАФИИ

В эпоху социализма между обществом и искусством установилось, в результате подавления последнего, взаимодействие ранее не существовавшего типа. Новое общество не нуждалось в самодостаточном искусстве. Оно принуждало его к перерождению. Только мутация искусства, приспособленная к идеологическим требованиям, существующая лишь в политическом климате, была оставлена жить открыто и явно. Неподчинившееся же искусство жило тайной, глубиной жизнью, не выходя на поверхность и не соприкасаясь с официальной системой (если это происходило, то нередко кончалось трагически).

Утратив свои исконные черты, официальное искусство, получившее наименование социалистического реализма, наименование, в котором читается указание на напряженные, но отнюдь не динамические отношения между искусством и обществом, претендовало на всеобщее и непременно однозначное понимание и отказывалось от решения художественных задач, как бы страшась быть отринутым обществом, которое располагало всеми видами воздействия на него. Это искусство конструировало новый тип реальности и образ нового человека<sup>1</sup>, но само быть "новым" не стремилось. Оно парадоксально использовало хрестоматийные ходы и приемы, усредняя и упрощая их (как заметил А. Битов, за своими открытиями оно сходило к Толстому и Гоголю). А. Битов, И. Виноградов и многие другие указывали на близость соцреализма к романтизму. Но не только XIX в. был для него "стилевой находкой" и "кладовой" сюжетных мотивов. Анализ произведений соцреализма с точки зрения их возможной соотнесенности с иными историко-культурными эпо-



хами показывает, что он подпитывался и другими художественными системами, что во многом объясняется общим модусом этого искусства.

Общество, заменившее религию идеологией, нуждалось в произведениях, которые донесли бы эту новую религию до широких масс. Под новой религией имеется в виду не только пресловутый атеизм, призванный разбить такого опасного для большевизма противника как христианство, а не просто заменить веру научным мировоззрением. Атеизм – тоже, конечно, религия, или совокупность верований, но подлинная новая религия шире атеизма. Это – вся система представлений об обществе и человеке, которую в обязательном порядке требовалось усвоить как сакральную, то есть заслуживающую почитания, не подлежащую сомнению и иррациональную. "Отвергнув Бога и абсолютные ценности Царствия Божия, они (большевики, – *Д.С.*) абсолютизируют относительные ценности земного Бытия: и служат им с таким же почитанием, с каким религиозный человек относится к Богу и правде Божией. Таким образом служение идеалу коммунизма и построение общественной жизни на основе науки без Бога было для Ленина и его сподвижников своего рода религией. Писания Маркса и Энгельса играли в их мышлении и поведении такую же роль, как Священное Писание в жизни христианина"<sup>2</sup>.

Наряду с сакральными текстами, общество нуждалось в производных от них. Литература соцреализма, формируя новый тип сознания, выполняла не только светские, но и религиозные функции, незаметно подменяя их, поставляя произведения, в которых новая система ценностей представлялась как сакральная. Это осуществлялось по давним канонам, в том числе – агиографической литературы.

Не следует полагать, что советские авторы сознательно отталкивались от великих образцов, которые, как известно, были отмечены вместе со всем старым миром. К этим образцам их исподволь подводила идея, задача представить совершенного человека. Эта идея и сыграла шутку с новым сознанием, одну из тех, которыми полна история культуры. Она заставила вспомнить вытесненное из памяти культуры, подспудно возродило те пласты искусства слова, которые в свернутом виде прочно укоренились в со-

знании многих поколений. Для их "развертывания" необязательны письменные источники. В различных вариантах, иногда в виде схемы, скрытой под многочисленными наслоениями, они возникают в литературах разных эпох, в том числе и советской. Потому идеал человека в ней оказывается некоей условной конструкцией, в которой сквозь яркие приметы сегодняшнего времени и стиля поведения просвечивают следы, оставленные другим идеалом – христианским. Построенная иначе эта конструкция не работала бы, так как не была бы укреплена изнутри. Недостижимый и одновременно всеми желаемый образец при другом строении не был бы узнан.

Обычно персонажи новой агиографии угадываются в сюжете. Все основные значения агиографической литературы кумулируют сюжет. Его мотивы и ситуации хранят архаические смыслы, которые обычно затухают под тяжестью повествования, при обогащении множеством побочных сюжетных линий. Интонации агиографического жанра, настроения умиления, восторга, экстаза в советской литературе отсутствуют. Ничего общего с агиографией не имеет уровень повествования. Только сюжетные мотивы поддерживают новое содержание, приподнимая его над действительностью, освещая его.

Советских "агиографов" с безымянными в большинстве случаев авторами житий роднит ярко выраженная дидактичность – на примере идеального человека должен обучаться читатель. Отказ советской литературы от свойственного литературе XIX и XX вв. стремления проникнуть во внутренний мир героя, отсутствие психологизации в его портрете также неожиданно приближает ее к житийной литературе, в которой не было места изображению внутреннего мира персонажа. Его вела только идея подражания великому пути, пути Иисуса Христа. Существует сходство и в особом, ритуальном, статусе житий и советских романов о настоящем человеке. И те и другие были "вербальным компонентом обрядового цикла... культа"<sup>3</sup>. Как когда-то основные жития, так и некоторые советские романы вовсе не из-за их выдающихся достоинств должны были знать представители различных слоев общества. Они входили во все учебные программы, от школьных до университетских, неоднократно экранизировались, существовали и их театральные адаптации.

Из различных видов житий к житиям-мученикам, повествующим о муках сражающихся за веру праведников, о трудностях узкого тернистого пути к вечной жизни, более всего приближались произведения соцреализма о становлении нового человека. Продемонстрируем это положение на примере романа Н.А. Островского "Как закалялась сталь".

А.Т. Твардовский в "Записных книжках" назвал его примером деградации мастерства, но результатом подвижнического труда. С его точки зрения, роман Островского способствовал распространению представлений о легкости литературного труда, о доступности пути в литературу для каждого потерявшего трудоспособность<sup>4</sup>. Что примечательно – Твардовский подытоживает свои рассуждения следующими словами: по этой книге можно учиться жить, но не писать. Он выводит ее за пределы литературы, оставляя за ней право оставаться учебником жизни, не лишает дидактической функции. Происходит наложение образа писателя, Н.А. Островского, на созданный им персонаж, Павла Корчагина (причем не только у А.Т.Твардовского). Одному в жизни, другому в художественном воплощении – прообразу и герою – была уготована тяжелая судьба. Каждый из них не смирился с ней и преодолел ее. Как происходит это преодоление в книге, важно для избранной нами темы.

Н.А. Островский наделяет своего героя способностью противостоять миру, активностью, агрессивностью. Павел всегда готов к бою, но не к созерцанию или состраданию. Это персонаж, не помышляющий о духовном развитии, не жаждущий самопознания. Воля для него – ведущее свойство личности. Он выковывает волю, испытывает и закаляет себя, даже в мелочах. Например, бросает курить, ибо, как он говорит, "человек управляет привычкой, а не наоборот"<sup>5</sup>. Готов он перестать ругаться, что дается ему с трудом. Павел культивирует силу, с детства он беспрестанно дерется, учится боксу, восхищается сильными людьми, например, Жухраем. Но восхищение силой и стремление к физическому совершенству уживаются в нем с презрением к собственному телу, которое он называет предательским (хотя в нем и живет сердце большевика). Он губит себя в бессмысленных порой лишениях, не думает о последствиях. Цель и смысл жизни Павла – физический труд или аппарат-

ная работа. Он готов работать без усталости, не знает, что такое отдых. Его привлекает только труд на благо всего человечества (партийная работа) или работа на заводе, у машин. Труд как служение другому человеку Павел ненавидит. Приметы его труда рассеяны по страницам романа: гудки паровоза, лязг и рев машин, копоть, гарь, папиросный дым, кинш бумаги, страстные споры.

Павел, борясь за счастье и свободу всего человечества, внутренне не свободен. В социализме "происходит не развязывание, а связывание творческих сил человека, подчинение их принудительному цутру. В социализме отпущенный на свободу человек вновь приковывается к принудительной урегулированной жизни"<sup>6</sup>. Павел не осознает этой ситуации. Для него не существует жизни души и сердца. Он соткан из воли, тела и духа – "вот полная схема нового человека"<sup>7</sup>. Он не видит в себе полноценной личности. Ср. "Павел потерял одушевление отдельной личности... Он, Корчагин, растаял в массе и, как каждый из бойцов, как бы забыл слово "я", осталось лишь "мы"<sup>8</sup>. Или: для революционера "личное ничто по сравнению с общим"<sup>9</sup>. Эта усредненность для Павла не трагична. Он и не стремится к индивидуальности. Революция принесла "невиданное уничтожение личности, когда отказ от личностного и гибель личности воспринимались обществом и самой гибнувшей личностью как общественное торжество"<sup>10</sup>.

Несвободный, не осознавший своей ценности как индивидуальная личность, Павел счастлив, ибо им владеет идея, именуемая "нашей идеей", о всеобщем счастье и равенстве. Он служит этой идее, и она преобразуется в его веру. По вере Павел и делит людей. Людей, не принявших новой веры, он считает обывателями, людьми другой веры. Идея эта захватывает человека целиком, и он не способен пожертвовать собой во имя ее. Ср. "Так человек не выдержал бы, но как за идею пошел, так у него все это и получается"<sup>11</sup>. Идея, которой служит Павел, организует обшук характеристику персонажа таким образом, что он стремительно приближается к агниографическому герою, даже совпадает с ним по некоторым параметрам, правда, второстепенным, но таким, без которых образ мученика, святого не мыслился.

Идею Павел почерпнул, подобно героям жития, из канонизированных текстов. Его Священным Писанием оказываются книги – романы Горького, Дж. Лондона, Э. Войнич, Р. Джованьоли. "Овод", "Железная пята", "Спартак", "Гарибальди" – вот список сочинений, по которым Павел строит свою жизнь, не отступая ни на шаг от эталонов, ни в отношениях с любимой женщиной, ни на операционном столе, когда он преодолевает боль. Откуда у него это упорство? – спрашивает врач. "На мой вопрос он ответил: – "Читайте роман "Овод", тогда узнаете"<sup>12</sup>. Этот список дополняется "Капиталом" Маркса.

Идея поддерживает Павла в труде. Он не просто трудится, а совершает подвиг труда, кульминация которого – строительство узкоколейки. С одной стороны, перед нами картина нового отношения к труду, с другой – заметим, и прообраз лагерной жизни. Но что еще более важно, П.А. Островский подчеркивает в этом подвиге те, казалось бы, второстепенные для осуществления цели черты, которые выстраивают тайнук параллель Павла со святыми. Настойчивое упоминание о голоде и холоде позволяют вспомнить изнурение, которому подвергали себя мученики хладом, гладом и бедением. Хождение босиком по снегу (на самом деле порвалась обувь, потерялась калоша) – также знаменательно, как и нарочитая грязь, не посещение бани<sup>13</sup>. Павлу есть что преодолевать, но он не стремится ликвидировать помехи, мешающие достижению цели. Эти препятствия лишь оттеняют цель.

Трудясь, Павел постоянно забывает о своем телесном облике. Он не жаждет здоровья, пересиливает себя, преодолевает множество недугов. Он дважды перенес тиф, ранен в бедро и в голову, в спину, пережил авткатастрофу, не раз бывал "около смерти". Четыре раза задерживался он на границе двух миров, однажды все поверили в слухи о его смерти. Он теряет способность двигаться, слепнет, живет только идеей и волей к победе. Подробное описание, или перечисление физических недугов не должно, по мысли автора, вызывать жалость к героям. Настойчивое упоминание о них создает впечатление, что для П.А. Островского болезнь оказывается важным знаком служения – только не Богу, а идее. Так было в агно-

графических сочинениях, например, о Пимене многоболезненном, который двадцать лет лежал в монастыре и встал только перед кончиной поклониться гробу Антония Печерского. Другие агиографические персонажи молились о том, чтобы "сподобиться им занедужить". Таким образом, тема болезни, телесных страданий возвеличивает героя, позволяет представить его силу воли, презрение к смерти.

Аскеза Павла, не стремившегося к радостям жизни даже когда здоровье не изменяло ему, распространяется и на отношения с женщинами. Для него не существует земной, плотской любви. Он отказывается последовательно от всех женщин, влюбленных в него, и требует от них единения в вере. Ср. "А я буду принадлежать прежде всего партии, а потом тебе и остальным близким"<sup>14</sup>. Он ведет себя как персонаж, давший обет безбрачия, девства: "И, ма-маня, слово дал себе дивчат не голубить, пока во всем свете буржуев не прикончим"<sup>15</sup>. Перед нами новый вариант житийной темы, например, ср. жития Моисея Угрина, Алексия человека Божия. Мнимые же большевики, не исповедующие новую идею, как Чужанин, Развалихин, легко вступают в связи, разрывают их. Следовательно, для Н.А. Островского это также важная черта идеального, совершенного человека.

Павел – противник всяческих развлечений, машающих служению идее. Подобно агиографическим персонажам, "на игры с ином не исхожаше". Вечеринка приводит его в ужас, неистовый гнев вызывает выступление артистов в санатории. Он не желает слушать неприличные анекдоты и вообще всегда только серьезен. Беззаботное веселье страшит его, как некогда гонителей "сопелей скорморощьих". Последние были уверены, что веселящимся – прямая дорога в ад. Павел такого умозаключения сделать не может, но его кодекс поведения все-таки ближе к сакральному, а не светскому.

Он одевается плохо, бедно. Конечно, времена не располагали к другому стилю, но Павел и не стремится выглядеть иначе. Он с достоинством носит "худые ризы". Только отрицательные персонажи романа наряду с флиртом позволяют себе одеколон, галстук и проч. И здесь он разительно напоминает великие образцы, которые облекались в рубище и вретиче и усматривали в нищете тайное величие Господа.



Примечательно, что П.А. Островский, почти равнодушный к описаниям человеческих взаимоотношений, выводит в романе отношения Павла с матерью, которые как бы повторяют известный житийный штамп. Павел борется с матерью за право служить революции, отказывается ее видеть, не разрешает ей проводить себя. Этот мотив отталкивания матери проходит через житие Симеона Столпника, Феодосия Печерского, Феодора Освященного и др.<sup>16</sup>

Итак, аскеза, пост и труд, алкание и бдение в день и ночь органически вписываются в характеристику одного из первых героев соцреализма. Павел незаметно продолжает галерею праведников и мучеников, но только будучи лишенным таких важнейших свойств как смирение, сострадание, любовь к ближнему. Очевидно, что П.А. Островский бессознательно воскресил давний архетип и ввел его в образ своего героя нового времени, но выполняя требования этого времени, требование сакрализации идеологии и политики.

### Примечания

<sup>1</sup> *Парамонов Б.* Горький, белое пятно // Октябрь. 1992, № 5.

<sup>2</sup> *Лосский Н.О.* Характер русского народа. М., 1990. Кн. 2. С. 50.

<sup>3</sup> *Псіченко Ю.А.* Києво-Печерський Патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. на Україні. Київ, 1990. С. 15.

<sup>4</sup> *Твардовский А.Т.* Записные книжки // Знамя. 1989. № 6. С. 15.

<sup>5</sup> *Островский П.А.* Как закалялась сталь. Петрозаводск, 1961. С. 265.

<sup>6</sup> *Бердяев Н.А.* Смысл истории. М., 1992. С. 132.

<sup>7</sup> *Федотов Г.П.* Эссе Номо – о некоторых гонимых "измах". – Новый град // Образ человека XX в. М., 1988. С. 53.

<sup>8</sup> *Островский П.А.* Как закалялась... С. 155.

<sup>9</sup> Там же. С. 311.

<sup>10</sup> *Кавелин П.* Имя несвободы // Вестник новой литературы. № 1. М., 1990. С. 178.

- 11 *Островский А.И.* Как закалялась... С. 143.
- 12 Там же. С. 162.
- 13 *Полякова С.В.* Византийские легенды как литературное явление // Византийские легенды. Л., 1972. С. 260.
- 14 *Островский А.И.* Как закалялась... С. 164.
- 15 Там же. С. 225.
- 16 *Федотов Г.И.* Святые древней Руси. М., 1990.

НИКОЛАЙ ОСТРОВСКИЙ, КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ. —  
СЛОБОДАН СЕЛЕНИЧ, МЕМУАРЫ ПЕРО-КАТЕКИ

1968 год обнажил серьезнейший кризис социалистической системы в Югославии. Забастовки рабочих и массовые выступления студентов, вышедших на улицы Белграда, Загреба и Любляны с лозунгами, направленными против социального неравенства, против нарождающейся "красной буржуазии", бюрократизма государственного и партийного аппаратов и социальной демагогии, обозначили новый этап в развитии общественного сознания в этой стране. Это была уже не только критика "всего сущего" (по Марксу) в малотиражных философских журналах или изображение отдельных отрицательных явлений в редко появляющихся сатирических рассказах, комедиях, которые тут же провозглашались партийным руководством клеветой на социалистический строй, запрещались и снимались с репертуара. Это не был уже и уход в абстрактно-символические проблемы бытия, как это было в предшествующие годы. Литература, будучи в идеологически зажатом обществе одной из немногих возможностей выражения протеста и сомнения, теперь оказывается на авансцене далеко не эстетических битв.

Критическое осознание происходящего в Югославии вновь, но на совершенно ином, чем ранее, уровне, поставит перед искусством вопрос об ангажированности искусства и об отношении к казалось бы уже ушедшему в прошлое социалистическому реализму.

Время показало, что расчеты с социалистическим реализмом в Югославии шли непросто и неспоро. События 1948/1949 гг. создали условия для отречения не только от сталинизма и советской модели социализма, но и открыли возможности для критики "ждановизма" и "герасимовщины", ставших символами официального искус-

ства. Начало было положено дискуссией о героическом и негероическом в литературе ("Сведочанства", 1952) и растянувшейся на годы полемикой о реализме и модернизме, о свободе художественного творчества и идейной ангажированности писателя ("Современник" – "Дело", начиная с 1955 г.). Неудовлетворенность вызывали ограничения в освещении народно-освободительной борьбы, как и существование тем-табу, черно-белая техника изображения, которая вела к идеализации и романтизации положительного героя и контрастно-негативной очерченности его противника. В первые послевоенные годы такой подход имел оправдание. Основной конфликт – столкновение военных противников – диктовал и противостояние характеров и преклонение перед героизмом борцов сопротивления. Протест вызывало сведение всей палитры человеческого поведения к нескольким типам, апологии героической смерти и презрения к смерти вообще, обязанности оптимистического пафоса, изъятия из поля художественного зрения многочисленных и разнообразных ситуаций, в том числе связанных со сложностями межнациональных и межрелигиозных отношений, с социальной дифференциацией, да и просто со столкновениями человеческих характеров. В качестве примера подобной легендаризации героев и событий народно-освободительного движения, придания даже самым обычным из них исторического масштаба приведу рассказ Б. Чопича "Мамаша Миля" (1947). В нем писатель с симпатией отмечает, что ходившие в народе рассказы о партизанах "часто были вымышленными и преувеличенными и сохраняли лишь долю истины, в них говорилось только о битвах, геройстве и необычных вещах". Следуя этой художественной логике, а она получила широкое распространение в первые послевоенные годы, в партизанах "собиралось все, что только есть хорошего и порядочного", а неприятель представлял в виде "вражеских колонн с каменными нечеловеческими лицами". Такой же подход можно встретить и в романе М. Лалича "Свадьба" (1950), где враг остается "скопищем чудовиш и выродков", а борцы с фашизмом – люди, "скромно и неприметно прожившие свой век, но смертью заслужившие восторженное преклонение – преклонение, которому до такой степени завидовали четники, что в конце концов прекратили публичные казни."

Между тем официальный отказ от социалистической советской модели вовсе не означал немедленного изменения практической политики ни в экономике, ни в культуре. Еще многие годы в области культуры осуществлялась "высшая степень централизации и усиления контроля КПК над духовной жизнью и творчеством"<sup>1</sup>. В сложившейся ситуации отталкивание от социалистического реализма пошло двумя путями, которые резко противостояли друг другу вначале, а на рубеже 50-х – 60-х годов стали явно сближаться. Одним из этих путей пошли преимущественно представители молодого поколения писателей. Для них (А. Хинг, А. Шолян, Р. Константинович и др.) суть изменений сводилась к разрушению основ социалистического реализма – его героя и оптимистической направленности произведения в целом. На смену активному, преобразующему мир человеку, верящему в свои созидательные возможности и не щадящему ни себя, ни других для достижения поставленной цели, приходит социально пассивный рефлексирующий, часто сломленный герой, являющийся жертвой обстоятельств; возвышение героического вытесняется идеализацией обыденного, внимание писателя переключается с общественно важных, исторических или хотя бы соотносимых с ними явлений на "хронику неважных событий" (И. Сламниг)<sup>2</sup>. Освобождение от идеологических схем, а затем и идеологической ангажированности вообще вело к сужению в произведении социального пласта, к лиризации и интимизации повествования с одной стороны, а с другой – к формированию "литературы идей" с ее обнаженным аналитизмом, освобождением от временных и пространственных ограничений и конкретных реалий. Сопротивление идеологическому давлению часто находило выражение в неучастии в общественной жизни и авторов произведений и их героев, а в эстетическом плане – в поэтике, подчеркнуто не соотносящейся с поэтикой социалистического реализма. Этот тип творчества достаточно точно был назван сербским критиком С. Лукичем "социалистическим эстетизмом".

Другой путь был связан с творчеством писателей, не скрывавших своей приверженности к социалистическим идеалам и реализму. Он вел к все большей многомерности изображения, расширению тематического и проблемного плацдарма, углублению психологиче-

ческого исследования не только героического начала, но и состояния страха, ужаса перед смертью, голода, жадности и наоборот, доброты, сочувствия и сострадания и не только к своим, но и противнику. (Л. Чосич, М. Лалич, А. Исакович, Б. Зупанчич). Шел медленный процесс преодоления многих мифов, хотя они и продолжали насаждаться официальной пропагандой, таких, например, как миф о идейном единстве в народноосвободительной армии, о всенародном принятии социалистического строя, о слиянии антифашистской борьбы с социалистической революцией или о национальном согласии в рядах народно-освободительного движения, а в послевоенные годы — о перушином единстве партии и народа и т.п. Уже в пятидесятые годы появляются художественные произведения, затрагивавшие тему расслоения в среде партийного и государственного руководства (Б. Чопич "Еретический рассказ", 1950; М. Жилас "Анатомия одной морали", 1953). Подобные произведения объявлялись враждебными социалистическому обществу. По поводу рассказа Б. Чопича И. Броз Тито пообещал, что "партия ничего подобного впредь терпеть не будет"<sup>3</sup>. И она не терпела, даже когда дело касалось крупных партийных и государственных деятелей. А может быть прежде всего, именно их. После выхода сборника новелл видного общественного и политического деятеля Словении и Югославии Э. Коцбека "Страх и мужество" (1951), в котором автор с позиций христианского экзистенциализма заостряет вопрос о моральной ответственности человека за свое поведение по какую бы сторону баррикад он ни сражался, писатель на полтора десятилетия был отлучен от политической и литературной жизни. Кульминацией же борьбы "с эйфорией демократизации всего и вся" (И. Тито) стало осуждение за ревизионистские воззрения М. Жиласа. "Случай Жиласа" наглядно продемонстрировал, что СКЖ твердо был намерен не выпускать из своих рук идеологический контроль за наукой и искусством, поэтому процесс демократизации шел с весьма существенными ограничениями, практически вне критики оставались наиболее важные проблемы современной политики, как и ее верховные носители. Любкой подход, отличавшийся от программного, официально провозглашенного, объявлялся антисоциалистическим и соответственно враждебным



строящемуся в Югославии обществу. Это растянуло переход от одной литературной эпохи к другой более чем на десятилетие.

1968 год вновь, как уже говорилось, со всей остротой поставил вопрос об ангажированности искусства, о его непосредственной причастности к совершающемуся в стране. Абстрактно-символистская литература с ее тягой к универсализации и интеллектуальной герметичности не могла больше удовлетворять потребности общества, видевшего в литературе одного из глашатаев истин. К тому же эта литература все больше становилась модой и частью истеблишмента, что и позволило молодым хорватским писателям (А. Шолян, И. Сламниг, С. Повак, В. Готовац) увидеть в ней черты "социально стерильного модернизма" и "снобистского космополитизма"<sup>4</sup>. Альтернативой существовавшим течениям выступило искусство критической ориентации, опирающееся на реалистические и натуралистические традиции. В этом контексте по иному прочитывается критика канонов социалистического реализма, идущая теперь не на публицистическом и литературно-критическом уровне, а на уровне художественного текста.

Практика репрессивного, идеологически давящего государства, пытавшегося старыми методами реформировать социалистическую систему, расширяла и углубляла сопротивление ему, в том числе и в виде пересмотра отношения к художественной литературе, возвеличивавшей этот строй идеологически, политически и духовно. В эти годы в творчестве С. Новака, А. Шоляна, Б. Зунанчича, Д. Михайловича, М. Саболовича, Э. Коша по сути заново рождается современная тема. При всем мировоззренческом различии названных авторов, в их произведениях налицо открытое или скрытое противостояние нормативам социалистического реализма. Пожалуй, наиболее характерным и показательным в этом отношении был роман Слободана Селенича (р. в 1933) "Мемуары Перо-калеки", вышедший в ставшем знаменитым 1968 году. Книга Селенича показательна не только потому, что это была "первая горькая, критическая, моментами осуждающая книга" (так сказано на супер-обложке к ней), но и потому, что она была обнаженной антитезой роману И. Островского "Как закалялась сталь", провозглашенному, как известно, эталоном социалистического реализма. Все произве-

дение Селенича задумано и осуществлено как эпатирующая полемика с поэтикой и идеологией художественного творчества определенного типа, которая ведется на всех уровнях романа – от героя, пафоса произведения до композиции, стиля и стилистики.

Сюжет романа Селенича строится на воспоминаниях безногого калеки Перо Прокича, бывшего оmlадинского (комсомольского) вожака, сына партизанского командира, а затем крупного сотрудника комитета безопасности Милое Прокича. Мальчика, потерявшего во время бомбардировки ноги, его мать Танкосава послала всю войну на спине. После войны семья поселилась в Белграде, и поначалу их большой дом был гостеприимно распахнут для партизан "всех рангов, которые еще не знали, что генералы имеют право на большую порцию мяса, чем курьеры"<sup>5</sup>. Но постепенно атмосфера в доме менялась, рассеивалась "крестьянско-коммунистическая иллюзия о равноправии", а обращение "товарищ" превратилось в титул, на который не все имеют одинаковое право" (с. 32). Перо становится одним из руководителей коммунистической молодежи и теперь уже в инвалидной коляске без устали посится по Белграду, ощущая себя счастливым в пропитанных табачным дымом бедно обставленных комнатках районных комитетов. Они напоминали ему "маленькие станции великого полного жизни дела, в котором сгорали настоящие люди" (с. 102). Тогда-то и прозвали Перо Корчагиным, и он очень хотел походить на своего кумира и прежде всего, конечно, в проявлении классовой стойкости. Следуя этому чувству, он заставляет директора гимназии выучить наизусть первую главу "Истории ВКП(б)", изгоняет из школы "как скрытого эссесовца" тринадцатилетнего мальчика, лично руководит пятерками мальчишек, которые ногами избивали тех, кто носил пестрые кашне, узкие брюки или ковбойские рубашки. Встретив в те годы Драгу, дочь министра эмигрантского правительства, которая вернулась на родину сразу после ее освобождения от оккупантов и, поверив в идею равенства людей, стала активной оmlадинкой (она расклеивала плакаты, убирала кукурузу, ходила на демонстрации против империалистов и читала Розенталя), Перо спросил ее: "Если бы Партия приказала, ты бы ликвидировала своего отца?". Встреча с девушкой

стала поворотным моментом в собственном мироощущении. Перо впервые почувствовал страх перед самим собой, осознав, что "можно предать мощного защитника, смотреть на мир своими глазами и слушать своими ушами" (с. 19). Он полкбил Драгу, хотя еще совсем недавно осуждал Корчагина за любовь к буржуйке. Но Драга сошлась с его отцом, и тот заставил сына зарегистрировать с ней фиктивный брак. Это окончательно сломало кношу, он отошел от общественной жизни, остался один на один с собой. У него появилось время на воспоминания, на критическую оценку прошлого и настоящего. Боль вскоре прошла, осталось равнодушие, цинизм и злой смех, как единственное спасение от окружающей его лжи. В доме сохраняется лишь один очажок человечности – это Танкосава. Ее комната, единственная во всем доме была наполнена вещами, которые ей нравились и которые говорили о ее "сознательной памяти", особенно в отношении к партизанскому прошлому. Она свято верила, что может скрасить жизнь своих близких и особенно сына, но он удалялся от нее все больше и больше. Когда мир лжи и цинизма безжалостно затопил все вокруг, она добровольно его покинула.

Мне кажется, что ключ к пониманию замысла и сути поэтического подхода автора скрыт в одном из эпизодов, вкрапленных в череду воспоминаний героя. В нем рассказывается о сочинении гимназиста Горана, сына Милое и Драги, которое под названием "Последний диалог" было опубликовано в военном молодежном литературном журнале "Победа и смерть". Это была прекрасная легенда, романтизирующая отношения матери и раненого сына, которого та носит на спине. Во время партизанского марша они ведут патетический диалог. Не соответствовали действительности не только внешние факты, но и самое главное: Перо помнил обезумевшую от усталости и голода, пропахшую потом мать, которая вынуждена была справлять нужду, не снимая сына с плеч. Она не могла тогда произнести ни слова. Подобно этой литературной версии видится Селеничу и легендаризация Павки Корчагина и героев народно-освободительного движения в большой по объему и далеко не всегда высокого художественного уровня литературе о войне. Сам он выбирает иной путь – путь демифологизации и прибегает к жестко

реалистическому и натуралистическому письму. Но при этом важно иметь в виду, что возврат к реалистически-натуралистическому изображению происходил после периода модернизма-авангардизма, и это повлияло на характер повествования. Оно ассоциативно, бесфабульно, насыщено литературными реминисценциями и параллелями.

Книга Селенича лишь условно может быть названа мемуарами. На самом деле это выхваченные памятью "без определенной цели и логики" отдельные эпизоды из жизни безногого, прикованного теперь к дому и книге человека.

В отличие от писателя – самоучки Островского Селенич великоленно образованный театровед, доцент Академии театра, кино, радио и телевидения в Белграде с 1957 г. – постоянный театраль- ный критик "Борбы", автор антологии авангардистской зарубежной драмы (1964). И герой его, несмотря на увечье, получает прекрасное образование, пополняет его в Лондоне, знает несколько иностранных языков и существенно расширяет круг первоначального чтения, весьма напоминавший круг чтения Корчагина. Кругозор Перо ограничен в силу условий его существования, пережитое озлобляет его и делает необъективными многие его оценки. Вместе с тем, он неглуп, начитан и способен к аналитическому взгляду на окружающее и к иронической самооценке. Противостоя принцип у автобиографичности в романе Островского, Селенич не растворяется в своем герое и судит его не менее строго, чем и его отца. Он для него такой же духовный калека, как и калека физический. Поэтому роман "Мемуары Перо-калеки", написанный от первого лица, являет собой воспоминания человека, разуверившегося в былом, которому он был фанатично предан, а теперь много лет спустя критически, а порой даже цинично и глумливо оценивавшего на- плявакшие в его сознании факты, события и лица. Этим разрушается центральный принцип социалистического реализма – идеализация главного героя, заложенная в этот образ воспитательная мо- рализаторская функция. Подобно наивной сказке о войне и героизме, рассказанной мальчиком Гораном, роман Николая Островского "Как закалялась сталь" стал для сербского писателя средством худо- жественного расчета с представляемым им типом художественно-

го мировосприятия. Вместе с освобождением от понимания искусства как сакрализации революционной системы ценностей происходит более глубинное освобождение от иллюзий по поводу югославской революции, югославской модели социализма и устанавливаемых ими канонов социальной справедливости и гуманности. Книга Селенича как бы возвращает легенду на землю и сопоставляет ее с ее жизненными последствиями.

Вышедший из социальных низов и искренне боровшийся за установление справедливого порядка на земле Островский стихийно выразил потребности революционного искусства, пронизывающую его слепую веру в Революцию и возглавившую ее Партию как спасителей человечества. Его произведение – это апофеоз идеи и человека ей преданного ("Я буду принадлежать прежде всего партии, а потом тебе и остальным близким")<sup>6</sup>. Основной упрек Павки Тоне заключается в том, что она, полкбив рабочего парня, "не сумела полкбить идею" (с. 161).

Исследуя архитектурные корни тоталитарной идеологии и ее отражение в искусстве В.В. Мочалова выявляет ее родство с религиозными системами<sup>7</sup>, а Л.А. Софронова на примере романа И.Островского "Как закалялась сталь" иллюстрирует приверженность некоторых видов советской литературы о новом человеке агиографической традиции<sup>8</sup>. У Островского отмечаемые авторами статей типологические черты подобного искусства проявились наиболее обнаженно и в наиболее "чистом" виде. Это и апология аскетизма, мученичества за идею ("Личное ничто в сравнении с общим", с.305), культ героической смерти ("Товариши, помните, умирать надо хорошо", с. 148), пренебрежение к быту и прославление тяжкого труда во благо человечества, а не человека. Другой отличительной чертой литературы, основанной на революционной этике, является резкое противопоставление "своих" и "чужих" и ощущение физической и духовной слитности со своими: "Павел потерял ощущение личности... Он, Корчагин, растаял в массе и, как каждый из бойцов, как бы забыл слово "я", осталось лишь "мы" (с. 152). И все эти "мы" испытывают одно чувство к "чужим" – чувство ненависти, чувство озлобления ("гладел на них с затаенной ненавистью", с. 6; "злобился на них Павка", с. 13; "еще глубже и сильнее затаилась нена-



висть к Прохошке", с. 15; "Павел враждебно относился к тем, кто был в его понимании богатым", с. 53). Все они повязаны борьбой, в которой "отважная братва бьет без пошады" (с. 74). Соответственно "свои" сильные, тверды и негибачемы: большевики – "название твердое и увесистое" (с. 20), у коммуниста Жухрая – "твердый немигающий взгляд", а "весь он был налит силой, как старьй коренастый дуб" (с. 28). "Чужие" не иначе как "сволочи проклятые", "подлюги", у их жен "расплывшиеся в довольстве лица", лица у белых офицеров – "сытые, сами здоровые" (с. 20); "кругом были чужие похабные лица... (с. 17). Во имя "своих", объединенных "нашей идеей", о всеобщем равенстве и братстве, Павка преодолевает себя ("Так человек не выдержал бы, но как за идею пошел, так у него все это и получается", с. 140).

Книга Н. Островского действительно стала катехизисом для революционероь многих стран, в том числе и Югославии, где она в канун второй мировой войны была напечатана на гектографе, после ее окончания вышла массовым тиражом и вошла в круг обязательного чтения омладинцев. Будучи документом эпохи, отразившим образ мысли и эмоциональный настрой очень многих людей, особенно молодых, эта книга с годами была превращена в застывший стереотип общественного сознания, ориентированного на подражание созданному образцу.

Читая "Мемуары Перо-калеки", постоянно замечаешь сознательно подчеркнутые параллели с произведением Островского. Они, как и не менее подчеркнутые различия, прежде всего направлены на десакрализацию героя. Оба персонажа в силу физического недуга прикованы один к постели, другой к инвалидному креслу. Но в отличие от Павки, стойко переносящего лишения и ищущего любую возможность остаться в строю и быть полезным обществу, Перо пользуется всем, что дает ему положение его отца и его образ жизни. Писатель натуралистически грубо описывает оргии в доме Прокчей, привозимых для них девиц, обильные трапезы и т.п.

Даже выбор физического увечья героя Селенича выглядит неслучайным. У Островского есть такой пассаж: "Видел он и безногих пулеметчиков на тачанках – это были страшные для врага люди, пулеметы их несли смерть и уничтожение. За железку выдерж-



ку и меткий глаз стали они гордостью полков. Но такие были редкостью" (с. 336). Редкостью был и Перо Прокич, безногий подросток, носившийся по Белграду на своей инвалидной коляске и сам себе напоминающий кентавра. Его целью было "сделать своим весь мир", он возбужденно вдыхал "раздражающий воздух, насыщенный ощущением ответственных заданий и скрытой активности классового врага" (с. 102). Вспомним, что с таким же ощущением носился по родной стране и Корчагин среди таких же как он "оборванных и раздетых, но охваченных неугасимым пламенем борьбы за власть своего класса" (с. 136). Слово "ликвидировать" в отношении "чужих", стало таким же ключевым для образа Перо, как слово "уничтожить" для образа Павла. Речь затянутого в кожаную куртку мальчика напоминала революционные лозунги в устах Корчагина, она была резкой и решительной.

Подобно Павке, которому претит "дешевый индивидуализм" Тони, выразившийся в ее стремлении быть хорошо одетой и не подлаживаться под общий тон – Перо чувствует себя лично оскорбленным, когда Драга признается ему, что не выносит «дикой» музыки кола, а любит Баха. Она так и не сумела воспринять "Историю ВКП(б)" "как веру и полюбить это учение" (с. 160). А Перо верил в него, и эта вера воплощалась прежде всего в вере в своего отца Милое Прокича. Этот человек, "способный противостоять событиям, развивавшимся независимо от него" (с. 15), стал для сына, как и Жухрай для Павки, символом Революции, Революция и Милое были для него неразделимы: "Близость или удаленность Милое от целей и идеалов Революции нельзя измерить, так же как нельзя измерить близость или удаленность Революции от Милое. Они одно. Я и, теперь так думаю. Это и сейчас так... Двинется ли Милое немного вперед, назад, налево или направо, значит и Революция двинулась в том же направлении" (с. 108). Низвержение с пьедестала отца, низвергло с него и божество – Революцию. Она была растоптана Прокичем-старшим, его отношением к своим боевым товарищам, жене, Драге, тупым разворотом, в который он затянул и сына.

У Стровского есть примеры разложения в партийной среде, но его носители заклеены презрением и, как правило, исключены из партийных рядов. Селенич пишет свой роман в иную эпоху, когда социалистический режим дает трещины и когда поведение уже не

отдельных людей, а многих, причем стоящих во главе партии, было не соотносимо с провозглашенным кодексом революционной этики. В книге сербского писателя перерождение людей, которые искренне и честно боролись за новое общество, рассматривается как трагедия не одного Перо, а всего общества, ибо эти люди, еще недавно были выразителями идей социальной справедливости и равенства. Для характеристики Прокича и ему подобных в романе Селенича введен очень емкий образ – образ "ногатых". В сознании безногого мальчика казавшиеся ему огромными безжалостно топчущими все вокруг ножиши отца, а затем и ноги других людей, отделявшие его от них, стали для него символом определенной жизненной философии. Этот образ проходит через всю книгу и вызывает прямую ассоциацию с носорогами Йопеско. Та же тупость, глупость невежество в соединении с физической силой топчущие жизнь, мысль, любовь (пятерки мальчишек, которые ногами топтали других мальчишек, посмеявшихся надеть ковбойки и узкие брюки; ноги отца как символ насилия над Драгой). "Ногатые делали то, чего ждала от них партия" (с. 110), кто отступал от философии "ногатых", т.е. крепко стоявших в этой жизни на ногах, кто не прославлял их жизненное кредо, а проявлял снисхождение к "чужому", вызывал их презрение и отторгался от них. В тот момент, когда Перо ступал перед девушкой и не смог "одной единственной пулей своего всегда заряженного корчагинского револьвера ликвидировать эту, как волна охватившую его, больно сжавшую и обволакивавшую его чистую эмоцию..." (с. 118), он впервые почувствовал себя изгоем среди "ногатых".

Открытая критика многих явлений югославской действительности была еще в те годы невозможна, многие темы были закрыты для обсуждения. Поэтому Селенич мог затронуть их в отдельных образах, эпизодах, или иронических фразах, включенных в общий монологический поток. Это и изменение отношений среди бывших боевых товарищей, отношение к партизанскому прошлому, которое на стертой фотографии теперь походило "на грустное общество на некоем жалком маскараде" (с. 46), невежество бывших партизан, ставших дипломатами и не востребованность подлинных профес-

сионалов только из-за их "чуждого" происхождения, Это, наконец, буйство в самой стилистике романа иронии и самоиронии. Эпизоды прошлого подчас разыгрывались в сознании героя как некое театральное действие, которому он давал соответствующее ироническое название: "Тринадцатилетний ветеран (первоборец)", "Красный комиссар второго района", "Овод без ног", "Белградский Корчагин", "Голенастый кентавр" (т.е. принадлежащий к "ногатым"). Весь абсурд "идеологических полемик" после решений Информбюро 1948/1949 гг. изображен в виде столкновения между седьмым классом гимназии, выступавшим против России и восьмым, ратовавшим за союз с Россией и поддержку антиимпериалистической политики Сталина. Не случайно, лидеры обоих классов звались одинаково — Благоями, что подчеркивало их сущностное сходство. Спор, по всем правилам того времени, был разрешен арестом всего восьмого класса вместе с его предводителем.

Перо Прокич был одним из первых в ряду возникших в литературе Югославии образов аутсайдеров, антигероев, людей, испытавших жестокий кризис веры, полностью исключивших себя из окружающего мира и оставивших себе роль тоскливых или озлобившихся наблюдателей. Кстати, югославская критика сразу же отметила появление этой тенденции<sup>9</sup>. Книга Селенича была одной из первых, наряду с романами С. Новака "Благовония, золото и ладан" (1968), Д. Михайловича "Когда цвели тыквы" (1968), И. Аралицы "Филипп, рассказ об ореховой шкатулке" (1970), А. Шоляна "Гавань" (1974), где уже не в публицистической или литературно-критической, а в художественной форме шел расчет с определенным типом эстетического мышления. В те годы в литературе Югославии напрямую еще не ставилась под сомнение сама идея социализма, как она не ставилась под сомнение в молодежном движении 1968 г. Скорее наоборот, это был призыв избавиться от деформаций в общественном развитии, нарушавшем социальную справедливость и гуманность социалистического общества, это была еще борьба за социализм с человеческим лицом. Однако художественная литература, как, впрочем, и некоторые югославские философы, шла дальше, представляя официозную коммунистическую идеологию как вид нового вероучения, основанного на "крестьянско-коммунистической иллюзии о равноправии", "на религиозном почитании и обо-

жествлении своих идолов" (с. 34). Но и здесь еще не ставился знак равенства между существующей системой и социалистической идеей. Вместе с тем эта литература подрывала основы веры в возможность силой установить счастливое будущее для человечества. Так появлялось сомнение, импульс для всякой ереси. Само его появление было концом эпохи социалистического реализма, как искусства нормативной эстетической структуры.

### Примечания

1 *Petranović B.* Istorija Jugoslavije. 1918–1988. Treća knjiga. Beograd, 1988. S. 316.

2 *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća.* Zagreb, 1965. S. 617.

3 Борба, Београд, 30.4. 1950.

4 *Književnik,* Zagreb, 1961.

5 *Селенић Сл.* Мемуари Пере-богача. Београд, 1968. С. 31. Далее цитаты приводятся по этому изданию, страницы указываются в тексте.

6 *Островский Н.* Как закалялась сталь. М., 1947. С. 160. Далее цитаты приводятся по этому изданию, страницы указываются в тексте.

7 *Мочалова В.В.* Тоталитарная идеология как суррогат религии // Славяноведение. 1993. № 5.

8 *Софронова Л.А.* К истории советской агнографии // Там же.

9 *Зорич П.* Аутсајдер – нови јунак романа. Савременик. Београд, 1969. № 7.

## ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОЦРЕАЛИЗМА И ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В ноябре 1923 г. Горький сообщал Ходасевичу о новостях, "ошеломляющих разум", – в России Надеждой Крупской запрещены для чтения Платон, Кант, Шопенгауэр, Вл. Соловьев, Тэн, Рэскин, Ницше, Лев Толстой, Лесков.

Этот запрет был в духе одной из главных задач советской власти: создать нового человека с новой психологией и мышлением, в котором место общечеловеческих гуманистических ценностей должны были занять новые, классовые. Это были первые ростки советской культурной политики, корнями уходящие в ленинское учение о партийности литературы. Культурные запреты сопровождали всю советскую историю. Уже на памяти нашего поколения запрещались, например (если говорить только о писателях советского периода), Есенин, Блок, Булгаков, Бабель, Платонов, Ахматова, Гумилев, Мандельштам, Волошин, позднее Пастернак – лучшая литература России XX в.

Но одними запретами с литературой справиться не сумели. Не менее действенными оказались различные формы административного управления искусством и литературой, в том числе с помощью унифицирующей литературное развитие формулы социалистического реализма. Советская его история более известна нашей аудитории. Обращусь поэтому к польскому примеру. Организаторы культурной политики и большая часть литературных критиков в ПНР рассматривали социалистический реализм как инструмент идейно-политического наступления на фронте культуры, как средство подчинения литературы политике коммунистической партии (ПОРП).

На совещании партийных писателей в январе 1949 г., накануне известного Щевинского съезда литераторов, секретарь ЦК ПОРП Я. Берман заявил: "Партия будет защищать социалистический реализм, несмотря на то, что он может вести к схематизму, но из этого незачем делать проблему... Зато надо бороться за сокращение дистанции между творческой и политической позицией автора, в этом деле надо поступить решительно"<sup>1</sup>.

Другой партийный деятель, В. Сокоорский, утверждал в 1949 г.: "Прогрессивное искусство может быть только и исключительно искусством социалистического реализма. Всякая другая позиция художника является лишь сознательным или несознательным переходом на позиции вырождающегося искусства уходящего мира"<sup>2</sup>.

Классическим, можно сказать, образцом узконоормативного толкования социалистического реализма может служить статья М. Керчьиньской "О социалистическом реализме" (1950). Одним из главных достоинств нового метода она считала то, что он родился "вне литературной среды", и что его "философские корни в научном материализме"<sup>3</sup>.

Упор делался на воспитательную роль литературы социалистического реализма. Критика оперировала понятиями "социологическая конструкция человеческой судьбы" и "социологическая тишина", которые обеспечивали прямолинейное и упрощенное толкование обусловленности человеческой судьбы общественными процессами. В литературе насаждался схематизм, утрачивался интерес к внутренней духовной жизни человека, изображение которой отождествлялось с "буржуазным психологизмом". Для поэзии единственным образцом партийная критика провозгласила творчество В. Маяковского советского периода ("Создание качественной современной партийной поэзии равнозначно обращению к Маяковскому и, наоборот, отход от Маяковского равнозначен написанию стихотворений некоммунистических, чуждых рабочему классу")<sup>4</sup>.

Без особого преувеличения можно сказать, что главным героем социалистической поэзии стал Сталин, прославленный в десятках панегирических стихотворений, как "вечно живой герой" (Тувим), как "вождь человечества", "демиург истории", "лучший друг Польши", "преобразователь природы", "борец за мир" и т.п.



(В. Броневский, С.Р. Добровольский, К.И. Галчинский, А. Важик, Е. Путрамент, А. Браун, Т. Кубяк, Л. Левин, В. Вирпша и др.).

Были прославлены также Берут (в антологии "Стихи о Боле-славе Беруте", 1952, приняли участие как молодые поэты – В. Ворошильский, Х. Гаворский, Е. Фицовский, А. Каменьская, Т. Кубяк, А. Мендзыжецкий, так и мастера – Я. Ивашкевич, А. Слонимский, А. Важик и др.), Ф. Дзержинский (поэма А. Мандальяна "Товарищам по госбезопасности", Л. Левина "Поэма о Дзержинском", сборник стихов "Вечный огонь" под редакцией В. Ворошильского с участием М. Яструна, Т. Кубяка, С. Поляка, А. Мендзыжецкого и др.), К.В.Сверчевский (антология "Строфы о генерале Сверчевском", 1952, среди авторов – В. Броневский, М. Яструн, С.Р. Добровольский, А. Важик, В. Ворошильский, Т. Кубяк и др.).

Другие темы поэзии тех лет – партия, передовики производст-ва, социалистическое соревнование, строительство фабрик, дорог, мостов, сельскохозяйственных кооперативов. Это были риториче-ские стихотворения, как правило, перенимавшие современный га-зетно-публицистический жаргон или имитирующие псевдонародный язык. Их авторы широко использовали призывы, лозунги, стерео-типные обобщения и идеологический комментарий, которые подме-няли поэтическую мысль и лирическую интонацию.

После 1956 г. в Польше развернулась важная дискуссия о реал-изме и социалистическом реализме. Наиболее значительными были выступления С. Жулкевского (во многих статьях и в трех книгах) с критикой ограничительных представлений о социалистическом реал-изме (присущих ранее самому ученому). Он пришел к пониманию социалистического реализма как исторически видоизменяющегося метода, обогатившегося к середине XX в. за счет открытий новато-ров литературы, как метода, объединяющего такие разные с форм-альной точки зрения имена, как Горький и Брехт, Шолохов и Мая-ковский, Арагон, Мальро, Кручковский.

По тем временам это была свежая точка зрения. Однако она не получила отклика в литературной среде. В сознании большинства писателей к тому времени социалистический реализм связывался со схематическими произведениями и нормативными художествен-ными рецептами. Это дало основание заявить, например, Ю. Пшибо-

сю о том, что "социалистический реализм – это дубинка, для убийства искусства, врученная Ждановым чиновникам от пропаганды, сервиллистам и панегиристам"5.

Социалистический реализм как ждановская дубинка, как собрание никуда не годных произведений – такое понимание утвердилось в польской литературной критике. В 1984 г. З. Лапиньский предлагал смотреть на теорию и практику социалистического реализма как на такое же абсурдное явление, как колхозы. И хотя оснований для такого мнения предостаточно, все же оно представляется облегченным. Можно сбросить с корабля современности литературный багаж Бабаевского или Г. Маркова, можно отвергнуть критику и поэтику соцреализма, выводимую из творчества посредственных конъюнктурных художников. Но как быть с творчеством таких соцреалистов, как Горький, Маяковский, Шолохов в советской литературе, Броневский – в польской, Брехт – в немецкой и т.д., да и с представителями других видов искусства? Если раньше мы раздвигали рамки социалистического реализма, стремясь спасти от догматиков как можно больше талантливых и художественно ценных произведений, то теперь его рамки искусственно сужаются, в его пределах остается лишь все неполноценное.

Такой подход, на мой взгляд, упрощает дело. Социалистический реализм – явление многогранное. Это и дубинка для непослушных художников, и ширма для бездарных, но это и художественная система (и метод, и направление) в искусстве XX в., требующая изучения и оценки. Конечно, он изучался и ранее. Десятки и сотни исследователей доказывали его значимость, новаторство, устанавливали его параметры, связи с другими направлениями и т.д. Ценность этих исследований ныне невелика. За последние годы сложилось понимание соцреализма как суммы норм и требований, предъявляемых коммунистической идеологией художнику. Действительно, на практике чаще всего признавались отвечающими критериям социалистического реализма наиболее конъюнктурные политические произведения. Ссылками на его принципы отлучались от искусства крупнейшие художники. Е борьбе с этой практикой были лишь частичные успехи. Здесь следует сказать об участии в этой борьбе, особенно в 70-е годы, литературоведов нашего Института (в том

числе автора этого сообщения). Мы боролись тогда, как нам казалось, за правое дело, против господства агрессивного-нормативного толкования социалистического реализма, за расширение его художественного спектра, за "открытую" его концепцию. Понимая сегодня, что мы заблуждались. Главная ошибка – в попытке раздвинуть рамки системы, не выходя из нее самой. Правы оказались те немногие (не имевшие к тому же возможности свободно высказываться), кто и не пытался прошибить лбом стены, оказавшиеся твердыми для искусства.

Сегодня, какой бы смысл ни вкладывался в понятие социалистического реализма, все уже привыкли связывать с ним порочную практику навязывания норм и правил творчества. Но именно сегодня ожесточение развенчания уступает место трезвому осмыслению. Во-первых, большие художники, отнесенные к соцреализму (некоторые делали это сами), выламывались из отведенных им границ. Во-вторых, сам по себе соцреализм, даже взятый в его узком толковании, выражал определенную историческую реальность жизни и искусства в СССР и других социалистических странах. Важно в этой связи замечание Э. Пейзажного о том, что "когда-нибудь из архивов достанут картины сегодня проклятых мастеров этого периода и, как Фенике из пепла, из огромного количества дряни возродятся вещи, которые войдут, во всяком случае, в историю социальных отношений, в историю человеческого общества"<sup>6</sup>.

Именно этим существенным вопросам было посвящено первое по времени объективное, без идеологического пафоса исследование поэтики канонического соцреализма – статья А. Сиявского "Что такое социалистический реализм" (1957)<sup>7</sup>. Сиявский блестяще показал телеологическую направленность произведений социалистического реализма, их устремленность к цели утверждения коммунистической идеологии, развитие в одном, заранее известном направлении, несмотря на разные варианты и оттенки. Это относится к изображению самых отдаленных времен, где писатели находили явления, с точки зрения марксизма-ленинизма считавшиеся прогрессивными, потому что они в конечном счете способствовали сегодняшним и завтрашним достижениям и победам. Сиявский проанализировал поэтику советской литературы, этого своеобразного "воспи-

тательного романа", в котором показана "коммунистическая метаморфоза отдельных личностей и целых коллективов" и главная роль отводилась "святой святых" социалистического реализма – положительному герою.

Телеологическую концепцию истории проследживает в социалистическом реализме и известный теоретик искусства Б. Гройс<sup>8</sup>, который, в частности, утверждает что "соцреализм сталинской эпохи является оригинальным течением в искусстве, обладающим собственной самобытной стилистикой" и выводит ее из авангарда. Перефразируя известное определение, он называет социалистический реализм искусством "авангардистским по содержанию и эклектичным по форме".

Серьезные исследования феномена соцреализма, однако, редкость. В польском литературоведении к ним, бесспорно, относятся работы М. Гловиньского, в том числе его книга "Ритуал и демагогия"<sup>9</sup>. Гловиньский устанавливает, в частности, использование социалистическим реализмом поэтики реализма XIX в. постольку, поскольку писатели XIX в. представляли читателю (за немногими исключениями, как Достоевский) мир уже интерпретированный, прокомментированный автором. Гловиньскому принадлежит и тонкое замечание о том, что жизнь социалистического реализма продлилась по крайней мере еще на одно поколение писателей. Действительно, казалось бы, мертвый соцреализм до сего дня, так сказать, хватает живое тело литературы. Во всяком случае он очевидным образом повлиял на облик постсоциалистической литературы, определяя характер и формы творчества многих писателей. Он оказался ключевой традицией для поколения польских писателей, дебютировавших в 1955–1958 гг. Объединяющим звеном была не позитивная программа, а блок отвергаемых ценностей. Новое поколение писателей объединяло "негативное сознание", их самоопределение совершалось в актах протеста против принципов и результатов социалистического реализма, реже – в выборе совсем иных традиций (творчество М. Хласко, С. Мрожека, М. Поваковского, В. Олдовского). Наиболее сильно влияние социалистического реализма ощущается в эволюции прозы, где он явился негативной точкой отсчета для многочисленных течений. В поэзии отрицательный опыт социали-

листического реализма сказался в повороте к субъективности и неповторимости переживаний личности, к рефлексивной лирике.

### Примечания

- <sup>1</sup> Цит. по: *Fijałkowska B.* *Polityka i twórcy. 1948–1959.* Warszawa, 1985. S. 101.
- <sup>2</sup> Цит. по: *Fik M.* *Kultura polska po Jałcie.* Warszawa, 1989. S. 117.
- <sup>3</sup> *Kierczyńska M.* *Spór o realizm.* Warszawa, 1951. S. 186.
- <sup>4</sup> *Odrodzenie.* 1950. № 6.
- <sup>5</sup> Цит. по: *Fijałkowska B.* *Polityka...* S. 301.
- <sup>6</sup> *Teatr.* 1989. № 5. С. 126.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> См. например: Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // *Вопросы литературы,* 1992. № 1.
- <sup>9</sup> *Głowiński M.* *Rytuał i demagogia.* Warszawa, 1992.

## ПОЛЬСКИЕ ПИСАТЕЛИ: ОТНОШЕНИЕ К СОЦРЕАЛИЗМУ

Начну с вопроса-парафразы. Справедливо ли следующее утверждение: если X интеллеktуал, то он не соцреалист? <sup>1</sup>.

Казалось бы, коллизия здесь неизбежна: интеллеktуал – человек познающий, стремящийся к истине, соцреалист же имеет с действительностью и правдой не рациональные, а скорее магические отношения. Однако жизнь оказывается разнообразнее и противоречивее всяких утверждений – и конвенциональных, и парадоксальных.

Обратимся к польскому опыту, сопоставив его с советским.

Соцреализм, рожденный и вынестованный в СССР, имел свои особенности в разных странах Восточной Европы, в зависимости от исторических, культурных, духовных традиций. Как писал известный польский поэт-публицист А. Ват, "в каждой из коммунистических стран выработан свой собственный, национальный способ лгать" <sup>2</sup>.

В Польше век соцреализма был недолгим: он продлился неполных десять лет – с 1948 по 1957 г., из которых активными были всего три. Судя по программным заявлениям, в конце 1949 г. писатели Народной Польши только собирались "создавать соцреализм", а уже в 1952 г. он был подвергнут сокрушительной критике и резко пошел на убыль.

Таким образом, в Польше, в отличие от России, не было достаточного резерва времени, чтобы мог сформироваться и, главное, начать самовоспроизводиться из поколения в поколение "подходящий тип людей" (по выражению А. Зиновьева<sup>3</sup>), то есть тот человеческий тип, который был бы способен продуцировать соцреалистическое искусство.



Крайне важен исторический контекст, в который "попал" соцреализм в Польше.

Общественная, культурная, психологическая ситуация здесь резко отличалась от ситуации в Советском Союзе. Это явственно ощущали даже самые горячие сторонники соцреализма: "До 1939 г., говорилось в одном выступлении, — ... западная граница Советского Союза разделяла ... два совершенно разных общества. После второй мировой войны ситуация кардинально изменилась"<sup>4</sup>. Все верно — вот только акцент следовало бы сместить с кардинального сближения в течение нескольких послевоенных лет на кардинальное отличие, складывавшееся на протяжении столетий. Польша обладала своей исторической памятью, имела свои культурные ориентации, свое представление о свободе. В данном случае значимо, что у поляков был довоенный опыт ничем не скованного, в том числе критического, отражения в литературе жизни "первого в мире социалистического государства". Социализм и соцреализм не были для поляков священным объектом, объектом поклонения (Ванькович, Бой-Желеньский, Грубиньский).

В СССР, где, как писал Абрам Терц, писатель был доведен до кондиции преступника: один затравлен до самоубийства, другой изъят, третий запытан, тысячи писателей сгноены и кастрированы<sup>5</sup>, талантливых, независимых ждала тюрьма, лагерь или психушка. Они жили в атмосфере постоянной угрозы и страха.

В Польше в эпоху соцреализма репрессии по отношению к писателям сводились к запрету печататься. Это была мера унижительная, подчас невыносимая, но бескровная.

В СССР соцреализму сопутствовала жесточайшая "перековка душ" — в Польше она проходила не так яростно. Некоторые польские интеллектуалы, знавшие Советский Союз не понаслышке, даже питали иллюзию, что Сталин проводит своеобразных эксперимент и собирается сделать из Польши показное "социалистическое государство без репрессий".

Существенно — подчеркнем еще раз — что соцреализм в Польше был явлением заимствованным: доктрина соцреализма была точно таким же "даром" Советского Союза польскому народу, как Дворец культуры и науки в центре Варшавы, который должен был сим-

волицезреть величие соцреализма и единство народов, вставших на путь его строительства.

О вторичности польского соцреализма (корректнее сказать – соцреализма в Польше) писали как его противники, так и проводники. Последние громогласно заявляли: "Цель нашей литературы, задача нашей литературы, ее долг – стать – подобно советской литературе – социалистической"<sup>6</sup>; "великие и творческие свершения Советского Союза в построении социалистического общества ... должны стать для нас примером".<sup>7</sup> Обратим внимание: поляки последовательно подчеркивали свою роль послушных учеников советских писателей. В одной из статей 1948 г. говорилось: "Выражение "учиться новаторству" может показаться парадоксальным, и тем не менее мы можем учиться у советской литературы подлинному новаторству"<sup>8</sup>. Поразительно, как быстро слова утрачивали свой некошый смысл, а их бессмысленность пытались компенсировать усиливающимися определениями ("подлинное новаторство").

Неоригинальность и "неукорененность" польского соцреализма подчеркивали и его противники. Польскую Народную Республику они нередко называли – *Polsza* (вместо *Polska*). Этот своеобразный лингвистический прием четко фиксировал их отношение к тому, что происходило в стране и в отечественной литературе. В определенном смысле показательны и те мелкие лингвистические операции, которые были произведены поляками на литературных терминах. Так, едва ли не с момента появления в Польше понятие "социалистический реализм" оно стало употребляться – за исключением сугубо официальных документов – как "соцреализм". Такое сокращение выводило понятие из ряда "неприкосновенных", а в определенной степени и снижало его. (Любопытно, что Абрам Терц в своей знаменитой работе "Что такое социалистический реализм?" (1957) употребляет термин в его официальном виде, подчеркивая то ли значимость научной проблемы, то ли напыщенность, мнимую величественность самого выражения.) То, что приведенный пример не случаен, подтверждает еще один термин, изобретенный поляками для обозначения соцреалистического жанра производственного романа – "*produkcyjniak*". Он с трудом поддается переводу ("производняк", "производнец"?) – похоже, что русский язык сопротив-

ляется такому словообразованию. Подобное экспериментирование с соцреалистической терминологией в СССР было недопустимо.

Приведу еще один пример. В 1952 г. бескомпромиссный А. Ват выступал в Союзе писателей с критикой соцреализма. Ему грубо возражал Е. Путрамент и в заключении бросил по-русски: "Когда медведь ворчит, дашь ему дубиной по голове, и тогда он молчит"<sup>9</sup>.

Вероятно, и этот "русицизм" не случаен в польской жизни того времени. Видимо, ощущение чужеродности соцреализма оказывалось в Польше сильнее даже самого рьяного желания привить его. А может быть, польский язык был просто бессилён отразить самый дух соцреализма?

Здесь уместно привести глубокие замечания И. Бродского, хотя и касающиеся английского языка, но как нельзя лучше проникающие в суть проблемы: "... Любой опыт, исходящий из России, даже отраженный с фотографической точностью, просто отсекается от английского языка, не оставляя видимого следа на его поверхности. Безусловно, память одной цивилизации не может и, наверное, не должна стать памятью другой. Но когда язык не в состоянии воспроизвести отрицательные реалии другой культуры, может возникнуть наихудшая из тавтологий"<sup>10</sup>. Всякая попытка передать на "инглише" (так пишет Бродский, – *О.М.*) "отечественного производства ахию" оставляет у него "фантастическое ощущение загрязненности цивилизации"<sup>11</sup>. Именно такое, можно даже сказать фантазмагорическое ощущение, оставляют десятки соцреалистических книг, написанных на польском языке. Но ведь эти книги были написаны.

В отношении поляков к соцреализму "вмешивался" и национальный характер: свойственная полякам ироничность позволяла сохранять дистанцию в оценке соцреалистических "шедевров", срабатывала также врожденная склонность поляков к изяществу, противившаяся топорности соцреалистической литературы...

Однако есть более существенный фактор, обуславливающий специфику соцреализма в Польше – казалось бы, очевидный, однако заслуживающий особого рассмотрения.

Как известно, тоталитаризм есть уничтожение самой идеи (возможности) альтернативы. Повсюду, где он пришел к власти, он "создал совершенно новые политические институты, уничтожив все общественные, правовые и политические традиции, существовавшие в данной стране" <sup>12</sup>.

Послевоенная Польша не удовлетворяла этим условиям в полной мере. Здесь сохранилась многопартийная система – хотя партии были формальными и анемичными. Главное же – сохранялась фундаментальная альтернатива бытия – Бог. Именно присутствие Бога в картине мира поляка определяло особый облик социалистической эпохи в Польше.

В стране существовали вполне официально две конфессии: католическая и социалистическая. Последняя потеснила, но не поглотила и не подменила первук, как это произошло в СССР. Наличие Бога не оставляло возможности признать высшим авторитетом Ленина, Сталина или Берута...

В СССР ситуация была совершенно иной: место изгнанного Бога заняла коммунистическая идеология.

Таким образом, в эпоху соцреализма русские и польские писатели все-таки жили в разных измерениях. Там, где у поляков было если и искреннее, то краткое увлечение соцреализмом, или конформизмом, или цинизм, у русских поселилась вера.

Католицизм был не только высокой альтернативой насаждаемой идеологии. Он позволял существовать и вполне реальной оппозиции. К.Брандыс формулировал это разделение в обществе так: "Поляк должен иметь определенную линию поведения: либо быть добропорядочным коммунистом, либо добропорядочным католиком, либо просто добропорядочным поляком" <sup>13</sup>. Добавлю, что "католиками" были все, кто не принимал "атеистическую религию социализма" <sup>14</sup>, "поляк – это католик".

Реальной оппозицией в литературе была группа католических писателей. Их жестоко критиковали за так называемый абстрактный гуманизм, но все-таки они могли выражать в творчестве "другую" позицию, отличную от соцреалистической. Уже начиная с конца 40-х годов они открыто полемизировали с соцреалистами и в прессе.

К католической оппозиции примыкали писатели — не католики. Чтобы заявить соцреалистам "я не с вами", достаточно было просто сотрудничать с католическими издательствами (см. свидетельства современников)<sup>15</sup>.

Разумеется, такое, в сущности прагматическое, инструментальное отношение к Богу имело свои издержки. Это точно подметил и остроумно выразил Гомбрович: "Бог в Польше стал пистолетом, из которого мечтают застрелить Маркса. '...'. По задумывается, чей это триумф: Бога или Маркса? Если бы я был Марксом, я бы возгордился, но если бы я был Богом, то, как Абсолюту, мне было бы немного не по себе"<sup>16</sup>.

Однако даже при наличии католической "ниши" и при отсутствии серьезных репрессий польские писатели, многие из которых заведомо понимали идеологическую и эстетическую ущербность соцреалистической доктрины, бросились ретиво ее воплощать. Это был род "самопорабощения"<sup>17</sup>, психологический феномен, до сих пор не разгаданный.

Но для подавляющего большинства польских писателей "сожителство" с соцреализмом<sup>18</sup> оставалось эпизодом, который поскорее старались вычеркнуть из биографии. Кто-то умалчивал о нем, кто-то громко каялся. И те, и другие воспринимали его как грех.

И польские критики, расквитавшись с соцреализмом после 1956 г., в дальнейшем не пытались "расширить" это понятие, "совершенствовать" его, "наполнить новым содержанием" и т.п.

В отличие от России, среди польских писателей не было (или почти не было) героев, борцов, мучеников. Сама ситуация не вынуждала их к столь ожесточенному сопротивлению. А может быть, как считает Гомбрович, просто не нашлось среди них личности, которая задавала бы нравственный уровень?<sup>19</sup>

Ч. Милош, эмигрировавший на Запад в 1951 г., однажды сказал: западноевропейский интеллектуал отличается от восточноевропейского тем, что первый не получал коленом под зад<sup>20</sup>.

А. Ват, изведавший ужасы Лубянки и ГУЛАГа, приговоренный к молчанию в послевоенной Польше, отличие польского соцреали-

ста от советского определял примерно так: первому выбили зубы и вставили чужую челюсть, а второй десятилетиями жил под топором<sup>21</sup>.

Что же касается вопроса, поставленного в начале: верно ли, что если X интеллектуал, то он не соцреалист – этот вопрос пока остается без ответа.

### Примечания

<sup>1</sup> Витольд Гомбрович пишет об авторе одного исследования о коммунизме: его книга "не является произведением классического интеллектуала. Это книга человека, который "в достаточной степени интеллектуал, чтобы не быть коммунистом и в достаточной степени коммунист, чтобы не быть интеллектуалом". См.: *Gombrowicz W.* Dziennik 1953–1956. Kraków, 1988. S. 131.

<sup>2</sup> *Wat A.* Świat na haku i pod kluczem, Londyn, 1985. S. 123.

<sup>3</sup> *Зиновьев А.* Об оппозиции в коммунистическом обществе // Квинтэссенция. Философский альманах 1991. М., 1992. С. 56.

<sup>4</sup> *Polski socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948–1957.* Warszawa, 1988. Т. 1. S. 31.

<sup>5</sup> *Терц Ф.* Литературный процесс в России // Вопросы литературы. 1990. № 12. С. 96.

<sup>6</sup> *Polski socrealizm. Antologia...* S. 221.

<sup>7</sup> Там же. С. 46.

<sup>8</sup> Там же. С. 97.

<sup>9</sup> *Watowa O.* Wszystko co najważniejsze... Warszawa, 1990. S. 138.

<sup>10</sup> *Бродский И.* Форма времени. Минск, 1992. Т. 2. С. 336.

<sup>11</sup> Там же. С. 352.

<sup>12</sup> *Arendt H.* Korzenie totalitaryzmu, Warszawa, 1989. Т. 1. S. 349.

<sup>13</sup> *Brandys K.* Listy do pani Z. Warszawa, 1964. S. 68.

<sup>14</sup> *Mitosz Cz.* Rok myśliwego. Kraków, 1991. S. 52.

<sup>15</sup> *Watowa O.* Wszystko co najważniejsze... Warszawa, 1990. S. 135.

<sup>16</sup> *Gombrowicz W.* Dziennik 1953 – 1956. Kraków, 1988. S. 46.



17 *Wat A. Świat na haku i pod kluczem*. Londyn, 1985. S. 19.

18 Польский литературовед З. Лапиньский, используя многозначность слова “współżyć” назвал свою книгу “*Jak współżyć z socrealizmem*”, что может быть переведено: “Как сожительствовать с соцреализмом”, “Как сосуществовать с соцреализмом”, “Как жить с соцреализмом”. См.: *Łapiński Z. Jak współżyć z socrealizmem*. Londyn, 1988.

19 “Хватило бы одной по-настоящему глубокой личности – ее присутствие заражает, заставляет напрягаться, задает уровень. Их (польских писателей, – *О.М.*) беды происходят не столько из их положения, сколько из того, что они не сумели бросить вызов этому положению”. См.: *Gombrowicz W. Dziennik 1957–1961*. Kraków, 1988. S. 212.

20 В изложении Гомбровича. См.: *Wat A. Świat na haku i pod kluczem*. Londyn, 1985. S. 24.

## ГУСИТСКІЕ ПЕСНИ И "ИНТЕРНАЦИОНАЛ": К ТИПОЛОГИИ ТЕКСТОВ

Желание сопоставить два вида гимнов – "Интернационал", появившийся в 1888 г. и ставший с 1902 г. неотъемлемым компонентом "пролетарской" культуры России, а затем социалистической культуры СССР, и наиболее распространенные гуситские песни, возникшие в начале 20-х годов XV в. в Чехии как гимны первого этапа гуситского движения, в котором были сильны элементы революционности, возникло в связи с размышлениями об общей типологии революций в ареале христианской культуры, о месте и значении религиозного типа сознания в революционной идеологии. Поэтому вопрос о правомерности сопоставления столь далеко отстоящих друг от друга текстов решается интегрированием его в проблему типологии революционных движений. Обнаруживая общие черты в самих исторических феноменах, можно предполагать общие идеологемы в гимнографии этих движений.

Из гуситских песен для дальнейшего анализа взяты две наиболее знаменитые: "Восстань, восстань, великий город Пражский" и "Кто есть божи воины"<sup>1</sup>. Рассматриваемые два исторических вида гимнов массовых движений в своей идеологической основе имеют доктрину хилиазма как конечного светлого будущего человечества. Сейчас много говорится о христианских истоках социализма и обслуживавшего его типа культуры, (Следует подчеркнуть, что эти истоки находятся всецело в сфере христианских ересей, поскольку установление мира справедливости на земле мыслилось и гуситскими леворадикалами, известными в истории как табориты, и пролетарскими революционерами XIX в. как дело рук народа – "своею собственной рукой"). В доктрину гуситского хилиазма вхо-

дило физическое уничтожение всех "врагов божьей правды", поскольку царство божье на земле с его принципом всеобщего равенства и справедливости может быть установлено только после истребления "грешников" руками "божьих воинов", ибо не обогривший меча не спасется. В гуситском хилиазме и родственных ему освободительных движениях отклонение от христианского образа начинается именно с фактора насилия как "повивальной бабки" и "локомотива истории". Поэтому подчеркивание насильственного характера установления мира справедливости присуще всей революционной гимнографии. Действительно, если в "Интернационале" содержится прямой призыв разрушить весь мир насилия своей собственной рукой, то аналогичное построение можно проследить и у гуситов. И "Интернационал", и один из главных гуситских гимнов начинаются словом "вставай / восстань". В обоих случаях восставшие – это армия: "всемирная великая армия труда" и "божьи воины". Militarизм здесь отнюдь не только символический. Это конкретное воплощение общественной организации эпохи борьбы со старым миром, миром несправедливости. Это мир заклеен "проклятьем", у гуситов он греховен, следовательно, тоже проклят. Обоим текстам присущ мотив прямого боя, физической вооруженной борьбы. Большая часть песни "Кто есть божьи воины" посвящена именно ведению боя и поведению воинов. Здесь важнейший совет – "крепко держать оружие в руках".

В обоих случаях это бой последний, решительный, следовательно, смертный. У гуситов особенно акцентируется мотив "смерти за правду". Следовательно, борьба в обоих текстах трактуется эсхатологически. Естественно, она жертвенна. Если пролетарии падают "жертвами в борьбе роковой" и "как один" умирают "в борьбе за это" (судя по текстам других памятников революционной гимнографии), то гуситы "кладут свои жизни за любовь к ближним". Награда за пожертвование своей жизни в "Интернационале" философски космична: ничто трансформируется во всё, становясь таким образом не только доминантой общества, но и единственным веществом социальной жизни, следовательно, детерминируя ее будущую гомогенность. У гуситов награда традиционно религиозная: "вечная жизнь", так как "сам Христос оплатит за лишения". Но в

системе христианских понятий вечная жизнь во Христе – это и есть "стать всем", но лишь в посмертном существовании. Здесь воздаяние, награда за жертву на этом или на том свете существенно разграничивает анализируемые феномены.

Следующее сопоставление: кто именно борется. Если в "Интернационале" это определено четко ("весь мир голодных и рабов"), то у гуситов дело обстоит сложнее. Там носители борьбы – "божьи воины", "верные". Это понятия, делящие социум по религиозному принципу. В них интегральной частью входит понятие "правды", имеющее ряд социальных аспектов. Если учесть, что в период создания песен радикальные гуситские проповедники ожидали установления мира справедливости, где не будет "ни панов, ни подданных", где все будут "братьями и сестрами", и также принять во внимание конкретные исторические исследования состава таборитского войска, то "божьи воины" оказываются теми стратами, которые ощущали себя в той или иной мере социально ущемленными. В песне "Восстань, восстань, великий город Пражский", где нет выражения "божьи воины", для обозначения восставших используется библейский образ "покоренного народа", то есть в определенном смысле "раба".

"Божьи воины" постоянно апеллируют к Богу как к цели и источнику своей борьбы. Однако полагать на этом основании, что избавление им даст Бог (что, как известно, прямо отрицается в "Интернационале"), было бы прямолинейным. Табориты, конечно, с божьей помощью, должны победить сами, своими руками очищая землю от врагов божьей правды, подготавливая тем самым второе пришествие и тысячелетнее царствие Божие на земле. Поэтому неслучайна формулировка "воюйте с Богом и за него", то есть табориты идентифицируют себя с орудиями божьего промысла, который они уже осуществляют своими собственными силами. Таким образом возникает узкий круг борцов за истину в море врагов. Для гуситов в целом характерен групповой мессианизм, что также присуще пролетарскому движению и его самосознанию. Именно этот тип мессианизма войдет потом в канон социалистического реализма.

Теперь посмотрим, против кого идет сражение. В "Интернационале" – против "мира насилия", "паразитов", "своры псов

и палачей", по терминологии другой пролетарской песни – против "беснующихся тиранов". Гуситы воюют "против вавилонского царя", под которым имеется в виду конкретная фигура – император Сигизмунд Люксембург, наследник чешского трона, стремившийся привести гуситов к покорности. Он сравнивается с библейским Олоферном – тираном, завоевателем и покорителем иудейского народа. В гуситской песне богоизбранным народом становится чешский, поэтому Прага называется "городом иерусалимским". Миссия чехов аналогична Юдифиной – убить тирана-угнетателя "общины верных". Далее гуситский гимн, продолжая библейские сравнения, призывает к свержению ложных богов и царей-поработителей: "Разрушь статую Навуходоносора, медного змия, которого чтят превыше Бога". "Интернационал" – без библейских образов – призывает "свергнуть гнет рукой умелой".

Еще одна параллель рассматриваемых феноменов – солярная символика. "Интернационал" кончается утверждением: светопреобразование для угнетателей станет для угнетенных солнцем, сияющим "огнем своих лучей". Хотя в гуситских песнях солярный мотив отсутствует, но он четко выражен в культуре предгуситского периода. В живописи это сюжет "жены, одетой солнцем"; в официальной хронистике – провозглашение чехов "солнечным народом". Таким образом солярный мессианизм богоизбранных верных чехов – воинов божьих – типологически родствен мессианизму пролетарскому.

Интересно, что в "Интернационале" социальная идентификация образов противоборствующих сторон, как ни странно, минимальна. Восстают "рабы", "работники". Эжен Потье явно предпочитал поэтическую образность социологической точности. Аналогично поступали и авторы гуситских песен, использовавшие библейские образы.

Гуситские песни "Кто есть божьи воины", в которой З. Неedly находил "целый идейный и чувственный мир божьего воина", и "Восстань, восстань, великий город Пражский", по его же определению – песня, дышащая воодушевлением, фанатизмом и ненавистью<sup>2</sup>, по своему стилю, по строфике и мелодии являют тип народно-религиозной боевой песни-гимна, в отличие от

чисто религиозного немецкого протестантского и гугенотского хоралов и народно-боевой "Марсельезы". Аналог гуситским песням в историко-культурной перспективе видится лишь один – "Интернационал" Потье-Дегейтера.

Подводя итог нашему сравнению, можно заключить, что ответы на вопросы кто, как, за что, против кого борется, что разрушает, и в "Интернационале", и в гуситских песнях имеют много общего. Очевидно, это некий архетип борьбы мессианского характера. Однако одна из идеологем – борьба за правое дело, своеобразный революционный милитаризм, с которыми идентифицируются цели и сами протагонисты движения – во многом определяющая, является общей для этих текстов. Это борьба за справедливость, которую группа людей, аутоидентифицируемая как авангард, устанавливает от имени некоей всеобщности посредством насилия.

Рассмотренное явление, которое в свете христианской традиции можно назвать еретической гимнографией, следует в определенной мере считать одним из источников и составных частей гимнографии социализма и, соответственно, социалистического реализма, прежде всего источником такого эстетически-идеологического феномена как массовая советская песня (не путать с поп-культурой!), считавшаяся в официальном советском музыковедении (Б.М. Ярустовский и др.) основным проявлением соцреализма в музыкально-песенном жанре.

### Примечания

<sup>1</sup> Výbor z české literatury doby husitské. D.I. Praha, 1963.

<sup>2</sup> Nejedlý Z. Dějiny husitského spěvu. D. IV. Praha, 1955. S. 319–321, 328–348.



*Ю.В. Богданов*

КРИЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ:  
ПАРАДОКСЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ  
ВЛАДИМИРА МИНАЧА

История функционирования социалистического реализма в литературах стран Восточной Европы не сводима, естественно, ни к собственно теоретической трактовке этого явления, ни к описанию перманентной борьбы за его "единственно правильное" истолкование. И все же бесконечные споры о реальном содержании понятий "социалистическая литература" и "литература социалистического реализма", о "границах метода", о допустимости тех или иных приемов и способов отображения жизни и т.п. — все это сегодня, со скидкой на неизбежно присущую подобным спорам схоластику, можно рассматривать как опосредованный результат постоянного давления живой художественной практики на омертвляющие догмы теории. Любое ослабление репрессивных тисков всегда отзывалось в подцензурной литературе непредусмотренным выбросом чисто эстетической или публицистической энергии, резко нарушавшей благополучную картину надлежащего "усвоения" принципов социалистического реализма. Постепенная и все более ускоряющаяся эрозия самих этих принципов, внедренных в начале 1950-х годов в литературу стран народной демократии, завершилась закономерной реакцией полного отторжения от них здоровой художественной ткани в 1970—1980 гг.

Подобная итоговая констатация не освобождает, однако, ни теоретика, ни тем более историка литературы от внимательного изучения содержательной стороны литературного процесса, обнаруживающего, несмотря на очевидную деформированность и ис-

художественные разрывы в преемственности, внутреннюю логику противостояния примитивизирующим тенденциям, нарастания идейно-эстетической несовместимости – вплоть до заведомого отслаивания всего жизнеспособного в литературе от деградирующей ортодоксии и конформистской ремесленной словесности. Многочисленные, окрашенные национальной спецификой, но типологически сходные варианты "сведения счетов" с социалистическим реализмом представляют обширное поле для историко-литературного исследования. Этот накопленный литературой опыт художественного выживания в условиях изматывающего идеологического прессинга ни в коей мере не заслуживает пренебрежения. Он, напротив, нуждается в кропотливом позитивном изучении, включающем в себя не столько поспешный отказ от многих предшествующих оценок, сколько более полную, освобожденную от былой тенденциозности систематизацию фактов и факторов, оказавших реальное воздействие на творческую эволюцию того или иного писателя. С этих позиций становится особенно очевидным характерный зазор, возникавший, как правило, между расхожей тенденциозной интерпретацией и подлинной значимостью оцениваемых художественных явлений. Так, например, бесконечные отступления от магистральной линии развития социалистической литературы, зафиксированные в свое время правоверной, "конвойной" критикой, всю длинную цепочку "спорных", "дискуссионных", "ошибочных" книг можно и нужно рассматривать сегодня как свидетельство внутренней непрерывности литературного процесса – красноречивый показатель пусть даже не всегда принципиально осознанного, но тем более органичного художественного сопротивления, не прекращавшегося на всем протяжении официального господства социалистического реализма.

Характерно, что свои кризисные коллизии испытывали и многие одаренные писатели, творчество которых, казалось бы, вполне соответствовало основополагающим канонам соцреализма. В словацкой литературе к их числу относится Владимир Минач (род. в 1922 г.). В молодости "по долгу чести и совести" он стал участником антифашистского Словацкого национального восстания (конец августа – начало октября 1944 г.), после ранения оказался в плену, был узником концлагерей в Маутхаузене и Дахау, чудом остался

жив. Его первая книжка – "Смерть ходит по горам" (1948) – была написана по горячим следам драматических испытаний. Это роман, но это и субъективный дневник, сбивчивая, горячая исповедь, жесткий репортаж. Художественное начало здесь непосредственно слилось с автобиографическим. В стилистике и "философии" романа отчетливо одутимо влияние Хемингуэя ("По ком звонит колокол"). Литературный дебют Минача был отмечен специальной конкурсной премией на лучшую книгу года наряду с другим произведением о восстании – эпически уравновешенной "Хроникой" П. Племницкого, опытного писателя-коммуниста, зачинателя социалистического реализма в словацкой литературе ("Поле невспаханное", 1932). В тот момент два разных художественных подхода к отображению только что отгремевших событий еще могли рассматриваться как равноправные.

Второй роман Минача "Вчера и завтра" (1949) представляет собой свободное продолжение предыдущей книги: участник восстания Петер Лотар, вернувшийся домой после плена и концлагеря глубоко деморализованным человеком, с трудом освобождается от груза мучительных воспоминаний. Лишь после вторжения в жизнь героя политической истории (выборы 1946 г., февраль 1948 г. и т.п.) в нем просыпаются бойцовские качества: на стороне коммунистов он активно включается в водоворот событий. При этом мотивы внутренней трансформации личности как бы выносятся за рамки повествования, психологический анализ уступает место репортажной публицистичности. Начиная с этой книги, для Минача станет характерным первоочередное внимание не столько к внутреннему миру героев, сколько к "миру" воплощаемых ими идей. А постоянная борьба с собственным скепсисом, питаемым материалом реальной действительности, будет столь же постоянно выливаться у него в борьбу за "очищение" этически благородной идеи социализма от всяческих извращений, вольных или невольных огрехов ее реализации на практике.

Именно в таком духе был выдержан уже следующий его иронический рассказ "Торжественное собрание" (1950) – о формально, "для галочки" проведенном мероприятии в знак протеста против агрессии США в Корею. А в повести "Синие волны" (1951) Ми-

нач позволил себе нарисовать довольно неприглядную картину бездарной организации работ на ударной молодежной стройке. Через несколько месяцев эти произведения вкупе с "натуралстическими" пассажами первого романа были подвергнуты разностной критике ("зоценковские издевки и нападки на молодежь, общественный строй и партию"<sup>1</sup>) на активе писателей-коммунистов в 1951 г. — в самый разгар репрессивной кампании против "словацкого буржуазного национализма", сопровождавшейся массовыми арестами, политическими процессами и устрашающим нажимом на творческую интеллигенцию.

Сорок лет спустя в книжке "биографических диалогов" с журналистом П. Голкой Минач много раз по ходу воспоминаний возвращается к той драматической странице в истории Словакии да и в его собственной творческой биографии: "В начале 1950-х годов мы жили по стойке "смирно", держа руки по швам, ибо нажим шел со всех сторон и был настолько силен, что человек цепенел... прямо на глазах, стоило только прикрикнуть на него какому-нибудь аморальному субъекту. Обозначивание было настолько новальным, что подписывались, например, обращения к властям с требованием как можно скорее отправить обвиняемых (в буржуазном национализме — *М.Б.*) на виселицу... К счастью я ничего себе подобного не позволил, мне удалось сохранить по крайней мере минимум порядочности, позднее на этой основе формировалось мое критическое отношение к действительности, к официальной политике и т.д. Правда, все было не просто, на каждом новом этапе и мои оппозиционные настроения видоизменялись, по свое начало они берут на том достопамятном активе писателей-коммунистов"<sup>2</sup>.

Минач не был арестован, но года два оставался под подозрением, его имя было запрещено упоминать в печати, пока, наконец, писатель не "исправился" в сборнике рассказов "На переломе" (1954), посвященном актуальной проблематике кооперирования деревни. В этой книге Минач отдал щедрую дань времени — общинный суд над кулаком-мироедом и т.п., однако на фоне прочей схематической продукции тех лет многие рассказы сборника отличались живостью человеческих характеров, психологической

достоверностью конфликтов. Идейное неприятие традиционного деревенского уклада сочеталось у Минача с сочувственным пониманием душевных трудностей героев, поставленных перед необходимостью отказа от привычных норм жизни. В глазах писателя эти трудности искупались светлым будущим, уготованным кооперированному крестьянству, а залогом его достижения должна была стать чистота помыслов и бескорыстное служение самих социалистических преобразователей идеалам революции. В целом книга была воспринята как крупный успех словацкой прозы на путях движения к социалистическому реализму. Парадокс состоит в том, что Минач здесь менее всего похож на самого себя. Болезненно пережитая внутренняя драма писателя ни в малой степени не нашла отражения в его рассказах. В результате жесткой автоцензуры оказалась приглушенной и такая черта, органически присущая дарованику Минача, как склонность к интеллектуальной полемике, сарказму, иронии и т.п.

"Каждый обречен был продираться через капкан, расставленный на нас историей, – размышляет сегодня Минач. – Вся литература очутилась в капкане... выбирался из него и я. Кто-то ободрал себе шкуру больше, кто-то меньше. На общем фоне я пострадал средне... и, кое-как оклемавшись, занялся собственной реанимацией, перестройкой. Было это делом нелегким, поскольку при всех уступках господствующему идеологическому вкусу их, этих уступок, всегда почему-то оказывается недостаточно... Я хочу этим только сказать, что даже адаптируясь к власти, ты все равно не можешь приноровиться к ней полностью – трудно уместиться на прокрустовом ложе, невозможно избавиться от отвратительного ощущения, будто тебе обрубают руки и ноги"<sup>3</sup>.

Последняя фраза как бы суммирует весь продолжительный опыт взаимоотношений писателя с властью. В середине же 1950-х годов, когда в политической атмосфере повеяло воздухом перемен, Миначу еще очень хотелось верить, что дела могут обстоять и иначе. В 1956 г., после XX съезда КПСС, эта вера получила дополнительный импульс. Выступая тогда на II съезде чехословацких писателей, Минач даже предрек конец исторической эпохе

взаимного противостояния литературы и власти: писатель "из борца за прогресс против господствующего класса стал борцом за прогресс вместе с господствующим классом"<sup>4</sup>. Лишь через девять лет, после очередных "подмораживаний" в культуре, он публично признал иллюзорность подобных выкладок: "Мы представляли себе – вполне наивно, что социализм впервые в истории устранит антагонизм между искусством и властью... Мы провозглашали монолитное единение, хотя кое-что казалось нам странным, но эти странности мы считали частными случаями, отклонениями, ошибками... Оказалось, что и в социалистическом обществе художник не может избежать оппозиции по отношению к действительности"<sup>5</sup>.

Основные, созданные Миначем-художником произведения как раз и размещаются на этом относительно коротком отрезке перехода от состояния "прекраснодушного заблуждения" к состоянию – пользуясь формулировками самого писателя – постепенного "отрезвления". Все они, будь то "повстанческая" трилогия "Поколение" ("Время долгого ожидания", 1958; "Живые и мертвые", 1959; "Колокола возвещают день", 1961), микророман "Ты никогда не одна" (1962), сатирическая повесть "Производитель счастья" (1964) или сборники рассказов – "Медвежий угол" (1960) и "Заметки" (1963) – составляют единую цепь размышлений, своего рода доводов в дискуссии, которую ведет писатель со временем и самими собой.

Говоря о мотивах повторного обращения к проблематике антифашистского сопротивления, Минач подчеркивал прежде всего "нравственную вынужденность и неизбежность возвращения к той поре": "Помочь своему поколению ориентироваться сегодня, понять, осознать, почему мы такие, какие мы есть... Навести порядок в нравственных ценностях, развязать запутанные узлы, накопившиеся в нашем обществе"<sup>6</sup>. Трилогия, таким образом, изначально замышлялась писателем как развернутый аргумент в обсуждении дальнейших путей общественного развития в Чехословакии. Ее историческая концепция отнюдь не была примитивно официозной: вопреки "мелочным и злоумышленным критикам восстания", то и дело, по слову А. Матушки (1964), "награждавшими его всякими уничижительными кличками с коронным обвинением в буржуазном



национализме"<sup>7</sup>, Минач безоговорочно утверждал величие нравственного подвига людей, взявшихся за оружие по долгу чести и совести. Именно по критерию чистоты помыслов он резко разделил многочисленных действующих лиц трилогии. Мягкий, нерешительный, постоянно терзаемый интеллигентскими сомнениями Марек Угриш, безрассудно лихой, но по-солдатски прямой и честный капитан Лабуда, грубоватый, не слишком образованный, но непреклонный в своей ненависти к фашистам коммунист Янко Крап и многие другие "сверстники по поколению" – все они как бы возвышаются над своими человеческими слабостями, очищаются от суетной мелочности, проникаясь сознанием или хотя бы ощущением причастности к справедливому делу. Насколько внимателен и отзывчив писатель к психологическому миру этих героев, настолько он беспощаден или безжалостно проничен по отношению к персонажам из другого лагеря – будь то садистствующие чернорубашечники из карательных отрядов, созданных властями Словацкой республики (1939–1944), корыстные прихлебатели режима или трусоватые попутчики, обеспечивавшие себе на будущее выгодное политическое алиби.

В своей трилогии, таким образом, Минач далек от уравновешенного эпического полифонизма. "Правда истории", как ее понимает писатель, здесь решительно торжествует над "правдой жизни". "Автор, – по справедливому замечанию В. Петрика (1974), – крайне редко призывает на помощь действительность, он сам является единовластным демиургом той модели мира, которая сотворена не столько силой его художественного воображения, сколько энергией его идейных убеждений"<sup>8</sup>. Подобно эпосе А. Толстого "Хождения по мукам", с которой часто сравнивалась трилогия Минача, действительность в "Поколении" последовательно рассматривается – в духе социалистического реализма – прежде всего с точки зрения ее "революционного развития". Соответственно и все герои трехтомного произведения – объекты откровенной симпатии, любви, иронии или ненависти автора – прочно закреплены на некоей ценностной шкале, то приближаясь, то бесповоротно удаляясь от телеологически заданных целей социально-исторического прогресса.

са, Безраздельному единоначалию в трилогии отвечает и тот "стилистический синкретизм" (В. Петрик) повествования, в строго организованном потоке которого неразрывно сливаются внутренние монологи, голоса героев с вездесущим авторским комментарием, предвосхишающим дальнейшую эволюцию Минача в сторону чистой, освобожденной от эпической фикции эссеистики.

Если в первых двух томах собственно художественное и волевое начало еще как-то уравнивались неординарной, изобретательной мыслью писателя, его нередкими прорывами к живой, нестилизованной реальности, то третий том, доведенный до февраля 1948 г., обнажил иллюстративно-беллетристическую слабость всей достроенной таким образом конструкции: действие лишь докатывалось до заранее намеченного хронологического предела и столь же послушно, не выходя из затверженных ролей, вели себя и герои-статисты, пленники и жертвы исторической необходимости. Продекларированное Миначем стремление к развязыванию болевых узлов современности так и не нашло явственного выражения в тексте.

Между тем намерения у писателя были – и самые серьезные. В 1958 г., в частности, закончив работу над рукописью второго тома, он на вопрос о планируемом продолжении с вызовом утверждал, что начнет третий том с ударной ключевой сцены: "Я прямо-таки вижу Янко Крапа в пятидесятом году, с узелком в руках шагающего в тюрьму... Но как и что будет дальше, этого я пока не знаю"<sup>9</sup>. Здесь стоит заметить, что об официальной реабилитации "буржуазных националистов" в ту пору не было и речи. Она последовала лишь в 1963 г. Минач попробовал поторопить время, но ключевой сцены в вышедшем романе все-таки не оказалось. Вынужденный, по всей видимости, тогдашней политической ситуацией отказ писателя от прямой полемики с фальсификаторскими измышлениями о восстании предопределил, в конечном счете, схематическое фиаско завершающего тома этой – идеологической по своей сути – трилогии.

Ошутив невозможность фронтального вторжения в современность с позиций недавней истории, Минач попытался компенсировать нарастающую в нем неудовлетворенность прямым обращением

к злободневной проблематике – к осмыслению тяжелых последствий культа личности, воспитанию молодого поколения и т.п. Многие из этих новых произведений привлекли к себе широкое общественное внимание ("Медвежий угол"), а некоторые даже пользовались шумным, хотя и скоропреходящим успехом у массовой читательской аудитории ("Ты никогда не одна"). Но они же обнажили и компромиссную недостаточность творческой концепции писателя. Основу ее по-прежнему составлял взгляд на действительность как на закономерно развивающийся процесс нарастания и углубления национально-демократической и – на следующей ступени – социалистической революции. Правда, в начале 1960-х годов Минач уже ясно отдавал себе отчет в том, что столь блистательно – восстанием – начавшийся процесс явно утратил свою динамику, уходя в репрессивно-командный, бюрократический песок. Идеалы меркли, жизнь затягивалась пленкой страха, ненавистного приспособленчества, рвачества и мешанства. В своей трилогии он искал и, как ему казалось, нашел необходимую точку опоры для "наведения порядка в нравственных ценностях". Не столько идейный, при всей его важности для писателя, сколько нравственный критерий будет отныне положен в основу его творческой деятельности. Как и все у Минача, он тоже, разумеется, будет увязан с революционной целесообразностью, но не в тривиальном, тактическом, а в более широком, перспективном, стратегическом смысле. "Гуманизм, но не без определения", – так он сформулировал суть своей позиции в 1964 г.: "Гуманизм, который сознательно ориентируется на будущее: гуманизм коммуниста"<sup>10</sup>. По сути это был типичный для всех европейских социалистических стран в то время утопический вариант шестидесятнической идеологии – социалистической по содержанию, нравственной по форме.

Люди, "сознательно ориентирующиеся на будущее", романтики революции и аскетические рыцари идеи всегда относились к излюбленным героям писателя. "Прямой, как полет стрелы, и простой, как закон Ньютона", – говорится об одном из них уже в первом романе. О жизни батрака-правдоискателя из рассказа "Баламут" (сборник "На переломе") сказано с восхищением, что это была "сплошная, без малейших отклонений прямая". Старый боец Вен-

герской коммуны, "испанец-интербригадoveц, комиссар Бенде, вкочлачивающий основы марксистской политграмоты в "глупую интеллигентскую башку" Марека Угринa, тоже бескомпромиссно исповедует "лишь одну тактику – правду". Нередко их раздражает медлительность основной массы, и тогда они не колеблются перед не слишком деликатными способами подстегивания отстающих, подобно горячему и нетерпеливому председателю кооператива, с сочувствием, но и с характерной в данном случае иронией изображенному в рассказе "Случай" (сборник "Заметки"): "Я их всех приведу к расцвету, пусть даже придется их гнать перед собой, как свиней к корыту!"

Такая завидная убежденность в исторической правоте, этически максималистская преданность провозглашаемым идеалам предоставляла достаточно широкий простор для критики как верхов, так и низов. И Минач в своих насквозь полемических произведениях первой половины 1960-х годов активно использовал это пространство с одинаково хлесткой иронией и яростью обрушиваясь и на партийцев-перерожденцев, и на своекорыстных обывателей, и на шатких интеллектуалов, без разбора низкопоклонствующих перед модными идолами западной культуры. Это была критика реального состояния системы, очевидных проявлений ее самодискредитации, не затрагивающая, впрочем, ее фундаментальных основ, объективно осуществляемая в ее собственных пределах и интересах.

Тем не менее морализаторский ригоризм Минача постепенно идет на убыль. "Мы научились бороться, нам надо учиться жить", – рассуждает теперь его обновленный положительный герой из рассказа "Прокурор" (сборник "Медвежий угол"). О человеке нельзя судить лишь с утилитарной колокольни, "по степени пригодности или непригодности к какому-то одному делу", его прежде всего "надо уметь понять". Необычной была сама композиционная структура "Медвежьего угла": автор, расположившись на лоне природы, ведет непринужденные разговоры с незнакомыми людьми, случайно оказавшимися неподалеку от его лагеря. Терпеливо выслушивает он своих собеседников, исповедующихся в душевных терзаниях и обидах: осуждению или поддержке отныне должно было предшествовать понимание. Эта либерализированная концепция, по-своему предва-

рившая реформаторскую программу "социализма с человеческим лицом", не получила уже, однако, в собственно художественном творчестве Минача развернутого воплощения. Писатель предпочел в дальнейшем развивать свои идеи в публицистических и эссеистских формах, пока, наконец, после краха реформаторских надежд в 1968–1969 гг. почти полностью не отошел от литературных занятий.

"За двадцать лет, – вспоминает в 1992 г. Минач, – я издал одну только книжку выступлений, связанных с памятливыми литературными датами и продиктованных моими тогдашними обязанностями председателя Матицы Словацкой (речь идет о сборнике "Портреты", 1987 – *Ю.Б.*). Симптоматично, что я перестал быть писателем в глухую пору безвременья, которая именуется – довольно-таки неточно – периодом застоя, неточно потому, что речь тогда шла о подавлении мысли, а не о ее застое... Тем, что я перестал писать, я не горжусь... С другой стороны, никто не может упрекнуть меня в том, что я написал прорежимную книгу. Для того, чтобы перестать писать, не обязательно было становиться диссидентом. Было множество по-своему израненных людей, которые, не числясь в открытой оппозиции, были настолько отравлены окружающей действительностью, что прекратили писать"<sup>11</sup>.

Минач прав: действительность семидесятых годов с партийными и профессиональными чистками, с агрессивным насаждением в обществе идеологии и методов классово-борьбы, с мстительным преследованием представителей интеллигенции, поддержавших программу обновления социализма, – вся эта атмосфера погони за ведьмами отнюдь не вдохновляла тех писателей, творческая деятельность которых всегда и в первую очередь была теснейшим образом связана с насущными общественными проблемами. Как член КПЧ Минач вынужден был принять, по крайней мере внешне, предложенные правила игры. Но как писатель и публицист отказался активно участвовать в ней. Эту свою позицию он твердо зафиксировал в одном из интервью уже в 1971 г.: "Даже величайший творец литературы все-таки не является творцом жизни... Вам знакома, вероятно, формула из школьного учебника: трагически умолк. И хотя само выражение не отнесешь к стилистическим шедеврам, мы хо-

рошо понимаем, что немота... для писателя – это подлинная трагедия. Сдается мне, что и кое-кого из нас история затолкнула в угол одиночества и молчания; в том, например, смысле, что некоторые не могут и не хотят реализовывать себя на тех условиях, которые диктует им общество"12.

"Отравленность действительностью", а точнее, невозможность для Минача публичной полемики с ней – это, разумеется, явилось главной причиной резкого ослабления его творческой активности. Можно, однако, с большой долей уверенности сказать и о том, что к концу шестидесятых годов сам Минач как писатель переживал состояние глубокого творческого разлада. Воссоздав в трилогии историю обретения веры своим поколением, писатель не захотел или не смог отобразить начавшийся процесс "отрезвления", освобождения от иллюзорных надежд на принципиальное переустройство человеческого общежития. Идея гуманизации социализма, приложенная в рассказах Минача к действительности, привела лишь к смене интонации – с утвердительной на дискуссионно-критическую, но остался по существу без изменений выборочно-иллюстративный принцип отображения жизни, столь характерный для социалистического реализма.

К чести писателя, он сам к середине 1960-х годов ощутил своего рода предельность и художественную бесперспективность подобной поэтики. Выход из тупика он нашел для себя в обращении к историко-культурной эссеистике ("Здесь живет нация", 1965; "Раздувая родные очаги", 1969; "Собранные споры Й.М. Гурбана", 1970). Написанные в яркой индивидуальной манере, сочетающей в себе солидную оснащенность историографа, пафос публициста и образный язык мастера социально-психологической прозы, эти произведения сыграли существенную роль в общем подъеме интереса к глубинным корням современности, в активизации национального самосознания, в реабилитации – после унижительной полосы обвинений в буржуазном национализме – чувства национальной гордости словацкого народа. Создавая, таким образом, свою актуализированную концепцию "памяти нации", широко аргументируя идею осознанной преемственности в движении национальной культуры, Минач как бы восполнял пробелы в историческом образовании на-



щи, подготавливая ее к новому уровню исторической ответственности – этапу суверенизации Словакии.

### Примечания

- 1 Šefránek J. Ideologické problémy našej literatúry. Bratislava, 1951. S. 46.
- 2 Holka P. V košeli zo žihlavy. Biografické rozhovory s Vladimírom Mináčom. Bratislava, 1992. S. 55–56.
- 3 Ibid. S. 62–63.
- 4 Mináč V. Čas a knihy. Bratislava, 1960. S. 46.
- 5 Mináč V. Súvislosti. Bratislava, 1976. S. 20.
- 6 Ibid. S. 499.
- 7 Matuška A. Od včerajska k dnešku. Vybrané spisy. Zv. 2, Bratislava, 1978. S. 374.
- 8 Petřík V. Hodnoty a podnety. Bratislava, 1980. S. 236.
- 9 Mináč V. Súvislosti. S. 501.
- 10 Ibid. S. 516.
- 11 Holka P. V košeli zo žihlavy. S. 70.
- 12 Mináč V. Súvislosti. S. 551.

*Л.Ф. Широкова*

## РОМАН-ПОЛЕМИКА

(трилогия В. Шикеры "Мастера" как  
форма литературной полемики)

70-е годы были для словацкого общества, словацкой литературы временем "преодоления кризиса", как было официально принято называть процесс тотальной дискредитации идей, конкретных дел и активных деятелей "ревизионизма" 60-х годов. Под знаком исправления ошибок, возвращения на столбовой путь строительства социализма шел по сути возврат к регламентированию всех проявлений общественной и творческой мысли. И уже в 1971 г. XIV съезд КПЧ мог с полным основанием отметить "первые положительные результаты" деятельности партии в области литературы и искусства — "удалось усилить партийное влияние на культуру и восстановить руководящую роль социалистического государства"<sup>1</sup>. В это время были закрыты наиболее активно проявившие свою позицию в 1968–69 гг. печатные органы ("Млада творба", "Културни живот"), а те, что продолжали выходить, заметно изменили свое лицо и ориентацию. Художественная литература находилась в начале 70-х годов в большей ее части в состоянии шока и оцепенения; в весьма скромном перечне опубликованных тогда произведений самыми заметными были нередко "проба пера" дебютанта, автобиографический роман самоучки, провинциальная проза из жизни цыган и проч. Истинную ценность представляли собой лишь публицистика и историческая эссеистика В. Минача и некоторые автобиографические произведения писателей старшего поколения.

"В области культуры и искусства все начинается снова"<sup>2</sup>, – звучало со страниц старого литературного журнала "Словенске погляды". Выступления критики в начале 70-х годов вполне подтверждают это ощущение творческого и идейного вакуума, художественной скудости, слабой дифференциации литературы. Как признаки "выздоровления" назывались "стремление литературы к более непосредственной связи с действительностью, к реалистическому письму", "социально-центростремительное движение"<sup>3</sup>. Текущая критика, сосредоточенная на актуальных проблемах литературы сегодняшнего дня, стала основной формой ее осмысления и анализа. Наряду с рецензиями на конкретные произведения, традиционными стали ежегодные обзоры развития литературы, публиковавшиеся, начиная с 1972 г., в журнале "Словенске погляды". Их авторами выступали известные литературоведы – В. Петрик, Я. Штевчек, Б. Тругларж – вносящие в жанр критической статьи элементы научного, теоретического подхода к проблематике современного литературного развития. В целом же литературоведческие исследования появлялись в начале 70-х годов весьма редко, проблемы теории, в том числе и социалистического реализма, поднимались преимущественно в идеологическом аспекте. Тон во многом задавали партийные документы, резолюции съездов КПЧ и съездов словацких писателей. основополагающими принципами литературы социалистического реализма представлялись партийность и народность. О художественной стороне современной литературы, многообразии индивидуальных почерков и форм, возможности ее эстетической открытости в Словакии заговорили лишь к середине 70-х годов под явным воздействием теоретических разработок советских исследователей, в первую очередь, Д.Ф. Маркова.

"Партия будет поддерживать искусство, базирующееся на ленинских принципах партийности и народности, на принципах социалистического реализма, .. прочно связанное с интересами и борьбой рабочего класса и всех трудящихся", – эти слова из резолюции XIV съезда КПЧ (1971 г.) воплотились в культурной политике и во многом отразились на развитии литературы не только в 70-е, но и в 80-е годы.

В атмосфере жестких норм и требований как идеологического, так и эстетического характера создавалось одно из лучших произведений словацкой прозы 70-х годов – трилогия Винцента Шикuly "Мастера" ("Мастера", 1976; "Герань", 1977; "Вильма", 1979). Она стала не только вершиной собственного творчества В. Шикuly в этот период, но и заметным шагом к восстановлению прерванной линии развития словацкой прозы. Писатели, молчавшие после известных политических событий (в том числе и представители так называемой "молодой прозы" 60-х годов, к которой обычно относят и В. Шикuly), со второй половины 70-х годов вновь публикуют свои произведения, сразу же оказавшиеся в центре внимания как читателей, так и критики.

Уже изначально, по самой природе мировоззрения и художественного видения В. Шикuly, "Мастера" несли в себе заряд полемики как с жесткими рамками социалистического реализма, так и с некоторыми традициями, а порой и шаблонами в словацкой литературе. Глубинная причина этого, как нам представляется, коренится в самой специфике творчества Шикuly: широкий и многообразный мир, проблемы нравственности и гуманизма, раздумья о смысле жизни и сущности искусства, мастерства в разных его проявлениях – все это писатель видит и передает глазами "маленького человека", естественного, далекого от политики, при всей внешней простоте тонко и глубоко чувствующего. Работа на совесть, плотничье искусство, семейное благополучие – главные ценности для центральных героев трилогии – мастера Гулдана, трех его сыновей и невестки Вильмы. Реальное пространство романа, как будто нарочито узкое, ограничивается родной деревней Гулданов – Околичне, и соседней – Церовой; лишь во втором томе автор "сопровождает" младшего из братьев, Имро, по горным партизанским тропам. Историческое время романа – II мировая война – обозначено лишь в отзвуках, отрывочных репликах персонажей: "Сколькоким молодым парням пришлось в армии идти, они теперь на Украине, в России...", "Где-то люди убивают друг друга, дерутся, а мы в Церовой строим себе потихоньку церковку..." Для расширения времени и пространства писатель привлекает других "маленьких людей", чаще всего это второстепенные или эпизодические персо-

нажи. Так, старушка Юлча, деревенская юродивая, приходит на стройку как будто из далекого прошлого, вспоминает о юности, "узнает" в толпе давно умерших людей, напевает старинную народную песенку. Мальчик Рудко, полуавтобиографическая фигура – "рассказчик в детстве", напротив, как бы открывает время романа в будущее, в сегодняшнее сознание повзрослевшего человека. Романное пространство раздвигают и мастерски стилизованные автором письма жандарма Штефана, которые тот посылает семье из разных мест Словакии, и упоминания о странствиях по свету Гулдана-отца; более близкой предстает даже Америка, на просторах которой затерялся маленький словацкий эмигрант – отец Вильмы.

Движение сюжета трилогии не определяется, как это было в словацкой прозе о войне 50–60-х годов, историческими катаклизмами, развитием глобальных социальных процессов. Действие у Шикеры подчиняется логике индивидуальных судеб, естественному ходу жизни, в котором не последнюю роль играет смена времен года. Здесь даже календарь – не просто листки с датами, а живая картина природы: "Где же этот календарь? Куда запропастился? Пойду загляну в сад, посмотрю на деревья, и вы, вы тоже оглядитесь. Ну что, есть еще что-нибудь на яблонях?" Заметной вехой в жизни Гулданов становится не война и даже не свадьбы братьев, а участие в постройке церкви в соседней деревне. Строительство храма становится главным идейным и сюжетным узлом романа "Мастера", олицетворяя собой и продолжение жизни и созидания, и полет человеческого духа над привычными буднями, и точку приложения мастерства многих людей – не только плотников, но и художника, и архитектора, и самого писателя, размышляющего о сути мастерства, родственного искусству.

Второй контрапункт трилогии – уход младшего из братьев, Имро, в партизанский отряд. Партизанские сцены составляют канву романа "Герань", перемежаясь с картинами жизни деревни, родного дома героев. Символом родины стала для Шикеры простая герань, красовавшаяся на каждом окошке в словацкой деревне. В предисловии к роману он пишет: "Мне кажется, у того, кто любит герань, и взгляд становится мягким, приветливым, как будто геране-

вым. "Герань" – книжка не об одном человеке, а о людях. Обо мне, о нас" 4.

В послевоенной словацкой литературе тема словацкого национального восстания 1944 г. – одна из центральных, разрабатывавшихся в разных жанрах. В произведениях П. Илемницкого, В. Минача, Р. Яшика и др. партизанская борьба представлена как героическая страница словацкой истории, организованное движение масс, восставших против фашистского угнетения; трагизм соседствовал с историческим оптимизмом. Трилогия Шикулы во многом вольно или невольно полемизирует с этой традицией. Восстание показано здесь как стихийный порыв, подхвативший и увлекший за собой Имром и других сельчан – старого жестянщика Карчимарчика, многолетнего церковного сторожа Ондreja и других. Верный себе, Шикула не помещает своих героев в центр исторического события, они как бы "на обочине": машина, на которой они ехали в центр восстания Банску Бистрицу, "была, наверно, последней", в пути их уже не очень радушно встречали местные жители, и все основные события и бои прошли где-то без их участия. Шикула показывает второй, самый тяжелый и драматичный период восстания – отступление в горы под натиском немецких карателей, идущих по следу разрозненных партизанских групп. Отряд, куда попал Имро с односельчанами, пытается сопротивляться, делает смелые вылазки, вступает в перестрелки, и все же главное для многих – чувство преследуемого, стремление выжить. Имро выходит из этой борьбы за жизнь беспомощным инвалидом, бледной тенью прежнего Имро. Его "линик жизни" как бы подхватывает в следующей части трилогии его жена Вильма (ее именем и назван третий роман), которая выхаживает больного, самоотверженно и верно служит ему сестрой милосердия и ангелом-хранителем до самой его смерти.

Свое миропонимание Шикула выражает не только в художественной концепции, в характерах своих героев. Трилогия, особенно первый роман – "Мастера", изобилует авторскими отступлениями, в которых писатель прямо обращается к "уважаемому читателю", спорит с будущим критиком. "Споршик", "бунтовшик" Шикула предвидит неизбежные упреки в "искажении правды", "некон-



кретности" истины: Правду нужно писать! Да, но какую правду? Если бы о правде можно было писать, как о кукурузе, ах, какую бы прекрасную книжку я написал!" Иронизирует он и над шаблонным представлением о литературном герое: "Некоторые умеют писать. Сразу можно понять, что речь идет о нашем человеке, о нашем кристально чистом характере. Герой ни за что не совершит ни малейшей ошибочки, а если вдруг и совершит, то самую малюсенькую, и она мучит его всю жизнь. Вот так-то!" Размышляет Шикуча и о сущности романа, в том числе исторического, о рассказе, вообще о значении формы в искусстве. Рассуждения его на теоретические темы очень образны: "Настоящее искусство – это сопка, вулкан, магма, избыток энергии; человек не успевает подставлять и убирать формочки".

Критика конца 70-х годов не осталась в стороне от этого спора. Каждый из трех романов трилогии по мере их публикации привлекал к себе пристальное внимание. В 1977 г. развернулась широкая дискуссия вокруг романа "Мастера" на страницах периодической печати, прежде всего, в журнале "Словенске погляды", уже имевшем опыт проведения литературных дебатов (годом раньше такому же анализу подвергся роман Я. Йонаша "Одиннадцатая заповедь").

В ходе дискуссии 1977 г. одной из наиболее острых стала проблема реализма романа, особенности отражения в нем действительности, исторического времени пакануне и в начале словацкого национального восстания. Целостность художественного видения как одно из главных достоинств романа, отмечал В. Шабик, чей отклик на роман был одним из первых и дал тем самым зачин дискуссии. "Хотя его роман насыщен тщательным выписыванием деталей и часто уходит в самые тонкие подробности, он направлен на отражение целостности жизни"<sup>5</sup>, – отмечал он. Схожую мысль высказал и Ю. Ногге, говоря о мозаичности романа, обусловленной "множеством деталей и частичных истин о человеке, о людях", которые автор "соединяет в целостный образ людей и жизни"<sup>6</sup>. Более скептически отнесся к роману В. Минач; полемизируя с рецензентами и участниками дискуссии, он определил изображаемую в нем

действительность, как "очень конкретную, исторически и географически узко обусловленную"<sup>7</sup>. Минач солидарен с Д. Окали, который подверг роман резкой критике, упрекая Шкицу главным образом в том, что он не отразил "такую социально-историческую силу, как словацкий фашизм", открытое столкновение противоборствующих классовых сил, поэтому в романе недостает, по его убеждению "цельной исторической и художественной правды, ее идейно-эстетического выражения во всей диалектической противоречивости и наготе"<sup>8</sup>. Минач отмечал и отсутствие в романе признаков классовой дифференциации в деревне, социального конфликта; по его мнению, роман слишком уязвим в этом отношении, "потому что территория, на которую автор добровольно отправился, территория социально-исторического романа для его таланта – неприятельская территория". И Минач, и Д. Окали исходили в своих оценках из критериев определенного типа. "В чем же упрекает Шкицу? – задает вопрос Ф. Мико, подводя итоги этого спора. – В том, что он изобразил то, что хотел изобразить, что он не приблизился к центру исторических событий, что его образ не был "полным". В действительности в его "Мастерах" присутствует вся реальность в ее причинно-следственных связях. Его образ хотя и неполный, зато без сомнения комплексный"<sup>9</sup>.

Разделились мнения и в споре по проблеме типизации в романе. Д. Окали, говоря об отсутствии у Шкицы социально-исторических характеристик, приводил в качестве примера "фигуру, над которой все смеются", – жестянщика Карчимарчика, единственно-го, на его взгляд, представителя антифашистских сил.

Разными были и оценки авторских отступлений, "разговоров", которыми перемежается основная сюжетная линия. В то время, как В. Минач и И. Сулик считают их слабостью эпической концепции, признаком излишней разговорчивости автора, Ю. Ногге называет отступления "лучшими и интереснейшими местами этой книги... разговорами о ремесле и мастерстве – плотником и литературным"<sup>10</sup>. Ф. Мико оценивает "разговоры" более сдержанно: способствуя реалистической характеристике персонажей, они приобретают иной раз характер авторского диктата, утрачивая при этом свою основную, на его взгляд, функцию.

Противоречивость оценок романа свидетельствовала о том, что предложенная В. Шиклой концепция не всегда понималась его литературным окружением. Трилогия "Мастера", бесспорно, сыграла свою роль для преодоления инерции литературного мышления и стала крупным художественным достижением своего времени. С большой художественной силой, эстетически ярко выразились в произведениях В. Шиклы общие для словацкой литературы тенденции и, прежде всего, — поиски гуманистических ценностей, стремление к адекватному отражению изменившегося мироощущения современника. Новый взгляд на войну, преломление исторических процессов и событий через сознание, судьбу обычного человека роднит творчество Шиклы и со схожими явлениями тех лет в русской литературе, а также в литературах всего региона Восточной Европы.

### Примечания

- 1 Slovenské pohľady. 1972. № 8. S. 11.
- 2 Ibid. S. 12.
- 3 Slovenské pohľady. 1974. № 2. S. 7.
- 4 Šikula V. Muškat. Bratislava. Slovenský spisovateľ. 1977. S. 7.
- 5 Romboid. 1977. № 2. S. 14.
- 6 Slovenské pohľady. 1977. № 3. S. 102.
- 7 Slovenské pohľady. 1977. № 11. S. 82.
- 8 Slovenské pohľady. 1977. № 10. S. 59.
- 9 Slovenské pohľady. 1977. № 12. S. 60.
- 10 Slovenské pohľady. 1977. № 3. S. 103.

*М.В. Фридман*

## ОТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА К "СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМУ РУМЫНИЗМУ"

Чем больше отдаляет нас История от буден эры социализма и социалистического реализма, тем больше возникает вопросов, связанных с сущностью этих явлений, их местом в процессе общественного и культурного развития. В самом деле: можно ли говорить об историческом тупике, о полном разрыве в череде эпох, о пропасти, разделяющей культурные фазы? Или правы те, кто утверждает, что речь идет об очередной, причем важнейшей стадии развития как общества, так и его культуры? Надо ли обращаться к этим явлениям, осмысливать их роль в свете новых условий или похоронить в сугробах беспамятства, окончательно уверившись в полной жизненной и художественной несостоятельности их бытия?

Опыт румынской литературы второй половины XX в. предлагает, в этом смысле, оригинальный материал для размышлений по этому комплексу вопросов. Подчеркнем однако с самого начала: наиболее верное представление об этом опыте можно получить только при постоянном учете неухавшего противоборства между теоретиками социалистического реализма и проводниками культурной политики, направленной на его утверждение в румынской литературе, с одной стороны, и литературной практикой, которая наряду с множеством образцов реализации теории и указаний культурной политики предлагала читателю и подлинные художественные произведения, избежавшие, в той или иной мере, давления узких догматов и других внеэстетических факторов, с другой.

В первые послевоенные годы – и особенно с 1948 г. – на литераторов Румынии обрушивается подлинный поток программных

документов, литературоведческих статей, обзоров, представлявших в большинстве своем перевод или перепев наиболее ортодоксальных советских выступлений по проблемам социалистического реализма. Многочисленные переводы советских произведений дополняли картину. Она была заманчиво-прекрасной и сулила небывалый урожай на обновляемой ниве румынской культуры.

Казалось, иначе и быть не могло: Румыния делала первые робкие попытки вырваться из той пропасти национальной катастрофы, в которую ввергли ее военно-фашистские правители. Позади были тяжкие годы правонационалистического идеологического насилия, духовной "диктатуры креста" и "мифа крови", погромы, лагеря для инакомыслящих, гибельная военная авантюра, унесшая сотни тысяч жизней, немецкая оккупация, голод, отступление. Опыт правозастремистского устройства общества полностью себя дискредитировал. Вот почему, когда в полную силу снова зазвучал долгими десятилетиями запрещенный лозунг "Свет идет с Востока", большинство деятелей культуры поверили, отнеслись к нему, как к откровению. Содействовала этому и накопившаяся в народной душе огромная жажда перемен, энергия новой веры и надежды, которую со знанием дела сеяли представители победителей, пришедших с Востока.

Вот почему с таким доверием отнеслись многие литераторы Румынии к теоретическим построениям певцов социалистического реализма и к произведениям, на страницах которых эти тезисы обретали, казалось бы, полнокровную художественную плоть. Можно ли было возразить утверждениям, что в основе нового метода лежит идея гармонического развития личности, полноты реального проявления его духовных и нравственных возможностей, подлинно человеческого отношения к природе, обществу? Что тем самым литература может стать действенным средством художественного исследования становящегося единства личности и общества? И что в результате всего этого социалистический реализм становится действенным средством прозревания завтрашнего дня, перспектив развития человечества?

Подкупали утверждения, что в литературе социалистического реализма гармонически сливаются воедино аполлиническое и дио-

нисийское начало творчества, романтическая и реалистическая его стихия, что позволяет с наибольшей полнотой выражать истинную природу искусства на данной стадии развития и совпадает с его перспективами в будущем. Из этого вытекало и то, что историческая действительность нового метода простиралась за рамки чисто методологических задач и направлений и представляла наиболее прогрессивную тенденцию всего современного искусства<sup>1</sup>.

Наглядно убедительным представлялось и утверждение, что литература социалистического реализма строится на основах эстетического новаторства, предполагая возможность самых разных форм выражения, художественного воплощения. "Социалистический реализм, – утверждал один из лучших драматургов Румынии П. Эверак, – это не раз и навсегда завоеванная ценностная вершина, это постоянный методологический призыв сделать литературу как можно более целеустремленной, созвучной сегодняшнему миру"<sup>2</sup>. Для критика А. Митеску социалистическая литература выступала "носителем нового человеческого и политического содержания"<sup>3</sup>.

Казалось бы, и те конкретные меры, которые проводились властями в области культуры, подтверждали эту веру писателей. К 1955 г. было объявлено, что в стране полностью ликвидирована неграмотность. Было введено бесплатное семилетнее, а затем и восьмилетнее образование. Широкое развитие получило и высшее образование, доступное для самых широких слоев молодежи. Возникают тысячи домов культуры, читален, тысячами исчисляются количество киноустановок, библиотек, хоровых коллективов, оркестров, литературных кружков. Как никогда ранее разворачивают свою деятельность издательства – только за период 1949–1956 гг. увидели свет пять тысяч книг художественной литературы тиражом в 64 миллиона экземпляров. Общий тираж газет и журналов достигал цифры в один миллиард ежегодно.

Открытие Литинститута, образование Союза писателей с подчинением ему ряда важных изданий и издательств, литературные декады, премии, пышные юбилейные торжества, читательские конференции, встречи писателей с руководителями партии – все это



создавало иллюзию высокой оценки писательского труда, свободы творческих исканий.

Какой же оказалась при этом конкретная экономическая и культурная политика коммунистического руководства Румынии? Прежде всего, следует подчеркнуть, что огосударствление средств производства – как оно проводилось в стране – имело следствием закрепление экономической и политической зависимости личности, присвоение ее воли. Все большую силу набирают методы принудительной, внеэкономической организации труда, что не могло не привести к идеологическому порабощению человека. В значительной мере этому содействовало и усиление бюрократизма, комчванства, чиновничьего прожектерства, пренебрежение к интеллектуальному труду, к науке и искусству. Постепенно сводилось на нет право общества на самосознание.

Всеми доступными средствами утверждалась мысль, что воспитуемость личности не ведает ограничений, коллективизм гораздо сильнее индивидуализма, биологические потребности – всего лишь производные инстинктов, а потому не играют особой роли в созидании новых отношений. Носителями высших моральных достоинств изображались самые бедные представители трудовой среды. Человек оказывался ценным не сам по себе, а лишь в меру своей "притертости" к бездушному государственному механизму. В упорно навязываемой обществу системе понятий и связей труд растворял личность в произведенном ею продукте: наиболее действенным средством добывания бессмертия объявлялась трудотерапия, физическая переплавка жизни личности в индустриальные объекты.

Практика показывала, что образование, средства воспитания были нацелены на массовый выпуск "винтиков", вместо личностей. Приоритет гуманистических ценностей полностью предавался забвению в угоду мифическим "гуманным" перспективам далекого будущего. Из поля зрения выпадали целые пласты бытия человека, его сознания, окружающего мира. Зато огромные усилия и средства тратились на сакрализацию вождей, искусственную "аристократизацию" люмпенов, партэлиты.

Естественно, что эти новые аспекты культурной политики, занявшие в ней главенствующее место особенно после упразднения монархии и сосредоточения полноты власти в руках вождей РКП, предполагали серьезные мутации в самой сущности искусства, прежде всего литературы. Образная ткань должна была толковаться с однозначных социологических, классовых позиций, узко понимаемые критерии прогрессивности вступали в непримиримое противоречие с общечеловеческими критериями, нравственными нормами, эстетическими законами. Намеченные программой модернизации общества нравственные критерии, цели, идеалы вели на самом деле к подрыву самой способности общества к саморазвитию, порождали усиливающуюся с каждым годом стихию самоистребления.

Итак, литературе предстояло соединить несоединимое: реализм – с продуманной системой умолчаний, ложных постулатов, растоптанных иллюзий, талант – с невежественными указаниями и поправками всемогущих цензоров, убеждения – с установленными свыше "истинами". Воздействие литературы должно было сводиться к искаженно трактуемому просветительству, дабы стать средством адаптации общества к тоталитаристской модели социалистического образа жизни.

Но для этого необходимо было также затушевать губительный разрыв с лучшими традициями прошлого, творениями выдающихся творцов литературы минувших веков. Эта серьезная операция по изменению облика наследия была с той же "революционной" решительностью осуществлена теоретиками социалистического реализма: был проведен искусственный отбор ценностей, включавший изъятие ряда имен из перечня создателей литературы прошлого. Занижение значимости "чуждых" элементов наследия и возвышение других (толкуемых как некие предпосылки соцреализма), искаженный комментарий, выступления и оценки "от имени читательских масс" – все было пушено в ход, дабы успешно провести эту "пластическую операцию" и переосмыслить суть традиционных ценностей.

Удивительно ли, что вместо подлинных художественных произведений румынская литература 50-х годов изобиловала "симулякрами", фальшивыми подобиями таких произведений, в которых знаки (слова, образы) отбрасывали густую тень на изображаемую действительность?

К счастью, начала подлинно художественной культуры, столь близкой нормам культуры общечеловеческой, пусть сильно потесненные, но все же постоянно давали о себе знать в литературном процессе, точно своеобразные "гены" духовного и эстетического развития. За пределами вульгарносоциологических "творений" оставались истинные художественные ценности (произведения М. Садовяну, Т. Аргеци, К. Петреску, Дж. Кэлинеску, Т. Поповича, З. Станку и многих других). И если сегодня в литературной прессе Румынии множатся голоса, объявляющие эти произведения – плодом "оппортунизма" вышеназванных художников, то следует уточнить, что эта так называемая "соглашательская позиция", "оппортунизм" были вызваны не циничным приятием требований культурной политики, а искренней верой в оказавшуюся утопией идею социалистического обновления<sup>4</sup>. Кроме того, большинство этих произведений обращены к далекому или довоенному прошлому. А вот из книг на "производственную" тему, столь желанную для представителей власти (за десятилетие 1948–1958 вышло 18 романов, около сотни повестей и новелл, столько же очерков и репортажей), трудно назвать хотя бы одну, выдержавшую испытание временем<sup>5</sup>.

Знаменательным явлением, характерным для этого периода, являются некоторые факты "самонаследования": обновленный художественный взор, обращенный к давно опубликованным произведениям, открывал в них недостатки, которые следовало устранить. Так из сборника рыболовных рассказов Садовяну "Царство вод" (1928) вырастает социальный роман, пронизанный духом классовой борьбы "Привада цветов" (1950). Но гораздо более впечатляющей творческой победой стал исторический роман Садовяну "Никоарэ Подкова" (1952), выросший на основе юношеской повести писателя "Соколы" (1904)<sup>6</sup>.

\* \* \*

Изменения, наступившие в Румынии после IX съезда РКП в 1965 г. и выдвижения на должность генсека ЦК Н. Чаушеску, оказались переломными для судеб социалистического реализма в румынской культуре. В документах съезда пространно говорилось о необходимости бережного отношения к творческой интеллигенции, от-

каза от "голой идейности" и усиления внимания к художественной стороне произведений, о недопустимости "навязывания обязательных решений по вопросам формы и стиля художественных произведений"<sup>7</sup>.

Этот, казалось бы, неожиданный поворот был на самом деле хорошо продуманной акцией ложного поворота "лицом к западу", имеющей далеко идущие цели постепенного отрыва Румынии от содружества социалистических стран и прежде всего от Советского Союза. Между тем, большинство деятелей культуры Румынии увидело в изменении культурной политики решительное осуждение прежних ее установлений, признание вечного, непоправимого разрыва между частной и общественной сторонами человеческой жизни вообще.

Происходят удивительные метаморфозы. Обращение к национальным традициям, к ценностям народного творчества воспринимается как антиэстетическая позиция, спасительным выходом видится не возвращение на ниву критического реализма, подарившего литературе столько замечательных достижений в межвоенные годы, а обращение к опыту сюрреалистических "онирических" исканий прошлых лет, к опыту современного "нового романа". Ведущими идеями новых романов и повестей, как и множества стихотворений, становятся изоляция человека в современном мире, бессмысленность существования, невозможность коммуникации. Сознание личности выступает в новых произведениях как самостоятельное образование, неподвластное законам объективного мира. "Чрезмерный герметизм, зашифрованность образов, таинственная недосказанность детали" делали, по мнению критика А. Пиру, такие книги недоступными для большинства читателей. Крупный прозаик М.Преда писал о недопустимости подобного "социального эвaziонизма, сосредоточения писателей на рафинированном, отгороженном от проблем современности сознании героя, о важности постоянного обращения к опыту великих реалистов прошлого, о необходимости оберегать язык от чрезмерных иносказаний и абстрактных метафор"<sup>8</sup>. Это было тем более показательным, что тот же М.Преда в беседе с Н. Чаушеску грозился покончить с собой, если руководство страны попытается вновь навязать писателям догмы соцреализма.

Поток "романов психоанализма и ониризма", "антироманов", "мифологических притч" и др., захлестнувший книжный рынок во второй половине 60-х годов, свидетельствовал о несомненной победе над соцреализмом сторонников модернистских поисков. Но это было кратковременное торжество: настал 1971 год. Вернувшийся из Китая, с родины "культурной революции", Н. Чаушеску тут же созвал пленум ЦК, на котором была принята "Программа по улучшению идеологической деятельности"<sup>9</sup>.

Нетрудно догадаться, что теоретикам РКП становилось все понятнее, что царившая в новых произведениях этика произвольного самоутверждения, увлечение потоком сознания, иррациональные формы речи, крайняя зашифрованность диалога были не лучшими средствами отражения процессов построения того "румынского" социалистического общества, которое виделось в мечтаниях "критору новой Румынии" Н. Чаушеску. Нужна была "культурная миниреволуция". II пленум ЦК ее осуществил<sup>10</sup>. Игра в гласность и свободу творческого выбора окончилась. Следовало срочно снова превратить культуру в "деградированный придаток идеологии"<sup>11</sup>. Но при этом нельзя было игнорировать и серьезное предупреждение М. Преды. Никаких соцреализмов!

И вот вместо "партийности" предлагается понятие "ангажированности", боевитости литературы. Вместо воспевания интернационального братства борцов за коммунизм – идея национальной самобытности, ее решающей роли в процессе созидания нового общества. Вместо свободы выбора тем и средств воплощения – мобилизация всех творческих сил на создание "национальной эпопеи румынского народа", широкого многопрофильного комплекса произведений, отражающих неповторимость исторического становления румынской нации, ее особой роли в регионе – да и во всей Европе вообще.

Было ясно, что в насчитывавшем столетия противостоянии "архаистов", "традиционалистов, с одной стороны, и "европеистов", "модернизаторов" с другой, режим Чаушеску отдавал предпочтение первым. Сохранив, в общих чертах, догматическую схему сталинского соцреализма, он насыщал ее элементами национальной самобытности, исходя из указания "кормчего", что "нация, укрепление национальной независимости – решающие факторы прогресса,



самого будущего коммунизма на нашей планете". Это предполагало растущее внимание к историческому аспекту национальной культуры. "Правильное понимание истории родины, – говорилось в журнале ЦК РКП "Эра социалиста", – есть основополагающий фактор революционного социалистического сознания"<sup>12</sup>.

Как показала практика следующих лет, подобные идеи были нацелены на внедрение в сознание румынского народа средствами художественной культуры идей избранности судьбы нации, особой значимости ее вклада в мировую сокровищницу культуры. Упорно навязываемый метод воплощения этих идей теперь назывался, конечно, не "соцреализмом", а... "революционным реализмом", а позднее – "революционным гуманизмом". Корни этого культурного направления обнаруживались в творчестве предшественников – прежде всего писателей и историков правонационалистического толка, либо тех, кого националисты "подстраивали" к своим воззрениям (О. Гога, А. Котруш, Н. Йорга, М. Элиаде, Л. Блага и др.). Продолжателями их дела называли себя авторы новых произведений (прозаики Д. Сэрару, П. Лэнкрэжан, поэты А. Пуэнеску, П. Георге, П. Брад, П. Александру, драматурги М. Георгиу, П. Поенару, П. Ангел, критики М. Унгяну, П. Марча и др.)

Однако вершины развития национальная идея в культуре достигла в утвердившейся в 70-е годы новой теории "румынского протохронизма". Доказывая на многочисленных примерах авангардную, опережающую роль румынской культуры в Европе, начиная с поры средневековья, творцы новой теории (Э. Папу, Д. Замфиреску, М. Унгяну и др.) приходили к неминуемому выводу, что и в современную эпоху этой культуре, создаваемой в "золотую эпоху Чаушеску", предстоит стать одной из важных художественных лабораторий Европы, опережающей достижения западной культуры. И аргументировалось все это тем, что румынскую духовность отличает не "двойная периферийность", как утверждали некоторые, а именно "центральность" в том смысле, что, находясь на пересечении восточных и западных веяний, она активно синтезирует их, используя свой гений и дар творческого предвосхищения<sup>13</sup>.

Вот к каким "высотам" творческого созидания звал режим и его теоретики, сам не замечая, что, в сущности "социалистический



румынизм", насаждаемый им был тем же социалистическим реализмом, только с обратным знаком.

Художественная практика не замедлила "подтвердить" (а на самом деле дезавуировать) жизненность этих столь смелых идей. В цикле романов, посвященных событиям русско-турецкой войны 1877–1878 гг. ("Снега иных времен"), П. Ангел изображает борьбу румын за независимость как узловую процесс, предопределивший ход европейской истории.

Особенно показательна в этом смысле метаморфоза, постигшая перо прозаика П. Лэнкрэнжана, одного из наиболее яростных певцов коллективизации. Его трилогия "Кордованы" написана в виде исповеди крестьянина, который лишь после долгих мучительных раздумий и борьбы с самим собой и односельчанами приходит к осознанию необходимости войти в кооператив. Зато в романе "Горести потомков" (1979) герой становится подлинным символом "сопротивляемости" крестьянина, насильственно загоняемого в коллективное хозяйство. Коллективизация теперь представляется автору и его героям "концом древнего и гордого мира, мира земли". И потому и главный герой, негиббемый охранитель своей собственности, "рухнет, как гора, как герой трагедии, пережив свою судьбу и непокорный судьбе". То была победа "древнего субстрата", патриархального мира над чуждой цивилизацией социализма.

В еще более "чистом" виде новая концепция П. Лэнкрэнжана нашла свое воплощение в романе "Путь собаки" (1974).

Убежденный, что всякого рода художественные "иносказания" лишь вредят современному роману, задача которого – "копировать" действительность и живописать человеческие судьбы, что предполагает прежде всего добротную "конструкцию" материала<sup>14</sup>, П. Лэнкрэнжан "конструирует" в новом романе драматическую встречу двух братьев в доме старой матери. Один из них – беглец-железнодорожник, другой – коммунист, работник госбезопасности. Все содержание книги сводится к долгому спору двух братьев в присутствии матери, выступающей в роли некоего верховного судьи, олицетворением духа нации. И! когда "секурист" стреляет в брата-фашиста, она, не задумываясь, мстит за него, убивает коммуниста, после чего бросается в прорубь на реке Муреш. (Разумеется, такое

могло произойти только в годы правления предшественника Н. Чаушеску Г. Георгиу-Дежа, когда в органах хозяйничали люди, прошедшие советскую школу... В условиях же правления "критора новой Румынии" все яснее становилась истина, что важнее всяких идеологических расхождений то, что все дети нации – единоутробные братья, и примирять и объединять их должна одна и та же национальная идея).

Подобного же рода "самонаследование" с обратным знаком просматривается и в новых, появившихся в 60-е – 70-е годы произведениях поэтов А. Пэунеску, И. Георге, Г. Питуца, Э. Фрунзе, прозаиков Э. Барбу, П. Ангела, и др. Не приходится удивляться, что при подобных парадоксальных "перелицовках" творческих позиций литература обогатилась чрезвычайно незначительным числом мало-мальски долговечных ценностей. Миф о тех широких возможностях, которые сулит обращение к национальной идее, оказался столь же малопродуктивным, как и иллюзорные обещания соцреализма.

Что же – свести опять все к пресловутому "оппортунизму" податливых художников слова? Или к той тяге к синтезу, о которой распространялся Д. Замфиреску в погоне за аргументами в пользу "протохронизма"? Конечно, игнорировать эти аспекты проблемы невозможно. Но, думается, существует и более "затененная", однако куда более фундаментальная сторона. При ее внимательном рассмотрении высвечиваются трудно различимые и все же явные нити, связывающие соцреализм, в той форме, в какой он утверждался в румынской литературе 50-х годов, и "соцрумынизм" эпохи Н. Чаушеску. И не в том ли дело, что сторонники обеих единоутробных художественных систем, оказавшись перед лицом общего опасного противника – демократической нови, гласности, возможности свободного проявления художнического дара в формах, подсказанных этим же даром – отбросили все различия и обнажили все свое затаенное сходство?

Должно быть, прав английский писатель Джулиан Барс, утверждающий: "Миф вовсе не отсылает нас к какому-то подлинному бытию, фантастически преломившемуся в коллективной памяти человечества; нет, он отсылает нас вперед, к тому, что еще случится, к тому, что *должно* случиться".

## Примечания

- 1 *Novicov M.* Realism, realism critic, realism socialist. Buc. 1961.
- 2 *Contemporanul.* 1973. № 48.
- 3 *Contemporanul.* 1974. № 15.
- 4 *Морозов Н.Н.* К вопросу о так называемом "оппортунизме" некоторых румынских писателей в период тоталитарного режима. В сб.: Новые проблемы, новые решения. М. 1992.
- 5 *Ștefănescu Cornelia.* Muncitorul și uzina în proza nouă, Studii și cercetări de istorie literară și folclor. 1959. № 3–4.
- 6 *Fridman M.* Sadoveanu: o ipostază românească a relației național-universal. Revista de lingvistică și știință literară. 1992. № 3–4.
- 7 *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român.* Buc. 1965. P. 106.
- 8 *Фридман М.* Человек и общество в румынской прозе 70-х годов. В сб.: Проблемы развития литератур европейских социалистических стран после 1945 г. М. 1985.
- 9 *Шульгин М.* Конгресс по политическому воспитанию и социалистической культуре СРР и его значение. В сб.: Румынский Конгресс по политическому воспитанию и социалистической культуре и некоторые вопросы идеологии и политики в СРР. М. 1976.
- 10 *Биткова Т.* Румынская культура в "эпоху Чаушеску". М. 1991. С. 46.
- 11 *Pleşu A.* România literară. 1990. № 1.
- 12 *Шульгин М.* Указ. соч. С. 19, 21.
- 13 *Пфайфер А.* Теория румынского "протохронизма" и ее место в литературоведении. В сб.: Функции литературных связей. На материале славянских и балканских литератур. М. 1992.
- 14 *Rotaru I.* O istorie a literaturii române. Buc. 1987. P. 780.

*Н. Н. Старикова*

## РЕЦЕПЦИЯ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СЛОВЕНИИ В ПЕРИОД 1945–1950 гг.

Первое послевоенное пятилетие – 1945–1950 гг. – время кардинальных перемен во всех сферах жизни новой Югославии. Это период поисков пути создания в новом обществе новой литературы. Одним из существенных факторов, повлиявших на эти поиски и формировавших идейную и эстетическую атмосферу Югославии стала советская литература. Главное место среди переводов занимали произведения русских и советских авторов. Интересен, например, следующий факт: первой книгой, изданной в освобожденной Югославии в конце 1944 г., стал сборник рассказов В. Гроссмана "Народ бессмертен".

Сосредоточение всей власти в стране в руках компартии, ее контроль над всей культурной политикой через Агитпроп (1945) привело к открытой идеологизации литературы, настойчивым попыткам насильственной переориентации ее в сторону социалистического реализма. Это коснулось всех литератур Югославии, однако процессы, проходившие в каждой, имели свою специфику.

Распространение доктрины социалистического реализма\* на словенской культурной почве имело свои особенности. Для словенской критики 30-х годов было характерно вдумчивое и серьезное отношение к социалистической идее, которое после войны в определенной степени препятствовало проникновению вульгарно-социологической "ждановской" модели соцреализма в словенское искусство. Во-вторых, после войны в словенской литературе были еще сильны традиции межвоенной социальной литературы, представители которой уделяли большое внимание художественному уровню литературы и поэтому не были согласны с декларируемым партией прин-

\*Здесь и далее речь идет о "ждановской" модели соцреализма.

ципом унифицированности искусства. Наконец, прямое воздействие эстетики социалистического реализма на словенские литературу и критику наблюдалось сравнительно недолго: с 1946 по 1948 год (отдельные отголоски этого влияния появлялись спорадически вплоть до 1952 г.).

Чтобы определить степень "советизации" литературы, чтобы понять механизм влияния принципов социалистического реализма на словенский литературный процесс в целом, выяснить как мыслили ведущие словенские литературоведы в период крупнейших общественно-политических перемен, какой отклик метод социалистического реализма получил в творчестве словенских авторов, какие советские художественные и критические произведения переводились на словенский язык, каковы были отклики на них в словенской литературной критике, правомерна ли точка зрения ряда современных словенских критиков, согласно которой словенская литература успешно сопротивлялась "вторжению" советской идеологии<sup>1</sup>, необходимо знакомство с фактами, с реальной обстановкой в словенской литературе. Материалы, представленные в данной статье, в определенной степени могут прояснить положение.

В первые послевоенные годы произошла консолидация всех демократических и антифашистских писательских сил, что давало возможность искать, дискутировать, открыто высказывать свое мнение. 1945 год – первый год свободы. Выходит в свет роман П. Воранца "Ямница", работа над которым была начата еще до войны, публикуется академическое издание напечатанного ранее малой партизанской печатью стихотворного сборника О. Жупанчича "Барвинок под снегом", появляется первая послевоенная книга критических статей словенских литературоведов "Словенский сборник" под редакцией Ю. Козака. В нем Ф. Козак, И. Видмар, Э. Коцбек и Ю. Козак констатировали, что перед словенской литературой и шире – культурой – открываются новые возможности и перспективы. Все они подчеркивали, что общественно-политические изменения, произошедшие в Словении, существенно повлияли на духовную жизнь народа, что борьба за национальное освобождение тесно связана с борьбой за свободу социальную и культурную и что "освободительная борьба есть сама наивысшее культурное действие"<sup>2</sup>. Однако

взгляд на свободу творчества у авторов "Словенского сборника" был различен. Й. Видмар уверен, что "придет новая литература, литература свободы и гордого самоопределения, которая не погибнет в поисках новых форм и не будет гнаться за разнообразными "измами"<sup>3</sup> (статья "Освободительная борьба и словенская культура"). Ю. Козак, напротив, несколько опасается провозглашенной свободы: " вместе с народом словенский художник стоит перед нерешенными вопросами: как искусство будет служить новому обществу, ведь художественный уровень всегда определяли талант и гений, но никогда – давление извне"<sup>4</sup>. (статья "Освободительная война – источник новых творческих сил"). Идея подчиненности литературы политике повлияла на Э. Коцбека, который отмечал, что "словенцы за время национально-освободительной борьбы научились признавать и уважать чужие правды, но на пути к свободе им совсем не повредят попытки напрямую связать жизнь духовную и политическую"<sup>5</sup>. (статья "Освободительная борьба и мирозерцание").

В целом "Словенский сборник" выразил те демократические принципы, которым следовала словенская литература сразу после войны: уважение к национальной независимости, свобода диалога, плюрализм мнений\*.

Со второй половины 1946 г. литературная жизнь Словении подверглась, согласно Ф. Здравцу, "нашествию теории социалистического реализма"<sup>6</sup>. На смену отдельным статьям и рефератам, появившимся на страницах словенской периодики в 30-е годы и во время войны пришли фундаментальные произведения сталинско-ждановского курса. Словенцы получили переводы всех "обязательных" советских партийных трудов, среди которых "Краткий курс истории ВКП(б)", "Письма Ленина Горькому", постановление ЦК ВКП(б) о журналах "Звезда" и "Ленинград", доклад А. Жданова о ленинградских изданиях, речь А. Фадеева по поводу этого постановления, работы Л. Тимофеева и М. Розенталя и др. Это имело последствия, выразившиеся, в первую очередь, в кризисе словенской ли-

---

\*В рамках общегуманистической, антифашистской направленности.



тературной критики и качественном снижении уровня самой литературы. Словенская художественная мысль в 1947–48 гг. разрывалась между принципом свободы художественного творчества и соцреалистической доктриной. За эти два года лишь небольшое число авторов опубликовало критические статьи, в которых были попытки полемизировать с "советской теорией", большинство критиков предпочитало или соглашаться с ней, или не касаться ее вовсе.

Появление на страницах словенских журналов статей с требованиями бескомпромиссной борьбы с идеализмом, индивидуализмом, формализмом и провозглашающих классовость искусства становится после 1947 г. распространенным явлением. Так, например, о процессе "советизации" литературной критики свидетельствуют статьи "Молодежная железная дорога, как стимул художественного творчества" (1947) И. Жагара<sup>7</sup> и "Образ советского человека в свете "Молодой гвардии" (1947) В. Новака, опубликованные в молодежном журнале "Младинска ревия" (журнал был создан в 1946 г. и вплоть до 1951 г. был одной из главных опор Агитпропа в Словении). Молодой критик Новак видит в героях А. Фадеева именно тот идеал, который "воспитывает в словенцах социалистическое сознание сталинского поколения"<sup>8</sup>. Поддерживали политику партии в области искусства не только молодые. Известный литературовед-марксист Б. Зихерл, введший в Агитпропе ЦК КПЮ вопросы идеологии, в статье "Декадентство под видом борьбы с мещанскими пережитками" (1947) упрекает молодого прозаика и драматурга В. Зупана в космополитизме, реакционности, равнодушии героев к общественно-политическим изменениям, анализируя его драму "Дело Юрия Трайбуса" (1946)<sup>9</sup>.

Как инструмент культурной политики ЦК КПЮ использовал и конференции молодых писателей, которые проводились союзами писателей отдельных республик и были призваны сплотить творческую молодежь на основе нового идейно-художественного метода. На Первой конференции молодых писателей Словении в мае 1948 года в Любляне выступил молодой талантливый прозаик М. Кранец с заявлением о переориентации словенской литературы, которая "более не устремлена на Запад, а следует примеру советской литературы"<sup>10</sup>.

В ряде случаев авторы статей, в целом поддерживая предлагаемый курс, оставляют за собой некоторую свободу маневра. В статье "О литературе для молодежи" Ё. Рибичич, рассматривая цели и задачи искусства слова для молодых, подчеркнул, что художник должен быть свободен от "прошлых заблуждений и слепого идеализма". В то же время его занимал вопрос, что же для молодежи полезнее: предложенная сверху и согласованная со всеми руководящими инстанциями схема или реальность во всей ее противоречивости, выраженная точно и художественно<sup>11</sup>. Поднятая проблема остается в статье без ответа, но сам факт ее постановки имеет значение. И. Торкар в статье "Словенский писатель и пятилетка", призывая писателей на практике знакомиться с изменениями во всех сферах жизни – на рудниках, фабриках, в школах, на селе – указывает на бесполезность силовых методов, т.к. сила и страх "рождают только неискренних спекулянтов"<sup>12</sup>. Видный критик и литературовед Ё. Видмар в беседе с Х. Грюном на страницах газеты "Товарищ", утверждая неоспоримость для каждого художника политических преобразований в Словении, подчеркивает его право мыслить и творить индивидуально<sup>13</sup>.

Полная или частичная подмена художественных критериев критериями политическими в условиях ужесточения проводимого в 1947–48 гг. курса все же не становится для некоторых критиков самоцелью. Появляются работы, авторы которых стремятся избежать политизированного взгляда на искусство. Не пафос революционно-освободительной борьбы, не полет социалистического энтузиазма, а лиричность, исповедальность, интимность видят главными составляющими высокой поэзии\* поэт и критик Ф. Калан (статья "О старых и новых поэтах"<sup>14</sup>) и литературовед Ф. Левец (статья "Заметки о поэзии")<sup>15</sup>.

Все вышеизложенное свидетельствует о том, что словенской критике в первые послевоенные годы удалось в определенной степени избежать тотальной идеологической зависимости.

Положение переводной советской литературы в Словении также имеет свою специфику.

---

\*Авторы статей рассматривают словенскую поэзию XIX в.

К 1945 г. в Словении уже были переведены несколько известных советских произведений довоенных и военных лет. В годы войны в партизанских типографиях были напечатаны роман Н. Островского "Как закалялась сталь" (1944), вариант незаконченного романа М. Шолохова "Они сражались за родину" (1945), брошюры В. Каверина и К. Симонова, а также повесть М. Ильина "Природа и люди" (1945).

1946 г. расширил и углубил знакомство с советской прозой. Были переизданы романы М. Горького "Мать" и "Дело Артамоновых", переведены и опубликованы первые тома "Тихого Дона" М. Шолохова, "Хождения по мукам" А. Толстого, а также его повесть "Хлеб", словенские читатели получили возможность познакомиться с романами А. Островского "Рожденные бурей", В. Каверина "Два капитана", Б. Горбатого "Непокоренный", повестью А. Гайдара "Тимур и его команда". В этом же году вышли рассказы В. Гроссмана "Пепел Треблинки" и К. Симонова "У югославских партизан". В следующие три года, соответственно с 1947 по 1950, интенсивность переводов несколько уменьшилась, однако именно в этот период были опубликованы новопереведенные произведения М. Горького: "Детство" (1947), "Жизнь Клима Самгина", "В людях" (1949), том пьес (1950), сборник критических статей, составленных И. Видмаром (1952).

В 1947 г. вышли в свет "Цемент" Ф. Гладкова, "Кара-Бугаз" К. Паустовского, "Чапаев" Д. Фурманова, в 1948 – "Молодая гвардия" А. Фадеева, "Железный поток" А. Серафимовича, в 1950 – "Педагогическая поэма" А. Макаренко и "Петр Первый" А. Толстого, в 1951 – "Барсуки" Л. Леонова.

Одним из главных критериев отбора произведений для выхода в свет за рубежом стала в этот период Сталинская премия, как бы официальное разрешение к публикации за пределами СССР. И здесь наряду с именами М. Шолохова, В. Каверина, В. Некрасова, В. Пановой стояли также фамилии как Н. Бирюков, П. Павленко и др., т.е. большая литература соседствовал с конъюнктурной. Романы Н. Бирюкова "Чайка" (1947), Е. Грина "Ветер с юга" (1948), П. Павленко "Счастье" (1949), М. Бубеннова "Белая береза" (1949) своим схематизмом, приукрашиванием действительности, неременным про-

тивопоставлением врага и положительного героя несли на себе печать посредственности, несамостоятельности, малохудожественности. Подобные черты характерны также и для книг А. Авдеенко "Лк.блж", Л. Соловьева "Иван Никитин", Б. Горбатова "Алексей Куликов", предложенных читательской аудитории в 1947 г. Однако в этом же году были переведены на словенский язык два произведения — "В окопах Сталинграда" В. Некрасова и "Жизнь и судьба" В. Гроссмана, которые в значительной степени повлияли на словенскую "военную прозу" вплоть до середины 70-х годов. Впоследствии Э. Коцбек писал: "Правда о войне, которую я увидел у Некрасова, помогла мне сделать выбор"<sup>16</sup>. (В 1951 г. Коцбек выпустил книгу новелл "Страх и мужество", в которых видение войны не соответствовало официальному курсу: страдания, а не героизм рассматривались как неотъемлемая часть всякого военного противостояния. Обнародование такой точки зрения стоило автору десяти лет молчания, он был изолирован от творческой и общественной деятельности, а сборник долгие годы был запрещен цензурой).

До войны в театрах Любляны и Марибора шли, главным образом, пьесы М. Горького и А.Н. Островского. (В 30-е годы в Словении был популярен лозунг А.В. Луначарского: "Назад, к Островскому!", в соответствии с которым происходил отбор произведений). Первые годы после войны инерция этого отбора продолжала действовать: были возобновлены довоенные постановки пьес В. Катаева "Квадратура круга" — театры в Птуйе, сезон 1945–46 гг., и в Целье — в 1953 г. и "Миллион терзаний" — Марибор, 1946, Птуй, 1947. В 1949 году переведена и поставлена на сцене Словенского национального театра (СНТ) в Мариборе пьеса "Сын полка". В 1947 г. были сделаны спектакли по классике советской драматургии: Народный театр в Любляне поставил "В тайге" А. Афиногенова, а Мариборский народный театр — "Бронепоезд" В. Иванова. "Оптимистическая трагедия" В. Вишневского была показана зрителям только в 1957 г. (СНТ в Любляне, режиссура Б. Крефта), драматургия В. Маяковского вообще не была востребована.

Наименьшее распространение в словенской послевоенной печати получила советская поэзия. Творчество В. Маяковского, признанного "певцом революции" с легкой руки Сталина еще в 1935 г.,

практически не было представлено в период 1935–45 гг. ни в переводах, ни в критических статьях о нем. Лишь после войны были переведены и напечатаны несколько фрагментов из поэмы "Владимир Ильич Ленин" и "Стихи о советском паспорте"<sup>17</sup>, "Избранное" Маяковского вышло в свет только в 1957 г. Можно насчитать меньше десятка советских поэтов, стихотворения которых публиковались на страницах словенских журналов, среди них: М. Исаковский, Н. Тихонов, М. Алигер, К. Симонов, П. Антокольский, А. Сурков.

Главная причина такого "одностороннего" знакомства с русской и советской поэзией, заключается, на наш взгляд, в неполноте материалов, поступавших из СССР и жестоко контролировавшихся советской цензурой. Словенцы получали представление об уровне послереволюционной русской и советской поэзии из работ типа статьи П. Гринберга "30 лет советской поэзии 1917–1947", опубликованной в "Новом мире" (1948) и в этом же году переведенной на словенский язык<sup>18</sup>. Поэтому не только классики XX в. О. Мандельштам, М. Цветаева, Б. Пастернак, А. Ахматова, но и советские поэты военных лет О. Берггольц, А. Твардовский, погибшие на фронте молодые поэты В. Багрицкий, П. Коган и многие другие не были в это время известны в Словении.

Словенская критика 80–90-х годов рассматривает период 1945–1950 как время относительного спада творческой активности словенских прозаиков, связывая это как с последствиями войны, так и с нежеланием многих авторов слепо следовать партийному диктату<sup>19</sup>. Действительно, в сравнении с количеством переведенной в это время советской прозы, число написанных и опубликованных прозаических (поэзия и драма не в счет) произведений словенских писателей сравнительно невелико: всего семь романов за пять лет. Четыре из них: "Песня гор" (1946), "Приход св. Ивана" (1947), "Канцелярия" (1949), "Под звездой" (1950) написаны одним из ведущих авторов социального реализма межвоенного периода М. Кранцем. Он, а также И. Потрч в романе "Мир в хижинах" (1947), ближе всего подошли к методу соцреализма по выбору тематики (национально-освободительная борьба и социалистическое строительство) и использованию некоторых художественных приемов: героизация народа и его героев, пафос героического самопожертвования, восхва-



ление отдельных сторон действительности, черно-белая техника. И все же это была скорее литература социалистической направленности, опиравшаяся на традиции социального реализма 30-х годов, ориентированная на типизацию положительного и воплощавшая тип коллективного мышления, и отличающаяся сравнительно высоким художественным уровнем. Поэтому, на наш взгляд, правомерно говорить скорее не о спаде, а о некоторой деформации литературного процесса, происходившей в это время.

Приведенные выше факты свидетельствуют о том, что словенская литература в 1945–50 гг., без сомнения, испытывала воздействие социалистического реализма, осуществлявшееся через сферы политики, науки, искусства. В силу кратковременности (1946–48) его прямого "вторжения" и сохранения инерции последнего в 1949–50 гг. и благодаря сильным традициям социальной литературы межвоенного периода, социалистический реализм ждановского типа не смог пустить на словенской почве глубоких корней, и словенская литература послевоенного пятилетия в целом "не носила маски социалистического реализма"<sup>20</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> *Zdravec F.* Vdor in zaton "socialističnega realizma"; V knj.: Slovenska književnost 1945–1965, II, 1967. S. 125.

<sup>2</sup> Slovenski zbornik 1945, ur. J. Kozak, Ljubljana, 1945, predgovor. S. 2.

<sup>3</sup> *Vidmar J.* Osvobodilna vojna in slovenska kultura. Slovenski zbornik, 1945. S. 14.

<sup>4</sup> *Kozak J.* Osvobodilna vojna – vir nove tvornosti. Там же. S. 26.

<sup>5</sup> *Kocbek E.* Osvobodilni boj in svetovni nazor. Там же. S. 32.

<sup>6</sup> *Zdravec F.* Vdor teorije socialističnega realizma (1946–1948). v knj.: Slovenska književnost 1945–1965. S. 207.

<sup>7</sup> *Žagar I.* Mladinska prog, pobuda za umetniške stvaritve. Mladinska revija, 1947–48.

<sup>8</sup> *Novak V.* Lik sovskega človeka v luči Mlade garde. Mladinska revija, 1947, št. I. S. 38.



- <sup>9</sup> *Zihel B.* Članki in razprave. 1948. S. 76.
- <sup>10</sup> *Kranjec M.* O književnosti naše mlade generacije. Mladinska revija. 1948.
- <sup>11</sup> *Ribičič J.* O mladinski književnosti. Naša sodobnost. Št. 5. S. 87.
- <sup>12</sup> *Torkar I.* Slovenski umetnik in petletka. Naša sodobnost, 1947. Št. 2. S. 65.
- <sup>13</sup> *Grün H.* Pomenek s predsednikom Jožetom Vidmarjem. Za novo slovensko književnost. Tovariš. 1947. Št. 33. S. 42.
- <sup>14</sup> *Kalan F.* O starih in novih poetah. Naša sodobnost. 1946.
- <sup>15</sup> *Levec F.* Beležke o poeziji. Mladinska revija. 1946.
- <sup>16</sup> *Kocbek E.* Svoboda in nujnost (eseji). 1974. S. 117.
- <sup>17</sup> *Novi svet.* 1946, 1947.
- <sup>18</sup> *I. Grinberg* Trideset let sovjetske poezije (1917–1947). Novi svet. 1948.
- <sup>19</sup> *Skaza A.* Sovjetska literatura in doktrina socialističnega realizma v povojni slovenski publicistiki in prevodih. Obdobja 7; S. 39.
- <sup>20</sup> Там же. S. 37.

*Н.Н. Пономарева*

## ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ С СОЦИАЛИСТИЧЕСКИМ РЕАЛИЗМОМ

Человеку не дано быть абсолютно независимым от своего времени. В том числе и писателям. В их произведениях видимо или подспудно, опосредованно просматриваются следы такой условной творческой "несвободы", которая по своей сути органична и не является стимулом или, наоборот, тормозом в литературном труде. Однако ситуация коренным образом меняется, если время, олицетворенное в государственных, политических и партийных силах, пытается узурпировать право руководить литературой, навязывая ей неукоснительное соблюдение строго регламентированных норм. Такому давлению подверглась болгарская литература в послевоенные годы. Идея социалистического реализма (или, как его именовали на первых порах, нового или художественного реализма) пробивала себе дорогу в Болгарии, начиная с появления пролетарской литературы. Ее осуществление (в теории и практике) в советской литературе стало одним из важнейших факторов в творческом развитии болгарских писателей коммунистической ориентации, а затем, после 1944 г., и в судьбах литературы в целом. Популяризация в Болгарии лучших произведений советских писателей сама по себе не вызывала бы возражений, если бы они не провозглашались единственным образцом для подражания, в противовес "буржуазной" и "упаднической" западной литературе. Во главу угла литературного развития выдвигалось ленинское положение о художественном творчестве как неделимой части общенародного, общепролетарского дела.

Культурная политика Отечественного фронта (ОФ), пришедшего в стране к власти в сентябре 1944 г., поначалу была направлена на

консолидацию всех демократических сил. Так, членом Союза болгарских писателей мог стать (как это было записано в решениях 1-й национальной конференции болгарских писателей в сентябре 1945 г.) любой писатель, независимо от партийной принадлежности и художественных пристрастий, лишь бы они не были фашистского толка<sup>1</sup>. Основным художественным методом на данном этапе был провозглашен реализм, что предполагало его дальнейшую свободу творческую конкуренцию с социалистическим реализмом, сторонниками которого были в своем большинстве литераторы-коммунисты. Однако последовавшие политические события в стране предопределили скорую и безусловную победу социалистического реализма, ставшего на многие годы "единственно правильным"<sup>2</sup> и единственно разрешенным методом болгарской литературы.

Период конца 40-х – начала 50-х годов был для болгарской литературы наиболее трудным и противоречивым, а для ряда писателей и трагическим в их творческой и жизненной судьбе. Идея консолидации, выдвинутая 1-й национальной писательской конференцией, потеряла вскоре всякую актуальность. Жесткие требования официальной критики, стоящей на позициях социалистического реализма, возводили перед литературой трудно преодолимые преграды, препятствующие проявлениям творческой индивидуальности, художественному экспериментаторству, свободной мысли. Объективно она играла и репрессивную роль, способствуя исключению из активной творческой жизни (на годы, а подчас и навсегда) писателей, которые не желали или не смогли вписаться в новые реалии общества (Д. Талев, М. Арнаудов, Г. Константинов, К. Константинов, П. Вылчев, В. Василев, Т. Кунев и др.).

Однако большая часть болгарских писателей поддерживала правительство ОФ или сочувствовало ему. Многие из них совсем недавно принимали непосредственное участие в антифашистском сопротивлении, но среди них были и те, кто ранее стоял в стороне от политической жизни (Элин Пелин, Э. Багряна, К. Петканов и др.). Почти все они так или иначе откликнулись на призывы новой власти воплотить в своих произведениях актуальную тематику времени ("...героизм наших народных партизан и партизанок, нелегальных борцов с фашизмом, храброе участие болгарской армии в оконча-

тельном победоносном разгроме фашистской Германии, мужественный труд в тылу...")<sup>3</sup>. И почти сразу в рамках даже такой сугубо злободневной тематики писатели ощутили потребность в преодолении предъявляемых критикой стереотипов. Речь идет не об огромном количестве спонтанных, искренних, но весьма слабых в художественном отношении стихотворений и рассказов, написанных "по поводу" и затем забытых. Интерес представляют лишь те произведения, в которых писатели пытаются выйти за пределы схематического представления о событиях недавнего прошлого, еще не ставшего в сознании современников историей. Именно эти произведения в первую очередь и вызывали резкое неприятие со стороны официальной критики, усматривающей в них отступление от норм социалистического реализма. Так, Э. Станева в его повести "Тихим вечером" (1947) о партизанах обвиняли в суженности ситуации за счет якобы чрезмерного внимания к душевному состоянию героя. Другая же повесть писателя "Похититель персиков" (1947) критика не приняла вовсе, упрекая автора в камерности, аполитичности и объективизме. Повесть явно не вмещалась в границы требований социалистического реализма. Ее подчеркнуто гуманистическая направленность (противопоставление искренности и бескорыстия чувств героев, их человеческого права на любовь мещанской ограниченности и жестокости окружающего их мира) не могла быть принятой сторонниками четкой классово-партийной ориентации литературы, конструирования идеально-положительного героя будущего. Однако время сказало свое слово, и впоследствии повесть Э. Станева "Похититель персиков" заняла достойное место в ряду лучших произведений новой болгарской прозы.

Негативная роль официальной критики, значительная доля ее вины в известном снижении уровня болгарской литературы в период конца 40-х – начала 50-х годов не вызывает сомнений. Однако в ее рядах не было единодушия, и ей приходилось искать выход из противоречивых ситуаций, куда писателей загоняло слепое следование канонам социалистического реализма. Она не могла не замечать очевидных недостатков многих произведений современной литературы<sup>4</sup> – схематизма, поверхностной иллюстративности, догма-

тической узости мысли, лакировки действительности (в подражание советской литературе) и пр. В сущности разногласия в рядах писателей и критиков, стоявших на платформе социалистического реализма, наметились давно. Например, еще в 1936 г. на страницах еженедельника "Кормило" разразился ожесточенный спор по вопросу значимости художественного мастерства и идейности в произведениях нового (социалистического) реализма, приведший к расколу и закрытию еженедельника. Этот спор через десятилетие возродился уже в новой Болгарии на страницах газеты "Литературен фронт"<sup>5</sup>. Снова был поднят вопрос о месте мировоззрения (разумеется, марксистско-ленинского) среди других слагаемых метода, об абсолютизации роли мировоззрения в процессе художественного творчества, о недооценке специфики и относительной самостоятельности этого процесса, а также роли таланта, художественной интуиции и пр. Вырваться из порочного круга можно было лишь путем отказа от наиболее косных нормативов эстетической программы социалистического реализма, расширения творческой инициативы писателей, отхода от принципа абсолютной социально-политической детерминированности литературы. Несмотря на сопротивление наиболее правоверной части критики, литературное развитие пошло именно по этому естественному пути. Впечатляющие результаты были достигнуты уже в 50-е годы в жанре масштабного романа. Писатели несхожих жизненных и творческих судеб по существу почти одновременно создали значительные в художественном отношении произведения, в которых обратились к разным историческим периодам и событиям, но равно чрезвычайно значимым в жизни болгарского народа: роман Д. Димова "Табак" (1951), три тома из тетралогии Д. Талева ("Железный светильник", 1952; "Преспанские колокола", 1954; "Шльин день", 1953), первая (1952) и вторая (1956) части эпопеи Г. Караславова "Простые люди", романы Д. Ангелова "На жизнь и смерть" (1953), С. Загорчинова "Праздник в Бояне" (1952), С. Личева "За свободу" (1954) и др.

Роману Д. Димова "Табак" (посвященному социально-политическим процессам в Болгарии 30–40-х годов) было суждено сыграть знаменательную роль в истории социалистического реализма на болгарской почве. На обсуждении в Союзе писателей он подвергся же-

сточайшим нападкам со стороны видных и авторитетных критиков (П. Зарев, С. Каролев, П. Данчев и др.) с позиций социалистического реализма в наиболее догматическом понимании его законов<sup>6</sup>. Так, П. Зарев обвинял писателя в интересе к изображению "исключительных" личностей из буржуазного класса с "богатым" душевным миром, в том, что отрицательным героям отведено не только центральное место в романе, но они изображены так, что подчас вызывают симпатию, что "писатель противопоставил индивидуальную характеристику героев их классовой характеристике" и нет в романе женского образа с чертами народных героинь антифашистского сопротивления, что герой, отдавший жизнь за идеалы коммунизма, не мог любить "развратную" женщину из буржуазного класса и т.д. Д. Лимова обвиняли также в объективизме и фрейдистском идеалистическом понимании человеческой личности. Высказывались о романе и иные суждения. Так, известный поэт Н. Фурнаджиев, наоборот, считал, что в романе дана правдивая картина действительности. В то же время к обсуждению подключилась газета "Работническо дело" (центральный орган БКП). В ней была опубликована редакционная статья "О романе "Табак" и его злополучных критиках"<sup>7</sup>, в которой, хотя и говорилось о ряде недостатков (кстати, во многом совпадающих с предъявленными П. Заревым и др.), роман был назван гордостью болгарской литературы, в котором автор "правдиво и с большой художественной силой раскрыл всю гнилость господствующего в те годы капиталистического класса". После выступления газеты никакое другое мнение уже не имело право на существование. Такова была общественная атмосфера, царящая в стране в первой половине 50-х годов. Однако для официальной критики и литературоведения это был сигнал, означающий, что отныне любое или почти любое талантливое произведение болгарской литературы записывалось в актив социалистического реализма. Можно было отмечать отдельные отступления того или иного автора от эталонных требований метода, но отлучать и тем более относить к какому-либо другому – никогда. Например, критика не посмела даже заикнуться о том, что романы Д. Талева, написанные в русле традиционного реализма, может, даже "возрожденческого" типа, никакого каса-



тельства к социалистическому реализму не имели. Этот вопрос обычно деликатно обходилась стороной. Однако в списке произведений, подтверждающих высокие достижения в болгарской литературе социалистического реализма, эти романы неизменно фигурировали на одном из первых мест. В последующие годы гордостью болгарской литературы социалистического реализма стало все творчество Э. Станева (в том числе и не признававшаяся ранее повесть "Похититель персиков"), творчество поэтов Н. Фурнаджиева и В. Петрова (ранее отвергавшееся как противоречащее эстетическим нормам метода), проза и драматургия П. Радичкова и т.д. Этот лицемерный и, разумеется, антинаучный принцип "работал" и применительно к некоторым писателям прошлого. Думается, не так уж безусловно можно отнести к методу социалистического реализма поэзию Х. Смирненского и Гео Милева (поэтика которых несет черты революционной романтики, символистской образности, ярко выраженного экспрессионизма и пр.), романы Г. Караславова "Сноха" и "Дурман" с их традиционной для болгарской прозы темой частнособственнической психологии болгарского крестьянина.

Жесткое государственно-партийное давление на литературу и зоркий контроль над ней порождали ответную реакцию – усиливалось противостояние этому давлению, выразившееся в необратимом процессе разрушения литературой многих запретительных норм, навязываемых клише. Так, например, уже в начале 50-х годов возродилась к жизни запрещавшаяся ранее интимная лирическая поэзия, лирика завоевывала новые рубежи, проникая даже в такие пласты, как строительная тематика (поэзия П. Пенева и др.). В то же время своеобразным противодействием насилию над творчеством можно считать и многолетнее молчание некоторых видных болгарских писателей (Н. Фурнаджиев, В. Петров, Б. Димитрова и др.), предпринявших до этого попытку принять "условия игры", соответствовать предъявляемым к литературе требованиям, и потерпевших творческое фиаско. Критике не удалось заставить их говорить "не своим голосом".

Существенно изменившаяся общественно-политическая обстановка в стране после XX съезда КПСС и Апрельского пленума ЦК БКП, несмотря на быстро рухнувшие надежды на "оттепель" и воз-

вращение культа личности, хотя и в новом варианте, не столь агрессивном и пытающемся заслониться лживыми декларациями о разрыве с прошлым, открыла перед литературой новые возможности развития.

Культурную политику Т. Живкова отличали лицемерие и фальшь. Для привлечения интеллигенции широко использовались такие недостойные приемы, как подкуп, провокации и пр. Надо признать, что партийное руководство умело манипулировало некоторыми даже весьма способными писателями. Официальной цензуры не существовало. Однако контроль над литературой остался, поскольку драматургию курировал сам Т. Живков, а прозу, поэзию, критику – его ближайшие советники. При всем том атмосфера в стране видимо становилась иной, во всяком случае более благоприятной для начавшегося обновительного процесса в литературе, которая быстрыми темпами освобождалась от груза многих навязанных ей отрицательных факторов (от влияния псевдотеорий, догматического восприятия современности, жанрово-стилевых шаблонов и ограничений и пр.).

Существенные перемены произошли во всех родах литературы. Прежде всего (уже с конца 50-х годов) – в драматургии, в которой сформировались новые и обогатились прежние жанрово-стилевые направления (лирико-поэтическое, в болгарском театроведении – "поэтическая волна", публицистическое, аналитическое и др.). Антидогматические тенденции в прозе и поэзии утвердились к середине 60-х годов. Писатели обратили пристальное внимание к внутреннему миру человека, к нравственным критериям общества. Появились жанры исповедальной прозы, новой "деревенской", получили большое развитие малые прозаические формы, в том числе микроромана, романа-эссе. Вернулись к активному творчеству многие годы не публиковавшиеся прозаики и поэты старшего поколения и обрели свой голос, личностный взгляд на жизненные проблемы молодые. Во всех родах литературы во многом обогатился диапазон художественных средств и приемов.

Стало абсолютно очевидным, что художественная практика писателей, сама литература, вступила в неразрешимые противоречия с постулатами социалистического реализма, которые необходимо

было подвергнуть по меньшей мере известному пересмотру. Это было неизбежно хотя бы потому, что все больше талантливых произведений не вписывались в социалистический реализм. Следовательно, надо было либо вывести их авторов из этого метода и признать существование в болгарской современной литературе каких-то других, либо расширить его рамки. Выбран был второй путь, который позволял объяснить новые художественные явления в болгарской литературе и самобытное творчество таких авторов, как Э. Станев, П. Вежинов, И. Петров, Н. Фурнаджиев, А. Далчев, В. Петров, П. Радичков и многих других прозаиков, поэтов и драматургов разных поколений.

В 70-е годы усилия болгарской критики (Т. Павлов, В. Колевский, А. Лилов, Ч. Добрев и др.) были направлены на обоснование необходимости и правомерности антидогматического творческого, как она считала, подхода к социалистическому реализму. Одна из статей Т. Павлова так и называется "Социалистический реализм не догма, а творческий метод". В другой своей статье "Тунджа впадает в Марицу..."<sup>8</sup> он формулирует основное содержание этого нового подхода. Река Марица, говорит Т. Павлов, принимает в себя воды других рек и потоков, становится от этого полноводней, но остается все же Марицей. Так и социалистический реализм "после впадения в него других литературных потоков стал более полноводным, но сохранил свою сущность, хотя и до сих пор продолжает ассимилировать наиболее яркие, ценные моменты прогрессивной романтики, символики, импресси и даже гротеска".

Болгарская критика и литературоведение поддержали концепцию социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы, наиболее подробно разработанной советским ученым Д. Марковым. Его статья "О формах художественного обобщения в социалистическом реализме", опубликованная в журнале "Пламак", положила начало обсуждению на страницах этого журнала в 1972–1974 гг. широкого спектра проблем метода на данном этапе и его перспектив. В обсуждении приняли участие более 20 человек – болгарские критики, писатели, ученые разных поколений, ученые-литературоведы Советского Союза и других социалистических стран. Подводя итоги, руководитель обсуждения В. Колевский

отметил, что все выступавшие рассматривали социалистический реализм как основной метод, как вершину историко-литературного процесса в Болгарии и других странах, в развитии мировой художественной мысли. Разумеется, это была только декларация. Главный же результат обсуждения сводился к следующему: "Метод социалистического реализма не только и не просто продолжает реализм, хотя он и является магистральной линией в его традициях, а наследует и развивает также художественные достижения всех других методов и систем искусства, которые существовали до реализма..." Творческие искания больших художников начала XX в., которые платят дань известным упадническим или авангардистским течениям, также в определенной мере обогащают поэтику и эстетику метода социалистического реализма. "Но этот метод, как идейно-эстетический принцип, сущность, категория, несовместим с декадентским искусством, упадническими, модернистскими течениями, противопоставлен им как системе"<sup>9</sup>.

Таким образом, очевидно, что хотя и был сделан серьезный шаг к устранению некоторых преград, возводимых социалистическим реализмом на пути естественного движения литературы, он не был настолько широким и решительным, чтобы снять все проблемы в литературной ситуации Болгарии 70-х годов, в том числе и проблемы, поставленные в ходе обсуждения на страницах журнала "Пламя". Так, высказывались справедливые сомнения в необходимости существования только одного метода – социалистического реализма, предлагалось (как в известном смысле компромиссный вариант) введение понятия "социалистическая литература" и т.д.

В последующие годы процесс отталкивания болгарской литературы от принципов социалистического реализма шел еще более интенсивно. Хотя сам факт функционирования в литературе этого метода обсуждению не подлежал, все громче звучали голоса, ратовавшие за его дальнейшее развитие, за право писателей на эксперимент, на творческие колебания и противоречия<sup>10</sup>. Наиболее активный и последовательный пропагандист и исследователь социалистического реализма в болгарской литературе В. Колевский не уставал повторять, что этот метод "должен иметь самую развитую поэтику, должен располагать богатейшими выразительными возможно-

стями и изобразительными средствами. Он должен окрылять, а не сковывать художников..."<sup>11</sup>. Все это во многом оставалось в области благих пожеланий, тем более что ни В. Колевский, ни кто другой из болгарских критиков не покушались на ревизию принципов метода на идейно-содержательном уровне. Критика по-прежнему продолжала упрекать писателей в отступлениях от классово-партийных критериев и социалистической идейности, в отсутствии жизнеутверждающего звучания и пр. Однако все эти требования постепенно к 80-м годам вырождаются в пустые декларации. Явно устаревшие догмы социалистического реализма остаются достоянием писателей "средней руки" (да и то не в полном объеме), того "серого" потока литературы, который так любила укорять за антихудожественность сама критика. Тем временем болгарская литература в лице наиболее талантливых ее представителей успешно развивалась в русле основных художественных тенденций мировой литературы. При всей ее национальной самобытности в ней прослеживаются типологически близкие другим литературам художественные явления. Так в 60–80-е годы в ней наблюдается стойкий интерес к использованию фольклорно-мифологических мотивов, к разработке "пограничных" ситуаций, к сказовому повествованию, фантастическим, гротесковым, пародийным средствам выражения, к внешней региональности, открытой кардинальным национальным и общечеловеческим проблемам и пр.

Осмысливая путь, пройденный болгарской литературой в послевоенные годы, надо признать, что социалистический реализм препятствовал ее свободному развитию и взаимооближению с другими литературами Запада и Америки. В то же время необходимо учитывать модификацию этого метода на протяжении всей его истории, постепенное размывание его жестких контуров и, главное, противостояние ему самой литературы. Прощание с социалистическим реализмом оказалось мучительным, долгим, но неизбежным. На страницах истории болгарской литературы этого периода должны быть справедливо отмечены как потери, так и крупные художественные успехи, достигнутые литературой вопреки государственно-партийному давлению на нее и благодаря ее высокому творческому потенциалу.

## Примечания

- 1 Национална конференция на българските писатели. София, 1946.
- 2 Социалистическият реализъм был назван единственното правилното метод на художественото творчество в Резолуция У съезда БКП в 1948 г. См.: Партията и литературата. София, 1961. С.113.
- 3 *Димитров Г.* Писмо до Съюза на българските писатели. М., 14.V.1945. // *Димитров Г.* За литературата, изкуството и културата. София, 1971. С. 167–168.
- 4 Литературен фронт. 27.I, 3.II, 1955.
- 5 Литературен фронт. II. VIII, 15.IX, 8.XII 1945.
- 6 Литературен фронт. 6.III. 1952.
- 7 Работническо дело. 16.III.1952.
- 8 *Павлов Т.* Тунджа се влива в Марица...// Пламък. 1973. Кн.19. С. 3–4.
- 9 Пламък. 1974. Кн. 23. С. 17.
- 10 *Добрев Ч.* Време и творци. София, 1976. С. 283.
- 11 *Колевски В.* Социалистическият реализъм. Теория и творчество. София, 1985. С. 255.



## СОЦРЕАЛИЗМ КАК ЯЗЫЧЕСТВО

(к вопросу о социалистической мифологии)

Вынесенная в заголовок тема может трактоваться по-разному: языческое "человекобожество" социализма, связь советского искусства с неязыческими построениями символистов и их наследников, присутствие на периферии официоза попыток воскресить язычество (И. Ефремов, Ю. Кузнецов и т.д.). Многие из этих явлений давно отмечены и осмыслены философами, учеными и критиками.

Мы попытаемся, исходя из постулата о религиозной природе соцреализма и обслуживавшей его литературы, описать соцреалистическую мифологию такой, какой она предстает в лирике болгарского поэта Пеньо Пенева. На наш взгляд, именно религиозно-мифологический элемент соединяет фрагменты гетерогенных и гетероморфных художественных систем (классической скульптуры и архитектуры барокко, парадного портрета XVIII в. и реализма передвижников, толстовских эпопей и житийного канона и т.п.) в нечто целое и единое, именуемое соцреализмом.

Выбор материала обусловлен несколькими соображениями. Во-первых, Пенев пишет о радостях свободного труда, — тема, быть может, наиболее специфичная для соцреализма. Во-вторых, перед нами поэт безусловно искренний ("поэт в телогрейке", сам строивший Димитровград) и безусловно талантливый (просим читателя иметь это в виду: цитируемые подстрочники не позволяют об этом судить). Наконец, он воспринял соцреализм "в чистом виде"; в отличие от Маяковского, например, он не отягчен культурным наследием предшествующих эпох<sup>1</sup>.

## I. Космология

В начале был Хаос. Он, собственно, никогда и никуда не исчезал, коренясь в природной данности, он постоянно напоминает о себе: "Мой больной двухнедельный сын... // Мир ему еще незнаком, // но уже с первой недели // этот маленький слабый человечек // узнал боль, и болезнь, и холод... // Как печален и тревожен этот мир! // Как страшно на его путях // жизнь проживать по рецепту!.." ("Тясна кухничка в здрач полусин...").

Этот хаос царит там, на Западе, угрожая "нам"; он и "здесь" царит в душах людей, не принадлежащих к "нам", – строителям нового мира<sup>2</sup>, он пытается сорвать созидание нового мира-Космоса "новым Адамом" – "свободным человеком свободного труда". Западным бизнесменам Пенев предлагает: "Придите и посмотрите!<sup>3</sup> Вот он, владыка // сидящий на троне из упорства, / мечтаний /и бетона! // Его могучий стан прям, / а руки сжимает // не жезл, / а кирку, / молот / и пилу! (...) Здесь / любая трудность / в плену у него / в неприступных крепостях – / за заводскими стенами. // По закону труда // под своим владычеством // собравший все радости, // бессмертный навеки, / бдит / и творит / он – / Его Величество // Человек!"

"Его Величество" – это, конечно, не "он" и не "я", а "мы", это Адам, вмещающий и – в данном случае – спасающий все человечество от власти Хаоса. Всякое отпадение от этого священного "мы" губительно, вне его душа "гниет", а жизнь теряет смысл. Спасение добывается трудом – поэтому царскому и жреческому жезлу соответствуют молот, кирка и пила; Космос *строится* на месте Хаоса – поэтому бетон, материал этого строительства, сакрализован.

Строящийся Космос обязан своим происхождением божественному браку Болгарии с молодым веком коммунизма; их первенец – Время строительства (стихотворения "Небивалата сватба" и "Земята ше бъде родилка"). Другой вариант того же мифа представляет Болгарию женихом, который, подобно Крали Марко народного эпоса, скачет к своей невесте – Небивалой Весне, сиречь новой эпохе (стихотворение "Хора, на път!"), которую, впрочем, еще предстоит добыть в тяжелых боях. Здесь же находим древнейшее урав-

нивание труда, битвы и брачного соития: "Мы добыли нашу весну не хныканьем, //а в тяжких сражениях! (...)//Мы заплатили за нее/ боевыми потерями/ и потом, // в жару, / в дождь, / в мороз!" Ср. также: "Дышит завод/ и гудит // в неустанной работе; //он ровесник моему сыну, //что недавно начал ходить..." ("Заводът").

## II. Антропология

Интимнейшее родство человека и Космоса заключено в понятии труда. Труд создает из Хаоса Космос, он – живой первоисточник бытия (стихотворение "По-дobre не го раждай!"). И одновременно труд – источник всех человеческих чувств (он порождает дружбу, он равновелик и – в определенном смысле – равен любви и т.п.) и залог грядущего преображения человечества: "Наша любовь к драгоценному младенцу<sup>4</sup> //к братству/ нам укажет путь. И люди, / навеки сближенные ею, //будут счастливы, / будут добры!" ("Земята ше бъде родилка").

Итак, новых человек прежде всего – упорный и мужественный работник. Другой его неотъемлемый атрибут – мечта (ее субституты – вера и песня). Похоже, Пенев убежден, что единственный закон природы гласит: "Мечтайте, и дастся вам", ибо все прочие законы труд и мечта могут изменить или отменить. "Перед нами день, // озаренный нами! (...)//Уже законом природы//становится наша воля://заставим цвести/ единственное время года, // время/ весны человеческой!"<sup>5</sup> ("Прокламация").

Подвиг, к которому призван человек – обуздать свою жизнь, поставить ее на службу Истории. Бессмертие достигается растворением в истории, что, в свою очередь, требует "воли к счастью", то есть способности мечтать и готовности к борьбе. История есть осмысленное время, и она плодотворна, время Хаоса, напротив, безлично и разрушительно. Человек должен "запрячь свою жизнь/ в телегу времени// по-хозяйски усевшись/ на облучке дней, //чтобы звучал /шум колес на пути //в желанные дали!" ("По-дobre не го раждай!").

В этих "желанных даях" магия труда и воли преобразила самую суть мира, она создала на месте мира враждебного и хаотич-

ного, мир счастливый и упорядоченный. Мир природный отбрасывается за ненужность: в Димитровграде весна, хотя по календарю уже октябрь, расцветают не цветы, а фасады новых домов, вместо пения птиц – скрип подъемников, вместо солнца – ТЭЦ, гремит не весенний гром, а бодрые марши, земля же заменена бетоном и железом, и пахнет над нею не розами, а бензином, асфальтом и смолой... Металлический скрежет и запах смолы выдают природу этого рая: рай, выполненный *in ferro*, оборачивается *Inferno*.

### Примечания

1 Реликты традиционного (крестьянского) мировоззрения иногда ощущаются в его поэзии; их столкновение с социалистической мифологией порождает весьма непростые коллизии, из которых рождается трагизм поздней лирики Пенева. Здесь эти локальные возмущения системы рассматриваться не будут, наша задача – описать систему.

2. Ср. в стихотворении "Эпоха": "...День становится /душным, // воняют прогнившие души, / и коварство, / и грязь. // Приходится слушать слова, / которых не хочешь слышать, // приходят к тебе те, кого не приглашал! // Наполни ветром свой рот, а мозги – глупостью, потому что – берегись! – / вон тот / прячет в кармане / камень – // и готов / тебе голову / им проломить, // если покорно не склонится / перед гнусным обманом...".

3. По-болгарски "Елате и вижете!", что отсылается к хрестоматийному стихотворению Вазова "Елате ни вижете!" ("Придите и посмотрите на нас!"), прославляющему стойкость болгарского духа в тяжелых испытаниях.

4. То есть к времени строительства.

5 Такое возрождение космических утопий через 30 лет после Хлебникова и Заболоцкого подтверждает неслучайность их появления. Показательно насилие над языком: глаголы "рассветать" и "расцветать" становятся переходными и приобретают пассивные формы (буквально "Мы расцветем... сезон" и "день, рассветенный нами"), как бы демонстрирующее возможности волевого императива.

*И.М. Бакушина*

## "ГЕРОЙ – АНТИГЕРОЙ" В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЖАСА СУЛЕЙМЕНОВА

"Проходит век вождей,  
Коричневых, янтарных, алых,  
сталиных..."<sup>1</sup>

Проблема "эпохального" явления, каковым представляется сегодня "социалистический реализм" в культуре России (бывшей стране Советов) XX-го в., осмысливается и переосмысливается, рождая самые разнообразные толкования. Грядущие годы, по-видимому, наилучшим образом подведут итоги: уходит в прошлое эпоха – "век вождей" – идеалов сиротства и безликости, "чудесных" превращений ужаса в творчество и обратно (ср.: работы А. Пригова). Поэзия Олжаса Сулейменова представляется в этом смысле одной из своеобразных иллюстраций: программой ее становится самое преодоление<sup>2</sup> данной реальности.

Имя поэта стало широко известным в нашей стране после выхода в свет поэмы "Земля, поклонись человеку!" (1961 г.). Посвящается она Первому космонавту – Юрию Алексеевичу Гагарину, планете Земля и Родине. Через 12 лет в "Послесловии" к ней автор вспомнит "историю рождения" этого "импровизированного творения", "второпях по-акански" начертанного "утром в кабинете редактора"<sup>3</sup>. Оно было "набрано, отпечатано многотысячным тиражом и распространено с небес!" Буквально: над Алма-Атой с самолета "вытряхивали" "мешки с листовками". "Розовые, как лепестки урюка, они кружились над садами, усеивая крыши, тротуары... Поэма выходила неоднократно, и всякий раз перед публикацией тянулась рука ее по-

править. Но пусть остается такой же розовой, как родилась. Мгновенной фотографией моего тогдашнего состояния. Сейчас сквозь толщу розовости стиха просвечивает все яснее темное чувство утраты человека, которому посвящена эта вещь"<sup>4</sup>.

Человек – Земля ("как сердце", "перевитая жилами рек") – Родина ("та, которая может людей изумлять!"), а позднее – Вселенная, – таков ряд основных поэтических исследований О. Сулейменова, начавшийся с этой поэмы. Сегодня особенно поражает светлый пафос, наполняющий ее, пафос автора – советского человека, воспитанного на героических примерах подвигов своих соотечественников в прошедшей войне. Благодаря их героизму "тогда", стал возможен космический подвиг "сегодня":

"Танками Запада  
Хлеб на Востоке потоптан,  
Трупы арийцев на тучных восточных полях,  
Братской могилой служила Земля.  
Гибли не те,  
Что придумали землеразделы,  
Ты за других подставляешь огромное тело  
Под пулеметы,  
Познавшие сладость свинца. ..."

Автор этих строк, пришедший в литературу как бы на "завершающем" этапе "развитого" соцреализма, сумел запечатлеть в своем первом значительном произведении не только наши общие настроения, но и особый код чести и совести (ср.: "Моральный кодекс строителей коммунизма"), по которому одни готовились вести массы к "светлому будущему", а другие – готовы были, должны были следовать за ними, наследуя коммунистическую идеологию, культуру нового бытия и сознания. Так, единой красной нитью в нашем восприятии связывались литературные персонажи: Павел Власов и Павел Корчагин, – и герои из жизни: Алексей Мересьев и Юрий Гагарин. Социалистический реализм предъявлял определенные требования к созданию своего особого главного героя, образ которого через литературу становился неким эталоном, примером для подражания. Понятие "героического" для соцреализма никогда не



переставало быть актуальным. Ибо основной чертой главного героя, способом его поведения, обязательно был подвиг:

"Если надо – именем Ленина  
этот подвиг  
мы повторим!..."

Он олицетворял некий "образ великой жертвы в пламени и огне"<sup>5</sup>. При этом самой чистой минутой жизни считалась та, когда "человек забывает о себе"<sup>6</sup>.

В поэме О. Сулейменова "Земля, поклонись человеку!" образ главного героя четко выписан по канонам соцреализма. Важно отметить, что уже здесь, в "розовой" поэме, прослеживается тенденция эволюции дальнейшего творческого пути поэта: происходит поворот в сторону исследования понятия собственно человека. Даже при условии, что он – всенародный герой, по мнению автора, для нас он прежде всего должен оставаться живым земным человеком (ср.: подчеркнутое в "Послесловии" "чувство утраты человека"):

"Человек на Земле!  
В сфере сил дорогого навек притяженья,  
Я вернулся с победой  
К любимой Земле,  
Потерпевшей счастливое поражение.  
Я упал в траву...  
Сбросил шлем...  
Горьковатый цветочный сок...  
Погоди,  
Я чехол парашютный сорву,  
Пригляжусь  
И узнаю тебя, цветок.  
Ну-ка, дай лепестки...  
...Ты, Земля,  
Меня женщиной встретила  
Молодой  
Смуглолицей, как Валя,  
Скорее увидеться с ней бы!"

Известно, что закрепительной основой любого творческого метода является его критика. Любопытно, в связи с этим высказывание Р. Барта о том, что "критика – лишь один из моментов истории, в которую мы вступаем..."<sup>7</sup>. Моменты приходят и уходят, как бы творя самое ткань, материк истории. Сопровождая их, меняются вместе с ними и аспекты критики. На смену "героическому" пришло "повседневное", подчас – бытовое, но не менее реальное и важное для новых исторических обстоятельств, для преодоления, для познания. Как ушли, отодвинулись в прошлое "битвы", так незаметно как-то приблизились проблемы общечеловеческие, которые тем, кто "не успел" участвовать в "сражениях", предстояло решать. И если раньше основной задачей будущего виделось воспитание самоотверженного героя, то теперь реалистическая тенденция делает акцент прежде всего на воспитании человека.

В этой связи приходят на память слова В.Г. Белинского из "Пятой статьи", посвященной сочинениям Александра Пушкина, где критик высказал важную мысль о том, что "читая его творения, можно превосходным образом воспитать в себе человека"<sup>8</sup>. То же самое, на наш взгляд, можно сказать о поэзии О. Сулейменова. И потому, что его герой – "сын степей" не бьет собак и детей:

"Ни сову, ни ворону, ни лебедя  
Не обижу..." ("Песня кумана", 1962).

"Не положено бить детей  
и собак – по закону степей..."  
("Ты собаку ударил", 1963)

И потому еще, что поэт предлагает свой, глубоко национальный способ решения этой проблемы. В предисловии "От автора" к книге "От января до апреля", опубликованной в 1989 г., он скажет: "Вся система семейного и народного воспитания у нас выражается формулами типа "Аллах, спасти кого-нибудь доверь мне радость". В 1962 г. в стихотворении "Я выпросил в отряде две недели..." эта формула прозвучала впервые:

"Все хорошо, вот только есть одно –  
ай, бог пустынь, доверь мне снова радость:  
в песках, где воет на луну бараны,  
в Москве, в горах, в саванне – все равно,  
спасти кого-нибудь – доверь мне радость."

Итак, в пространстве поэтического мира О. Сулейменова бы-  
тует радость "спасения", как некое "руководство к действию" для  
его героя, как его собственный главный жизненный ориентир. Имен-  
но эта "радость" помогает поэту утверждать неоспоримую ценность  
человеческой личности и выразить протест против "заданной" без-  
личности и безликости рядом живущего человека. Это как бы два  
основных параметра его философии жизни: спасение и протест –  
"pro" и "contra":

"В моей вселенной...  
... этот человечек знаменит  
тем, что никем его не заменить"

(*"Город мой, бесснежная зима"*, 1980).

"Витки развития" и трансформация поэтического мировоззре-  
ния намечают путь отрицания незыблемых постулатов уходящей  
эпохи. Еще резче и определеннее зазвучит в зрелых стихах поэта  
утверждение авторской точки зрения:

"Незаменимых нет, нам говорят,  
и на кострах алхимики горят,  
Химичешь, говорят, ты это брось:  
все химики – едины, а ты – врозь"

(Из части *"В греческом зале"*, 1985).

И не это ли укоризненное "врозь", то есть – отдельно, обособлен-  
но от других (что само по себе было абсолютно отрицательным),  
перекочевало в поэзию 80-х из 30-х годов? Как подтверждение тех  
ложных вкусов. Как одно из требований социалистического реали-  
зма. "Моя душа распята на распутье", – скажет поэт. На распутье  
истинного и ложного, правды и обмана. Так он становится прежде  
всего "критиком" своей эпохи, ее принятых и привычных воззрений.  
Именно в этом, на наш взгляд, просматривается некое "единст-  
во письма". "Правду сказать очень трудно. Правда – не мнение,

правда – реальность. Необходимость говорить правду обязывает критику быть искусством", – замечает П. Франк<sup>9</sup>. О. Сулейменов как бы берет на себя роль создать иное, отличное от существовавшего, искусство критики поэзией. Сам поэт-критик, таким образом, как бы "спасает реальность, правду, которой мы дышим"<sup>10</sup>.

Анализ исторических событий, сомнение как способ взаимоотношений с реальностью, с конкретной жизнью, и, наконец, поиск правды ("но правды глас пылал, сиял, громил, объединял"), которая становится главным героем произведений поэта, так же, как и опровержение лжи (антигероя его поэзии) – таковы критерии поэтических исследований О. Сулейменова в 80-е годы:

"Да будет свет: народ в тени БЕЗЛИК\*,  
перевернем слова ЛИК перед БЕЗ,  
даешь ЛИК–БЕЗ!"

Смелые семантические перекрестки, работа с оболочкой и смыслом слова, наслоение корней и приставок, рождающее ощущение выража, деформации парадигматического пространства, на самом деле, здесь мы – как бы соучастники процесса творческого переосмысления устоявшихся понятий: таким способом высказывается еще одна ключевая мысль стихотворения "Старый артист, прощание с театром" (1980):

"Мы – не рабы, рабы – не мы,  
Ибо рабы – немые".

Безликость, сопрягаемая с немотой и рабством, продолжает ряд отрицательных значений. Ликбез был призван "взорвать", уничтожить безликость народную. Исторически же происходит некий переворот понятий: ибо безграмотность, как и безликость всегда необходимы тирании для управления массой.

Вкупе с проклинаемой "безликостью" у О. Сулейменова стоит "серость" как еще один отрицательный эквивалент эпохи:

"Серость души якорила...", –

из стихотворения "В Каргополе, вспоминая весну" (1985). Так еще в 60-е годы, срединный – средний между черным и белым – серый цвет становится определением "сволочи" (читай – "антигероя"):

---

\*Выделено поэтом.

"Она растворяется в черном,  
как в белом и желтом,  
возносится серость бронзой,  
блистает золотом,  
в темных углах души  
собирается серость, как сырость.  
Белый стреляет в черного?  
Серый стреляет.  
Черный стреляет в белого?  
Серый стреляет.  
Узнаю вас по взгляду,  
серая раса –  
сволочи.  
Понимаю, пока  
в этом самом цветном столетье  
невозможны без вас  
даже маленькие трагедии..."

(5 апреля 1968 г.)

Е. Сидоров замечает: "Главный враг поэта – серая середина. Олжас не жалеет сарказма, когда речь заходит о благоразумии трусости, о тайном торжестве бездарности, которая выживает, не рискуя: "Те, кто умнее, сделали выводы – крайним труднее, среднему выгодно"."<sup>11</sup>

К этой задаче – воспитаник средней, удобной для управления и обмана личности–единицы, легко объединяемой с себе подобными особями, был приставлен и метод социалистического реализма, который "сам себя" выпестовывал, отражаясь в "литературных памятниках" эпохи, незаметно превращаясь из одной – веселой – маски в другую – грустную гримасу (эволюция: от радости – к грусти взращивала момент очищения), доказывая, таким образом, свою театральную условность (характерно в этом отношении уже само название процитированного выше стихотворения: "Старый артист, прощание с театром").

Художественные тексты разных сфер культуры нашей эпохи еще предстоит внимательно исследовать. Думается, что этот нелегкий процесс познания можно было бы предварить словами О. Сулейменова: "У каждой истины – дорога лжи".

Так, в сферу поэтических исследований О. Сулейменова входит и проблема тоталитарной Империи, где милитаризм – основа политики, ибо был возведенным в некую астрономическую степень в сравнении со всем мировым вместе взятым:

"Сто тонн на каждого из нас приходится.  
Сто тонн тротила. Может опечатка?"

("Неолит XX", 1973)

Эта Империя-монстр становится в один ряд с "антигероями" – в противовес понятию Родины. Важной в этом смысле является разработка автором антивоенной темы: война, милитаризм также носят в поэзии О. Сулейменова отрицательные знаки.

В стихотворении 1961 г. "Родная земля" современное звучание обретает библейский постулат "Смертию смерть поправ...". У лирического героя нет выбора, он как бы движется в замкнутом кругу, предначертанном ему государственной военной машиной: от смерти – к смерти. Выбор пути здесь творит человеческое достоинство:

"Одна война продолжилась другой.  
Мой дядя-инженер ушел на фронт.  
Ушел он добровольно? Я не знаю.  
Сказали: от бессоницы ушел,  
от белых окон и ночных испуггов,  
от визга тормозов на повороте."

В 1980 г. в стихотворении "Рим в вихре" поэт с горечью констатирует: "альтернативы нет". Здесь же происходит новое осмысление композиции "мы – не рабы", теперь: "мы – цезари", которым, очевидно, "все дозволено"<sup>12</sup>. Контекст этого стихотворения возвращает нас на несколько лет назад, в 1972 год, к стихотворению "Fas" – высшее право в римском законодательстве". "Fas est" – "все дозволено", – такова константа силовых структур, правящих миром. "Расчеловеченье это", – утверждает поэт. И далее вырисовывается два образа, два сопоставления очень характерные для размышлений О. Сулейменова:



"...Но есть под Брестом,  
есть один окоп...  
Избитый пулями багровый бруствер...  
Залитый кровью фас веселых пруссий...  
И мой не защищенный каской лоб.  
Нерв обнажен, открыто сердце там,  
туда мои пути, дороги, тропы.  
И где б я ни был, Я – в окопе том.  
Последний наш рубеж  
меня торопит."

Сомнению подвергаются "логика и аналогия" Империи-цезаря, существовавшей десятки лет на принципе лжи<sup>13</sup> и строившей свои догмы на ложной идее постоянной угрозы "извне" и, якобы, необходимости защиты от никого и ничего:

"Все уравнилось,  
мертвым уже не помочь советами.  
Жаль, что одно  
никогда  
не увидят они:  
трубки Мира, украшенные совятами,  
робко прижались  
в яркой витрине Войны..."

("Чикаго. В музее естествознания..."  
1961)

"Выйти за круг общей мысли – значит усомниться в ней,"<sup>14</sup> – скажет в 70-е годы М. Селимович. Так, альтернативой насилию, войне становится понятие свободы, творчества:

"Свободой головы мороча,  
мы долго говорим о том,  
что надо бы сказать короче  
о самом главном и простом:  
строчи, поэт, любым калибром,  
сади слова любой обоймой,  
стих может быть и не верлибром,  
поэзия была б свободной"

("Рассуждения кенийского прозаика  
Джеймса Цугги о верлибре, свободном  
стихе", 1970).

Нетрудно заметить в лексике этого стихотворения привычные "милитаристские" штампы: "строчи", "любим калибром", "любой обоймой". Анализируя уходящую историю XX в., О. Сулейменов предлагает еще одно "определение" эпохи:

"Эпоха бесподобных лесорубов,  
ткачих всеправых,  
и зачем вам Рубенс,  
когда полотна гениальней красок!  
Идеализма где-нибудь украсть бы."

(«Неолит XX»: упр. 3. "Знак амазонок",  
сб. 1973 г.)

Позже (1985 г.) плотью слов "образует" мечта поэта: "Пусть не рядом, пусть не сейчас, а где-то и когда-нибудь мощный импульс, посланный во время и в пространство гением, заставит вспыхнуть зеленый глазок в чем-то сознании. И быть может, кто-нибудь раскается в содеянном и возвратит миру украденные надежды и восстановит нарушенные ценности" (Из поэмы "Другие и плотник /Прения о гениях и небесных тел вращениях/").

О. Сулейменов по образованию – геолог, землевед, выучивший природные законы Земли и многие из них познавший на практике, разумеется, давно – раньше нас – догадался о сути своей "бесмертной" эпохи и в завуалированной форме, "эзоповым языком" высказал в своих стихах постулаты, которые тогда трудно было расслышать: "Я хочу испытать своим знанием страсти великие..." ("Много веку досталось эпитетов...", 1976). Геология как наука не мыслима без географии и истории. Только временные погрешности здесь свои, не социальные – они в сотни, в миллионы и более лет. Внешние и внутренние состояния Земли изменчивы и измеряются в этих историко-географических параметрах: "Я бы не советовал литераторам проходить полный курс геологии, ибо история земли учит мыслить образно и оправдывает ошибки в масштабе плюс-минус миллион лет", – скажет поэт в своем эссе "Трансформация огня", помещенном в сборник "Повторяя в полдень" (1973) и давшим название книги 1985 г.

К проблемам неоспоримых гуманистических ценностей относится у О. Сулейменова всеобщее человеческое понятие родины; важ-

но, что при этом он утверждает не тот патриотизм "с ружьем" под красным знаменем победы, но патриотизм как любовь к своей земле, своему дому, к людям: "Устарел афоризм: "поэт – защитник своего народа". Мы, переживая заново горький опыт предков, приходим к другому – защитник людей. ... Это важно и в нашу эпоху когда превращает в выжженное поле не только леса, горы и города, но и души, судьбы людские и культуры".

Известно, что на месте пустыни было море. И всегда – ветер и солнце там, где степь. Такова "красота нашей Родины безголо-сой". И распаханная, она обречена на гибель: живой географический организм "сдует ветром" с лица Земли. Целина, как ожоговая рана на теле человека: чем больше ее площадь, тем неблагоприятнее исход для жизни. Страдание этой земли – Казахстана – двойное: целина – на поверхности, ядерные испытания – под землей (известный Семипалатинск). Результат, исход в обоих случаях – неблагоприятный, гибельный. В 1963 г. родилось стихотворение "О запрещении испытаний", которое актуально и по сей день:

"Страна,  
ты прошла испытание Казахстаном –  
есть сегодня земля,  
на которой крестам не расти.  
... Казахстан – это проводы,  
провода колючая,  
... копи,  
и кони и домны...  
Ты огромною каторгой  
плавал на маленькой карте.  
Мы с тобой на каторге родились.  
... Мир испытан тобой.  
Казахстан, если сможешь, прости.  
И да здравствует запрещение испытаний!"

Возникает вопрос: зачем нужны эти испытания? И рождается страшный ответ: ради подготовки Империи к мировому господству. Ибо такова антиисторичная, антиприродная система, изобретенная для построения так называемого коммунистического светлого завтра, по сути – отрицающая самое жизнь. Аналитик-геолог это отлично понимает. Поэт "вопиет" об этом и пытается "всегда, повсюду – гор-

лом превозмочь границы ужасающих гармоний" ("Любая влага...", 1973). Ибо инструмент поэта – горло, и ответственность он несет за "слово":

"Страхами измученному слову  
в плавном твоём горле  
повезло."

("В миллиардах обожжен гортаней",  
1984)

Поэтов заставляли молчать; и они научились молчать, чтобы выжить. Чтобы дождаться момента звучания своего слова правды. Так, в стихотворениях О. Сулейменова часто можно встретить слово "молчать" и однокренные – "молчание", "молчим". И это молчание у него воистину "золото", ибо оно побуждает мыслить паузу.

Кочевой народ – любимый собирательный образ его поэзии ("Кочевник", "Степь", "Аргатак", "Кочевье перед зимой", "Сказитель" и мн. др.). Почти не сохранивший "памятников" многовековой материальной культуры Родины, он сохраняет ее в своей памяти: в языке, в устном народном творчестве, в обрядах и поверьях, в традициях, из поколения в поколение передавая то, что всего дороже – мысли ("Родины мы были просто мыслью..."), сублимируясь из "просто мысли" в самую Родину, возрождая ее из сбереженных духовных сокровищ – миру на удивление и восхищение. Каково быть титаном поэзии не своего народа? Или – и своего тоже!

"Столетия народа  
забыты в час.  
У каждого порога  
осколки чаш.  
Пусть ворошить бывшее  
шакалий труд,  
Ветра следы героя  
в песках сотрут.  
Да, если не напомнить,  
что был в роду  
один, который понял,  
что он не трус".

("Баллада", 1972)



она воспринимается как символ чистоты, высоты и неизвестности.

И далее – неожиданно и точно:

"Нас от звезды спасают крыши,  
но мы ломаем – и летим.  
... Мы долетаем!  
И встречает –  
равнина. Поле. Борозда.  
Изломы гор, зигзаги чаек.  
Простая круглая звезда".

Ю. Нагибин в статье "Голгофа Мандельштама", говоря о его поэзии, мастерски препарирует проблему поэта-гения. Всемирно торжествующей обывательской неприязни к духовности<sup>14</sup> он противопоставляет "сплошное сердце"<sup>15</sup> и высокий поэтический дух гения. Пбо гений отличается от всех других уже тем, что он – не такой как все, – иной! "Кто-то из великих, – пишет Ю. Нагибин, – сказал, что Пушкин – наше все. Пушкин не имя, а слово, самое полное и звучное слово для обозначения российского гения. Поэтому можно сказать: пушкин Гоголь, пушкин Лермонтов, пушкин Достоевский, пушкин Мандельштам"<sup>16</sup>.

Рассматривая особое явление национального поэтического гения, каковым, без сомнения, является пример творчества О. Сулейменова, можно было бы, на наш взгляд, продолжить этот ряд и его именем. Так как главное, как нам представляется, свойство его музы есть некая ее натуральная двуликость: пленительная казашка замечательно поющая по-русски. Здесь просматривается некий трагический образец, если можно так выразиться, единения – двуединства: вращение ли это одной культуры в другую, или израстание новой через прежнюю? А если бы музыка Олжаса пела по-казахски? Разве тогда мы бы ее услышали? И какая огромная территория "планеты Поэзия" исчезла бы из сферы нашего русского национального Духа! А не исчезла ли она бесследно из своего тюркского? Для нас, ради нас. Дар – нам:

"Язык отцов, язык тысячелетий...  
И ты звучишь, переполняя тело,  
Ударом сердца, колоколом дум,  
и как меня судьбою б не вертело,  
клянись тобою – я к тебе приду.



Так из далеких и счастливых странствий  
приходит сын к забытому отцу,  
приходит в ярком, дорогом убранстве,  
в началах жизни или же к концу." (1960)

Известно, что трагедия рождает катарсис. Известно также, что двуликость, с которой мы встречаемся здесь, – древнейшая и органическая. Та, которая золоток нитью времени соединяет нас с творцом "Слова о полку Игореве" и с автором – "благонамеренным читателем" – книги "Аз и Я": русичи и полвцы, Европа и Азия в своем единстве – Евразия, двуликость и антитеза, как и стремление к преодолению барьеров, стремление к трансформации:

"Мы кочуем навстречу себе,  
узнаваясь в другом."

Задачу свою поэт формулирует так: "Писатели восстанавливают летопись Мира и Любви, чтобы от многообразия лживых вер человечество когда-нибудь пришло к единству сознания".

### Примечания

1 Сулейменов О. От января до апреля: Стихотворения. – Алма-Ата, 1989, С. 14.

2 "Преодоление" – таково название книги стихов поэта, вышедшей в 1987 г. в Алма-Ате.

3 Сулейменов О. Повторяя в полдень. Стихи разных лет. Алма-Ата, 1973. С. 259.

4 Там же.

5 Селимович М. Дервиш и смерть. М., 1978. С. 373.

6 Там же. С. 374.

7 Цит. по кн.: И. Франк. Третий глаз. Диалектика искусства, М., 1993. С. 37.

8 Белинский В.Г. Статьи о классиках. М., 1970. С. 31.

9 Франк И. Третий глаз... С. 37.

10 Там же.

<sup>11</sup> *Сидоров Евгений*. На мировом кочевье (О поэзии Олжаса Сулейменова). – В кн.: *Олжас Сулейменов*. Преодоление. Стихи и поэмы. Алма-Ата, 1987. С. 6.

<sup>12</sup> В сборнике 1985 г. "Трансформация огня" стихотворение называется "Старый артист, прощание с театром", а в вышедшем в 1989 г. оно претерпевает редакцию названия: "Старый артист прощается с театром" (1980). Следующее за ним в цикле "Спартак" называется "Рим в вихре" (1980), где и находится новая строка: "мы-цезари".

<sup>13</sup> Ср.: у Л.Н. Гумилева в книге "Этносфера. История людей и история природы" глава, рассматривающая "Ложь как принцип". – М., 1993. С. 346 и сл.

<sup>14</sup> *Пагибин Ю.* Рассказы синего лягушонка. М., 1991. С.305.

<sup>15</sup> Там же. С. 296.

<sup>16</sup> Там же. С. 297.

## СОЦРЕАЛИЗМ КАК ФЕНОМЕН МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Взгляд на социалистический реализм с историко-культурной точки зрения не позволяет свести проблему к рассмотрению отношений "интеллигенция—власть". Существенным видится учет другой ее стороны — отношений произведения и публики. Необходимо также анализ соцреализма как проблемы социологической, т.е., в формулировке Ю.М. Лотмана, анализ с точки зрения "отношения того или иного коллектива к группе текстов"<sup>1</sup>. Такое исследование может быть условно названо экологическим в том смысле, что произведение изучается в контексте среды его бытования<sup>2</sup>. Так или иначе есть смысл выйти за пределы узкого пространства самих текстов и литературно-критического дискурса. Этот подход открывает перспективу понимания социалистического реализма как элемента советской цивилизации, этого сложного и целостного социокультурного организма. За моностилистикой и моноидеологией оказывается возможным увидеть плюрализм жизненных и культурных мотивов.

Произведения соцреализма активно "потребляли". Романы читали. Помню затрепанные библиотечные экземпляры производственных и колхозных романов. Сейчас я пытаюсь заниматься исследованием биографий советских людей по их воспоминаниям и дневникам. Бросается в глаза: те, кто читали, читали все подряд. "Молодость с нами" и "Журбины" В. Кочетова соседствуют с "Историей моего современника" В. Короленко. "Хуторок в степи" В. Катаева, "Сентиментальный роман" В. Пановой, "В глубоком тылу Б. Полевого, "Далеко от Москвы" В. Ажаева стоят рядом с Ремарком, Чеховым, Буниным, а "Семья и коммунизм" рядом с Достоевским. Знакомясь с кругом чтения людей 50–60-х годов, я как бы погружаюсь в детство, ибо наша домашняя библиотека один к

одному повторяла эти списки. Я помню, как эти книги выглядели – вот эта – в синем переплете, а эта – в коричневом... Трудно приуменьшить значение того факта, что "классики соцреализма" входили в школьные программы. И мальчик, который писал дневник в 70-е годы, и "зэк" 90-х годов, приславший письмо в редакцию журнала "Смена", самоопределяются посредством клише из романа "Как закалялась сталь". Еще более велика роль соцреалистического кино. Эти фильмы, что показывают сегодня по телевидению в рубрике "Киноправда?", у многих молодых отнюдь не вызывают отращения, а у людей пожилых и старых порождают род "психосоматической реакции" – например, на появление на экране образа Сталина. Об этом свидетельствуют письма и звонки на телевидение<sup>3</sup>. Как это ни парадоксально, соцреализм и советская цивилизация на наших глазах ушли в прошлое, а роман А. Иванова "Вечный зов" до сих пор продается на книжных лотках за немалую цену вместе с продуктами западного масскульта.

Итак, соцреализм как разновидность массовой культуры... Нет сомнения, что проблема советской культуры во многом связана с культурно-антропологическими характеристиками тех, кто читал, слушал, смотрел, а значит был со-творцом. Исследование именно массовых процессов – ключ к пониманию советского общества. И тогда произведения социалистического реализма следует трактовать как источник образцов для социализации, как средство коллективной терапии, позволяющие читателю и зрителю очертить границы социального пространства персонажей, с которыми он себя идентифицирует. Тогда речь должна идти об образцах для групп и сообществ, о новых нормах и моделях коммуникации, о том, как они выполняют функции коллективной терапии. Следует напомнить, что контекстом для развития социалистического реализма был процесс сталинской модернизации, перехода масс населения к городскому образу жизни. Советские романы-жития новых святых, сказочные нарративы советского кино – функциональный аналог городской массовой литературы с ее полицейским романом и романом-фельетоном, как учебниками городской жизни. Модернизация – всегда трагедия распада традиционных образов жизни, особенно если она проводится теми методами, какими осуществлялась сталинская

модернизация. Не следует забывать, что соцреалистические произведения были не только "опиумом для народа". Они смягчали кричащие противоречия жизни, адаптировали, давали опору.

Да, все это так. Существуют, однако, и возражения на такую точку зрения. Б. Гройс, в частности, говорит, что наивна та теория, согласно которой социалистический реализм есть лишь простое отражение вкуса масс. Сами массы склонялись в область голливудских комедий, джаза, романов из красивой жизни<sup>4</sup>. К сказанному можно добавить, что масса продолжала творить фольклор – дворово-лагерный, тот, что возвращается к нам в радиопередаче "В нашу гавань заходили корабли". Она не была привержена идеологической догме, как не был привержен христианской догме средневековый человек. Масса не управляема на все сто процентов, а тотальная манипулируемость ею – интеллигентский миф. Протеизм и витальность составляют и слабость и огромную силу народной массы, у которой нет власти, но есть сила, а потому, если масса не поддается соблазну, власть пишет свои письма на ее теле.

Встает вопрос, кто же именно читал, слушал, внимал? Кто поддавался соблазну? О. Давыдов обратил внимание на то, что соцреализм обслуживает некую "совковую сферу", неотъемлемую часть жизни советского человека. В жизнь человеческую как бы встраивается некое механического характера устройство, которое в нужные моменты включается и отработывает "совковую программу". Соцреализм как раз и обслуживал эту сферу как бы отвечая на потребность в постоянном подтверждении того, что общество и человек движутся к цели, хотя и преодолевают при этом бесконечные трудности. Устремленность к великой неведомой цели определяла ведущий принцип советского стиля жизни, превращая пространство жизни в строительную площадку, в арену борьбы, а человека в механизм и средство достижения цели<sup>5</sup>. Действительно, если есть потребность, то есть и потребитель, и именно в этом потребителе вся собака зарыта.

Отвечая на вопрос, как эта "программа" встраивалась в жизнь, надо провести дифференциацию потребителей советской массовой культуры. В массовой аудитории, взятой как целое, следует выделить группу тех, кто читал романы, а не только смотрел кино и, допустим, пел советские песни.

Советская культура видится культурой, которая базируется на проговаривании и чтении текстов. В процессе созидания большой массы эпохи сталинизма работали все наличные средства коммуникации – радио, кино, зрелища. Тем не менее печатное слово ставилось на порядок выше всего прочего. Литература и кино, музыка и живопись, архитектура лишь во вторую очередь ориентировались на создание особых художественных миров, но главным образом на пересказ того, что следовало воспринять с помощью чувств. Выражению посредством вербального текста отводилась в этом обществе первостепенная роль. Это – ядро культуры. Внедрение форм современности в процессе модернизации сверху производилось через "правильные слова" идеологической речи. Роль просветительских тактик была огромна. Просветительская политика большевиков ставила целью преобразование культуры и общества на основе обучения масс письму и чтению, на приобщении их к печати. На этом строились и доктрины пропаганды, и доктрина социалистического реализма. Власть налагала новый символический порядок мира через разные виды вербального текста.

Овладение правилами "игры в слова" было условием выживания, а также условием вертикальной мобильности. Игроки в слова, с одной стороны, бежали от смерти, с другой, пытались самоопределиться. Через "слова" маленькие люди подключались к большим властным играм. Поиск условной экологической ниши приводил к открытому или молчаливому соглашению с властью. Люди обучались правилам знаково-символического обмена для того, чтобы подвергнуться преображению. Продукт взаимоадаптации языка власти и сознания массы (или части ее) можно назвать комплексом "Искры" – в память о ленинской газете. Этот комплекс базируется на вере в магическую силу печатного слова и организации, разделяемой и элитой и массой. Этот комплекс – и способ идентификации, и способ установления всеобщей общественной связи, и социальный код советского общества.

Письмо и печать – род элитарной социальной технологии, ибо овладение ими требует весьма длительного периода обучения. Тот, кому удалось овладеть новым языком – уже не вполне масса. Овладение этим языком выполняло социально-дифференцирующую функ-



цию. Продуктом взаимодействия языка власти и массы был не только бесконечно пластичный и взаимозаменяемый человек-винтик, но и маленький человек "себе на уме", преследующий собственные интересы с разной степенью успеха. "Удачники" – это уже не совсем массовый случай... Новая рациональность внедрялась сверху, через процесс номинации. "Поколение тридцать восьмого года" – те, кто сменил собой жертв 37-го, кто до войны учился новому языку, а после войны утверждался в жизни – победители "игры в слова". Краткий курс истории ВКП(б) – ключевая точка на их когнитивной карте. Это – Евангелие двух-трех поколений. Соцреалистические романы – род советской агиографии.

Завороженность стандартным идеологическим дискурсом, которая так удивляет даже в сугубо личных документах советской эпохи, вряд ли объяснима вне поиска прагматических аспектов таковой. "Устремленность в будущее" была органически связана с поисками места в той жизни "здесь и теперь", которая у каждого одна. В. Данэм, вероятно, первая обратила внимание на этот аспект проблемы бытования соцреалистических романов. Стремясь объяснить, почему читались эти малоинтересные и несовершенные в художественном отношении романы, она отметила, что романы эти, с одной стороны, воплощали комплекс ценностей "системы", а с другой, ценности потребителя этих романов. Потребителем был новый, только выделяющийся из массы советский средний класс – те, кому в годы сталинской модернизации удалось не только уйти из деревни, но и найти место в новом обществе. В. Данэм обращает внимание на "культурность" как ведущую идеологему этой социальной группы. "Культурность" – это и программа правильного поведения на публике, и тип кодирования связей между людьми через приобретения, и способ презентации завоеванных социальных позиций, и самообраз достойного человека. Подобно идеологической ортодоксии, это понятие – контролирующее устройство, предписывающее нормативное поведение<sup>6</sup>.

Квартира, белая скатерть, занавески, трепещущие на весеннем ветру – предметы быта витализированы, они более живы, чем холодные персонажи. В идеальном пространстве романа происходит снятие противоположности ценностей традиционных и современных,

идеологемы светлого будущего и жизни "здесь и теперь". Идентификации с героями – причем не только с положительными – способствовало совпадение вех биографий героев и читателей.

Роман В. Кочетова "Журбины" принадлежал к числу самых читаемых в 50-е годы. Одному из героев отец на первую получку покупает в универмаге бостоновый костюм: "Хозяин должен и ходить по-хозяйски. Понял?"<sup>7</sup>. Хозяин – конечно же рабочий класс. Став передовиком, молодой человек получает от завода квартиру: "Алексей въехал в новук квартиру. Ему дали не комнату, а две маленькие уютные комнатки, с ванной, кухней, какими-то кладовушками и шкафами, вделанными в стены... Они натерли паркетные полы, расставили мебель по своему вкусу, прибили над окнами карнизы"<sup>8</sup>. Заводской мастер покупает автомобиль "Победа", предмет зависти окрестных мальчишек. "В заводских домах по вечерам стало слышно сквозь окна, как старательные детские пальцы выстукивают на черных и белых клавишах первые ноты песенок "Жили у бабуси два веселых гуся" и "На зеленом лугу"<sup>9</sup>. Роман обнаруживает транзитивность героев, живущих жизнью, в которой элементы традиционные и современные составляют мозаику. Рабочие на досуге занимаются рыбалкой и выращиванием комнатных лимонов. "Корабельных дел мастера проводили время в лесах, где появилось много грибов и ягод, в последний раз окучивая капусту и собирая огурцы"<sup>10</sup>.

Главным героем романа является большая семья, которая в реальной городской жизни практически исчезла, которая была архаизмом, но о которой тосковали: патриархальная семья, большак и большуха, окруженные сыновьями, невестками, внуками. В романе существование большой семьи оправдывается тем, что она становится "ячейкой государства". Семья Журбиных – воплощение большой советской семьи, давшей бывшему деревенскому человеку чувство теплоты и общности.

Так или иначе перемены происходят. Будничная косоворотка из холста в праздник или для похода в оперу, где большая семья слушает оперу "Фауст", меняется на бостоновый костюм и сорочку с галстуком. А не совсем положительный герой носит "рубашки, именуемые на галантерейном языке бобочками", зеленую велюровую

шляпу, португальские подтяжки и золотые часы, доставшиеся от явно непролетарских родителей.

Книги – важнейшее средство означивания и путь к обретению "культурности". Они – символический элемент интерьера: "У Зины была библиотека: книги размещались на небольшой этажерке, на которой нашлось место еще и зеркалу, и флаконам с духами, и школьному альбомчику в потертом бархате"<sup>11</sup>. Чтение и учеба – условие перехода в средний класс: "Книги стали его друзьями. Они раскрывали перед ним мир, огромный, трудный для познания, величественный"<sup>12</sup>. Сидение над книгами – ключевой элемент романного сюжета и ценностной системы героев. Чтение – акт ритуальный.

Семья воплощает силу массы. Патриарх учит директора завода с позиций равенства и аскетизма, напоминая о скромности вождей: "А у вождей учился?... С чего это парикмахерша тебя в кабинете бреет?"<sup>13</sup> В то же время стремление к культурности легитимируется революционной традицией – мифом о штурме Зимнего. Один из предков строил "Аврору", другой Зимний штурмовал: "Ударил выстрел. Под пушечный гул высаживался Матвей Журбин на берег возле Николаевского моста, под винтовочный и револьверный треск швырял с мраморных лестниц остервенелых юнкеров"<sup>14</sup>. Но прадеды героев романа были крестьянами. У читателя не было деда, штурмовавшего Зимний, но мог быть раскулаченный отец.

Чтение такого рода романов, также как чтение вообще играло конституирующую и легитимирующую роль. Романы одновременно узаконивали выделение нового советского среднего класса из массы и подтверждали, что связь с массой не утрачена.

Следует особо подчеркнуть означивающую роль приобщения к "высокой культуре", восприятие ее в роли средства обретения культурности как нового социального качества. Одна из важных черт соцреализма – уничтожение водораздела между "высокой" и "низкой" культурами. Бытовала устойчивая идеологема единства культуры<sup>15</sup>, посредством которой социалистический реализм стремился узаконить свое существование, присваивая родословную дореволюционной культуры. Неудивительно, что в круге чтения, о котором говорилось в начале, соцреализм и классика идут рядом. В. Гройс обращает внимание на то, что биографии – те, что выпускались в се-

рии "Жизнь замечательных людей", представляли не реальную историю, а "своего рода агнографию, ориентированную на создание деиндивидуализированного иератического лика. Такое агнографическое описание... Гете совершенно не отличало его от Шолохова или Омара Хайяма – они все любили народ, страдали от происков реакционных сил, создавали истинно реалистическое искусство"<sup>16</sup>. Многие соцреалистические романы – агнография как образцовая биография<sup>17</sup>.

Вернемся, однако к проблеме письма и чтения. И авторы произведений социалистического реализма – во всяком случае многие из них, и читатели были только выделившимися из массы "свежими" людьми. И те и другие только что покинули крестьянскую или мещанскую среду, только что вошли в мир письма и печати. Сходство биографии читателей и писателей также обращает на себя внимание. Писатель выступает в роли своеобразного эксперта модернизации, как образец успешной и в принципе доступной карьеры. Отсюда – особенности языка как соцреалистической прозы, так и языка автобиографических записей и дневников советских людей. Их авторы владеют нормативным языком, языковой нормой, но в то же время ощущается, что он нов для них, что они только недавно выучились... В дневниках 20–30-х годов М. Пришвин отмечал поразившее различие образного языка старых крестьян и "волапука" молодежи. Этот "волапук" был стадией овладения языком нормативным, стадией, на которой многие и остались. Овладевшие нормативной речью имели шанс попасть в новый средний класс. Нормативный язык представал в облики "казенной речи". "В этом жанре происходит максимальная деперсонализация речи говорящего: выражение личного отношения через стиль или эмоциональную окраску сведено к минимуму. Это – коммуникация, основным принципом которой является письмо"<sup>18</sup>. Еще не обретенная субъектность пишущего обуславливает "отсутствие стиля" в произведениях соцреализма. Читатель также свеж и бессубъектен. Жизненный и идеальный планы реальности оказываются взаимозаменяемыми, естественная установка распространяется на вещественно-телесный, "соблазняющий" план содержания произведений социалистического реализма и на "идеологическую программу", которая тем самым встраи-

вается в жизнь. Соответственно новый читатель мог и не дифференцировать соцреалистический и классический романы. Этот читатель только выделился из массы как Венера из пены морской.

Недавно Дм. Галковский обратил внимание на пародийно-графоманский характер средней соцреалистической поэзии. Приводимые им тексты на удивление напоминают стихи, которые попадают в письмах читателей в прессу, или же те, что некогда опубликовал М. Зошенко в "Письмах к писателк". Прослеживается удивительное сходство и по стилистике и по тематике – любовь к вождям, образы врага, производственная проблематика, наивно-романтическое отношение к жизни. Вот приводимое Дм. Галковским стихотворение профессионала. Здесь неклассический субъект – или некий бессубъектный персонаж? – рядится в маску субъекта классического: "Пять букв!/(Я встретил их огни живые, /В далекий мир, как верный друг, войдя, / Есть в Праге домик Ленина /В Софии/ Проспект назвали именем вождя. / Назвать бы землю, / Целую планету, / Его прекрасным именем могли /По праву мы.... / Со мной согласны в этом /Трудящиеся всей земли" / М. Лисянский "Имени Ленина/. 19

Следующее стихотворение было прислано читателем Михаилу Зошенко. Называется оно "Глаза": "И в глаза гляжу, /В глаза карие, / Словно солнце они/ Сияют. / И смеются всегда / чуть прищурясь, . И зорки – далеки /Те глаза, /То глаза Ильича, /Вождя милого, /Не простые глаза, / А партийные./ Видит он далеко /И любимы они /Словно солнышко, /Лишь буржуи одни/ Ненавидят их...". А теперь – современное самодеятельное творчество. Нижеприведенный текст прислан в 1989 г. в журнал "Огонек": "Я пишу о рабочем народе /Те, что ленинским курсом живут, / Я частенько бываю на взводе / Против тех, что врагами зовут./ Они линию злую диктуют,/ Создают показуху, развал. /Они "ПАРТИЮ так атакуют, / Но **МЫ** выдержим весь этот шквал!" и т.д. и т.п. Кажется, что чуть-чуть подогнать язык под норму, и самодельный стишок ничем не будет отличаться от произведения члена Союза писателей. Нетрудно себе представить: только что научившийся читать и писать человек, со страстью неопита творящий лебяджинскую поэзию, заканчивает как "пролетарский элемент" рабфак,

а потом литинститут и становится профессиональным советским поэтом или прозаиком<sup>20</sup>. Понятно, что эти "авторы" были разными людьми. Одни представляли старый тип российского мечтателя, пересаженный на советскую почву – из тех, кто снимал иконы, на их место вешал портреты Маркса и Розы Люксембург, а по праздникам, одевшись в чистое, читал Энциклопедический словарь. Другие – прагматики, одержимые торопливым желанием хорошо пожить, а потому считающие целесообразным участие в новых социальных играх. Понятно, что профессиональные авторы уже приобщены к очередной волне российского просвещения, к вере в рациональное переустройство мира, человека и его сознания. Публика – более архаична, архетипична, мифологична. Она овладевает новым языком как магической отмычкой реальности.

Сказанное о социально-дифференцирующей функции социалистического реализма – лишь гипотеза. Требуются дальнейшая работа. Так или иначе, вписать соцреализм в культурно-исторический контекст часто означает задать себе вопросы, которые не совсем вписываются не только в старые, но и в новые идеологии. Отвечать на них нужно, если уважаешь собственную историю во всей ее сложности.

### Примечания

<sup>1</sup> *Лотман Ю.М.* Массовая литература как историко-культурная проблема //Лотман Ю.М. Избр. статьи в 3-х томах. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 381.

<sup>2</sup> См.: *Розинер Ф.* Советская литературная экология //Общественные науки и современность, 1993. № 2. С. 140–146.

<sup>3</sup> См.: *Маматова Л.* Фрагменты //Искусство кино. 1993. № 8.

<sup>4</sup> См.: *Гройс Б.* Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом. Статьи. М., 1993. С. 14.

<sup>5</sup> См.: *Давыдов О.* Совок, который всегда с тобой // Независимая газета, 19 сентября 1993 г.

<sup>6</sup> *Dunham V.S.* In Stalin's Time. Middleclass Values in Soviet fiction. Cambridge, 1977. P. 20, 22, 28 et al.



- 7 Кочетов В. Журбины. М., 1954. С. 45.
- 8 Там же. С. 148–149.
- 9 Там же. С. 287.
- 10 Там же. С. 139.
- 11 Там же. С. 258.
- 12 Там же. С. 279.
- 13 Там же. С. 173.
- 14 Там же. С. 22.
- 15 См.: Ямпольский М. Россия: культуры и субкультуры // Общественные науки и современность. 1993. № 1; Непомнящая К. "Высокое" и "низкое" в Российской и американской культурах // Общественные науки и современность. 1992. № 5.
- 16 Гройс Б. Указ. соч. С. 48–49.
- 17 См.: Сафронова Л.А. К истории советской агиографии // Славяноведение, 1993. № 5. С. 12–17.
- 18 Волков В. Гласность как практика // Человек. 1994. № 1. С. 125.
- 19 См.: Галковский Дм. Поэзия советская // Новый мир, 1992. № 5.
- 20 Обратившись к статье о М. Лисянском в "Литературной энциклопедии", читаем, что в 1934 г. он закончил Московский институт журналистики, в 1938 г. вступил в партию. Он явно принадлежал к поколению 38-го года, поколению победителей в "игре в слова", о котором говорится в этой статье. (Литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967. С. 218).

## Я – СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК

Сейчас, когда советская цивилизация начинает погружаться, как Атлантида, и покрываться водами забвения, интеллигенты и у нас, и даже по ту сторону Атлантики спохватились: описать ее структуру и стиль, пока еще помнится. Выработали даже словник некоей энциклопедии советской цивилизации. И когда мне предложили в ней поучаствовать, из меня неволью вырвалось: "Да ведь я же советский человек!" И на импульсе сего возгласа спонтанно возникло ниже следующее исповедальное уразумение.

Я родился в 1929, а в 1991 г., когда кончился СССР в возрасте 74 лет, мне – 62. . Так что моя жизнь вложена в рамки советской эпохи, и вся моя конституция, реакции, установки ума и поведения сложились в ориентировке на этот стиль жизни – в ладу или в противостоянии, но все равно в ориентировке на этот космос советской цивилизации. Ее строй, естественно, отпечатлелся во мне – натуре и психике, не мог не сказаться определяюще. Так что вглядываясь в себя, я познаю организм, выросший на почве и в среде этой цивилизации, а значит и ее саму в некотором аспекте. И когда ныне эту эпоху подвергают тотальному проклятию, я не могу не относить это оплевывание и на свой счет: значит, я – такой урод, гад, ничтожество, раз мог тут обитать! Но ведь я же мог видеть солнце, любить жену и детей, ходил в горы, играл Баха, читал Платона, сам мыслил и творил, зная вдохновение и свободу полетного ума. То есть, все существенные, абсолютные ценности Бытия не прошли мимо меня, в советской оболочке-облатке они могли пребывать и поступать в меня. Я не знаю другого образа жизни – "западного", "рыночной экономики" и частной собственности. Полагаю, что и там все перечисленные существенные ценности бытия

человек вкушает, но в иной окружной социально-культурной целостности. Просто Абсолют, к которому напрямую причастна каждая бессмертная человеческая душа – в любом социуме! – обитает в некоей особенной форме и складе внутри своеобразного космоисторического тела. И ничем одно не хуже и не лучше другого, и не ближе (дальше) к Богу. Просто породы и краски различны – наших существ, организмов.

Каков же советский отпечаток, что я чувствую в себе? Вот иду по улице в бодром настроении – и в душе звучит: "Если завтра война...", а коли жаль себя – светлой печалью – то "Орленок"... То есть, душа пропитана темпоритмами и мелосом советской эпохи. А она была песенна и музыкальна, при всем скрежете, "шуме и ярости": душа тогда пела и стонала, но музыкально, а не какофонически, как механические шумы сего дня, прозаической эпохи, безыдеальной...

Ну а как привык себя чувствовать в быту? Что мне многое положено без усилий с моей стороны: жилище, еда (на которые я не должен экономить и считать деньги, хотя почти всю жизнь зарплату младшего научного сотрудника имел), работа, образование себе и детям, медицина бесплатная, путевка в дом отдыха и пионерлагерь. Так что пресловутая "забота партии и правительства" – не на словах, оказывается, была только, но и реально я себя чувствовал под опекой Державы сильной и спокойной. Патернализм сверху и инфантилизм во мне, в моей душе. Да, советский человек имеет самочувствие "мальчика, не мужа": из детства и отрочества не выходит – даже в юность, не говоря о годах мужества и самоопорности полной (к чему ныне резкий переход, насильственный). Но так ли уж это плохо? "Будьте, как дети!" – сказано. Да и абсолютные ценности Бытия (Природа, Любовь, Искусство...) душою зрелого прагматика не так расслышиваются. Кесарю отдано было заниматься относительным и условным: условиями существования – пускай, раз ему охота там возиться, нам же – без-у-СЛОВным.

То есть, социализм как причастность каждого к общественному пирогу и кусание от него был у нас, мы в нем жили, пользовались все общенародной собственностью. Ну, конечно, начальнички поболее откушивали, но все же с зазрением совести: и на них была

управа – даже в партийной дисциплине и моральном уставе, что не бездействовал.

И понятно, что я растерян ныне, когда отовсюду мне с оскалом издевательским тыкают, что ничего тебе теперь такого не положено: "ты все пела – так пойдика, попляши" – на старости-то лет! Вступай в борьбу за существование. Переустройвай структуру своего существа, его темпоритмы, реакции, привычки – и иди зарабатывать деньги, а там посмотрим, что ты еще на них купишь! Как вдруг переходить с правостороннего движения на левостороннее и противоположно вертеть голову.

Вот еще одна черта советского человека: не думать о деньгах и не считать их – ни на себя, ни на друга, на угощение и проч. А ведь мало их было, не сберегали и не копили, а как-то появлялась регулярно зарплата, и безбедно существовали. Без разносолов – ананасов и одежд особо модных. Условия жизни были – как глаза любимой в советской песне: "быть может, не прекрасные, но, в общем, – подходящие". А коли что – так дети мои получали бесплатные завтраки в школе, как дети родителей, получающих ниже прожиточного минимума.

Но главное – роскошь свободного времени мы имели: не убивались на работах заради заработка, гнусной процедурой превращать время в деньги не были озабочены. Ведь это главная абсолютная ценность – *свободное Время!* Его имел и человек науки и искусства, и работяга, который на работе "не бей лежачего" и "тянул резину" и "перекур с дремотой" – и весело артельно и трудились, и выпивали, и беседовали. Как и мы, придя в институт разок в неделю – как в дружеский клуб, работая дома или в библиотеках, как по душе нам...

Вот и философическое уразумение сейчас ко мне снизошло: мы были ограничены в Пространстве – не могли ездить за границу страны, каждый. Правда, одна шестая часть суши давала достаточно пространства для общения с природой: с горами, морями, лесами... А западный человек не так ограничен в Пространстве, зато – раб Времени! Силовое поле их бытия так устроено, что сначала надо превратить свое время живота в деньги (уравнение: время = деньги – там основополагающее для всего стиля жизни), а там уж по-

купей на него – в том числе, и свободное время и чем его заполнить. Мы же более сразу в свободно-человечески-жизненном стиле Времени на советчине обитали: не убивались на работах, дрожа за завтрашний день, не имели стрессов и спешки и критерия "у-СПЕ-ХА" обязательного. "Хочешь жить – умей вертеться!" – это их принцип. А у нас можно было жить – не суетясь и не вертясь: не прытко, а плавно, в темпоритме собственного достоинства, даже если не богат ты. Я, например, всю жизнь не знал, что такое "зарабатывать деньги". Я учился, работал, получал само собой стипендию и зарплату, плюс-минус, но не нужно было усиливаться в гонке: "престиж", "успех"! Те основные ценности и существенные потребности меня, жены и детей, о которых выше: Любовь, Природа, Культура, Творчество – удовлетворялись наилучше при высвобождении Времени на них. И его мы имели, будучи выключены из гонки Рынка, в которую человека ныне впрягают.

Да, я как советский человек, – с замедленными реакциями, не приспособлен к состязанию-конкуренции Рынка. Но зато приспособлен к тишине, сосредоточению, вниманию – к Бытию, Духу, Красоте, Творчеству. "Служенье муз не терпит суеты", а ситуация-атмосфера Рынка и гонка за успехом – это зуд и суета, мелочное раздражение и волнение. Соответственно, и мелочные произведения искусства и статейки-эссеичики-информашки рождаются, как приемлемые темпоритму рыночного человека: ему ведь все некогда! Большая форма тут не имеет шанса сложиться, а лишь короткодыханное. На паблисити и интервью рассчитанные мысли и слова.

А ведь свобода Времени = свобода Личности: и по Канту, Время – область и канва внутренней жизни души, самостроения Личности; и по Марксу: свободное время – мера счастья и всестороннего развития личности. Даже сильнее скажу: свобода Времени – да это ж Вечность! Замедленный темпоритм, ток времени дает себя почувствовать – в райском обитании. Как русский барин. Как в Обломовке. Так же и игры ума наши, мои (коим предавался и в тайной свободе целое собрание сочинений написал):

Ведь мы играем не из денег,  
А чтобы вечность проводить

(Пушкин)

Я даже эпитафию себе придумал: *"упуская время, жил счастливо"*. То есть: не старался "шагать в ногу со временем", соответствовать ему, догонять, опережать, но сквозь пальцы...

Да и что так остервенились ругать советские идеалы? Коммунизм – такое же вечное чаяние людей выражает: "чтобы все сообще", как и иное: "что все – мое!" Социализм же умерен: часть – общее, часть – мое. А термин "советский" – никак не постыдный: "совет да любовь" в нем. И! "интернационализм" чужд ненависти.

Если идентифицировать мне себя с некоей космоисторической целостностью – то кто я, чей? Я – не "русский", не "российский", и не "современный"..., но локализован в советской цивилизации. Где, как не в СССР, могли сойтись в Московской консерватории в конце 20-х годов политэмигрант из Болгарии и еврейка из Минска, уповая "жить двумя великими идеями – коммунизмом и музыкой" (как писал мой отец родным в Болгарию, накануне приезда в СССР: "завтра поезд помчит меня к Идеалу!"), и я мог родиться в Москве? Так что реальный интернационализм советской жизни – субстрат моего возникновения. Все равно и всегда "золотая пора детства" пришлось на ранние тридцатые, когда мифология Революции и Гражданской войны, питала душу героическим эпосом: "Чапаев" – кинофильм, "Как закалялась сталь", жизнерадостные песни Дунаевского и хора Пятницкого. А в доме – книги, музыка, мировая гуманистическая культура, любовь. "Я встретил мою подругу, – писал отец родным, – о которой я только мог мечтать... Мы любим так, как только в романах любят, или правильнее сказать, как зрелые, оформленные, сознательные коммунисты без всяких иллюзий могут любить. Нас более всего связывает Бах, Бетховен, Вагнер, Мусоргский, Скрябин, Коммунизм, Природа". Так естественно все это могло соединяться в сознании моих родителей. Почему ж бы в моей детской, доверчивой – нет? Отец пребывал в творчестве и бурной деятельности; его статьи: "Вагнер и Фейербах", "Декарт и эстетика", "Стендаль и музыка", "Музыка в звуковом кино"; в 1936 г. вышла его книга "Эстетические взгляды Дидро"; он переписывался с Роменом Ролланом, заведовал изданием западных классиков в Гослитиздате – жил и реализовывался во все стороны.



И мать – преподавала в Консерватории, в 1938 г. вышла в Музгизе ее книга: Мирра Брук. "Бизе"... И в этом же 1938-м удар: арест отца, Колыма и смерть в 1945... Но мог погибнуть и раньше – на войне.

Теперь они равноправные, осмысленные члены истории СССР: Война Отечественная и ГУЛАГ – так же, как и Революция, Гражданская война, Коллективизация – "этапы большого пути" – куда? Прицел был взят высокий – земной рай коммунизма; но в итоге понижения идеала жизнью, заземления его, порчи ("коррупции") и очеловеченья – сложилась недурная и разветвленная цивилизация 60–80-х годов, в которой вполне можно было жить и творить. Как бы в награду за все жертвы и муки "бури и натиска" становления нового социума и первую половину советской истории (1917–1953) нам дано было зажить в уже нежестокоем периоде "оттепели" – "застоя" – в покое и деторождении, в культуре и творчестве и пользуясь благами социализма (которые ныне, по их исчезновении, нами ой как оцениваются!).

Это очень важно – различать два этапа в бытии всякого социума. Первый, обычно насильственный и кровавый, когда структура в становлении, и второй, когда она уже инерционно эволюционирует и мирно плодоносит. Рим основан на братоубийстве: Ромул убил Рема, Французская республика – на гильотине и наполеоновских кровопусканиях своему народу, Америка – на истреблении индейцев. Но не ставят же Цицерону, Августу и Горацию в вину каинов грех основателя Рима, а французы не норовят вычеркнуть Робеспьера и Наполеона: ах, мы всегда – паиньки! А у нас интеллигенция в нравственном ажиотаже набросилась обличать советскую цивилизацию в целом, смешивая периоды и одно и то же видя и видя. Но это же недобросовестно: все талдычить о зверствах революции, ГУЛАГа, вменяя это коммунистам четвертого поколения, кликушествуя: как омерзительно все советское и набирать основания, чтобы тотально разрушить – и новый мир строить. А он будет на новых зверствах и крови – уже нынешних, что лягут в основание "демократической России", орошая ее первый этап. Стирают письменна советской цивилизации и питают иллюзию – возобновить прерванное в 1917 г. развитие. Обесмысливается век истории и ее испу-пительные жертвы.

*И.А. Седахова*

## О СОВЕТИЗМАХ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ РЕЧИ

*– Помните, песня такая была:  
"Я другой такой страны не знаю,  
где так вольно дышит человек".*

В ночной очереди перед ОВИР<sup>1</sup>

Советизм – понятие очень емкое, обозначающее как собственно лингвистические факты, так и определенные социально-исторические явления и реалии, особенности психологии, поведения и менталитета человека и др. Этот феномен привлекает внимание не только языковедов, но и психологов, философов, историков, культурологов и т.д. В данной статье мы остановимся на общих наблюдениях над статусом и функционированием советизмов в современной русской речи.

К языковым советизмам мы относим всю лексику и фразеологию, составляющую т.н. "энциклопедию советской жизни", – исторические имена, факты и реалии, топонимы и мн.др. Особый пласт составляет словник "дубового языка" – официальная политическая, экономическая и бытовая лексика<sup>2</sup>, а также стилистические особенности официоза (псевдозэкспрессивность, помпезность, лозунговость, размытость высказываний и др.). Советизмами являются и цитаты из произведений советского искусства (литературы и кино, особенно строчки из песенных текстов). Следует упомянуть о просодических (особенности интонации и ударения) и паралингвистических (жестикуляция) советизмах.

Темпоральные рамки при этом не ограничиваются 1917–1990 годами. С одной стороны, коммунистическая идеология и советская система мировоззрения избирательно присвоили себе и исторические и культурные факты прошлого. С другой стороны, многие реликты советской эпохи живы до сих пор и служат моделью для создания новых языковых или ментальных штампов.

Говоря о хронологических рамках советизмов, необходимо учитывать и то, что категория времени для жителей нашей страны всегда имела тенденцию к мифологизации и имеет до сих пор смысл в значительной степени символический<sup>3</sup>. Если прежде и официально, и неофициально мы жили "светлым будущим", то теперь нередко обращаемся к "светлому прошлому" (ср. заголовок на 1 странице "Вечерней Москвы" от 18 марта 1994 г. "В светлое прошлое внесли на руках"). Модальность реминисценций меняется постоянно. В начальные годы перестройки доминировало в основном трагическое осознание своего прошлого, истории и параллельно с этим шло полное отрицание языка и культуры советской эпохи. Сейчас, спустя почти десятилетие с начала перестройки, тональность уже иная, и чувство ностальгии охватило не только более старшие поколения, но и сорокалетних, и тридцатилетних. Нередко теперь говорят о своеобразном стиле "советского ретро", популярными стали передачи в "старомодном советском духе", пересматривается отношение к советской культуре (к кино, в частности) и др.

Анализ языковых советизмов невозможно проводить без учета общей социолингвистической ситуации в посттоталитарной России. Диглоссия, существовавшая и ранее, по-прежнему характерна для русскоговорящих. Суть ее в результате общеизвестных трансформаций (советское – это уже "былое") значительно изменилась и состоит теперь не в параллелизме официальной и неофициальной подсистем языка, а в постоянном сопоставлении настоящего с прошлым. Русскоговорящие по-прежнему владеют "лексическим богатством" советского языка и, кроме того, уже овладели новшествами речевого узуса. Ведь в современном русском языке стилистика и семантика значительно изменились: многие лексемы, обозначавшие советские реалии, перешли в разряд историзмов, часть слов утратила свои переносные значения. Раскрепощение официального

языка и языка средств массовой информации также значительно повлияло на узус. Трансформировалась и вся оценочная система, строящаяся на определенных ключевых словах (*советский, партийный, соцреализм* и мн. др.) (см.: Баранов, 1990, 41–42). Таким образом, использование советизма в речи всегда предполагает аллюзию, отсылку к прошлому и сравнение его с настоящим.

Характерная двуплановость мышления и речевых коммуникаций отчасти вызвана тем, что для большинства россиян советская эпоха составляет определенную часть жизни, в течение которой шло формирование личности и овладение навыками речи. В трудности или даже в невозможности уничтожить в себе элементы советского открыто признаются многие русские люди, этот мотив часто разрабатывается в средствах массовой информации (ср. ежедневные комментарии журналистов по радио: "Все мы немного советские люди", "Время идет, а мы все те же: мероприятие для нас – самое главное" и др.). Естественно, советское – это огромное поле для сравнения: от чего мы ушли, но ушли не окончательно, отказываемся, но отказаться не можем. Вся сложность и неоднозначность отношения российского общества к советскому прошлому проявляется и в использовании советизмов в речи.

Обращение к реалиям и языку советской эпохи в большинстве случаев очень значимо в речи и подразумевает наличие определенной оценки прошлого, экстраполируемого на настоящее преимущественно через призму бинарных семиотических оппозиций "свое"/"чужое", "хорошее"/"плохое", "мифологизированное"/"реальное" (см. ниже).

Советизмы, однако, могут употребляться и нейтрально в своей номинативной функции. До сих пор сохраняются и многие реалии и многие названия (сознательно или нет), обойтись без которых пока что невозможно (*кинотеатр "Ударник", фабрика "Горьковский пролетарий", газета "Московский комсомолец", райсобес* и мн. др.). В памяти остаются и прежние топонимы, этим объясняются многочисленные оговорки (*Ленинград – Петербург*, ср. также двойное употребление названий улиц – "На Мясницкой, бывшая Кировская" – пример Китайгородской, Розановой, 1994, 47).

Кроме того, следут говорить об определенной инерции в речи русскоговорящих и о бедности их словарного запаса. Так, нередко в диалогах можно услышать идеологические клише, канцеляризмы, ср. нейтральное употребление официального штампа в микродиалоге двух женщин:

А. Смотри, пробка какая на Садовом кольце//

Б. (совершенно серьезно). Да, благосостояние народа растет, машин стало много// (Здесь мы имеем дело с неосознанной цитацией лозунгов КПСС, об истоках лозунговости советской речи см. Москвич, 1989, 89).

Множество узнаваемых советских клише содержится в речи бывших партийных и профсоюзных работников, для которых официальный язык так и остался "своим"<sup>4</sup>. Иногда употребление языковых штампов можно квалифицировать как автоматизм и невладение богатством русского языка. Нередко однако политические деятели сознательно обращаются к концептуальным понятиям советской эпохи, вкладывая в них традиционный идеологический смысл ("Мы изменим курс партии и правительства", – обещает Г. Зюганов).

Сохраняется и такая форма советизмов, как речевая грубость: клишированные ответы продавщиц ("Вас много, а я одна"), длительное молчание в ответ на повторяющиеся вопросы покупателей (Китайгородская, Розанова, 1994, 53). Интересно, что речевая грубость в сфере обслуживания символизирует для многих типично советское и заставляет "пострадавших" коммуникантов задуматься о прошлом или просто охарактеризовать нынешнее положение дел в стране. Вот, например, записанный мною в марте 1994 г. диалог в булочной:

Покупатель несколько раз обращается к продавщице с вопросом: "Хлеб свежий?" Лишь тогда, когда он спрашивает в пятый раз, она отвечает: "Средний". Он реагирует репликой: "В средней стране живем". Проходящий же мимо пожилой мужчина замечает: "Не в средней, а в последней".

В размышлениях на тему "В какой стране мы живем?" всегда присутствует оценка и второй план, сопоставление – либо хронологическое (с советским прошлым), либо географическое (с Америкой или с "цивилизованными" странами Европы).

Советизмы используются в современной речи в самых различных целях в зависимости от интенций говорящего, от коммуникативной ситуации и т.д. Характерной чертой современной языковой ситуации является их постоянное привлечение в коммуникативной, экспрессивной и эстетической функциях. Можно говорить и о фактической направленности советизмов, особенно в столь характерной для русских обстановке речевого общения незнакомых в очередях в магазинах, в поликлинике и т.д. Передко на них строится шутка, с которой обращается человек к окружающим, чтобы установить контакт или просто разрядить атмосферу (например, человек, занимая очередь в фотографии, спрашивает: "На Доску Почета снимаете?" В ответ он слышит: "Нет, только на профсоюзный билет".)

Имплицитная двуплановость любого советизма, зависимость его функций от субъективной оценки говорящего и слушающего иногда приводит к коммуникативным неудачам. Так, применение советизма как "своего" высказывания вызывает раздражение у коммуниканта, воспринявшего это выражение как "чужое" и "чуждое" (например, стереотипные реминисценции пожилых людей о сталинских временах, о дисциплине, о "запахе микояновской колбасы" и др. в очередях и возникающие затем словесные баталии).

Если ранее исследователи разговорной речи отмечали, что лексика "идеологическая" практически не встречается в бытовых коммуникациях, то теперь по множеству причин эта лексика звучит постоянно. Расширились и сферы применения словесной игры, в которой именно советизмам отводится значительная экспрессивная роль. Применительно к советской эпохе игра слов считалась "привилегией... интеллигентской речи и, более того, интеллигентской элиты (чаще – гуманитарной)", хотя при этом лингвисты указывали на "фольклорные истоки многих приемов" (Винокур, 1988, 55–56). Отчасти именно возрождением некоторых старинных фольклорных жанров (устной рекламы, зазывов, острословиц – Китайгородская, Розанова, 1994, 53), полифункциональностью советизмов и, конечно же, снятием идеологической цензуры можно объяснить распространение словесных каламбуров, пародий и пр. в речи людей всех социальных и возрастных групп. Советизмы очень "удобны" для разного рода речевой игры: они легко опознаются,



поскольку это общее фоновое знание населения бывшего СССР и контекст прежнего употребления этих клише и штампов, оттенки переносных значений хорошо известны.

Безусловно, включение в речь компонентов советского языка имеет семиотические, знаковые функции и прежде всего, это сопоставление двух полей – "своего" и "чужого" (подробно см. об этом: Николаева, Седакова, 1994). Наиболее очевидна реализация противопоставлений "свое" и "чужое" в речи политических лидеров. Так, для лидера коммунистов Г. Зюганова поле "советизмов" является "своим", в речи же Е. Гайдара апелляция к языку советской идеологии и экономики сознательно звучит как цитация "чужого" и "чуждого"<sup>5</sup>.

Релевантным является и уже упомянутое выше противопоставление советского прошлого настоящему постсоветскому с применением оппозиций "хорошее" и "плохое", "правильное" и "неправильное", как "иллюзорное" (демагогическое) "реальное". В повседневном общении частым приемом, направленным на снятие мифов советской эпохи, является цитирование произведений соцреализма. В контексте конкретной ситуации строчка из песни или партийный лозунг утрачивает свое демагогическое звучание и получают противоположный смысл (см., в частности, эпиграф к статье).

Наряду с прямым цитированием, весьма распространено пародирование советизмов. Так, переделанные цитаты хрестоматийных произведений стали присловьями (ср. вм. строки из "Интернационала": "Кто был ничем, тот станет всем" – нынешнее "Кто был ничем, тот стал никем"). В молодежном жаргоне ленинское "Учиться, учиться и учиться" превратилось в "Лечиться, лечиться и лечиться". Обыгрывается и традиционное скандирование, например, в телевизионной передаче о выставке динозавров в Сокольниках дети радостно кричат: "За детство счастливое наше, спасибо, чужая страна!".

В быту советизмы нередко используются в качестве семантического подытоживания ситуации с сильной эмоциональной окраской. Гамма эмоций в подобных коммуникациях очень широка – от трагизма до иронии и сарказма. Раскрытие реального, а не демагогического смысла слова или цитаты может быть легкой шуткой, а может быть горьким признанием бессцельности прожитой жизни.

Использование советизмов в качестве прямой цитаты или их обыгрывание, "переключение на чужой социолект" (Девкин, 1984, 18) является распространенным стилистическим приемом в речи журналистов, особенно в беседах на темы, прочно ассоциирующиеся с героическим советским прошлым (спорт, Олимпиада, космос и др.), а также для характеристики современного состояния экономики, культуры, образования и др. Журналисты постоянно прибегают к советизмам в своих шуточных информациях или в самых глубоких философских рассуждениях. Так, Гидрометцентр в радиопередаче иронически именуется "Самая большая кузница самых больших прогнозов" (с характерной советской лексикой и образностью). Выразительным также является постоянное противопоставление слов *господин* и *товарищ*, например в высказывании тележурналиста: "Вслед за товарищем Зюгановым г. Клин посетил господин Шумейко" и др. Нередко цитируют советских поэтов, особенно Маяковского: тележурналист, комментируя выступление В. Жириновского у памятника Ленину, говорит: "Я себя под Лениным чищу", – эти строки пришли мне на память...".

Крылатые слова из советских песен и произведений соцреализма используются в качестве заголовков статей в газетах и журналах как прямые цитаты с большими или меньшими изменениями ("Темные силы нас злобно гнетут" и мн. др.).

Частотность советизмов в речи и их функциональная нагрузка зависят от возрастной категории говорящего (ср. замечание О.П. Ермаковой об употреблении фразеологизмов среди более молодых и пожилых носителей просторечия – Ермакова, 1984, 140). Еще А.М. Селищев, характеризуя язык революционной эпохи, писал о том, что молодое поколение быстрее реагирует на новшества в языке (Селищев, 1928, 11). Естественно, что у молодых людей, избежавших длительной идеологической обработки, "советских" реминисценций меньше и они играют незначительную роль в процессе коммуникации.

В речи детей младшего школьного возраста советизмы и языковые штампы прежних лет не фигурируют совсем. Не являются для них положительно маркированными прилагательные *советский*, *красный*. Показательно в этом плане сравнение с записанными К.П. Чу-

ковским образцами детской речи прежних лет, несущей в себе уже определенный идеологический заряд (Чуковский, 1983, 128–130). Теперь же детям не знакомы лозунги "Мы за мир!", "Слава КПСС!" и такие клише как, например, "вождь пролетариата". Так, в телевизионной программе (кстати, о воссоздании пионерской организации в одной из московских школ) на вопрос о том, кто такой Ленин, 9-летний мальчик ответил: "Предводитель". Ребята постарше – ученики 6-го класса московской школы, по сообщению московских тележурналистов, на вопрос, кто изобрел лампочку, ответили: "Ильич" (даже со скидкой на вероятность элемента шутки в этой информации, отметим устойчивость утратившего свой смысл выражения "лампочка Ильича"). У 15-летних подростков, начавших изучать "Лениниану" еще в детских садах, бытуют загадки о Ленине, где он именуется "желтым сухариком".

Для молодежного жаргона характерно максимальное снижение стиля, цинизм в отношении к советской истории: ср., например, упоминание революционной "святыни" в выражении "подплыла "Аврора" катер" ("катер" вместо "крейсер") о начале "разборки". Имена классиков марксизма-ленинизма скрещиваются с названиями рекламируемых шоколадок: *Карл Марс* и *Фридрих Сникерс*, обыгрываются имена советских героев *Буден Михайлович Семенный* (выступает в подростковом жаргоне как имя нарицательное).

Как уже говорилось, советизм имплицитно включает в себе категорию времени, коррелируя с определенным советским этапом в истории России. Кроме того, существенной является и категория пространства (территория СССР и бывших соцстран)<sup>6</sup>. Поэтому можно говорить и об ареальных и сопоставительных методах изучения использования советизмов. Безусловно, их семантика и функции в речи жителей различных регионов России не одинаковы, еще более сложная картина вырисовывается в нерусскоязычных республиках бывшего СССР. Многое определяется идеологией и официальными установками местных властей, национальными традициями. Кроме того, провинциальные города традиционно более консервативны (ср. многочисленные лозунги и плакаты, до сих пор украшающие центр Тулы – "Самая наивысшая честь на Земле – это рабочая честь!" и др.).

Интересно сопоставить функционирование советизмов в русской речи с языковой ситуацией не только бывших советских республик, но и других посттоталитарных восточно-европейских стран, где с отказом от идеологии и ее "дубового языка" возникли новые тенденции<sup>7</sup>. Нам кажется, что пласт советизмов не может быстро исчезнуть не только из русской речи, но и из речи народов других бывших соцстран, поскольку за этими клише (в том числе и демагогическими призывами, бессмысленными для постороннего, "непосвященного", произведениями соцреализма и т.д.), стоит очень многое – исторический опыт, судьба страны, картина мира и образ жизни нескольких поколений.

### Комментарии

1. В статье приводятся преимущественно собственные записи (спонтанной и подготовленной речи теле- и радиожурналистов, диалогов в городском транспорте, в школе, в магазинах и сбербанках, и т.д. ). Случаи использования примеров других лингвистов отмечаются специально.

2. Ср. в этом плане книгу И. Земцова (Земцов, 1985) – своеобразный страноведческий словарь советизмов, объясняющий, в частности, слова-явления и слова-фикции.

3. Для современной русской речи характерно очень внимательное (порой даже болезненное) отношение к обозначению "нашего" времени, об этом свидетельствует открытая, постоянно пополняющаяся система определений к существительному "время". В именном, казалось бы, нейтральном словосочетании "наше время" содержится в скрытой форме много "эзотерического" подтекста и экспрессии. Кроме постоянных эпитетов, наподобие *"нелегкое, трудное, сложное, смутное, бурное, беспокойное время"* (этот ряд может быть продолжен), встречаются и окказионализмы *"наше страшненькое время"* (в соответствие с общей стилистикой ведущих телевизионной программы "Времечко"), более поэтическое словосочетание *"хрупкое время"* и мн. др.

4. Явная тенденция отказа от "дубового языка", заметная в выступлениях многих популярных политических лидеров и коммерсантов приводит нередко к неверному использованию "чужой", неосвоенной лексики и фразеологии и со всей актуальностью ставит вопрос о культуре речи.

5. Активное использование советизмов и их пародирование, характерное для современной политической борьбы, подробно описано А.Н. Баранов, 1993).

6. Категория пространства приобретает несколько условный характер, если учесть процессы эмиграции советских людей на Запад. Советский язык оказывается в условиях консервации у недавних эмигрантов, советизмы в их речи конкурируют с заимствованиями (например, русифицированными американизмами), и видимо, для некоторых социальных групп символизируют "русское" или, по крайней мере, "родное", но это тема для отдельного исследования.

7. Здесь проблема отчасти состоит в том, что к советизмам порой относят и исконно русское, ничем не связанное с официальной советской культурой и идеологией. Дискриминация русского языка, наблюдаемая в бывших республиках СССР и соцстранах объясняется, видимо, тем, что советский язык выступал в функции языка-агрессора. Отказ славянских народов от русского как языка общения, в частности, в научной жизни и переход к западно-европейским вряд ли можно считать разумным шагом.

### Примечания

Баранов, 1990 – *Баранов А.Н.* Что нас убеждает? (Речевое воздействие и общественное сознание), М., 1990.

Баранов, 1993 – *Баранов А.Н.* Языковые игры времен перестройки (Феномен политического лозунга) // Русистика, Берлин, 1993, 2.

Винокур, 1988 – *Винокур Т.Г.* Устная речь и стилистические свойства высказывания // Разновидности городской устной речи. М., 1988.

Девкин, 1984 – *Девкин В.Д.* О видах нелитературной речи // Городское просторечие. Проблемы изучения. М., 1984.

Ермакова, 1984 – *Ермакова О.П.* Номинация в просторечии // Городское просторечие. Проблемы изучения. М., 1984.

Земцов, 1985 – *Земцов И.* Советский политический язык. London, 1985.

Китайгородская, Розанова, 1994 – *Китайгородская М.В., Розанова Н.Н.* Речевые одежды Москвы // Русская речь. Москва, 1994. № 2.

Москович, 1989 – *Moskovich W.* Planned Language Change in Russia since 1917 // Language Planning in the Soviet Union / Ed. by M. Kirkwood. London, 1989.

Николаева, Седакова, 1994 – *Николаева Т.М., Седакова И.А.* Клише и штампы в современной русской речи: социолингвистический анализ // Традиция и новые тенденции в развитии славянских литературных языков: проблемы динамики нормы. М., 1994.

Селищев, 1928 – *Селищев А.М.* Язык революционной эпохи. Наблюдения над русским языком последних лет. 1917–1926. М., 1928.

Чуковский, 1983 – *Чуковский К.* От двух до пяти. М., 1983.



*Р.М. Кирсанова*

## ОБРАЗ "КРАСИВОГО ЧЕЛОВЕКА" В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1918–1930-х годов

Уже к началу 1918 года облик всех российских городов внезапно изменился и не от того, что обветшали и разрушились дома, расплзлась и истлела одежда – внезапно изменился смысл и назначение вещей, сделавших своих владельцев неузнаваемыми.

"Столик с инкрустацией перестал быть просто редким столиком, – он словно исподтишка, четырьмя своими ножками норовил лягнуть революцию, – в нем было недоброе начало; рояль был слишком богат, занимал много места; в лакированных рамах, бюсте, люстре было самодовольство, очень опасное по нынешним временам; вещи приобрели новый смысл, в высшей степени им не свойственный: они стали опасны" <sup>1</sup>.

Еще в большей степени стала враждебной своим владельцам одежда. Не только форменная, обличавшая причастность человека к старым структурам власти, но и бархатные блузы художников, скромные шляпки гимназических учительниц, толстовки либерально настроенных интеллигентов.

"Петроград зимой 1918 года еще не был пуст и страшен, каким стал к концу лета. Было много голодных людей, вооруженных людей и старых людей в лохмотьях. Молодые шеголяли в кожаных куртках, женщины теперь все носили платки, мужчины – фуражки и кепки, шляпы исчезли: они всегда были общепонятным российским символом барства и праздности, и значит теперь могли в любую минуту стать мишенью для маузера" <sup>2</sup>.

Костюм уже не должен был украшать своего владельца, его задача стала иной – сделать человека неприметным, растворить его в толпе вокзальной суеты, в очередях за хлебом, подчеркнуть лояльность своего хозяина новой власти, носителем которой мог оказаться вчерашний выездной лакей или истопник, пожелавший обзавестись теплым пальто. Кожаная куртка шофера-любителя вместе с автомобилем переходила к новым владельцам, а прежние хозяева, если хотели выжить, не могли больше надевать в холодную погоду свой старый студенческий плед, тем более крылатку или "макферлейн". В ход пошли старые одеяла и портьеры, скатерти и изношенные покрывала. Улицы лишились цвета – стали надолго серыми во все времена года. Фиолетовый френч Г. Якулова, сшитый из бархатной занавески<sup>3</sup>, или нестерпимо клетчатые штаны Вл. Пяста среди петроградской зимы<sup>4</sup> и экзотические наряды других, причастных к литературе или живописи, не могли изменить общего тревожного и мрачного колорита времени. Тем более потому, что экстравагантность облика мотивировалась не эстетической программой как в начале 1910-х, а отсутствием средств. " – Не расстраивайтесь, Хармс сейчас носит необыкновенный жилет (жилет был красный), потому что у него нет денег на покупку обыкновенного"<sup>5</sup>.

Всеобщее обнищание потребовало уже в середине 1918 "... для восстановления, объединения и национализации производства и *распределения* готового платья и белья в общегосударственном масштабе" создать Отдел готового платья и белья при Центротекстиле<sup>6</sup>. До конца 1921 г. распределение было основным видом деятельности всех швейных производств; так как основным результатом деятельности была военная форма красноармейцев, комиссаров и т.д.

В апреле 1918 г. учреждается специальная временная комиссия для создания нового обмундирования РККА, объявившая конкурс на лучший проект формы. В конце 1918 г. был утвержден новый головной убор – шлем (именно так он именовался в официальных документах вплоть до замены его в начале 1930-х фуражкой). Именно шлем определил облик, все художественное решение новой формы. Явная ориентация на исторический костюм вступила в такое про-

тиворечие с уже определившейся официальной идеологией, что красноармейская форма породила в дальнейшем множество мифов. Косвенным подтверждением участия в разработке нового обмундирования большого мастера служат воспоминания дочери художника Б. Кустодиева:

"... вскоре после Октябрьской революции папа получил предложение Реввоенсовета нарисовать эскиз формы для красноармейцев. Он сделал несколько вариантов, выдвинув, в частности, идею шлема, подражающего старинному русскому. Эскизы были отосланы в Москву, но ответа он не получил"<sup>7</sup>.

В апреле 1919 г. была утверждена шинель и рубаха с цветными нашивками, напоминающими "разговоры" кафтанов допетровского времени и к концу этого года на улицах, изредка, стали появляться солдаты в новой форменной одежде. Лаконизм выразительных средств сказывался во всем. Время сформировало свой эстетический тип предельной функциональности и предельного аскетизма, при котором все, что напоминало об ушедшей, насильственно отринутой бытовой культуре воспринималось как враждебное, идеологически чуждое. Красная косынка, рубаха-косоворотка армейского образца, кожаная куртка, фуражка, широкий ремень, сапоги или обмотки, определяли облик улиц и главенствовали в учреждениях. Привычка к европейскому костюму и галстуку у некоторых представителей верховной власти были не более, чем знаком особых привилегий, которые не могли и не смели надеть на себя другие. Но существование государства требовало развития тех сфер хозяйственной деятельности, без которых невозможно повседневное существование людей – производство одежды.

С окончанием Гражданской войны, введением НЭПа, некоторой стабилизацией жизни наметились изменения, вызванные к жизни обращением к моделированию одежды профессиональных художников.

Совершенно очевидно, что направление, проявившееся в изданиях "Новости мод. Художественный ежемесячный журнал последних парижских мод" (1922) или "Последние моды. Журнал для женщин" (1923), являвшихся перепечатками с соответствующих парижских изданий, не могли удовлетворить российских художников, ощущавших несоответствие традиционного облика горожанки с новыми ритмами и темпом жизни в послереволюционной России.

Европейская мода тех лет находилась под сильным влиянием "египетского" стиля. Вот как описывает современница облик парижанки 1923 г.: "Первым следствием этой, прогремевшей на весь мир находки, был процесс между лордом-египтологом и египетским правительством, вторым – то, что Западная Европа и Америка помешались на всем египетском. Женщины стремились придать себе контуры фигур с египетских фресок: квадратные острые плечи, плоская грудь, узкий таз, прямые подстриженные по ровной линии волосы. Отсюда – узкие платья с длинной талией и короткой юбкой, светлые чулки, туфли на низком каблуке, цветные бусы на шее, подбритые затылки, египетские орнаменты на тканях и, совсем не египетский, короткий и толстый зонтик под мышкой"<sup>8</sup>.

В том же 1923 г. В. Мухина сделала эскиз платья, являвшегося полной противоположностью господствующей в Европе и Америке моды – очертания удаляющейся в даль фигуры, увенчанной огромной красной шляпой, напоминали контуры перевернутого стеклянного бокала хрупкой затянутой талией и очень пышной, слегка стянутой у шиколоток юбкой. Потребность создать собственное направление в формировании нового костюма, организации художественной среды была так велика, что в 1923 г. создается "Ателье мод" в Москве и тогда же выходит первый и единственный номер журнала "Ателье" в редакционную коллегию которого были приглашены Б. Кустодиев, А. Головин, И. Грабарь, В. Мухина, К. Петров-Водкин, А. Экстер, К. Юон, А. Ахматова, О. Форш. Уже перечень имен, посчитавших возможным участвовать в столь необычном издании, говорит о настоящей потребности людей, принадлежавших к различным сферам культуры, соединить в единую целостную систему, через внешний облик нового гражданина, разнообразные внешние проявления жизни – праздник, народное гуляние, спектакль. В целом, теоретические проекты журнала "Ателье" были предназначены для того, чтобы реализовать в повседневной жизни эстетические идеалы нового искусства.

Традиционные представления о женственности и красоте, связанные с пластикой фай-де-шина или шифона, фильдекоса или фильдеперса, настолько не соответствовали логике и событиям тогдашней жизни, оказались ей чужды, что естественное желание худож-

ников добиться гармонии и соответствия внешнего и внутреннего вылились в конкретные конструктивные или декоративные решения – новые формы одежды, новые орнаменты и напряженный колорит тканей.

Идея привлечения профессиональных художников к оформлению внешнего быта проявилась еще в начале XX века, а в 1912 г. созданием "Газетт дю бон тон" была легализована новая сфера деятельности художников – модная графика как объект творчества. Нельзя не признать, что первыми в этой области стали работать русские художники и, прежде всего Л. Бакст, который еще в 1909 г. создал по заказу фирмы "Пакен" целую серию модных вечерних туалетов, а в дальнейшем сотрудничал с фирмой П. Пуаре, сумевшего оценить участие художника-рисовальщика при создании костюма. К моменту организации "Ателье" роль художника, материализация замысла прежде в графическом исполнении, а только потом в ткани, уже ни у кого не вызывала сомнений. Задачи нового издания были сформулированы в редакционной статье:

"Мощное самостоятельное творчество русских художников должно быть источником новых форм художественной промышленности. Изящество во внешности современного быта должно быть выявлено совместными усилиями как художников-мастеров, так и руководителей современной промышленности. Искания художников и практические достижения последних должны дать ту форму красивого внешнего быта, которая соответствовала бы переживаемому времени. Деятельное и неутомимое стремление к выявлению всего, что творчески прекрасно, что заслуживает наибольшего внимания в области материальной культуры, – есть главная цель издаваемого нами журнала"<sup>9</sup>.

Возможности эпохи были не так велики и, отказавшись от традиционных материалов высокой моды, художники обратились к грубому холсту и дешевым ситцам, простенькой байке и жесткому сукну. За пышным названием "туальденор" скрывалась обычная парусинка, которой пользовались еще голландские мореплаватели. И художники блестяще реализовали свои представления о новой пластике человека, нового характера движения.

Уже стало очевидным, что основным местом действия становится не частное жилище, а улица, стадион, цех, парк и т.д. . Юный модуль в решении костюма основывался на простейших геометрических формах с одной стороны, восходящий к фольклорной традиции: прямоугольниках, кругах и квадратах, а с другой, легко объединяющие огромные массы людей в целостную живописную картину мира. Это повлекло за собою увлечение одноцветностью, чистыми цветами с незначительными по пропорциям орнаментальными мотивами, которые на расстоянии лишь подчеркивали насыщенность огромных цветных плоскостей. Простейшие модули способствовали быстрому производству, различных видов одежды и отвечали практическим задачам времени. Однако период увлечения в художественную промышленность художников – живописцев, монументалистов, скульпторов и т.д. оказался не очень долгим. Завершил этот период огромный успех русской коллекции на Всемирной выставке в Париже. Высшая награда Выставки "Гран-при" 1925 г. досталась художникам из России и явилась лучшим подтверждением идей, высказанных за год до этого события на страницах журнала "Ателье":

"...при выработке форм костюма должно быть достигнуто сочетание существующего направления европейской моды с национальными особенностями русского искусства"<sup>10</sup>.

Сшитые из льняных полотенец, украшенные подлинными или исполненными по эскизам В. Мухиной вышивками в традиционном стиле, дополненные деревянными пуговицами и бусами, расписанными вручную в мастерской Н. Бертрама, являли собой редкое сочетание изысканной моды и традиционного, сразу узнаваемого, русского стиля. Оригинальность и независимость об общих увлечений в конструктивном и образном решении костюма, осталась, увы, нереализованной в повседневной жизни российских горожан.

После 1925 г. стали проявляться черты особой, советской респектабельности, когда были прощены толстовки, дамские блузки и сумки, учреждения заполнили галифе, портфели, ткббетейки. Вновь первым подметил наступившие перемены А. Толстой, рассказ которого "Гадюка" (1928) можно рассматривать и как описание сражения, которое кожаная куртка с ремнем и грубые башмаки



"проиграли" блузке с многочисленными рюшами. Элементы формы времен гражданской войны стали столь же неприемлемы в быту, как некогда шляпа и галстук. Создавалась новая история рождения государства и всякое свидетельство – вербальное или внешнее – об участии или причастности к действительным событиям тех лет, было столь же неуместно и опасно, как открытая критика государственной политики. Вырабатывался новый эстетический идеал, которому не соответствовали ни искания отечественных художников с обращением к многовековой национальной традиции, ни европейская мода. Художники стали постепенно уходить из сферы художественной промышленности, а определять направление идеологически выдержанной моды должны были, прежде всего, администраторы и те профессиональные конструкторы, диссиденты или декораторы тканей, которые могли довольствоваться второстепенным, зависимым положением.

В 1920 г. в Петрограде появился вновь после долгого отсутствия О. Мандельштам. А. Ахматова запомнила его с ландышами в петлице<sup>11</sup>, а Г. Иванов записал: "Одет путешественник был странно. Широкая потрепанная крылатка, альпийская шапочка, ярко-рыжие башмаки, нечищенные и стоптанные. Через левую руку был перекинут клетчатый плед, в правой он держал бутерброд,... Звали этого путешественника – Осип Эмильевич Мандельштам"<sup>12</sup>.

Двенадцать лет спустя в "Литературной газете" от 23 ноября 1932 г. было опубликовано стихотворение "Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...", написанное годом раньше. Плед 1920 г. сохранился:

" Есть у нас паутинка шотландского старого пледа,  
Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда я умру.

А далее следуют строки:

"Пора вам знать: я тоже современник –  
Я человек эпохи Москвошвей,  
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,  
Как я ступать и говорить умек!  
Попробуйте меня от века оторвать"<sup>13</sup>.

Комментируя эту строчку О. Мандельштама, Л. Гинзбург заметила: "Москвошвей – это место, где шьют для всех, для бедных и плохо шьют. Где говорят на упрощенном языке"<sup>14</sup>.

Она невольно перефразировала мысль А.И. Герцена о готовой, или как он писал – гуртовой – одежде, которая "...впору до "известной" степени всем людям одинакового роста и плохо одевает каждого отдельно" 15.

Одинаковая одежда делала одинаковыми всех, стоит ли удивляться, что к 1934 г. был сформулирован и физический идеал нового красивого человека, которому могли соответствовать люди особого склада:

"Есть тип мужской наружности, который выработался как бы в результате того, что в мире развилась техника, авиация, спорт. Из-под кожаного козырька шлема пилота, как правило, смотрят на вас серые глаза. И вы уверены, что когда летчик снимет шлем, то перед вами блеснут светлые волосы. Вот движется по улице танк. Вы смотрите. Под вами трясется почва. Вдруг открывается в спине этого чудовища лжк, и в люке появляется голова. Это танкист. И, разумеется, он тоже оказывается светлоглазым.

Светлые волосы, светлые глаза, худощавое лицо, треугольный торс, мускулистая грудь – вот тип современной мужской красоты.

Это красота красноармейцев, красота молодых людей, носящих на груди значок "ГТО". Она возникает от частого общения с водой, машинами и гимнастическими приборами" 16. •

Облик девушки тоже выкристаллизовался в некий символ, облеченный в упругую плоть, с крепкими зубами и тоже светлыми, коротко остриженными волосами: "Девушки – фордики. Челка, берет, жакетик, длинное платье, резиновые туфли (...) с голубой каймой" 17.

Культ силы и спорта вторгся в повседневную жизнь городов. Площадки для прыжков с парашютом были оборудованы почти во всех парках, стадионы переполнялись молодежью, подражавшей своим кумирам. Самой модной одеждой стали знаменитые "соколки" – трикотажные полосатые футболки с цветной шнуровкой точно такой, какая натянута на груди девушки с картины А. Самохвалова (1931, ГТО). Занятия спортом требовали никогда не проходящей хорошей погоды. Кажется, что не только в фильмах, но и на живописных полотнах и в произведениях литературы всегда светило солнце, а дождь и снег остались в начале 1920-х гг.

Белый цвет, дополненный алыми знаменами, синими, зелеными, малиновыми околышами форменных фуражек, главенствовал в одежде. Это поразило, побывавшего в России в середине 1930-х гг. французского писателя Андре Жида. Он писал:

"Летом почти все ходят в белом. Все друг на друга похожи. Нигде результаты социального нивелирования не заметны до такой степени, как на московских улицах... В одежде исключительное однообразие. Несомненно, то же самое обнаружилось и в умах, если бы это можно было увидеть" <sup>18</sup>.

По сути дела А. Жид "увидел" то что уже в XVIII в. утверждал Л.-С. Мерсье; "люди одеваются так, как думают" <sup>19</sup>. И А. Жид сам почувствовал что, "когда ты говоришь с каким-нибудь русским, ты говоришь словно со всеми сразу... Нет ничего более опасного для культуры, чем подобное состояние умов" <sup>20</sup>.

Вечная весна тех лет соседствовала с темной и мрачной повседневностью и современники не могли не замечать ее: "Томная, в широком черном поясе и белой футболке. В грязи вокзала, в сумбуре широких и мрачных деревянных скамей, где храпят люди с громадными мешками. Мешки такие большие, будто в них перевозят трупы. Томится от сознания своей красоты и никем покуда не замечаемой молодости. Никто на нее не смотрит, все заняты" <sup>21</sup>.

Никогда прежде, даже в последующие десятилетия XX в., культ молодости и силы не главенствовал в российской жизни, как во второй половине 1920 – начале 1930-х гг. Все, что не соответствовало административно сложившемуся идеалу и не могло жить на стадионе или демонстрации, как бы не существовало. Для моделирования тех лет не было стариков и младенцев, бледной кожи и сгорбленных спин. Проектировали лишь для подростков и молодых людей. Модельер утрачивает авторство – и работает он не в студии или своей мастерской, а как рабочий на конвейере.

Любая творческая идея тех лет перестает воплощаться в конкретном решении, предложенном художником. При производстве исчезают отдельные детали, меняется цвет, фактура, а вместе с ними и все следы действительно художественного решения одежды.

Любая творческая идея тех лет перестает воплощаться в конкретном решении, предложенном художником. При производстве исчезают отдельные детали, меняется цвет, фактура, а вместе с ними и все следы действительно художественного решения одежды.

Создание в 1933 г. Московского дома моделей (позднее Общесоюзный Дом моделей на Кузнецком мосту) уже никак не отразилось на вкусах и предпочтениях времени, хотя членом Художественного совета "Дома..." некоторое время состояла даже В. Мухина. И создатели моды, и потребители могли ориентироваться только на идеологические установки, исключавшие тесно связанные с высокой модой понятия элегантности и индивидуального вкуса, которые невозможно реализовать при массовом производстве одежды с "Директивным бантиком"<sup>22</sup>.

Облик художников, актеров или писателей уже не привлекал своей экзотичностью. В творческой среде победила особая советская респектабельность, допускавшая брски "полпред" или ботинки "джимми" – верный признак того, что человек допущен в состав делегаций, отправляющихся в заграничную поездку. Для остальных представителей творческих профессий, возможность выбора ограничивалась отделами готовой одежды в универсальных магазинах. Именно в те годы, одежда, привезенная из-за границы, стала особым знаком расположения властей, приобретшим особую гротесковость в 1960-х гг., в период господства "джинсового стиля". Это тогда, в 1928 г. родилось: "Всеми фибрами своего чемодана он стремился за границу"<sup>23</sup>.

Нельзя не сказать и о том, что в мастерские по индивидуальному изготовлению шляп или одежды часто шли работать женщины, социальное происхождение которых, лишало их возможности иметь иную профессию. У советской элиты появилась возможность приобрести к культурному опыту ушедшей эпохи хотя бы столь необычным способом. Но круг людей, имевших возможность и желание шить одежду на заказ был столь узок, что не мог изменить вида улиц в больших и малых городах России, вернуть на них цвет времен больших ярмарок, с пестрыми возами, яркими красками и разнообразным покроем крестьянской одежды – город оказался за-

крытым для сельского населения на многие годы, да и в самой деревне традиционный костюм исчезал с катастрофической быстротой.

К прошлому все же обращались, правда, необычным способом. Во второй половине 1920 г. вошло в обиход слово "гимнастерка", которым стали обозначать походную рубашу, скроенную по образцу старинной косоворотки и введенной в русской армии еще в 1882 г. во времена Александра III, стремившегося ввести форму национального образца. До 1903 г. эта рубаша была белого цвета, а затем из-за практических соображений ее стали шить из тканей защитного цвета. Так появилась "защитка". В годы первой мировой войны многие гражданские лица начали носить ее и одним из них был А. Блок "стройно схваченный в "защитку"<sup>24</sup>. Блок был первым в послереволюционном Петрограде, кто начал появляться в "белом свитере с высоким воротом" не на прогулках или охоте, а на поэтических встречах или редакционных заседаниях<sup>25</sup>. Его новая манера одеваться обратила на себя внимание потому, что прежде поэт был образцом особого петербургского стиля, застегнутого на все пуговицы, нарочито безупречного столичного жителя, в отличие от подчеркнуто небрежных московских литераторов<sup>26</sup>.

Старая военная форма царской армии могла вызывать ненужный интерес, поэтому в 1918 г. носить "защитку" даже солдатского образца не решались, но с 1919 г. она появилась вновь, изменив свой цвет на белый и обзаведясь цветными нашивками-разговорами". Примерно тоже произошло и с шинелью.

"Люблю шинель красноармейской складки,  
Длину до пят, рукав простой и гладкий  
И волжской туче родственный покров,  
Чтоб на спине и на груди лопатясь,  
Она лежала на запас не тратясь,  
И скатывалась летнюю порой"<sup>27</sup>.

Новое название "гимнастерка" не фигурировало в официальных приказах, пока существовала красноармейская форма с "буденновкой". Но бесконечные показательные выступления красноармейцев на спортивных гимнастических снарядах, а в качестве спортивной формы служила военная рубаша, породили новое столь необычное по своему составу слово (немецкий корень с французским



суффиксом сначала породил употребимое еще в конце прошлого века слово "гимнастер", затем "обрусевшее" при помощи русского суффикса).

Необычна судьба френча тех лет. Названный по имени английского генерала, он не был официально введен в русской армии, но офицеры воспользовались удобством солдатского покрова обмундированием английской армии и заимствовали его буквально в первые месяцы войны 1914 г. Френч носили в полевых условиях, и в годы войны его почти не было на улицах, но после 1917 г. их появилось внезапно очень много и их не связывали с военной формой царской армии. Именно поэтому в первой половине 1920-х гг. френч стал излюбленной одеждой многих горожан вплоть до того, что М. Булгаков записал зимой 1923 г. "партер, засоренный френчами"<sup>28</sup>

К 1930 г. явился вдруг странный сокз дореволюционной холщовой или сатиновой толстовки с френчем, зафиксированный иллюстратором первого издания "Золотого тельника"<sup>29</sup>.

Мода тех лет – мода города. Деревенской моды в сущности не было, и сельские героини тогдашних кинолент, легко перевоплощались в фабричных работниц, одеваясь в белые платья и береты, легко вписываясь в праздничное оживление демонстраций и парковых гуляний. Повседневный быт того времени исключал всякую индивидуальность, а истинная мода требует уникальности не только конкретного решения костюма, но и уникальности человека, решившего его надеть. "Коммунальными" стали не только квартиры, но и вещи. Чужие люди селились среди предметов им никогда не принадлежавших, противоречившим их привычкам и вкусам. Резной шкаф с чужими уцелевшими бальными платьями соседствовал с лоскутными одеялами и перевитыми жестью сундучками. Быть со всеми и быть как все – вот единственный способ выжить. И это означало, что одинаковые мысли должны были облечься в одинаковую одежду в прямом и переносном смысле слова.

Идеологизация всех сфер жизни, жестко заявившая о себе во второй половине 1920-х гг. в области костюма в современной нам жизни. Творческое наследие Н. Ламановой, В. Мухиной, Л. Поповой, А. Экстер, В. Степановой, А. Родченко в области моделирования и оформления костюма осталось не понятым и заложенные в нем возможности не реализованными.



Самым грозным признаком утраты культурной преемственности в этой сфере является новое увлечение профессиональных модельеров воспроизведением на одежде с большой степенью точности мотивов иконописи. Не колорит русской средневековой живописи, не приемы "лицевого шитья", а икона в качестве узора, предлагается как образец национального стиля. Подобные изображения на облачении веками были табуированы для использования вне литургии. Так особо оформленная одежда служила не только декоративным задачам, но и символизировала собой некоторые элементы вероучения. Утрата представления о том, что является сакральным в культуре собственного народа, заставляет вновь вспомнить об эстетической программе "Ателье" и об обстоятельствах, помешавших ей реализоваться.

### Примечания

- <sup>1</sup> Толстой А.Н. Милосердия, гл. 2, 1918. Цит. по изд. Алексей Толстой. Собрание сочинений, М., 1929, т. IV, С. 174.
- <sup>2</sup> Берберова Нина. Железная женщина. М., 1991. С. 28.
- <sup>3</sup> Мариенгоф Анатолий. Роман без вранья. Цит. по изд. Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 287.
- <sup>4</sup> Одоевцева Нина. На берегах Певы. М., 1988. С. 57.
- <sup>5</sup> Лидия Гинзбург. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 382.
- <sup>6</sup> Швейная промышленность, № 1, 1967. С. 21.
- <sup>7</sup> Кустодиев Б.М. Сборник писем и воспоминаний. М., 1967. С. 319.
- <sup>8</sup> Аксакова-Сиверс Т.А. Семейная хроника. Париж, книга 2. С. 13.
- <sup>9</sup> Ателье, № 1. 1923. С. 3.
- <sup>10</sup> Трифонов П. Промышленность и художественное производство. Ателье № 1 – 1923. С. 45.
- <sup>11</sup> Ахматова Анна. Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. 2. С. 152.

- 12 *Иванов Георгий*. Петербургские зимы. 1928 г. Цит. по изд. Георгий Иванов. М., 1989, ч. X. С. 387.
- 13 *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973. С. 157, 158.
- 14 *Гинзбург Лидия*. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 311.
- 15 *Герцен А.И.* Былое и думы, 1851. Цит. по изд. А.И. Герцен. Собрание сочинений в 8 тт., М., 1975, Т. 6, С. 269.
- 16 *Олеша Юрий*. "Строгий юноша" – киносценарий. 1934. Цит. по изд. Юрий Олеша. Избранное. М., 1974. С. 304.
- 17 *Ильф Илья*. Записные книжки. М., 1939. С. 133, 138.
- 18 *Жид Андре* Возвращение из СССР, 1937. Цит. Только лучший друг способен стать злейшим врагом. "Комсомольская правда" от 7. XI. 1992 (22).
- 19 Речь идет о "Картинах Парижа" Л.–С. Мерсье, очень популярных в России на рубеже 18–19 вв, и переложение некоторых положений французского писателя использовал Ф.Ф. Вигель в своих "Записках".
- 20 *Жид Андре* "Комсомольская правда..."
- 21 *Ильф Илья*. Записные книжки. М., 1939. С. 119.
- 22 *Ильф Илья* и *Петров Евгений* Фельетон "Директивный бантик" опубликован впервые в 1934 г. в "Правде" № 77 от 19 марта.
- 23 *Ильф Илья*. Записные книжки. М., 1939. С. 67.
- 24 *Гиппиус З.Н.* Мой лунный друг. Цит. по изд. З.Н. Гиппиус.
- 25 *Берберова Нина*. Железная женщина. М., 1991. С. 133.
- 26 *Демиденко Ю.Б.* Костюм и стиль жизни. Образ русского художника начала 20 века. Панорама искусств № 13, М., 1990. С. 71.
- 27 *Мандельштам О.* Стансы. 1935. Цит. по изд. О. Мандельштам. Стихотворения. Л., 1973. С. 181.
- 28 *Булаков М.А.* Похождения Чичикова. М., 1990. С. 177.
- 29 Роман "Золотой теленок" был впервые опубликован в журнале "30 дней", 1931, №№ 1–7, 9–12 с илл. худ. К.Ротова.

*М.Г. Литаврина*

АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР –  
ФЕНОМЕН СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
(от 1917 – к тридцатым)

На первый взгляд тема "Академический театр на путях Октябрю", так сказать "альфа" всякого апологетического труда по истории советского театра<sup>1</sup>, изучена досконально, опубликованы фолианты документов. Но это – "застойные годы". В последнее же время, при гласности, адепты классических форм советского театра заметно сдвинулись влево, и в ряде трудов отчетливо проступает мысль о том, что то были театры – "всегда правые", коллаборационистские, а левые – "всегда виноватые", потому нуждающиеся в сочувствии и апологетике. Логично, что более всего доставалось МХАТу.

Однако к этой теме мы еще вернемся, а пока обратим внимание на самый термин "академический театр". Интересно, что в абсолютном большинстве отечественных словарей и справочных изданий этот термин присутствует, в отличие, скажем, от "Лярусса", Театральной энциклопедии Филиса Хртнолла и др., несмотря на то, что во Франции и Англии, как это широко известно, существуют театры имевшие значение национальных театральных академий. Во-первых, это наводит на мысль, что "Академический театр" – это некое специфически советское явление, а во-вторых, – толкования этого понятия претерпели небезынтересную эволюцию. Так, например, толковый словарь русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова издания 1935 г. дает, с моей точки зрения, точное и далеко идущее определение: "Академический театр – в СССР некоторые государственные театры, за которыми признано значение – образо-

вых"<sup>2</sup>. Итак, данное определение прежде всего подчеркивает значение "нормы и непреходящего образца". Далее – "Театральная энциклопедия 60-х – 70-х годов" выражается уже иначе: Академический театр" – в СССР есть *почетное звание*, присваиваемое с 1919 г. театрам за достижения в развитии театрального искусства"<sup>3</sup>, то есть это – всего лишь звание, как "театр имени". Таковых, то есть академических, к новому времени (началу 80-х годов) насчитывается 83. Из сопутствующих же определений академизма вообще, соседствующих с данным термином, к этому "выветриваются" такие обороты при раскрытии содержания термина "академический театр", как "культ чистого искусства и мастерства", то есть означающие, что подлинный академизм есть независимость от идеологии и, следовательно, является антитезой лжбой, в особенности политической, конъюнктуре, попыткам "социализировать искусство"...

Однако, даже если мы заглянем не в 30-е годы, а в самый ранний период существования "академических" театров, в 1919 г., то тут обнаруживается существенное различие между тем, как представляли свою "академическую" сущность сами театры, которая была оформлена декретами и в конце концов восторжествовала. В этом смысле история отечественного театра очень наглядно иллюстрирует тезис, выделенный авторами коллективного труда "Традиция в истории культуры", – история культурного творчества предстает как история "контроверзы" между культурой, озабоченной смыслом человеческого существования, с одной стороны, и с другой, – со стремлением определенного социума в интересах своего самоутверждения и самосохранения к "функционализации" произведений культуры, сведением их к какой-либо одной плоскости<sup>4</sup>.

Термин "академические" был прежде всего отнесен к старым, имевшим стойкие художественные традиции или вполне зрелым театральным организациям. 7 декабря 1919 г. народный комиссар просвещения А.В. Луначарский передал И.В. Эскузовичу предписание: "От сего числа впредь именовать театры Мариинский, Александринский, Михайловский в Петрограде, Малый в Москве академи-

ческими ассоциированными театрами, а театр Художественный – художественным академическим”<sup>5</sup>. Впоследствии к этому разряду были причислены Камерный, Детский, студии МХТ. Между тем, “академический театр” в послереволюционной ситуации следует понимать и как метафору всего “старого”, дооктябрьского театрального искусства, которое обнаружило совершенно отличное, от декларированной выше, понимание своей роли. Поэтому следует говорить об очень интересной коллизии, которая обнаружилась сразу – о столкновении двух точек зрения на “Академический театр”: партийно-руководящей, выраженной Луначарским, и собственно-творческой, отстаиваемой мастерами театра.

Между тем, желание “спасти и сохранить” определенные старые театры, как известно у большевистского руководства присутствовало, и этого, как подчеркивал Ф. Степун, – то есть заинтересованного отношения большевиков к театру, нельзя не видеть, даже находясь к ним в самой решительной оппозиции. Однако все это создавало миф о том, что власть их полностью взяла под свою опеку, действовала в ущерб другому крылу – неоперившимся “левым”. Хочу опять-таки подчеркнуть, что модель академического театра, выдвинутая его деятелями, и восторжествовавшая модель советского “Академического театра”, – позже ставшая моделью для всего театра СССР, – это далеко не одно и то же.

Да, театры уцелели. Да, удалось избежать (правда, чудом: Ленину случайно вовремя удалось перехватить декрет Малого Совнаркома) поголовной “национализации”. Да, Кужин, Юрьев, Станиславский, Пемирович, хотя и “ступали как по льду”, но театрами руководили и при соблюдении требований “постепенности” и отсутствия резких пролетарских движений условия приняли. Это при том, что шок от событий был достаточно ошутим в театральной среде и после встреченного без энтузиазма выступления Мейерхоolda в пользу большевиков в Мариинском театре, многие начали собираться за границу – в отличие от представителей новейших театральных течений, довольно легко вошедших в интеллигентский обод победившей революции. (Эмиграция последних начнется значительно позже, во второй половине 20-х годов.)

Обратим внимание и на некоторые этапы создания блока академических театров и его декретного оформления. За проектом безоговорочной национализации стоял некий посторонний по имени Керженцев, но лицо, облеченное властью, "левый лоббизм", которого в отношении театра очевиден. Это, не говоря уже о явлениях позднего времени, например, деятельности Мейерхольда на руководящем посту в ТЕО, о некоторых его указах уже в московский период, например, введении должности военного коменданта во всех театрах, которому должны были беспрекословно подчиняться все театральные работники во время спектакля. (Я не призываю в отношении Мейерхольда поменять знак + на -. Однако изложение историком театра объективных фактов не должно испытывать давления конъюнктуры нового порядка, исходя из контекста современного отношения к концу жизни Мейерхольда. К сожалению, в многочисленных и авторитетных трудах К.Л. Рудницкого полностью отброшены документы, например, содержащиеся в открытом архивном доступе, подтверждающие репрессивную административную деятельность Мейерхольда в отношении старых театров или низкую популярность его театров у тех же "масс".) Руководствуясь тезисом "старое всегда сильнее нового", другие историки "академических театров на путях Октября" указывают на их сплоченность, "системность", "ассоциированность", которой якобы не было у новых "левых".

Между тем, еще дооктябрьское формирование организаций Пролеткульта, возникновение его многочисленных театральных "арен", наконец, "Театрального Октября" как влиятельного инструмента воздействия на театральную жизнь, не дают оснований для таких подходов. Обратим внимание, что и само решение о создании некоего "убежища" для академических театров, принятое в характерном для момента чрезвычайном порядке, было результатом ночных боев за существование, которые вели их руководители, серии диспутов с отчаянными резолюциями Ленина к Луначарскому. Как совершенно четко свидетельствуют публикации "Еженедельника петроградских академических театров", они – "аки" – *сами* ходатайствовали перед Луначарским, чтобы шесть крупнейших театров страны были выделены в особую группу, образовав ассоциацию академических театров. Луначарский подписал уже подготовленный проект резо-



лкции одобряя и приветствуя" <sup>6</sup>. И так, был создан УГАТ (Управление государственных академических театров) во главе с И.В. Эскузовичем, одновременно возглавлявшим гостеатры и входивший в Центротheater (своеобразную коллегия по руководству всеми театрами страны). В декабре же разряд, полномочия и права "аков" были окончательно установлены. И так, возникла не ассоциация "самых" театров, а государственная управленческая структура по-своему реализовывавшая и понимавшая руководство хотя и старым, но живым театральным наследием.

Если в общем генеральном тезисе в отношении культуры требовалась "переработка ее с точки зрения миросозерцания марксизма", то, следовательно, и искусство академических театров должно было быть подвергнуто переработке. Добавим, что среди большевистского руководства было немало владевших пером лиц, в том числе, писавших пьесы, и об этой необычной любви к театру "комиссаров" пишет в своей книге Ф.И. Шалапин ("Маска и душа"). А рыцарь старого театра А.Р. Кугель, наблюдая, как в ряды борцов, надевая кожанки и маузеры, встают деятели новых театров, говорил предreshенно: "Доигрались... Мы проиграли театр за билет на театральную галерку... Для России теперь театр – одна из форм реального существования русского народа и русского бытия" <sup>7</sup>. Да, в грядущую эпоху мифотворчества театр станет его активным помощником и безраздельным "властелином душ". Происходило стремительное распространение театра вширь. Как заметил А.Я. Таиров еще в первых теоретических выступлениях "мистических анархистов": чем более выплескивалась на площади, в гущу массовых действий буйная театральность без рампы и кулис, тем более выхолащивался профессиональный театр, его культура и мастерство, заменяясь кое-чем совершенно иным.

Последнее не всегда происходило в очевидных, насильственных формах. Это доказывает история "академических театров". И так, декларировался принцип "отбора" из уже созданного, уже, так сказать, обработанного – под титульной мыслью о том, что без некоей адаптации, приспособления к моменту зритель ничего не поймет. Возьмем статью Луначарского (кстати и являвшегося автором тезиса о "созвучии революции") "Столетие Малого театра". В ней от-

мечается, что "сам Малый театр не может разрешить свою задачу. Разрешение ее может быть достигнуто связью трех правильных тенденций: организацией зрительного зала, развитием соответствующего нашим дням репертуара, обновлением традиций"<sup>8</sup>. Кто же должен применить к Малому театру систематизирующее, направляющее действие? Вопрос риторический. Внушаемая мысль ясна: ТЕАТР и ЗРИТЕЛЬ вообще не могут встретиться без помощи власти: только одна власть – помощник, толмач, переводчик заумного театрального представления на язык социализма. Однако, как выяснилось на первых же спектаклях именно классического репертуара – и в Киеве у Марджанова, и в Москве у Южина, – ПОСРЕДНИК не нужен. Новый зритель и старый театр прекрасно могут обходиться без него.

И вот тут программы "интеллигента среди большевиков" и "аристократа, барина, приверженца внепартийного широкого либерализма" (так аттестовал Южина Луначарский) разошлись. "Будет одна власть, другая, третья, пятая, – а театр должен быть театром", – говорил Южин. – Чем меньше мы мешаем новому зрителю в его восприятии предвзятостью условностей и партийных шор, тем непосредственней он отдастся театру"<sup>9</sup>. Именно успех старого Малого театра у неопитов, у "народа", которого Луначарский называл "ребенком" (правда, с добавлением "гениальный", но ребенок) вызвал особое остервенение левого лагеря. А между тем процесс, руководимый Луначарским, уже пошел: и никто другой, как Южин, уже играл в пьесе Луначарского роль Кромвеля, представляя, если использовать выражения Р. Барта, "историю как идеологию".

Особым оплотом в выработке собственной платформы театрального академизма стал журнал "Культура театра", объединивший в своих рядах Южина, Николая Эфроса, Густава Шпета... Журнал задался целью разрушить жупел "старого театра", которым пугала зрителя партпресса, говорить в нем от первого лица, публиковать статьи по истории театра и отрывки из классического репертуара. Авторы журнала совершенно справедливо полагали, что современный "новый зритель" НЕ ЗНАЕТ, чего его хотят лишить, подвергается систематической тенденциозной обработке.

В первом же выпуске журнала, отстаивая право написать свой портрет самостоятельно, без посторонних редакторов, Южин заме-

чал: "Театр до сих пор точно выставленный на показ человек со связанными руками и замкнутым ртом, прикованный к столбу... Его передают из рук в руки, производят над ним всякие эксперименты. С этим надо кончать" <sup>10</sup>. Выступления мастеров по актерскому искусству, рецензии на премьеры, театральные семинары – это настоящая модель ТЕАТРАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ, которой не суждено было реализоваться. Авторы и редакторы журнала всячески подчеркивали, что он не является партийным органом, не стесняет творческой свободы, не служит орудием какому-либо течению.

Естественно, что "культ красоты мысли, образа и звука", "широкого внепартийного подхода" чрезвычайно раздражал тех, кто спешно перестроил свои инструменты. В свою очередь, и бастион театральной культуры более всего не мог простить измены искусству и клеветы на театральные традиции со стороны тех, кому отлично известно прошлое театра. Еслушайтесь как звучат слова Николая Эфроса "мхатоведа", обращенные к "Театральному Октябрю": "Для нас неприемлем весь "Октябрь", во всей его полноте, неприемлема вся его правда, потому что она – неправда" <sup>11</sup>. Не приходится удивляться, что век "Культуры театра" оказался весьма коротким.

Рубеж 1922–23 годов вообще чрезвычайно важен для истории советского театра и "аков", в частности. Высокий профессионализм старого театра, его классический репертуар, составляли невыгодный фон для идеологической театральной макулатуры, а главное – на спектаклях "аков" перед глазами зрителя оживало прошлое. Взятую "на паромод современности" классику предстояло в связи с этим просеять и обработать. В 1923 г. был создан Главный репертуарный комитет при Главлите, с тех пор в Репертуарном бюллетене его аккуратно публиковались списки "разрешенных и запрещенных пьес и фильмов" (в числе неблагонадежных можем найти Римского-Корсакова, Блока, даже Чехова с Островским). Существенный удар по репертуару "аков" нанес и циркуляр ГРК "О недублировании репертуара", не разрешавший ставить классическую пьесу, если она уже шла в чем-либо исполнении в текущем сезоне <sup>12</sup>. Так, в сезон 1926–27 годов, осуществляя постановку "Женитьбы Фигаро" во МХАТе, Станиславский обращается в УГАТ с просьбой

разрешить ему эту премьеру, так как идущая на оперной сцене "Свадьба Фигаро" является произведением другого жанра и, следовательно, данный случай не подпадает под статью о дублировании репертуара. Станиславский терпеливо разъясняет природу театра чиновникам ведомства, "покровительствующего" якобы академическим театрам, он говорит о сущности исполнительских, интерпретаторских искусств, о праве на прочтение... Параллельно этому, как известно, происходит насильственное насаждение крайне незрелых пьес "с идеологией" и тиражирование их по сценам театров России. Но и УГАТу не суждена была долгая жизнь – в 1927 г. он прекращает свое существование. Луначарский уходит на тихий пост в Академию наук, а затем – послом в Испанию, вскоре происходит знаменитая "перестройка" ГРК и Наркомпроса, появляется на свет Главискусство, осуществляются кардинальные кадровые замены: над искусством и просвещением будет главенствовать фигура А.С. Бубнова.

Назначенный на пост главы Главреперткома в 1928 г. Ф.Ф. Раскольников, тоже драматург, инсценировщик и автор "Воскресения" и "Робеспьера", заявит, что грубый и вульгарный запрет уходит в прошлое, объявляется новый курс в отношении репертуара театров. Летом того же года были опубликованы (журнал "Современный театр") "новые принципы перелитеровки репертуара". Так, весь репертуар раскладывался на четыре "литеры": литера "А" относилась к произведениям, по своему "идеологическо-художественному" качеству отвечавшим всем требованиям современности – на нее вскоре слетятся драматургические мотыльки всех жанров. Литера "Б" означала, что произведение не встречает возражений цензуры. А вот литера "В", под которую попадала почти вся классика, означала "нечто сомнительное, социально менее значимое, идеологически менее выдержанное" (в 1928 г. около 30 пьес А.Н. Островского не рекомендовалось к постановке). Последняя литера "Г" собирала агитки для клубов.

Надо ли говорить, что "новый метод оценки", предложенный ведомством Раскольникова, существенно ударил по академическим театрам. Интересно то, что авторы новой эстетической школы ценностей допускали наличие произведений "среднего идеологического

качества". Таким образом, чиновники ГРК думали об идеологии то же, что буфетчик из романа Булгакова про осетрину: она может быть и "второй свежести". Создание нового бюрократического образования во главе со Жвидерским – тем самым руководителем, который послал знаменитую телеграмму Михаилу Чехову в Берлин: "Новом театре отказать", – закрытие УГАТ и "упразднение термина академический" означало, что игра окончена, наступал "год великого перелома на театре" – 1929-й. Отмечая, что УГАТ сделал свое дело и государственная децентрализация театров сохраняется, власти прямо отдавали "аков" на съедение РАПП.

Факты таковы, что в эти годы субъективно благородные движения Луначарского в отношении театров, как-то: попытка создать систему художественных советов, защитив театры "спасительной эстетической средой" (сам Анатолий Васильевич был почетным председателем худсовета Камерного театра), оборачивались своей противоположностью: советы стали художественно-политическими (после отставки наркома), и в том же Камерном театре на одном из заседаний уже присутствует некий сотрудник ОГПУ Кинг. Призывы учиться у классиков теперь также потребовали оговорки. Протестуя против излишне широкого понимания выдвинутого им в 1923 г. лозунга "Назад к Островскому!", Луначарский уже говорил: "Я хотел сказать о необходимости вернуться к театру социально-содержательному". А когда был сыгран Михаилом Чеховым знаменитый Гамлет, в ответ на попытки рецензентов провозгласить героя Чехова новым "русским Гамлетом", решительно отмежевался: "Я был грубо не понят. У нас ни в одном Шигровском уезде Гамлета нет"<sup>13</sup>.

РАППовское наступление на театр не заставило себя долго ждать: теасовешание РАПП 1931 г. не оставило камня на камне от "аков", разгромив не только реалиста Станиславского, но и "модерниста" Таирова. В своих выступлениях на теасовещании В. Киршон и А. Глебов били в точку: "Может ли талантливый актер без всякой перестройки, актер старого театра, играть и белогвардейца, и чуждого пролетариату спеца, и коммуниста? Может или не может?"<sup>14</sup>. Ответ на поставленный ребром вопрос был очевиден. Самое интересное, что тот же практически ответ признается самими деятеля-



ми театров, он буквально сформулирован в известных словах Станиславского, сказанных на репетициях "Страха": "Больше всего бойтесь играть интеллигентов Художественного театра. Вы очень хорошо играете интеллигентов Художественного театра, но помните, что психология коммуниста, все его поведение основано на других законах и условиях, чем те, которые вами усвоены. Если вы хорошо будете играть хороших интеллигентов, то вы никогда не сыграете настоящего коммуниста"<sup>15</sup>. Следовательно: интеллигент и коммунист есть вещи, по Станиславскому, несовместные. И вообще симптоматично это слово "бойтесь" на спектакле о том, как "страх победил бесстрашие". И отказ Книппер играть роль большевички Клары – "на других законах воспитана", не получалось. Превращение артиста МХАТ из интеллигента в коммуниста – крутой и непоправимый перелом всей жизни театра (смена человеческого состава, целое поколение мастеров выросшее без драматургии Чехова, а те – "старички", как сказал Немирович, – "Чехова в себе носили"), – это не агитка на клубной сцене, это – операция над тончайшей материей, "штука посильнее", сулившая особые дивиденды.

Когда-то столь различные по стилю "академические" все более преобразались и унифицировались, оказавшись для многих деятелей совсем уж неожиданно мобилизованными и призванными. После крикливых, геометрических форм одежд революционных лет, власть, входившая в период стабилизации, "полной и окончательной" победы, переодевалась в иные одежды – классических форм, символизировавших вечное, прочное и незыблемое. Триумфальное шествие советской драматургии, "перековка" материала театра – человека, в ходе которой "коллективное победило личное" (как сформулировал Гаиров зерно "Оптимистической трагедии") пропитало и преобразило театральный академизм. В самом деле: пройдя сквозь ШТОРМ, ТЕМП и СТРАХ мог ли выдержать актер, мог ли изображать того же фрачного Чацкого, каким он был когда-то в Малом и во МХАТе. В этом контексте до архетипа вырастает содержание маленькой заметки в газете "Горьковец" (апрель 1937), органе МХАТ, где сообщается, что некоему актеру "тов. Чацкому поручается возглавить первомайскую колонну филиала МХАТ". "Народа водитель", "человек с ружьем" – это не роли, а постоянные амплуа



советского актера. Так же нельзя и "попробовать комиссарского тела", потому что Комиссар – не женщина, а идея, которая овладевает массами. Рано или поздно, но на Адриенну Лекуврер надели кожанку Комиссара – и это рубеж в истории театра, за которым последовал медленный обвал Московского Камерного, да и многих других. Всевозможные формулировки Таировым метода театра как "крылатого", "динамического реализма" – это все модификации исполнения социального заказа: соцреализм побеждал, еще не будучи провозглашенным.

Военизация сцены академических театров, явственно произошедшая на переломе 20-х – 30-х годов, обилие покорной вождям матросско-солдатской массы, приведенной в строй, символизировало завершение всеобщей мобилизации. Собственный Театр Красной Армии, возникающий именно в этот период, со своим зданием-пентагоном для массовых действий и военных игр, это метафорический образ: всяк театр был приведен в строй. И тут обнаруживается еще одно интереснейшее типологическое сходжение. Ю.М. Лотман, говоря о русском обществе начала XIX в. и о всей театральности его жизни, замечает: "Эстетика парада и эстетика балета имели глубокий общий корень – крепостной строй русской жизни"<sup>16</sup> Вспомним и Каратыгина, который "по темпам закипал стратью, знал церемониальный марш отчаяния и правильно убивши кого надобно, мастерски делал на погребение"<sup>17</sup>. А что любил смотреть иностранец, прибывший в советскую Россию, вплоть до недавнего времени? Парад и балет. К этим жанрам и тяготеет весь театр 30-х годов с его выраженной военно-строевой доминантой.

Один из "неистовых ревнителей В. Игнатов вскоре после Октябрьского переворота говорил: "Шаляпина надо социализировать", подразумевая интересный способ, который он рекомендовал для достижения этой цели: "Дать ему все... Обязать только одно: петь. Петь для народа – сколько захочет и когда захочет..."<sup>18</sup> Это высказывание приходит на ум в связи со всей трансформацией чеховского МХАТ в МХАТ Союза СССР; главный правительственный театр страны. Подарив золотую клетку, "чайку" тоже обязали "петь".

Напомним вкратце, как происходила эта перестройка, обратив внимание на некоторые существенные детали, которые с нашей точки зрения не позволяют изобразить Станиславского неким воцарившимся в разгар сталинщины театральным диктатором.

Ведь с точки зрения властей, по словам того же Луначарского, МХТ слишком долго думал: "... И что это такое класс? Почему класс, а не человечество, которому мы обязаны, по нашему разумению, служить?"<sup>19</sup> "Странные гастроли" 1922–24 гг., значительная эмиграция из театра и студий в этот период – все это еще не рассказанная история. А труднейшие взаимоотношения "театра автора" со скороспелым советским репертуаром, а нежелание К.С. ставить "революционную халтуру"? Напомним также, что в начале советского периода семья Константина Сергеевича была грубо выселена из квартиры на Сивцевом вражке, что некоторые из родственников подвергнуты были репрессиям, что уже при переселении на Леоньевский, совсем не по желанию К.С. переименованный к юбилею в тридцатые годы в улицу Станиславского, в нижнем этаже особняка продолжали существовать коммунальные квартиры?... Итак, в начале "перелома", в эпоху господства РАПП на театре, во МХАТ был назначен "красный директор" М. Гейтц, введший "ударничество" при подготовке спектаклей и производственный принцип "непрерывной" рабочей недели, досрочные сдачи премьер?! "Неавторитетное в глазах всего театра административное и профессиональное руководство, не внушающее к себе доверия, потому что не понимает театрального дела, не знает места Художественного театра... умеет пользоваться таким же незнанием и непониманием канцелярией Главискусства и Рабиса",<sup>20</sup> – писал Станиславский в своем обращении в Правительство СССР, предвидя неминуемую катастрофу театра. А если добавить активность известной группы Афиногенова и Судакова по расколу "старого и молодого МХАТ и созданию на основе поколения выпускников Второй студии "Театра РАА", оснований для предъявления ультиматума, оказывается более, чем достаточно. Редкий случай – "меры", предложенные Станиславским для сохранения театра, были приняты, но приняты именно так, как это вытекало из всей логики политики сталинского руководства. С января 1932 г. театр перешел

в ведение Президиума ЦИК, из прозаического МХАТ-первого превратился в горделивый МХАТ Союза СССР, с последующим административным награждением имени Горького, с назначением "почетительной" Комиссии во главе с Авелем Енукидзе, с кадровой революцией и чисткой 1935 года, с крепкими объятиями главного зрителя – "лучшего друга работников искусств". Награды и звания потекли рекой, если МХАТу было нужно – снимали колокола с церкви.

В одном из высказываний "орденоносца" Москвина, о роли Сталина в жизни Художественного театра, внешне традиционном и ритуальном, все же есть вроде бы не выделяющиеся, но любопытные слова: "Что он для нас? Он для нас – все. Слава его падет и на нас..."<sup>21</sup> В них обнаруживается некий провидческий смысл – я имею в виду то, как впоследствии будут говорить о практике "равнения на МХАТ", этот имперский, верноподданический, с точки зрения некоторых современных летописцев, театр. Да, конечно, внутреннее устройство театра, где положение любимцев-орденоносцев резко контрастировало с "тов. Тюрькиными", называемыми в газете "Горьковец" даже без инициалов, ничего общего не имело с самим устройством, этической платформой бывшего МХТ, а напоминало скорее императорскую Александринку с ее основополагающими тезисами, из которых тезис о том, что критиковать актеров императорского театра значит критиковать самый вкус императора – один из ведущих.

Но САМ ли театр в этом повинен? Не сам МХАТ придал себе то значение нормы и непреходящего образца, когда театр уже вступал в полосу кризиса, задушенный объятиями идеологии. Не вяжущиеся с эстетикой прошлого МХТ черты "большого стиля", примат "социального" над жизненным и театральным (если вспомнить формулу Немировича), интонационные подчеркивания, классовые "акценты" в речи артиста МХАТ, которые справедливо указывает А. Смелянский, приводя выдержки из зарубежной критики на гастроли МХАТ в Париже 1937 г.<sup>22</sup>, отнюдь не триумфальные, были однако продиктованы не внутренними, идущими от "метода" тенденциями, но жестокими внешними законами существования. Так же одиозно звучит и речь артистов других театров и чтецов, ко-

торых, несмотря на блестящую технику, так и хочется назвать декламаторами. В доказательство могу сослаться на замечательный, подобранный из хроники 20–30-х годов, смонтированный доцентом нашего Института С.В. Стахорским, документальный фильм. Черты сталинского неоклассицизма поражают в игре артистов самых разных школ. Причем, чем выше школа, тем труднее актеру справиться с фальшью материала: так, М. Блюменталь-Тамарина в спектакле В. Гусева "Слава" в Малом театре, обращаясь с чрезвычайно искусственным, условно-театральным монологом к зрительному залу (звучащим особенно нелепо из-за тривиальных вещей, о которых идет речь: "...белье постираю, в походную сумку его уложу...") заканчивает речь и чтение стихов с поднятой рукой – то ли прощаясь с бойцами, то ли соблюдая условный знак классического актера, закончившего свой монолог (о чем пишет Шепкин, повествуя о нормах провинциальной сцены 1805 г.). Этот ложнозначительный пафос – прямо связан со всей заидеологизированной речевой средой, культом бодрого агитатора и невидимого дирижера, отдававшего по радио команды жить весело.

Была ли тотальной победа Системы над Художественным театром? Не думаю. Откуда тогда тот подтекст (не случайно само учение о "втором плане" возникает у Немировича именно в эти годы), к которому жадно припадала и расшифровывала ("ага, разгадал" – это тоже термин Немировича) современные зрители, оставляя свидетельства, как В. Пришвин в своих дневниках. После спектакля "Три сестры" он писал: "Жизнь ужасно страшна, но мы, наверное, идем к лучшему... Так и вся Россия – она учится ждать, и в этом содержатся ее мудрость, вера, любовь... Мы *ожидаем в терпении* (подчеркнуто мною, – М.Л.), чтобы каждому из нас открылся простор для творчества жизни"<sup>23</sup>. Нормальный ("широкий, внепартийный") гуманизм, страшная усталость от власти пошлости и бессмысленного труда и вечная интеллигентская вера в светлое будущее были крепко загнаны в подтексты этого спектакля, оглушившего своей откровенностью. На обсуждении в Главискусстве Михоэлс сказал, что "Немирович повернул трех сестер в зрительный зал и напряженные глаза прошлого заглянули в глаза современных людей"<sup>24</sup>.

А сам Патриарх Сергеевич, назначенный на вершину советского театрального Олимпа? Как бы запертый в своем Леонтьевском переулке, не вышедший на сцену **III В ОДНОЙ РОЛИ СОВЕТСКОГО РЕПЕРТУАРА**, ни в одной роли вообще после злополучного 28-го года? А не по той ли причине заболел К.С., что и княжна Плавутина-Плавунцова в пьесе Гнедича "Холопы", у которой немедленно отнялись ноги с воцарением императора Павла и произошло чудесное исцеление и избавление от инвалидного кресла с его падением? И почему ему оказывалось сподручнее съездить в Ниццу, чем в театр? И так ли уж безобидны и смешны приставленные к его дому сторожа, требовавшие пароля "Назначено", над чем посмеялся Булгаков в "Театральном романе"? А труды, первоначально вышедшие на английском языке, и уже потом – на родном? А Метод (так весь мир с большой буквы пишет), превращенный в "систему", выхолощенную и отредактированную в АГИТПРОПе еще нерожденной? ("Вред от того, что это названо системой" – Станиславский). Это не его, Станиславского Система – это другая Система работала. В самом деле, что может быть трагичнее фигуры старика, записывающего на закате жизни: "Коммунистическое изречение: бытие определяет (не мышление, какое-то другое слово). Моя система отвечает изречению"... И вздыхал: "Говорили: вы будете академия, я и остался..."<sup>25</sup>.

Удивительнее всего то, что в самом театроведении это все сегодня надо доказывать. Что диктатуру МХАТ установил не сам МХАТ, что, как говорил П.А. Марков, само "явление Художественного театра слишком большое и крупное для того, чтобы вставать по отношению к нему в полемическую позицию..."<sup>26</sup> Подмяв под себя этики и эстетики, новый сталинский театральный академизм утверждался в новой унифицированной единой для всех модели советского театра. По всей стране растиражированный на сотни образец стал впоследствии синонимом нормативности и творческого консерватизма, а главное – верноподданничества. Тем чудовишной aberrация, что все это производилось именем ведущего русского театра, ознаменовавшего собой вершину его творческих достижений в XX в.

История академического театра в последующий период – это во многом история смены стилей, костюмов, в которые передевался социалистический реализм, смену этих костюмов отразил и МХАТ, который то буйствовал и пировал в "Ломоносове" и "Лермонтове", то исповедовал "мужественную простоту" МХАТ 70-х годов. МХАТ "сурового стиля" заседаний парткома и сталеплавлен не случайно въезжал в четырехугольную коричневую коробку Вавакина, мелкие детали которой стремились прикинуться МХАТом Шехтеля. Этому зданию гораздо больше соответствовала эстетика театра Советской Армии.

Характерно, что 40-е годы ознаменовались не только уходами одного за другим свершивших свой жизненный цикл великих мхатовцев, но и безвременных кончин людей, сердце которых разрывалось на сцене. День смерти Хмелева – 1 ноября 1945г., когда у овра артиста сошлись воедино все его герои, и он умирал в костюме Грозного, на кушетке из "Трех сестер", где играл Тузенбаха, прикрытый пледом Каренина, по-своему был воспринят в театре. Я хочу привести слова О.С. Бокшанской: "В этот день в театре давали "Мертвые души" – эти два слова, постоянно повторяющиеся в тексте пьесы, не сходили с уст действующих лиц, и в этот вечер они, казалось, приобретали свое такое страшное значение, что актеры, произнося их, боялись посмотреть друг другу в глаза... На вечеринке у губернатора нежно звучал певучий вальс, появлялись герои гоголевской поэмы, в зрительном зале улыбались, смеялись, иногда разливисто хохотали, а в небольшой комнате возле самой сцены уходил из жизни актер, оставляя МХАТу "трудные годы" в наследство"<sup>27</sup>.

Самое примечательное, что все эти процессы, даже при перемене власти оказываются чрезвычайно живучи. Пережив "театральный Чернобыль" 80-х – распад МХАТ, театры повально решают вопрос о власти и бюрократизируются. Сращивание театрального аппарата с аппаратом политическим множится на эту ненормальную, присущую русскому харизматическому сознанию доверчивость актера особо опасную, когда тот становится глубоко партийным. (Это ведь и в 30-е годы была программа – мхатовцы, с их убедительностью жизни человеческого духа, с их переживанием, должны бы-



ли сделать жизнью, вочеловечить лозунги и тезисы, равно как и образы, построенные по определенному рецепту – ни в чем другом исполнении это не будет столь убедительно). Одно связывали с другим, процветало тождество "идеологического и художественного": Шуккин потому мог сыграть Ленина, что был Лениным среди актеров, а сыгравший Ленина актер автоматически получал все звания и посты, в том числе в управлении театрами, и в политических инстанциях. Посмотрите на руководство СТД, министров культуры – сплошные бывшие Ленины (Лавров, Ульянов, Губенко)... И при новой власти в правительстве Москвы заседает артистка МХАТа, стучат крышками и кричат поставленными голосами бывшие герои соцтруда, народные артисты академических театров – депутаты иной, демократической власти.

Невольно вновь вспоминаются слова Южина: "Будет одна власть, другая, третья, – а театр должен быть театром." Крепко сидит чиновник в натуре советского актера. Иначе, чем объяснить требования многих актеров запретить в театре всех других, на них непохожих, апелляции к инстанциям и борьбу со своим же театром тех, кто еще вчера считал себя "контримператорским", стремление заручиться поддержкой третьей силы, отношения к театру не имеющей, чтобы одержать верх в конфликтах, раздирающих многочисленные коллективы, первым в ряду которых оказался МХАТ.

Тов. Чацкий, ведущий первомайскую колонну и отвечающий за оформление филиала театра ко дню сталинской конституции, цитирую "Горьковец", не так далеко ушел от современного театра. Крепко привязанный к власти, награждавшей театр своими болезнями, он вступил в полосу затяжного театрального кризиса, свидетелями которого мы остаемся и поныне.

### Примечания

<sup>1</sup> См., например: *Золотницкий Д.* Академические театры на путях Октября. Л., 1982.

<sup>2</sup> Толковый словарь русского языка. Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1935. С. 19.

- 3 Театральная энциклопедия. Т. 1. М., 1967.
- 4 Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 52.
- 5 Цит. по кн.: *Золотницкий Л.* Академические театры... С. 5.
- 6 Там же.
- 7 История советского театра. Очерки развития. Т. 1. 1917–1921. Л., 1933. С. 115.
- 8 *Луначарский А.В.* К 100-летию Малого театра. Статья первая. В кн.: *Луначарский А.В.* О театре и драматургии. М., 1958. Т. 1. С. 312.
- 9 Культура театра. 1921. № 1. С. 3.
- 10 Там же. № 1. С. 4.
- 11 Там же. № 6. С. 3.
- 12 См. нашу статью о цензуре 20-х годов: *Театральная жизнь*, 1988. № 16–17; *Литаврина М.Г.* Высшая мера, или драма из-за острова.
- 13 *Луначарский А.В.* Станиславский, театр и революция. В кн.: *Луначарский А.В.* О театре и драматургии. М., 1958. Т. 1. С. 726.
- 14 Актер и мировоззрение – Теосоветование РАПП // Современный театр (Рабочий театр). 1931. № 2–3. С. 37.
- 15 Современный театр. 1931. № 1. С. 24.
- 16 *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры. Л.–М., 1971. С. 65.
- 17 *Герцен А.И.* Полное собрание сочинений. М., 1956. Т. 17. С. 269.
- 18 История советского театра. Очерки развития... С. 116.
- 19 *Станиславский К.С.* Собр. соч. Т. 6. С. 293. (См. также: МХАТ в советскую эпоху. Документы и материалы. М., 1979).
- 20 Там же.
- 21 Цит. по нашей статье: "МХАТ, тридцатые и мы" – в: Москва, 1988. № 10. С. 162.
- 22 См.: Чеховиана, вып. 2. Чехов и Франция. М., 1992.
- 23 *Привин В.Д.* Наш дом. М., 1977. С. 276.
- 24 *Станиславский К.С.* Записные книжки. Т. 2. М., 1986. С. 294, 300.

- <sup>25</sup> *Станиславский К.С.* Записные книжки. Т. 2. М., 1986.  
С. 294, 300.
- <sup>26</sup> *Марков П.А.* В Художественном театре. М., 1976. С. 451.
- <sup>27</sup> Ежегодник МХАТ (1945 г.). Т. II. М.—Л., 1948. С. 332.

## МИФ О "ЛУЧШЕМ И ТАЛАНТЛИВЕЙШЕМ ПОЭТЕ НАШЕЙ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ"

Никто не будет спорить, что в истории социалистического реализма – этого творческого метода "описания действительности в ее революционном развитии" – есть лишь две соизмеримые фигуры: Максим Горький и Владимир Маяковский. Однако, если первый еще с дореволюционных времен хотел стать певцом атакующего класса, то ко второму эта мысль пришла уже после Октября.

При этом, мало кто сомневался в праве Горького – друга Ленина и Сталина – на место в соцреалистическом Пантеоне. И это несмотря на "Несвоевременные мысли" и многие несвоевременные действия. Вклад Горького в строительство литературы победившего пролетариата столь велик, что даже статьи о своеобразных религиозных воззрениях писателя<sup>1</sup>, его странных для большевика связях<sup>2</sup>, специфическом отношении, например, к сионизму и еврейскому вопросу<sup>3</sup> и т.д. ничего не меняют. Даже трагедия последних лет Горького, детективные изломы судьбы и его самого<sup>4</sup>, и его семья не вызывают слишком существенного общественного резонанса.

Иное дело – Маяковский. Его судьба все постсоветские годы находится на острие общественных споров<sup>5</sup>. Столетие поэта лишь подлило масла в огонь, а открытие Чекистских и Цексовских архивов породило в юбилейный год вал новых публикаций<sup>6</sup>. Интересно, что ничего принципиально нового не дало даже открытие архива Н.И. Ежова и появление подлинных документов о наблюдении за Маяковским из архива Я. Агранова<sup>7</sup>.

В то же самое время, важнейшие материалы о Маяковском и о том, как он занял место "первого поэта", его "вакансию" широко известны. Надо лишь собрать их и сопоставить.

И прежде всего необходимо понять, почему именно в декабре 1935 г. оказалась занятой вакансия "поэта-лауреата"? Ведь разговоры об этой "вакансии" велись много лет. И не только разговоры, но и борьба за нее<sup>8</sup>.

Для ответа на этот вопрос вернемся на пару лет назад. К моменту подготовки и проведения Первого Съезда советских писателей. Бросается в глаза, что среди будущих классиков советской литературы социалистического реализма мы находим символистку и антропософку, поклонницу Н.Ф. Федорова и т.д. Мариэтту Шагиняню; в подготовительной работе участвовал, умерший незадолго перед съездом символист и антропософ Андрей Белый. Не исключено, что именно его место в президиуме съезда занял поклонник неокантианства Борис Пастернак. Среди наиболее обсуждаемых на съезде поэтов оказался Илья Сельвинский – лидер разгромленных советской критикой конструктивистов<sup>9</sup>, пытавшийся найти место старорежимной интеллигенции в социалистическом строительстве. Список этот может быть продолжен и делегатами съезда и теми, кто не попал в заветный зал Дома Союзов.

В свою очередь, делегатами съезда были и старые соратники Горького по сборникам "Знание", например, С. Сергеев-Ценский и А. Серафимович. Однако подобные группы не дали слишком ярких поэтов, могущих претендовать на место "первого".

Реально за это место "боролись" Борис Пастернак и Илья Сельвинский. Слово "боролись" мы сразу взяли в кавычки. Ибо, если Сельвинский за это место действительно бился, употребляя даже спортивные термины, восходящие к книге В. Шкловского "Гамбургский счет" (типа Чемпион поэзии), то Пастернак в итоге благодарил Сталина за то, что "Первым поэтом" стал не он<sup>10</sup>. Сельвинского сталинские слова сломали навсегда<sup>11</sup>, приведя впоследствии и к анти-пастернаковским демаршам<sup>12</sup>.

Теперь поясним само слово "боролись". Естественно, что никто не выходил на трибуну и не называл себя Первым поэтом. Это

должен был сделать кто-то другой. Желательно важный партийный деятель или литератор открыто выражающий подобные взгляды.

В случае Пастернака таким человеком оказался Н. Бухарин. Причем, провозглашал он Пастернака в этом качестве сразу же после пренеприятной для него истории со сталинскими стихами О. Мандельштама "Мы живем, под собою не чуя страны...", но после выступления бывшего "любимца партии" его сразу же грубо одернул представитель новой поросли партийно-писательской номенклатуры А. Сурков<sup>13</sup>. Сам он, понятным образом, на место первого поэта претендовать не мог. Сурков бился за будущее место в писательской иерархии.

На этом фоне интересно посмотреть на самого будущего "лучшего и талантливейшего поэта нашей советской эпохи" и оценить, насколько он соответствовал через пять лет после смерти предназначенному ему месту, с одной стороны, и насколько сильно отличался Маяковский по своему идейному и литературному происхождению от названных выше "классиков" советской литературы.

Обратимся к двум наиболее известным текстам о поэте, принадлежащим Виктору Шкловскому и Борису Пастернаку. Оба они знали Маяковского практически с первых его шагов на литературном поприще.

В давней книге о Розанове В. Шкловский писал: "Великий Розанов, охваченный огнем, как пылающая головня, пишуший Священное писание – любит папироску после купанья и пишет главу на тему "1 рубль 50 коп". Здесь мы входим в сферу сложного литературного приема...

У Маяковского есть целые произведения, построенные на этом приеме, как например, "Четыре тяжелые, как удар..." Привожу отрывки:

Если б был я  
маленький,  
как великий океан...

Или:

О, если б я ниц был!  
Как миллиардер!



Такой прием носит название оксюморон. Ему можно придавать распространенное толкование" 14.

Чуть ниже Шкловский приводит еще один пример использования Розановым и Маяковским одних и тех же приемов.

Шкловский дальше не пошел. Он остановился здесь лишь на формальных моментах. На содержательные обратил внимание В.Ховин в статье "Розанов и Маяковский" 15.

Однако и Пастернак, и Шкловский обратили внимание практически на один и тот же момент – на использование Маяковским приемов литургической поэзии, многократные ссылки на Священное писание и т.д. Шкловский: "Символисты писали о Дионисе, о вечно женственном, о Деметре, и Маяковский, ища самой простой, самой доходчивой мифологии, ища нового образа в Москве, которая вся была вышита крестиками, взял религиозный образ, разрушая его".

Количество этих религиозных кусков в первом томе поразительно. (...) Для Маяковского городские распятия перекрестками.

Утром он видит, как слякоть целует хитон иконного Христа, и солнцу он кричит так, как Христос в Евангелии говорил с креста с забывшим его богом...

Книгу свою "Облако в штанах" он хотел назвать "Тринадцатый апостол". В книге "Человек" он называл свою любовь "тысячелестым Евангелием" и разделил поэму на главы: "Рождение", "Страсти", "Вознесение".

Смешно доказывать, и всякому ясно, что измученный человек в черной бархатной блузе, человек с большими руками, страстный игрок, почти еще мальчик, не был религиозен... Это не религиозные, а богохульские строки, строки нападения на существующего врага, отнятие у него эмоций, связанных с ним" 16.

Мы не отрицаем права Шкловского на его собственный атеизм. Еще менее склонны мы подозревать его здесь в неискренности. Но, как и в случае с Розановым, он остался (не знаем сознательно или нет) на поверхностном уровне. То, что Шкловский называет "богохульством" на самом деле, как нам представляется, есть зарифмованные идеи Розанова и др. представителей т.н. русского религиозно-философского ренессанса 17-18. То, что, вырванное из контекста,

представляется богохульством – было достаточно обычным стилем разговора на темы богоискательства. Если же обсуждать вопрос о религиозности или нерелигиозности Маяковского, то гарантировать можно лишь его заведомую нецерковность.

Достаточно близко к позиции Шкловского из его довоенной книги стоит Б. Пастернак в "Людях и положениях": "Я очень любил раннюю лирику Маяковского. На фоне тогдашнего паясничанья ее серьезность, тяжелая, грозная, жалующаяся, была так необычна. Это была поэзия мастерски вылепленная, горделивая, демоническая и в то же время безмерно обреченная, гибнущая, почти зовущая на помощь"<sup>19</sup>.

Слово "демоническая" обмануло одного из главных ниспровергателей Маяковского покойного Ю. Карабчиевского, который просто и ясно назвал стихи "Я люблю смотреть как умирают дети..." – дьявольскими<sup>20</sup>. Однако именно эти стихи во многом являются ключом и к самому раннему, и к самому позднему творчеству Маяковского. Подробный анализ этих стихов выполнен нами ранее<sup>21–22</sup>, здесь же лишь отметим, что стихотворение Маяковского восходит через стихи И. Анненского "Тоска" и "Трилистник тоски" к дискуссии на Религиозно-философских собраниях между В. Розановым и Н. Бердяевым "Об Иисусе сладчайшем". На наш взгляд отголоски этих споров попали во второе вступление в Поэму "Во весь голос" (т.н. "Неоконченное"), замкнув круг размышлений поэта.

Это представляет существенный интерес для анализа позиции Пастернака, который продолжал: "Нельзя отделаться от литургических параллелей. (...) В отличие от классиков, которым был важен смысл гимнов и молитв, от Пушкина, в "Отцах пустынных" пересказывавшего Ефрема Сирина, и от Алексея Толстого, перекладывавшего погребальные самогласы Дамаскина стихами, Блоку, Маяковскому и Есенину куски церковных распевов и чтений дороги в их буквальности, как отрывки живого быта, наряду с улицей, домом и любыми словами разговорной речи.

Эти залежи древнего творчества подсказывали Маяковскому пародическое построение его поэм. У него множество аналогий с

каноническими представлениями, скрытых и подчеркнутых. Они призывали к огромности, требовали сильных рук и воспитывали смелость поэта"<sup>23</sup>.

Интересно отметить, что, на наш взгляд, именно молитва Св.Ефрема Сирина "Блаженная кончина детей" прямо отразилась в стихотворении "Я люблю смотреть как умирают дети...", где канонический текст оказался переосмыслен в рамках гностических увлечений начала XX в.

О позднем Маяковском Пастернак пишет уже в существенно других тонах: "За вычетом предсмертного и бессмертного документа "Во весь голос", позднейший Маяковский, начиная с "Мистерии-буфф", недоступен мне. До меня не доходят эти неуклюже зарифмованные прописи, эта изощренная бессодержательность, эти общие места и избитые истины, изложенные так искусственно, запутанно и неостроумно. Это, на мой взгляд, Маяковский никакой, несуществующий. И удивительно, что никакой Маяковский стал считаться революционным"<sup>24</sup>.

Несмотря на крайнюю резкость и отчасти несправедливость этих слов (ибо хотя бы "Про это" – далеко не "зарифмованные прописи") Пастернак во многом прав, но абсолютно он прав по отношению к "лучшему и талантливейшему поэту нашей советской эпохи", т.е. тому фантому, который внедрялся в сознание советской властью.

Именно на это обратил внимание и Пастернак, совершенно не стремившийся стать официальным Первым поэтом: "Было две знаменитых фразы о времени. Что жить стало лучше, жить стало веселее и что Маяковский был и остался лучшим и талантливейшим поэтом эпохи. За вторую фразу я личным письмом<sup>25</sup> благодарил автора этих слов, потому что они избавляли меня от раздувания моего значения, которому я стал подвергаться в середине тридцатых годов, к поре Съезда писателей<sup>26</sup>. Я люблю свою жизнь и доволен ей. Я не нуждаюсь в ее дополнительной позолоте. Жизни вне тайны и независимости, жизни в зеркальном блеске выставочной витрины я не мыслю"<sup>27</sup>.

Слова эти писались более чем через 25 лет после смерти Маяковского и более чем через 20 лет после его канонизации.

Обратим внимание на то, что по Пастернаку, тот Маяковский, который был для него существующим, ни в коем случае не мог стать "лучшим и талантливейшим" в сталинском смысле. В свою очередь лучший друг всех поэтов и литературоведов менее всего интересовался проблемами, волновавшими Пастернака, да и Маяковского.

Перед ним стояла совсем другая задача. Задача – не дать усилиться ни одной из группировок вокруг себя. Ангажированность же тех или иных литераторов была тогда очевидна всем и стычка Бухарина и Суркова лишь одно из проявлений общего процесса. Также, впрочем, как и распределение поэтов по ранжиру в его докладе на Съезде. В Первые поэты годился лишь мертвый поэт. Но совершенно очевидно, что Блок с "Двенадцатью" никак не мог претендовать на это место; Есенин, только что осуждавшийся за хулиганство, за порожденную им т.н. "есениншину" никак не подходил со своей всем памятной "Москвой кабацкой", да и так сказать кулацким привкусом его поэзии. Дальнейший многолетний полузапрет на его творчество немало способствовал популярности поэта, но места на Олимпе не давал.

Сомнительно и то, чтобы евреи Пастернак и Сельвинский могли быть официально провозглашены Первыми поэтами новой России.

В этой ситуации оставалась лишь одна кандидатура – Владимир Маяковский. И личные вкусовые пристрастия здесь ни при чем, даже если бы вождь обладал ими.

Дело обстоит существенно иначе. Напомним, что последние годы жизни Маяковского были заняты жестокой борьбой с Вяч. Полонским и другими за "Новый леф", за новое левое искусство. Однако наступали суровые времена, когда сама левизна стала восприниматься с подозрением, а после высылки Троцкого и вовсе граничила с самоубийством. Что же предпринял в это время Маяковский? Он написал пьесу "Баня". Спектакли по ней в основном провалились. Критика была безжалостна. И вдруг – окрик "Правды" с предложением критику пьесы остановить<sup>28</sup>. В чем же тут дело? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться непосредственно к тексту пьесы и попытаться взглянуть на нее глазами

современников. Это тем более важно, чтобы оценить то потрясение, которое вызвало появление "Во весь голос".

Начнем с анкеты Победоносикова. На вопрос: "Что делал до 17 года?" в анкетах ставил: "Был в партии". В какой неизвестно, и неизвестно, что у него "бе" или "ме" в скобках стояло, а может быть, и ни бе, ни ме не было .

Очевидно, что фраза эта может относиться лишь к Льву Троцкому. Причем, в ней верно все. "До 17 года" он был часть времени "меньшевиком" (Ме), часть времени "ни бе, ни ме" – т.е. "межрайонцем", перед Октябрем примкнул к большевикам ("бе"), а часть времени действительно в партии не состоял. Если учесть, что герой пьесы Велосипедкин называет обладателя такой биографии "проклятым товарищем" в 1929 г., и в том же году это звучит со сцены, то об этом стоит задуматься. Вообще, образ "товарища Победоносикова" объединяет в себе в основном двух "товарищей": только что высланного "проклятого товарища" Троцкого, снятого с поста Победоносца в Гражданской войне, и только что снятого с поста наркома просвещения Луначарского. Характерно, что один из них Маяковского недолюбливал, а другой помогал поэту, несмотря на возражения и раздражение самого Ленина.

Важно и то, что премьера "Бани" состоялась в театре Мейерхольда. Именно в том театре, где "проклятый товарищ" Троцкий играл самого себя в пьесе противника Маяковского А. Безыменского "Выстрел", призывая бойцов Красной Армии на борьбу с врагом.

Кажется ясно, что поведение и автора пьесы – Маяковского, и постановщика – Мейерхольда необходимо рассматривать в сугубо политическом контексте 1929 г. Столь же ясно, что уже даже в этом году пьеса с подобным подтекстом успеха иметь не могла и очень скоро потеряла актуальность ровно на 30 лет – до момента полного исчезновения контекста. И дело тут вновь не столько во вкусах лично Сталина, а в партийной линии этих трех десятилетий.

Важен и еще один эпизод. Мы имеем в виду работу художника Бельведонского над портретом Победоносикова. Главный интерес для нас представляет ракурс, в котором написан портрет "снизу вверх", и поза "проклятого товарища" – "как бы на лошади". С вы-



сокой долей вероятности мы можем предположить, что именно такой портрет принадлежал кисти Ю. Анненкова. В этой работе сапоги Троцкого как бы "вырастают" из граненых форм у нижней рамы портрета. Троцкий "наваливается" на зрителя, поза его сильно напоминает "Медный всадник" со всеми историческими параллелями типа "Россию вздернул на дыбы".

Подробно описывать этот портрет нет нужды. Он известен. Выставлялся, например, на XIV Венецианской биеналле в 1924 г., в том же году напечатан в книге "Советская культура" (об этом упоминает сам Анненков в мемуарах)<sup>29</sup>. Наконец, в 1993 г. воспроизведение портрета можно найти в статье о XIV Биеналле в каталоге "Великая утопия"<sup>30</sup>.

Абсолютное большинство литературных и театральных критиков, констатируя провал спектаклей "Бани" в Москве и Ленинграде усиленно напирала на схематизм, скуку и другие малоопределенные термины. Все почти в один голос утверждали, что важнейшая тема борьбы с бюрократизмом дана неудовлетворительно, что пьеса непонятна.

Здесь критики, похоже, лукавили. Им яснее, чем кому либо было известно, что непримиримым борцом с бюрократизмом был именно Троцкий, а смысл перманентной революции сводился именно к борьбе с бюрократизмом. Причем, формой этой борьбы были, по мнению Троцкого, постоянные перетряски аппарата. Наконец, важнейшим знаком культуры 20-х годов стало обуржуазивание и обюрокращивание бывших революционеров и советских нуворишей. Казалось бы именно это должно было быть понятно критикам Маяковского, но именно этого замечать никто не хотел. Наступала другая эпоха.

Характерно, правда, что среди всего грома обвинений Маяковского в ходульности, скуке его пьесы, отсутствии в ней классового подхода к проблеме бюрократизма, "Рабочая газета" 21 марта 1930 г. вдруг отметила: "В общем утомительный, *запутанный* спектакль, который может быть *интересным* только для небольшой группы *литературных лакомок*. Рабочему зрителю такая баня вряд ли придется по вкусу."



В. Ермилов ударил точнее всех и совершенно по праву оказался героем Лозунгов Маяковского к "Бане":

Правое искусство наступает густо.  
Соединяйтесь работники пролетарского искусства!

Разоблачайте сразу –  
и правые делишки  
и  
левую фразу.

и наконец, В. Ермилов:

Сразу  
не выпарить  
бюрократов рой.

Не хватит  
ни бань  
и ни мыла вам.

А еще  
бюрократам  
помогает перо  
критиков –  
вроде Ермилова...

Как видим, весь контекст состоит из борьбы вокруг "левого" и "правого" уклона. И лишь Ермилов не уклонился от прямого обсуждения этого вопроса. За что и удостоился своего "лозунга". Недаром этот лозунг, несший следы прямых политических обвинений, Маяковского убедили снять. Именно об этом лозунге вспомнил он и в предсмертной записке.

В сознании официальных властителей литературы к концу жизни Маяковский оказался не только и не столько авангардистом, но напротив – автором явно анти-троцкистской пьесы, которая пусть и потеряла свою остроту и не ставилась на сцене, но заслужила благосклонность "Правды". С другой стороны, имя Маяковского оказалось противопоставлено имени Пастернака на Первом съезде писателей. И дело здесь, естественно, не в противопоставлении имен, а в том, что имя Пастернака выдвигалось на первый план Бухариным. Кстати, и Сурков в речи на съезде, опровергая Бухарина, го-

ворил: "В докладе т. Бухарина к сожалению очень много мест, отмеченных знаком далеко не диалектической противоречивости.

Докладчик сначала утверждает, что Владимир Маяковский – классик советской поэзии, а в дальнейшем говорит, что "время агиток Маяковского прошло".

Опровергнув этот тезис Бухарина, или отвергнув его, Сурков обрушивается на Пастернака, сообщая, что его творчество "неподходящая точка ориентации" в росте молодых пролетарских писателей. В паре с Пастернаком оказался и Сельвинский. Наконец, вернувшись к Маяковскому Сурков продолжил: "Разными путями пришли люди в нашу поэзию. И мы, устанавливая перспективу, должны учитывать разность этих путей. У нас есть большая группа поэтов, творческий путь которых к революции вызывает у нас глубочайшее уважение к людям, его проделавшим.

Эта группа возглавляется именем Маяковского. Маяковский пришел к пролетариату и встал твердо в шеренгу передовых бойцов художественного слова, по нашу сторону баррикады, и прав т. Бухарин, называя его одним из лучших пролетарских поэтов. Эти поэты пришли к нам через преодоление своего внутреннего Кавалерова, через отрицание эфемерных моральных ценностей старого мира. (...) Наиболее крепко, мне кажется, Кавалеров держится в П.Л. Сельвинском, который никак не может прекратить в своих произведениях тяжбу индивидуума, ставшую уже историческим архаизмом"<sup>33</sup>.

Наконец, сказав несколько слов, о поэтах пролетарского происхождения, перед которыми проблема расставания с прошлым никогда не стояла, Сурков снова помянул героя Сельвинского, на сей раз – Полуярова.

Напомним, что в 1930 г. Ермилов "сдваивал" Победоносиковщину–Кролевщину, т.е. отрицательного героя Маяковского и кажущегося ему отрицательным положительного героя Сельвинского. На съезде писателей через четыре года, желая возвысить Маяковского и противопоставить ему Сельвинского, Сурков "сдваивает" героя "Зависти" Ю. Олеши и героя "Пушторга", на сей раз не связанного с "Новым лефом" и О.М. Бриком. Ермилов же в статье к

14 апреля 1935 г. и в письме к Фадееву противопоставляет Маяковского и Сельвинского по принципу: "искренности" – "неискренности" в лирической теме, присовокупляя к последнему еще и Есенина. В речи на съезде Ермилов говорит лишь об узбекской бригаде, которой он руководил во время подготовки съезда, не касаясь Маяковского.

Появление "Зависти" Олеси в контексте споров вокруг Маяковского неслучайно<sup>34</sup>. Эта вещь многими нитями связана с полемикой Леф-ЛЦК.

Все сказанное заставляет взглянуть на то, что говорил о Маяковском именно в контексте "первого" или "государственного поэта" И. Сельвинский. Он без обиняков называл Маяковского "Бобом Саути" – т.е. противостоящим Д.Г. Байрону, революционному поэту, поэтом-лауреатом при английском короле<sup>35</sup>. Этот же термин употребляла по отношению к Маяковскому и эмигрантская критика. При этом отметим, что "Пушторг" Сельвинского никто не запрещал. И глава о Маяковском с эпиграфом из Байрона о Бобе Саути была более чем доступна всем желающим.

Как видим, в 1934–35 годы при некотором желании можно было разглядеть те черты в облике Маяковского, которые позволяли начать изготовление образа Первого поэта сталинского государства. Однако, до слов вождя любые слова о Маяковском обязательно предварялись критическими высказываниями о его авангардистском прошлом. Футуризм почти постоянно предавался критике, сборник "С Маяковским" (1934) вызвал скандал.

Уже то, что было отрицательно встречено официозом, позволяло предположить, что привлекло Сталина в фигуре Маяковского. Хотя и здесь все не так однозначно. В 1934 г. еще были живы те, кому было доподлинно известно, как отнесся Сталин к идее издания "Лефа" в 1922 г. Недавно стали доступны архивные документы, связанные с этим эпизодом.

13 января 1923 г. во время обсуждения вопроса об издании журнала "Леф" на Секретариате ЦК "Бубнову не удалось убедить Сталина в необходимости поддержать начинание Маяковского"<sup>36</sup>.

Мы не хотим придавать этому эпизоду судьбоносное значение, но как деталь, характеризующая отношение Сталина в тот момент к Маяковскому и Лефу, он небезинтересен.

Известная расплывчатость рассуждений о Маяковском с использованием имен персонажей художественных произведений, постоянные оговорки относительно предреволюционного прошлого поэта, сугубо отрицательное отношение к его претензиям на революционность своего творчества (см. статьи и книги А. Воронского, Вяч. Полонского, Д. Тальникова и т.д.) несмотря на сказанное нами выше, создали противоречивый фон, на котором прозвучали слова Сталина о "лучшем и талантливейшем". Тем более, что вождь сказал это, учитывая и прошлое поэта "был и остается".

Наиболее колоритную картину отношения к Маяковскому после слов Сталина оставил И. Эренбург: "Когда я был в Москве, И.В. Сталин объявил: "Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи". Все сразу заговорили о значении новаторства, о новых формах, о разрыве с рутинной.

Месяца два спустя я прочитал в "Правде" статью "Сумбур вместо музыки": Сталин пошел на оперу Шостаковича "Катерина Измайлова", и музыка его рассердила. Срочно собрали композиторов, музыкантов, и все они осудили Шостаковича за "кривляние", даже за "цинизм".

С музыки легко перешли на литературу, живопись, театр, кино. Критики требовали "простоты" и "народности". Маяковского, конечно, продолжали восхвалять, но теперь уже по-другому – "простого и народного". (В одном из ранних футуристических стихотворений Маяковский просил парикмахера: "Будьте добры, причешите мне уши". Он, разумеется, не знал, что смогут причесать не только уши.) Началась кампания "против формализма, левацких уродств, вывертов"; кампания велась яростно, ей отводили много места"<sup>37</sup>.

Эти слова И. Эренбурга ясно дают понять, что возвышение Маяковского носило вполне прикладной характер. Менее всего интересовали власть имущих действительные чувства друзей и близких Маяковского, его читателей и почитателей. Письмо Лили Брик Сталину стало лишь поводом для начала пропагандистской кампании, к Маяковскому прямого отношения не имевшей. К тому же

сейчас пока трудно установить, не было ли письмо Л.Ю. Брик инспирировано сверху. Но, так или иначе, нас сейчас куда больше интересует другой вопрос – использование властями имени и творчества Маяковского в прикладных политических целях. На многие десятилетия растянулась тяжба сестер Маяковского с Л.Ю. Брик. Каждая сторона использовала свои каналы проникновения "наверх". За этой борьбой, достигшей кафкианского уровня (достаточно вспомнить скандал вокруг первой публикации ныне широкоизвестной переписки Л.Ю. Брик и В.В. Маяковского или фантазмагорическую историю создания экспозиции музея Маяковского в проезде Серова<sup>38</sup>) совершенно скрылся облик реального поэта, полностью утратился контекст его жизни и творчества. Бывшие противники и непримиримые враги срочно стали соратниками и друзьями, если не погибли под кличками "троцкистов" или "право-лево-уклонистов". На наш взгляд бесспорно, "назначение" Маяковского "лучшим и талантливейшим" могло произойти лишь в результате стечения массы самых разнородных обстоятельств, менее всего связанных непосредственно с Маяковским. В свою очередь, опыт бытования творчества Маяковского в советской культуре доказал, что лишь исторический конец самой этой культуры открыл возможность нормального изучения творчества поэта. А бытовавший более пяти десятилетий миф о "лучшем и талантливейшем поэте нашей советской эпохи" ушел вместе с ней, став специальным предметом изучения.

### Примечания

<sup>1</sup> *Агурский М.* Максим Горький как религиозный тип // Вопросы философии, 1991, № 8.

<sup>2</sup> *Агурский М.* М. Горький и Ю.Н. Данзас // Минувшее. Исторический альманах 5. Париж, 1988 (Репринт. Москва, 1991). С. 359–377.

<sup>3</sup> *Горький М.* Из литературного наследия. Горький и еврейский вопрос / Авторы-составители Михаил Агурский и Маргарита Шкловская. Иерусалим, 1986.

<sup>4</sup> *Иванов Вяч. Вс.* Почему Сталин убил Горького? // Вопросы литературы. Вып. 1. 1993. С. 91–134 (ср. многочисленные статьи В. Баранова),

<sup>5</sup> *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990.

<sup>6</sup> *Кацис Л.* "... но слово мчится, подтянув подпруги..."\* (полемические заметки о Владимире Маяковском и его исследователях) // Известия РАН. Серия лит. и яз. 1992. № 3, 4.

<sup>7</sup> См. серию публикаций В. Скорятина в журнале "Журналист" 1989–1993 гг. и "Огонек" 1993 г. № 29. Ср.: *Иванов С.* Мой отец был свидетелем смерти Маяковского, // Время и мы. Нью-Йорк, 1993. № 121. С. 256–274.

<sup>8</sup> *Флейшман Л.* Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим, 1984. С. 367–302 (глава "Вокруг «вакансии поэта»").

<sup>9</sup> Там же. С. 197–235 (глава "Съезд писателей"). Ср. работы: Л. Кацис. "Маякоша... любимейший враг..." Маяковский в поэтической полемике конца 20-х – начала 30-х годов // Литературное обозрение. 1993. № 6. С. 84–99; К поэтическим взаимоотношениям Б. Пастернака и О. Мандельштама // Все наклоны и залогии. Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1994 (в печати).

<sup>10</sup> *Поливанов К.* Заметки и материалы к "политической" биографии Бориса Пастернака // De visu, 1993. № 4. С. 70–79.

<sup>11</sup> *Афиногенов А.* Дневник 1937 г. // Современная драматургия. 1993. № 2.

<sup>12</sup> См. стихи Сельвинского "Отцы, не раздражайте ваших чад..." и др.

<sup>13</sup> Об этом см.: *Шахбазов Н.* О Сельвинском // Лит. Грузия. 1981. № 8. С. 188–189.

<sup>13a</sup> Речь А.А. Суркова // Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934 (Репринт. Москва, 1990). С. 512–514.

<sup>14</sup> *Шкловский В.* Розанов // *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 129.

<sup>15</sup> *Ховин В.* Розанов и Маяковский // *Ховин В.* На одну тему. СПб., 1921.



- 16 *Шкловский В.* О Маяковском // *Шкловский В.* Собр. соч. в 3 т. Т. 3. М., 1974. С. 31–33.
- 17 *Кацис Л.* Гейне, Розанов, Маяковский (К истокам иудео-христианского диалога в русской литературе XX века) // *Лит. обозр.* 1993. № 1.
- 18 *Кацис Л.* Достоевский, Розанов, Маяковский (К литературным истокам поэмы "Про это") // *Изв. РАН. Серия лит. и яз.* 1993. № 6. См. также прим. 6.
- 19 *Пастернак Б.* Люди и положения // *Б. Пастернак.* Собр. соч. в 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 334.
- 20 См. прим. 5.
- 21 См. прим. 6, 17, 18.
- 22 *Пастернак Б.* Указ. соч. С. 335.
- 23 См. сноску 18. С. 58–61
- 24 *Пастернак Б.* Указ. соч. С. 337.
- 25 См. прим. 10.
- 26 См. прим. 13.
- 27 *Пастернак Б.* Указ. соч. С. 337.
- 28 Цит. по: *Катанян В.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-е доп. М., 1985. С. 498.
- 29 *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 2. Л., 1991. С. 231–259 (Лев Троцкий).
- 30 Великая утопия. М., 1993. (Каталог)
- 31 См. прим. 28.
- 32 Цит. по: *Катанян В.* Указ. соч. С. 591–592 (доп. А. Парниса).
- 33 *Сурков А.* Указ. соч. С. 513.
- 34 В беседе с нами в 1988 г. на связь "Зависти" Ю. Олеси с полемикой вокруг Маяковского указывал М. Петровский. Дальнейшие разработки этой темы у него, а также у других исследователей нам неизвестны.
- 35 См. прим. 9, а также: *Кацис Л.* Английские лейкисты и русские футуристы // *Русский авангард в кругу европейской культуры.* М., 1993. С. 101–106.

36 *Динерштейн Е.* К истории образования "Левого фронта искусств" // *De visu.* М., № 11 (12). С. 7.

37 *Эренбург И.* Люди. Годы. Жизнь. Воспоминания в 3 т. Т. 2. Кн. 3, 4, 5. Изд. испр. и доп. М., 1990. С. 75.

38 Протокол заседания рабочей группы по ознакомлению с проектом экспозиции нового Музея В. Маяковского 23 января 1973 г. // *Лит. обзор.* 1993. № 6. С. 71–79/Публ. С. Богуславского.

## СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии . . . . .	3
Н.М. Куренная. О социалистическом реализме . . . . .	5
Л.Н. Будагова. Социалистический реализм: предпосылки и судьба . . . . .	11
В.В. Мочалова. Тоталитарная идеология как суррогат религии . . . . .	28
А.С. Стыкалин. Теория "высокого реализма" Д. Лукача в марксистской эстетической мысли 1930-х – 1940-х годов . . . . .	39
С.А. Шерлаимова. "Открытая" концепция социалистиче- ского реализма и постмодернизм . . . . .	64
А.А. Гугнин. Магический реализм и социалистический реализм . . . . .	76
Л.А. Софронова. К истории советской агнографии . . . . .	91
Г.Я. Ильина. Николай Островский. Как закалялась сталь. – Слободан Селенич. Мемуары Перо-калеки . . . . .	100
В.А. Хорев. Теория и практика соцреализма и польская литература . . . . .	114
О.Р. Медведева. Польские писатели: отношение к соц- реализму. . . . .	121
Г.П. Мельников. Гуситские песни и "Интернационал": к типологии текстов . . . . .	129
Ю.В. Богданов. Кризис художественности: парадоксы творческой эволюции Владимира Минача . . . . .	134
Л.Ф. Широкова. Роман-полемика (трилогия В. Шикеры "Мастера" как форма литературной полемики) . . . . .	147
М.В. Фридман. От социалистического реализма к "со- циалистическому румынизму" . . . . .	155

Н.Н. Старикова. Рецензия советской литературы в Словении в период 1945–1950 гг. . . . .	167
Н.Н. Пономарева. Долгое прощание болгарской литературы с социалистическим реализмом . . . . .	177
В.В. Николаенко. Соцреализм как язычество (К вопросу о социалистической мифологии) . . . . .	188
И.М. Бакушина. "Герой – антигерой" в творчестве Олжаса Сулейменова . . . . .	192
Н.Н. Козлова. Соцреализм как феномен массовой культуры . . . . .	208
Г.Д. Гачев. Я – советский человек . . . . .	219
И.А. Седакова. О советизмах в современной русской речи	225
Р.М. Кирсанова. Образ "красивого человека" в русской литературе 1918–1930-х годов . . . . .	236
М.Г. Литаврина. Академический театр – феномен социалистической культуры (от 1917 – к тридцатым) . . . .	250
Л.Ф. Кацис. Миф о "лучшем и талантливейшем поэте нашей советской эпохи" . . . . .	269

## ЗНАКОМЫЙ НЕЗНАКОМЕЦ

Социалистический реализм  
как историко-культурная проблема

*Сборник статей*

*Ответственный редактор*  
*Н.М. Куренная*

ЛР № 020935 от 9 ноября 1994 г.

Оригинал-макет подготовлен  
в редакционно-издательском отделе ИСБ РАН

Подписано в печать 11.04.95 г. Тираж 300 экз.  
Объем 14,5 печ.л. Зак № 9 Цена договорная

