

Н. М. Куренная

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Историко-культурный аспект



Российская академия наук
Институт славяноведения

Н. М. Куренная

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Историко-культурный аспект



Из опыта
восточноевропейских
литератур
1930–1970-е годы



Москва, 2004

Ответственный редактор
доктор филологических наук
Л. А. Софронова

Рецензенты:
доктор искусствоведения
Г. Ф. Коваленко
кандидат исторических наук
М. В. Лескинен

Куренная Н. М.

Социалистический реализм. Историко-культурный аспект (Из опыта восточноевропейских литератур. 1930–1970-е годы). – М.: Институт славяноведения РАН, 2004. – 188 с.

Монография посвящена рассмотрению феномена социалистического реализма как особого типа культуры. Основными источниками исследования являются различные тексты эпохи – в первую очередь художественные произведения (проза и поэзия), публицистика, а также документы и постановления, журнальные и газетные статьи, агитационные материалы, воспоминания современников, песни и др.

ISBN 5-7576-0162-0

© Институт славяноведения РАН, 2004
© Куренная Н. М. Текст, 2004

ВВЕДЕНИЕ

Основная задача исследования — анализ социалистического реализма как целостной системы. Мы предполагаем рассматривать его не только как художественное направление, хотя постоянно будем иметь в виду эстетические особенности этого явления. Конечно, из нашего поля зрения не уйдет общественная функция соцреализма, которая, как известно, привлекала гораздо большее внимание, нежели его художественные черты. Но и эстетические черты, и функции этого искусства мы хотели бы исследовать в историко-культурном аспекте, так как соцреализм — это историко-культурное, а не только художественное явление с многочисленными литературными и социальными связями. Время, когда он интенсивно формировался и развивался в СССР — 1930–1940-е гг. — «одно из самых многослойных, многосложных, многосоставных десятилетий отечественной истории, когда закладывалась цивилизация, “родимые пятна” которой живы до настоящего времени»¹.

Такой подход к соцреализму позволит проследить, как он включался в широкий художественный и политический контекст эпохи, каким образом сумел оказать на нее такое влияние, что из декларативного художественного метода возник тип культуры. Это исследование в определенной степени является новаторским, поскольку подобный анализ ранее не предпринимался.

Исследование соцреализма как типа культуры не только решает представить его наиболее полно, но и способствует проникновению в его специфику на основании новых подходов. Рассматривая соцреализм в историко-культурном аспекте, мы полагаем необходимым выявить очертания той картины мира, которая создавалась в его произведениях, определить в ней место человека, рассмотреть тип пространства с учетом оппозиции натура/культура, выявить глубинные изменения такой важной смысловой оппозиции как сакральное/светское.

¹ Туровская М. Бинобль. М., 2003. С. 81.

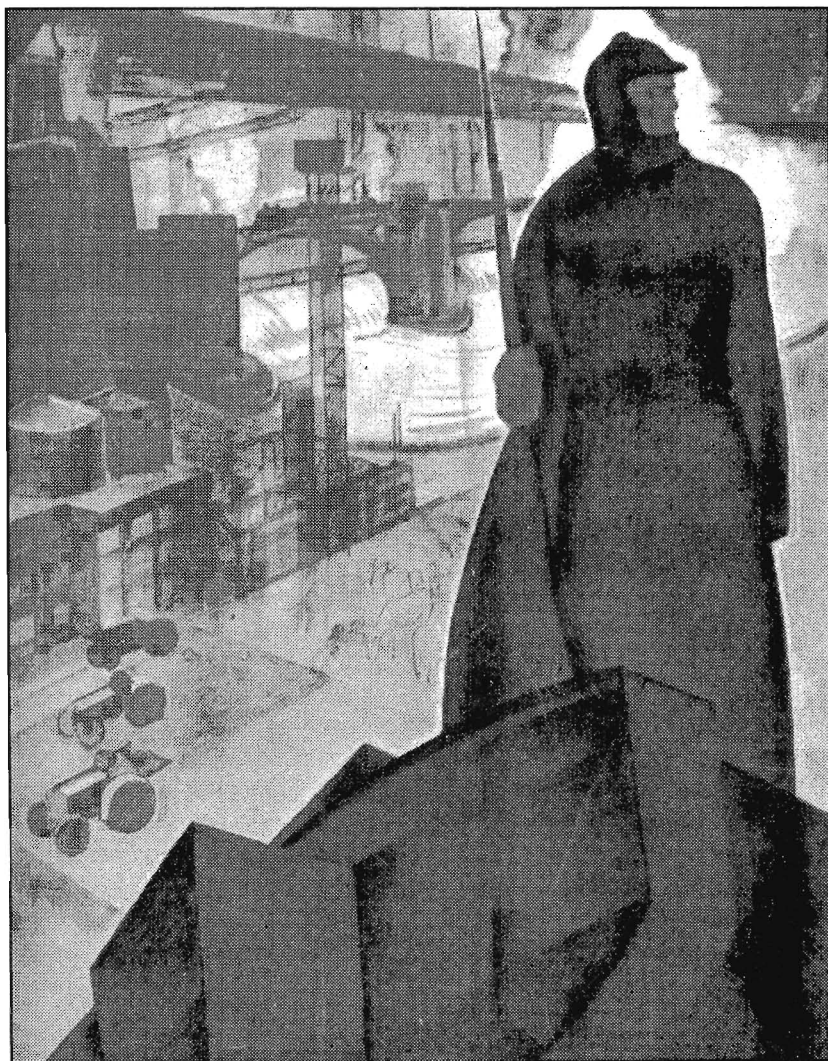
Известно, что соцреализм создавался не «стихийно», он формировался на основании художественного опыта других эпох, на что зачастую обращалось мало внимания, но мы по мере необходимости продемонстрируем также многообразие этих связей. Представляется чрезвычайно важным провести сравнение теории и художественной практики, т.е. литературных произведений и официальных документов советской эпохи.

Мы полагаем необходимым проследить соцреализм в развитии, движении, т.к. он не был статичным явлением и переживал значительные изменения. В связи с объектом нашего исследования будет рассмотрен и такой вопрос как культурная политика. Ее активное воздействие на культуру советской эпохи неоспоримо и хорошо известно. Мы же будем исследовать эту проблему в терминах истории культуры, как один из культурных механизмов, регулирующих взаимодействие культуры и общества. Известно, например, активное действие таких механизмов в эпоху Просвещения, когда декларируемые «сверху» концепции определяли язык культуры.

В работе будет проанализирован не только соцреализм советского образца, но и его проникновение в другие национальные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы, рассмотрены сложившиеся там его варианты, их национальное своеобразие. Ранее под этими региональными особенностями понимались только политические «мероприятия». Назрела потребность показать его изнутри, проследить процесс адаптации соцреализма, пусть и вынужденный, так как это не помешало появлению ряда художественно состоятельных произведений. При этом мы не будем сбрасывать со счетов культурно-политические отношения СССР с другими социалистическими странами.

Перед нами не стояла задача проанализировать все тексты соцреализма. Мы не выбирали для анализа те из них, которые принято считать наиболее репрезентативными. Мы предпочитаем изучать произведения, в которых с предельной ясностью отразились тенденции эпохи, потому объектами нашего исследования стали песенные тексты, романы «второго ряда» с множеством мелких бытовых подробностей советского времени, публицистика, партийные документы. Кроме того, считаем оправданным по мере необходимости обращаться к дневникам эпохи.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН



К постановке проблемы

*Я не откажусь от той эпохи,
на какую нечего пенять,
от стихов, которые так плохи,
что без них эпохи не понять.*

Е. Евтушенко

Казавшиеся еще вчера незыблемыми понятия и оценки многих явлений культуры, творчества отдельных художников, более того, целых направлений в литературе и искусстве признаются устаревшими, вредными, заслуживающими если не полного забвения и перехода их в фонд культуры, то уж обязательного переосмысления. Это естественный процесс в истории культуры, который, с нашей точки зрения, должен быть освобожден от оценочных суждений.

В последние годы вместе с общественно-политическими изменениями происходит процесс модификации прежнего типа культуры, который был крепко спаян с методом социалистического реализма. Без него нельзя представить русскую литературу XX века. Это аксиома, не требующая доказательств. Но этот феномен исследован недостаточно, несмотря на то, что в последние годы интерес к нему явно активизировался². На протяжении многих десятилетий о социалистическом реализме говорили исключительно как о художественном методе.

Пользуясь уникальностью нашего положения — нахождением на своеобразном пограничье затухающей социалистической культуры и еще только нарождающейся новой, не имеющей четких контуров и ориентиров, — следует выявить своеобразие и специфику этой эстетической системы, определить типологические схождения с предшествующими культурными эпохами, так как то, что создано в рамках соцреализма или под его непосредствен-

² Знакомый незнакомец. М., 1995; Соцреалистический канон. СПб., 2000; Чегодаева М. Соцреализм. Мифы и реальность. М., 2003; Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002; История России XIX–XX веков. Новые источники понимания. М., 2001 и др.

ным воздействием, как и все другие явления, — историческая и культурная ценность, подлежащие объективному анализу.

С нашей точки зрения соцреализм необходимо рассмотреть, абстрагируясь от конкретных исторических перипетий и выяснить, как он коррелирует с современными и предшествующими течениями, в том числе авангардистскими. Не менее важны вопросы о том, была ли реальностью или иллюзией тоталитарная стилистика в культурах бывших социалистических стран, и как соотносится творчество целого ряда писателей, создававших совсем не соцреалистические произведения, с этим основным художественным методом. Эти вопросы касаются в первую очередь литературы как наиболее значительной части культуры в интересующую нас эпоху, воздействовавшую на умонастроения и мировоззрение общества.

Теперь, при более глубоком изучении этого историко-культурного явления, стало очевидным, что соцреализм не только и не столько художественный метод, но и тип культуры, породивший своеобразный стиль жизни. Опыт описания типа культуры — процесс сложный и не всегда приводящий к внятным результатам. Особенно это непросто с еще «свежей», «неотстоявшейся» культурой, — такой как культура соцреализма.

В то же время было бы непростительной ошибкой в одночасье «забыть» о соцреализме даже хотя бы как о художественном методе или сделать вид, что он был творческим или нравственным заблуждением некоторых художников и писателей, в основном посредственных, и существовал в течение короткого времени на ограниченном художественном пространстве.

Социалистический реализм состоялся и как метод и как тип культуры. Теперь он, несомненно, есть факт истории. К его изучению следует подходить на более глубоком научном уровне, чтобы не впасть в новую субъективность оценок.

Любой тип культуры есть некая совокупность характерных черт и приемов, распространяемых в той или иной степени на все области культуры: от просвещения (школьных и вузовских программ) до моды, не говоря об архитектуре, театре, изобразительном искусстве, литературе. Любой тип культуры направлен на формирование соответствующих идеалов и символов, предназначенных воздействовать на главный объект культуры — человека.

Культура соцреализма не была исключением, ее цели и задачи были теми же самыми, что и в предшествующие эпохи. Но путь и способы, в которых она реализовалась, кардинально отлича-

лись от них. Православие, которое на протяжении веков являлось ядром русской культуры, было официально отринуто. Новое ядро еще не сформировалось, поэтому не случайно, что на протяжении десятилетий «советский дискурс изобилует апокрифическими вариациями Православия. К ним, в частности, относятся темы «рождества» и детства. <...> В культе Ленина значительную роль играют мотивы детства и отношения к детям»³. Используются понятные, традиционные художественные формы. Сразу после революционных событий 1917 г. в агитационном искусстве широко применяется художественный язык иконы и лубка⁴ (например, агитационные плакаты-лубки как наиболее понятные народу изобразительные формы). Здесь стоит вспомнить соображение Ф. ван Тигема о классицизме, с определенными оговорками созвучном бурному развитию соцреализма в начале 30-х гг.: «Моральное, социальное и политическое единство, характерное для Франции XVII века, потребовало соответствующего единообразия и в искусстве. Возникла необходимость в прочной, пригодной для любого жанра и любого темперамента доктрине, потребность в своего рода художественном католицизме»⁵.

Соцреализм стал такой доктриной для России, ее новым духовным ядром. Как писал Н. Бердяев: «Нужна целостная доктрина, целостное мирозерцание, нужны скрепляющие символы. В Московском царстве и в империи народ держался единством религиозных верований. Новая единая вера для народных масс должна быть выражена в элементарных символах»⁶. К тому же нельзя не учитывать общую предрасположенность русской народной культуры к символизации и сакрализации. Впервые в истории государства была предпринята попытка создания не элитарной культуры, а культуры массовой с «элементарными символами», и это естественным образом сказалось на ее художественном уровне. Писатели-соцреалисты были в подавляющем большинстве представителями совершенно иного социального круга нежели их предшественники, со своими представлениями о мире, иным жизненным опытом и образованием. Поэтому вполне закономерным

³ Панченко А. М. Русская история и культура. СПб., 1999. С. 489.

⁴ Тарасов О. Ю. Икона в творчестве К. Малевича // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 190.

⁵ Ph. van Tiegem. Histoire des doctrines littéraires en France. Paris, 1957. P. 29.

⁶ Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 99.

на первом этапе развития советской литературы в конце 20-х — начале 30-х гг. стало значительное снижение ее художественного уровня, нередко подменяемого «голой» идейностью, что, как говорилось выше, отчасти объясняется довольно узким общекультурным кругозором как ее творцов, так, и не в последнюю очередь, т.н. «массового читателя». Культура развивалась вширь. Нельзя забывать и о том, что мощные массовые движения всегда сопровождаются архаизацией сознания, отбрасывают его назад, упрощают, о чем подробно пишет Н. Козлова⁷.

Надо сразу оговориться, что на протяжении всего советского периода параллельно развивалось два крыла литературы — и шире — культуры: соцреалистическое, представлявшее своеобразную разновидность массовой культуры, и элитарное, по возможности пытавшееся дистанцироваться от политики и коммунистической идеологии. Представители второго направления видели для себя единственный способ проявления духа и личной свободы в том, чтобы полностью посвятить свою жизнь творчеству. Эта «двукрылость» вообще была характерной чертой русской культуры, что отмечали многие исследователи. Интересны в этой связи соображения Н. Бердяева: «Русская литература и русская мысль свидетельствуют о том, что в императорской России не было единой целостной культуры, что был разрыв между культурным слоем и народом, что старый режим не имел моральной опоры... Все мечтали о преодолении раскола и разрыва в той или иной форме коллективизма»⁸.

В этой связи нельзя ни признать справедливость заключения Ю. Тынянова о том, что «литература идет многими путями одновременно — и одновременно завязываются многие узлы... Много заказов было сделано русской литературе. Но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку»⁹.

Существует мнение (М. Чегодаева), что революцию 1917 года приходится трактовать как своего рода «монгольское нашествие», захват цивилизованного общества первобытными ордами с последовавшей затем мучительной для цивилизации ассимиляцией. С этим утверждением можно поспорить, поскольку полупатриархальное российское общество до 1917 г. вряд ли можно отнести к

⁷ Козлова Н. Н. Горизонты повседневности. (Голоса из хора). М., 1996.

⁸ Бердяев Н. А. Русский коммунизм и революция. М., 1990. С. 77.

⁹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 160.

цивилизованным, имея в виду сотни тысяч безграмотных крестьян, недавно освобожденных от крепостного гнета. Вообще о характере эпохи следует говорить очень осторожно, поскольку его однозначная оценка — только позитивная или только негативная — ничего не объясняет и потому неконструктивна. Ни одна из культур неоднородна, социалистическая в том числе. «В каждой есть те, кто читает Северянина, Ахматову и те, кто читает «Золотого теленка». Настоящие, подлинные культурные ценности вырабатывает применительно к потребностям своего времени творческое меньшинство (не обязательно элитарное!), затем они расходятся вширь, усваиваясь новыми и новыми слоями общества. Культурная периферия может жить прошлым веком, а культурный центр будущим»¹⁰.

В повести «Долгое прощание» художественно ярко и исторически точно подошел к объяснению этой проблемы Ю. Трифонов. Один из персонажей этого произведения, режиссер, говорит молодому историку: «Понимаете ли, какая штука: для вас восьмидесятый год (XIX в. — Н. К.) — это Клеточников, Третье отделение, бомбы, охота на царя, а для меня — Островский, «Невольницы» в Малом, Ермолова в роли Евлалии, Садовский, Музиль... Да, да, да! Господи, как все это жестоко переплелось! Понимаете ли, история страны — это многожильный провод, а когда мы выдергиваем одну жилу... Нет, так не годится! Правда во времени — это слитность, все вместе...»

Формирование принципов и механизмов пролетарской культурной политики, во главу которой была поставлена задача создания массовой литературы, началось с первых месяцев прихода к власти большевиков. Большая роль в этом процессе отводилась и изобразительному искусству, как об этом «с революционной прямотой» заявила сама власть: «Художественное оформление революционных праздников с первого года революции имеет очень большое значение как по линии использования искусства для политической агитации и пропаганды, так и с т.зр. вовлечения художников в революционную работу»¹¹. Одним из первых документов НКП от 21 сентября 1918 г., непосредственно касающееся культуры, было Постановление об обеспечении художников мастерскими. Появляется относительно стройная система соответствующих

¹⁰ Интервью с М. Л. Гаспаровым // Вопросы философии. 1992, № 3.

¹¹ Литературная газета. 1929, 10 июня.

мероприятий: украшение площадей и улиц памятниками людей, прославившимися в сфере революционной и общественной деятельности, в области философии, литературы, науки и искусства, создание (по американскому образцу) библиотек-читален. Первоначально предполагалось поставить 50 памятников в Петрограде и Москве и издать 50 плакатов, призванных «дать истинно художественное воплощение системы идей коммунизма»¹². Это происходило потому, что и новые «управленцы» культурой осознали или верно догадывались о том, что визуальные искусства эффективно и притом немедленно воздействуют на массы. Отсюда, видимо, и то особое внимание к театру, который всячески пропагандировался, а также организовывался заново. Не меньшее значение, конечно, имела и литература, также нацеленная на создание массовой культуры особого типа.

Показательны в этом отношении движение по созданию памятника В. И. Ленина, а после его смерти программа увековечивания образа вождя, наметившая некоторые черты будущего соцреалистического стиля в изобразительном искусстве (например, его мифологичность, сакральность). Уже в 1919 г. решением Моссовета учреждается общественно-исторический музей им. В. И. Ленина. Год спустя коллегия Истпарта постановила открыть музей Ленина при Институте истории партии. В 1923 г. организуется Институт В. И. Ленина. Менее чем через месяц в февральском номере журнала «Красная нива» за 1924 г. была опубликована статья Я. Тугенхольда «Ленин в искусстве», в которой автор наметил основные направления создания так называемой Ленинианы: «...Вполне законное стремление возможно скорее воздвигнуть памятник вождю уже целой волной прокатывается по С.С.С.Р. (как об этом говорят телеграммы с мест). Но это начинание не терпит излишней спешки. Пережитое в эти дни должно отстояться — тогда оно даст подлинный кристалл искусства. Образ Ленина должен быть понят еще углубленнее; а чтобы понять Ленина, этот сплав железной твердости с душевной интуицией, надо многое преодолеть и в самих себе — нашу все еще рыхлость и дряблость (в искусстве и жизни!) и нашу обратную крайность: формализм, забвение духа и формы. Портрет-памятник Ленина б у д е т. <...> Он будет образом Ленина, но образом синтетическим, и патетическим, “дорисованным”, одухотворенным и оформленным всем тем, что Советская

¹² Искусство. 1918, № 2(6).





Россия (а с нею и все революционное человечество) прочувствовала сейчас и еще долго будет чувствовать впредь. Он вырастет возросшим и наслоенным той легендой, что уже творится кругом. Он будет вызывать все новые художественные воплощения <...> Он будет все более и более титаническим и триумфальным и, может быть, совсем непохожим по своей форме на прежние памятники по мере триумфа коммунистической идеи и той инженерно-технической эры, за которые боролся Ленин... В монументальном величии этого памятника (в котором архитектура сыграет не меньшую роль, нежели ваение) воплотится весь пафос ленинской эпохи»¹³.

Начинается процесс сакрализации Ленина путем уподобления его Богу, Христу, пророку, путем неосознанной иконографической имитации божественных жестов в портретах и скульптурных изображениях Ленина, а затем Сталина¹⁴.

Зачатки определения сущности и параметров соцреализма как художественного метода можно найти уже в документе, подписанном А. Луначарским и председателем ЦК Всерабиса (Всероссийского профсоюза работников искусств) Ю. Славинским в 1921 г., в котором в частности говорится о том, что «политическое искусство, художественное суждение идеальным устремлениям революции может являться соответственным лишь в том случае, когда сам художник, отдающий этому делу свои силы, искренен, когда он действительно приникнут революционной сознательностью и полон революционного чувства. Поэтому коммунистическая пропаганда в среде самих служителей искусства является также насущной задачей как Художественного сектора, так и Всерабиса»¹⁵. В этом документе удивляет в первую очередь не содержание, а язык — витиевато-романтизированный, язык не официального документа, а литературного манифеста.

С приходом большевиков диаметрально изменился социальный состав не только самой власти, но и всего общества в целом. Главным и основным классом, делегирующим своих представителей в структуры управления страной, а значит и культурой, был рабочий класс и, в значительно меньшей степени, крестьянство, но именно выходцам из крестьянства, осваивавшим новое соци-

¹³ Красная нива. № 6. М., 10 февраля 1924 г. С. 144.

¹⁴ Мочалова В. В. Тоталитарная идеология как суррогат религии // Знакомый незнакомец. М., 1995. С. 36.

¹⁵ Советское искусство за 15 лет. М., 1933. С. 58.

альное пространство по существу и были направлены результаты деятельности писателей, художников, артистов.

Конечно, на первоначальном этапе советской истории сосуществовали два типа культуры: старая элитарная — дворянско-разночинная, представители которой продолжали традиции первых десятилетий XX в., и новая демократическая — рабоче-крестьянская, идеологически ангажированная.

Надо заметить, что аналогичная ситуация складывалась и в последней трети XIX в. «Щедрин, Михайловский, Успенский и др., с одной стороны, Толстой, Достоевский, Вл. Соловьев — с другой. От них пошли параллельные эволюции в поколения 80-х–90-х годов, мало имевшие общего между собой и даже враждебные — социально-политическая группа писателей и анархо-индивидуалистическая»¹⁶.

С. А. Венгеров, известный историк литературы, в свое время высказал соображение о том, что русская литература, начиная с эпохи Белинского, была пропитана общественно-политическим проповедническим характером, и весь запас своих высоких художественных сил устремляла на освещение и разрешение общественно-политических проблем¹⁷. Еще в конце XIX в., глубоко исследуя процессы, протекавшие в русской литературе, анализируя значение тех или иных писателей, воздействие их творчества на жизнь русского общества, С. Венгеров в одной из лекций в Санкт-Петербургском университете говорил о тоске русской литературы по идеалу, а существенным элементом этой тоски, — считал литературовед, — «является глубокое сознание, что на каждом человеке лежит обязанность так или иначе искоренять зло мира. Отсюда прямой вывод — личное счастье или преступно, или, в лучшем случае, пошло, ибо всякий должен быть борцом за правду»¹⁸.

Эти соображения из XIX в. перекочевали не только в русскую литературу начала XX в., но и в литературу советскую, став для нее благодатной почвой и основой, едва ли не самым существенным правилом социалистического общества, где общественное непреложно считалось выше личного. Индивидуальная челове-

¹⁶ Александрович Ю. История новейшей русской литературы. 1880–1910 гг. Ч. 1. Чехов и его время. М., 1911. С. 21.

¹⁷ Венгеров С. А. Собрание сочинений. Т. 1. Пг., 1919. С. 31.

¹⁸ Там же. С. 88.

ческая жизнь отступала на второй план перед решением грандиозных задач.

По существу именно эти два крыла объективно сигнализировали о постоянно существовавшем (почти всегда неявно) в СССР социальном расколе, который тщательно и с успехом скрывала власть. Эти два крыла продолжали свое развитие и в дальнейшем, только территории, которые они занимали, постоянно расширялись в случае с пролетарской, а затем официальной культурой соцреализма, и сужались в случае с культурой элитарной, существование и развитие которой не могли остановить никакие директивы и запреты. Более того, вопрос о том, как и почему ей разрешили выжить в условиях жесткой цензуры, остается открытым и до сего дня.

Метод соцреализма был призван в первую очередь сделать понятными произведения литературы и искусства «широким народным массам», поскольку хорошие писатели, корифеи, массам непонятны — они пишут слишком сложно, доступнее пишут писатели-средняки, упрощая многочисленные проблемы социалистического строительства¹⁹.

Общеизвестно, что «российское общество пережило не один просветительский аврал: начиная с XVIII века имело место несколько волн просвещения — дворянское, большевистское просвещение времен культурной революции... То, что называют социалистическим мифом, было для людей способом историзации бытия, переводом идеологом в интенсивный, аффектный мир реальных переживаний²⁰.

Государственная политика в сфере культуры, смысл которой сводился к возвеличиванию деятельности вождя, государства, партии, соответствовала насущной потребности людей в преодолении растерянности, хаоса, отсутствия элементарного жизненного комфорта. Произведения, в которых авторы старались проникнуть в глубины человеческой психики, описывали и пытались осмыслить причины и глубину насущных проблем, отторгались не только властью, но и читателями.

Оптимизм социалистического реализма был едва ли не единственным «психологическим лекарством» в тяжелой повседневной жизни советского народа. И. Бунин называл любовь к

¹⁹ Литературная газета. 1929, 10 июня.

²⁰ Захаров А., Козлова Н. Материалы круглого стола // Свободная мысль. 1993, № 7. С. 79.

праздникам «вечной русской потребностью», а оптимизм и витальность соцреализма были как раз подобием праздника, «именинами сердца» для основной массы советских людей (наряду с вечным русским антидепрессантом — водкой). В этой связи стоит задуматься о причинах современного обилия и повсеместном распространении фильмов ужасов в благополучных западных странах, а в последние годы и в России. Очевидно, что особым успехом пользуются у массового читателя, зрителя те произведения, которые наиболее сильно воздействуют на его эмоции, выводят его из реального мира, кардинально от него отличаются.

Для массового эстетического вкуса советской эпохи была характерна жажда колоссального, необычайного, способного потрясти и привести в восторг, что отчасти объяснялось серостью, тяжестью повседневной жизни, бегством от нее в своеобразный сказочный мир. Этими же причинами была вызвана и огромная популярность на переломе столетий ранних романтических произведений М. Горького «у изнывавшего от гнета серой обыденщины русского читателя»²¹.

Знаменательно, что литература соцреализма продолжила одну из основных черт классической русской литературы — ее «учительный характер», о котором говорили многие литературоведы, в том числе и С. Венгеров. «...Наша литература никогда не замыкалась в сфере чисто художественных интересов и всегда была кафедрой, с которой раздавалось учительное слово»²². Другое дело, что это свойство соцреалистической литературы имело явный идеологизированный оттенок, а настойчивое навязывание определенных идей в конечном итоге привело к их отторжению.

Словосочетание «советский человек», обозначающее и принадлежность к советскому государству и особый тип индивида, стало повсеместно употребляться в официальных документах и публицистике в 1938 году. Но уже в 1934 г. на XVII съезде ВКП(б), т.н. «съезде победителей», было провозглашено рождение «нового человека»²³. Особость русского социального и политического развития в XX в. заключалась в его скачкообразности; по сущест-

²¹ Венгеров С. А. Основные черты истории новейшей русской литературы. СПб., 1897. С. 59.

²² Он же. Собр. сочинений. Т. 1. Героический характер русской литературы. СПб., 1910. С. 18.

²³ Козлова Н. Н. Социально-историческая антропология. М., 1999. С. 60.

ву обществу не давалось пережить эволюционный переход от одной формы государственности к другой. Население России просто не смогло перестроиться, переосмыслить, привыкнуть к этим кардинальным изменениям, поэтому так естественно в народном сознании место царя занял партийный вождь, а идеи достижения всеобщего коллективного благополучия не были отвергнуты, потому что в течение столетий крестьянское большинство России жили в общине.

К тому же и «марксизм русского извода был не наукой, а лже-религией. Достаточно сказать, что метод ее адептов — катехизический: на вопрос (поставленный или непоставленный) дается ответ, не подлежащий ни доказательству, ни обсуждению. «Учение Маркса всесильно, потому что верно»; «Материя первична, сознание вторично»... Партия очень скоро приобрела облик лжецеркви. Обязательные регулярные собрания (это предписано Уставом), даже если не о чем говорить, сродни посещениям храма по воскресеньям и двенадцатым праздникам. Уличные демонстрации со знаменами, серпами и молотами, портретами вождей аналогичны крестным ходам с хоругвями, крестами, образами. Начав с проповеди «свободной любви», партия со временем взяла на себя роль консистории, практически запретив или чрезвычайно затруднив супружеские разводы»²⁴.

Естественно, что государство самыми разнообразными способами пыталось бороться с религией, в том числе используя знакомый с детства едва ли не каждому жителю России язык православной церкви. Формирование соответствующей антирелигиозной картины мира «нового человека» в СССР начиналось с раннего детства.

Известный советский детский писатель Л. Кассиль в одном из своих очерков (1930 г.) описывает праздник во вновь созданном детском учреждении: «...детсад имени Л. Н. Толстого Красно-Пресненского района принимал участие в детской антирождественской демонстрации. “Мы весело шагаем без елки и попа!” — гласили знамена. Улица кое-где пыталась повлиять на своих прежних “питомцев”. Какой-то субъект подошел к детям и стал сладко убеждать ребят: “Деточки, неужели вам эти красные флажки интереснее, чем елка?.. Зеленая, разукрашенная. Свечки сияют, огоньки, загото...” Вдруг маленькая пятилетняя воспитанница детсада,

²⁴ Панченко А. М. Русская история и культура. СПб., 1999. С. 478.

обычно молчаливая, подняла голову и укоризненно сказала: "Дядя, а ты совсем бессознательный!" Дядя был посрамлен и озадачен. Его окончательно доконали подошедшие школьники. Школьники пели:

*И граждане и гражданки,
В том не видя мотовства,
Превращают елки в палки
В день святого рождества.*

А маленький воспитанник этого же детского сада, еврей, долго ходил огорченный. Он никогда не видел елки, не знал, "с чем ее едят". Мальчика мучила абстрактность его участия в антирелигиозной кампании. Ему непременно хотелось допечь "своего бога". И вот он явился ликующий, размахивая где-то списанным лозунгом:

*Не ходите в синагогу
Никакого нету богу!»²⁵*

В деревнях же детсадовских ребят и младших школьников учили основным элементам посевной кампании и колхозного движения. В яркой борьбе с искоренением исторической памяти родителей призывали отказаться от старых традиционных игрушек их детства: «В детском саду адресованный к родителям плакатик клеймит оловянных солдатиков на подставке, как игрушку скучную, бесполезную... Инициатива ребенка припаяна оловом к подставке. Да и вряд ли тут дело в подставке; будь он и без нее, этот оловянный герой старой Андерсеновской сказки, — им бы все равно не заинтересовался наш советский дошколенок. Запросы дошколенка неограниченны. Его ассоциации и представления конкретны и злободневны. Все услышанное переводится им в сегодняшний план. Прочтя в книжке о "Пламенной Колхиде", он, не задумываясь сообщит вам, что "Колхида — это такой колхоз был в Греции, его греческие кулаки сожгли, — оттого пламенный называется"»²⁶.

В этой почти анекдотической зарисовке советской жизни 30-х гг. проступают многие основополагающие концепты советской пропагандистской системы — «отречение от старого мира», образ врага, колхозное строительство, воинствующее безбожие. Таким

²⁵ Кассиль Л. Республика малышей. Красная нива. 1930. № 15. С. 14–15.

²⁶ Там же. С. 15.

образом советская пропагандистская машина достигала значительных успехов в воспитании «нового человека».

Только в послевоенное десятилетие в СССР начался постепенный процесс индивидуализации человеческих интересов, который отход от тотальной идеологизации всех сторон человеческой жизни: но «мавр сделал свое дело, мавр может уйти». Несмотря на то, что к началу 1950-х гг. основные идеи и постулаты соцреализма глубоко проникли во все поры советского общества, еще долго теоретики художественной культуры разрабатывают дефиниции, определяющие этот метод. В качестве примера можно процитировать всего одну из них, характерную для этой эпохи, которая представляет странную смесь бессмысленных псевдолитературоведческих рассуждений и идеолого-пропагандистских клише из журнала «Искусство»: «Социалистический реализм не является простым продолжением старого реализма, даже в его наиболее высоких проявлениях. Это искусство, проникнутое глубокой большевистской партийностью и тенденциозностью. Социалистический реализм — новый фактор в развитии мировой художественной культуры, знамя и надежда искусства всего передового и прогрессивного человечества. Искусство социалистического реализма означает высшую форму художественного познания действительности»²⁷. Это определение подтверждает мысль Ю. Афанасьева, что советская официальная гуманитарная наука характеризуется сращиванием с политикой и идеологией и превращением в органическую составную часть тоталитарной системы²⁸.

В то же время мнение Б. Эйхенбаума о том, что «одна из специфических особенностей искусства (и художественного творчества) заключается в том, что оно не порождается и не поглощается никакой философской системой, а представляет собой отражение жизни во всей ее сложности и противоречивости»²⁹, с полным правом можно отнести к социалистическому реализму. К тому же, если иметь в виду, что художественный метод есть органическая совокупность идей, настроений, мотивов, поэтических образов, то он, по существу, является выражением мироощущения определенной социальной группы. Об этом же рассуждает и Ю. Гусев, говоря о том, что многие произведения в начальный период истории

²⁷ Искусство. 1949, № 1. С. 5.

²⁸ Советская историография / Под общей ред. Ю. Афанасьева. М., 1996. С. 30.

²⁹ Эйхенбаум Б. М. Мой современник. СПб., 2001. С. 587.

Советского Союза, такие как «Чапаев» Фурманова, «Железный поток» Серафимовича, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Время, вперед!» В. Катаева действительно отражали вкусы и настроения большинства читателей и зрителей (если говорить о кино, театре, живописи), у которых трудовой энтузиазм, вера в возможность волевым усилием создать общество благополучия и справедливости были искренними³⁰.

К концу 1980-х гг. становится очевидным, что с резким изменением социальной структуры российского общества, неминуемо меняется и культурная парадигма. Но как только изменение подобного рода прекращается, стиль или метод становятся фактом историческим, прекратившим свое живое существование вместе с социальной группой, их породившей³¹. Так произошло и с соцреализмом, когда в советском обществе начали размываться классовые границы и пролетариат фактически перестал быть передовым социальным классом, т.н. «гегемоном».

Существует точка зрения, что в культуре соцреализма идейность регулярно подменяла художественность³². На наш взгляд, речь может идти не об идейности, которая не несет никакого негативного характера, а наоборот, есть положительная черта многих художественных произведений, а об идеологической тенденциозности, которая нередко проистекает от недостатка художественного дарования. Но даже выдающиеся таланты творцов соцреалистической эпохи были в высшей степени своеобразными. Вспоминая советскую эпоху, А. Чудаков высказывает следующее соображение о выдающихся людях того времени: «...такой социум, такая странная эпоха, как советская, выдвигала и создавала таланты, соответствующие только ей: МARR, Шолохов, Бурденко, Пырьев, Жуков — или лишенные морали, или сама талантливость которых была собой, не соответствующей общечеловеческим меркам»³³.

Особым было и отношение в советской культуре к категории времени. Ход времени определяется эпохальным событием — Великой Октябрьской социалистической революцией, которая была

³⁰ Гусев Ю. П. Материалы круглого стола // Славяноведение. 1997, № 6. С. 47.

³¹ Малахов С. Как строится стихотворение. М.-Л., 1928. С. 13–14.

³² Купина Н. Языковое сопротивление в контексте тоталитарной культуры. Екатеринбург, 1999. С. 152.

³³ Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени. Роман-идиллия. М., 2001. С. 195.

точкой отсчета новой исторической эпохи. Прошлое в тоталитарной культуре, как правило, имело негативный характер, а настоящее и будущее, берущие начало с Октябрьской революции, исключительно положительное.

Мнение о том, что революция 1917 г. и последовавшая за ней гражданская война привели к полному краху, вернее даже к уничтожению всей «культурной инфраструктуры»³⁴, объективно только отчасти, поскольку анализ культурной ситуации первых лет, последовавших за революцией, свидетельствуют о несколько ином положении дел. Вспомним хотя бы расцвет авангардизма в первые послереволюционные годы, творчество С. Есенина, В. Хлебникова, В. Маяковского, бурную деятельность многочисленных литературных и художественных групп, объединений, литературных кафе.

Представляются справедливыми соображения Венгерова о том, что «литература сильна, когда дело ограничивается словами, когда задача времени сводится к тому, чтобы выразительно, красиво, сильно сказать. Но когда слова заменяются делами, когда романтика переходит в жизнь, когда реальная жизнь более интересна, более захватывает, чем литературная выдумка, — роль слова неизбежно бледнеет. ... Расцвет чисто-литературный совпадает с эпохами подготовительными, когда брожение происходит исключительно в сфере мысли, когда гений эпохи уходит в слова. Когда наступает эпоха дел, словесное искусство ослабевает»³⁵.

Первые революционные годы отличались доминированием на культурной арене наиболее леворадикальных групп (от пролеткультовских до футуристических), эстетические программы которых были однозначно негативистскими по отношению к культурной традиции и сводились к созданию совершенно новой культуры. Отношение власти к этим течениям не было, как традиционно утверждалось, позитивно-однозначным. В деятелях новой культуры ценилась прежде всего идеологическая близость³⁶.

Отдельные исследователи советской культурной эпохи, например, Е. Добренко, считают, что нельзя выводить соцреализм из 20-х годов. В то же время, по нашему мнению, нельзя рассматривать 20-е годы как законченный, более того наглухо, вакуумно

³⁴ Критика 1917–1932 годов. М., 2003. С. 6.

³⁵ Там же. С. 143.

³⁶ Там же. С. 7.

запечатанный период, не сказавшийся на формировании принципов соцреализма. Критик призывает видеть за «борьбой идей» борьбу людей. Отчасти это так, поскольку личный «человеческий» фактор действительно лежит в основании любой борьбы идей.

Известный славист С. Б. Бернштейн в своем дневнике, вспоминая начало 30-х гг., характеризует это время, как период «резкого обострения борьбы партии со своими врагами во всех областях жизни. Именно в 1931 г. началось мощное наступление на “идеологическом фронте”. В январе было опубликовано постановление ЦК партии о журнале “Под знаменем марксизма”, в марте состоялось постановление по докладу Коммунистической академии, в которых решительно требовалось усиление борьбы с ревизионистами... Кульминация напряжения пала на ноябрь, когда в журнале “Пролетарская революция” было опубликовано письмо Сталина, требовавшего в категорической форме усиления борьбы с троцкистской контрабандой и с правым уклоном. В стране началась вакханалия. Многие потеряли голову. Начали появляться статьи о марксизме в кузнечном деле, в шахматной игре, о роли марксизма в воспитании маленьких детей и т.д. Наркомпрос срочно приступил к созданию новых школьных программ. В новой программе ты должен был найти в своей среде врагов, по которым нужно было стрелять беспощадно»³⁷.

Таким образом, к началу 30-х гг. в руководстве страной сложилось твердое убеждение в том, что пришло время создания новой культурно-идеологической доктрины, которая смогла бы создать и поддерживать атмосферу всеобщего трудового энтузиазма, «нести в массы» идеи скорейшего построения социалистического общества, способствовать поддержанию в обществе чувства особой миссии. Этой доктриной, эстетической программой, художественным стилем и методом стал социалистический реализм.

³⁷ Бернштейн С. Б. Зигзаги памяти. М., 2002. С. 95.

Своеобразие и специфика новой эстетической системы

Теория метода социалистического реализма имеет довольно долгую историю, в которой можно выделить несколько этапов, не всегда совпадающих с этапами развития самой литературы. В нашу задачу не входит анализ и оценка литературоведческих работ на эту тему, они многочисленны и в большинстве своем достаточно конъюнктурны и схоластичны, что, правда, не мешает их анализу. Мы будем их учитывать по мере необходимости, но основное внимание сосредоточим на тех работах, которые за давностью лет выпали из поля зрения специалистов. Они чрезвычайно важны, так как являются своеобразными предтечами теории соцреализма. К тому же их мало знают современные исследователи, значительна и их роль с точки зрения понимания литературоведческого контекста того времени.

Теоретическое обоснование социалистический реализм как метод (или стиль, как нередко называли его в начале 1930-х гг.) получил незадолго перед 1 съездом советских писателей и в докладах, прозвучавших на нем. Но накануне этого знаменательного для советской культуры события в печати появилось несколько литературоведческих работ, в которых были сформулированы основополагающие принципы нового метода. Наиболее показательной из них была статья «Героика масс и оптимизм борьбы», опубликованная в альманахе «Год XVII». Ее автор — Е. Добин (главный редактор газеты «Литературный Ленинград», составитель сборника «Ленин и искусство», 1934), рассуждая об основных свойствах нового метода, отмечал «героический характер стиля социалистического реализма, творцом которого является героический рабочий класс»³⁸.

И если деятели русской культуры XX века — философ С. Булгаков³⁹ и известный русский историк литературы С. Венгеров, еще в начале XX в. относили это свойство (героичность) вообще к русской

³⁸ Добин Е. Героика масс и оптимизм борьбы (К вопросу о социалистическом реализме) // Альманах «Год XVII». М., 1934. С. 453. (Под ред.: М. Горького, Л. Авербаха, Е. Габриловича, В. Ермилова, В. Кирпотин, Вс. Иванова и др.)

³⁹ Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество (из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи. 5-е изд. М., 1910.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

ЦЕНА в Москве и провинции 25 руб.: на станциях жел. дор.—27 руб.



№ 33.

Москва, 19-го августа 1923 г.

№ 33.

ПРИВЕТ ВЫСТАВКЕ

СОДЕРЖАНИЕ.

Ст. Шидор. —Варшк, рассказ.
С. Шерп. —Школа, рассказ.
Стихи: С. Горюденко, Г. Петинкова и Г. Неата.

Иллюстрации: Как строилась Выставка, панорама, руководители: Выставка, Нескучный слд, новые члены коллегии НКВД приезда американских сызгоров, приезда Датской миссии жинд. современной Бурдона, активистские демонстрации наля промышленности и т. д.

Статьи, заметки, критика и библиография
В номере 25 художества, фотографии.

№ 7 ТАЛОН
≡ для получения ≡
БЕСПЛАТНОЙ ПРЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
КАРТВИ 12 12
(ПРОСЬБА СОХРАНИТЬ.)

Издательство „Известий ЦИК СССР и ВЦИК“.

Красная нива. 1923 г. № 33

литературе и интеллигенции, в том числе и XIX века, то Е. Добин, по всей вероятности, по идеологическим соображениям, безапелляционно утверждает, что «эта черта кладет резкую грань, вырывает глубочайшую пропасть между литературой восходящего революционного класса, могильщика капиталистического строя, и предшествовавшей ей литературой»⁴⁰.

Из этой «предшествовавшей литературы» Добин, естественно, выделяет только творчество Горького. В то же время критик не смог совершенно отказать «до-пролетарской литературе» в наличии героев и героизма, но и тут он делает оговорку о «глубочайших существенных различиях» между этими периодами русской литературы. Цитируя для обоснования собственной точки зрения мнение Белинского об идеальности романтического героя, Добин, не желая того, делает очевидным сходство романтического героя с героем соцреалистической литературы: «Если герой романа, так уж и собой-то красавец, и на гитаре играет чудесно, и поет отлично, и стихи сочиняет, и дерется на всяком оружии, и силу имеет необыкновенную»⁴¹.

Критик согласен с мнением Э. Золя, считавшим героев романтических произведений личностями не в меру раздутыми, деревянными куклами, превращенными в колоссов, а от себя добавляет, что «они похожи на иконописные лица, сияющие всеми добродетелями, в палитре художника»⁴².

Но Е. Добин, видимо сознательно, упустил из виду, что стремление к идеалу, идеальность — основная черта, роднящая литературного героя любых эпох, в том числе и соцреалистической.

Добин, как и многие отечественные теоретики литературы, пытался представить литературу советского периода как нечто абсолютно новаторское, стараясь не только не замечать ее родства, общих черт с литературой предшествующих эпох, но и игнорируя общие законы ее развития, нередко заменяя их звонкими, но малосодержательными идеологическими клише.

Выражая официальную точку зрения на новый художественно-литературный метод, автор статьи неоднократно отмечал его отличие от буржуазного реализма и романтизма: «Художник рабочего класса не нуждается в выдуманных, фальшивых, ходульных

⁴⁰ Там же. С. 454.

⁴¹ Белинский В. Русская литература в 1842 году...

⁴² Альманах XVII. С. 470.

героях, он отворачивается от них, подобно реалистам прошлого. Но не для того, чтобы отказаться от героев, а для того, чтобы изображать реальных, действительных героев и давать «правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии. <...> Стиль социалистического реализма — это стиль героики масс. Героизм или масса — так стоял вопрос перед искусством прошлого. Герой, но вымышленный, — либо реальный образ, лишенный героизма. Стиль социалистического реализма снимает эту дилемму, почти неразрешимую для искусства прошлого»⁴³. Главный отличительный признак социалистического реализма критик усматривал в изображении «постоянного трудового упорного героизма». А единственной целью художника должно быть видение героического в будничном, «ибо это небывалая в прошлом черта живой практики революционного пролетариата»⁴⁴.

В статье Добина знаменательно также постоянное противопоставление буржуазного реализма и реализма социалистического. Их отличие наиболее заметно, по мнению автора, в выборе главных действующих лиц, в мотивации поступков главных персонажей. Представителем первого он считает Флобера, второго — Горького. По мнению критика, «именно мера овладения показом героизма массовой и будничной работы будет мерой роста, мерой успеха, мерой побед социалистического реализма»⁴⁵, а для буржуазного реализма свойственно умаление героев, описание негероической повседневной жизни «среднего человека».

Говоря о предшествующем периоде, критик видит главный недостаток политики РАППа в его чрезмерном увлечении формально-логическими построениями, «от глаз теоретиков литературоведения сплошь и рядом ускользало представление о стиле рабочего класса, как о стиле героическом. Рапповцы проводили знак равенства между реализмом в литературе и материализмом в философии, истоки пролетарского стиля они видели единственно в буржуазном реализме, правильно борясь против приукрашивания, лакировки, ходульности, ложной выдумки в советской литературе, они ни в каком виде не признавали романтизма, без учета всего разнообразия течений и струй в нем»⁴⁶.

⁴³ Там же. С. 464.

⁴⁴ Там же. С. 465.

⁴⁵ Там же. С. 466.

⁴⁶ Там же. С. 476.

Другой наиболее характерной чертой соцреализма Добин называет оптимизм — «мощный, победоносный оптимизм революционного изменения действительности, который и есть его душа и жизненный нерв его»⁴⁷. Все положения статьи «Героика масс и оптимизм борьбы» почти без изменений были положены в теоретическое обоснование метода социалистического реализма, провозглашенного на 1 Съезде писателей в докладах его участников, в первую очередь, в речи А. Жданова, главным методом советской литературы.

Однако основные параметры теории соцреализма были намечены еще ранее в книге Л. Троцкого «Революция и литература» (1923 г.). В этом труде, отражавшем по существу официальную точку зрения, автор отказывает русской культуре в значительном прошлом. Оно просто обесценивается, отрицается. Одновременно с этим формулируется задачи нового искусства: «Пролетариату нужно в искусстве выражение для того нового душевного склада, который в нем самом только-только формируется и которое искусство должно помочь оформить»⁴⁸. Нельзя не согласиться с М. Голубковым, который считает культурный нигилизм Троцкого и его сторонников нравственно-этическим обоснованием культурной селекции, усекновения неугодных ростков культуры, обосновывает право власти крепче сжать тиски идеологического пресса, превратить литературу в идеологический рупор⁴⁹.

Необходимо также помнить, что основным теоретическим фундаментом соцреализма на протяжении многих десятилетий была провозглашена работа В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905), в которой был сформулирован принцип партийности литературы, определивший дальнейший путь развития социалистических литератур. Ранее эта работа не имела никакого культурно-политического значения. «В конце 20-х гг. радикальная, уже тогда “сталинская” группа РАППа извлекла эту статью из небытия — как и понятие “производственная пропаганда” — и использовала для окончательной консолидации

⁴⁷ Там же. С. 491.

⁴⁸ Троцкий Л. Д. Литература и революция // Вопросы литературы. 1989, № 7. С. 221.

⁴⁹ Голубков М. М. Раскол (Русская историко-культурная ситуация первой трети XX века и литературный процесс) // Научные доклады филологического факультета МГУ. М., 1996. С. 233.

и превращения советской литературы в единый поток»⁵⁰, этот поток несколько позднее стал называться литературой социалистического реализма.

В этой связи уместно вспомнить и о позиции по вопросу партийности литературы другого политика и философа — Дёрдя Лукача, который создал собственную теорию «большого реализма», включающего в свое русло и реализм социалистический⁵¹. «Не отвергая принципа партийности, философ в то же время отделял его от повседневного политического прагматизма. В партийности он видел не подчинение художественного творчества тактическим задачам, а его созвучие генеральным, стратегическим целям партии, в конечном итоге самой идее социального прогресса»⁵².

Не менее значительной в теории Лукача была его позиция по отношению к определяющей роли действительности, окружающего мира, который воздействовал на писателя, что вызывало его «преданность действительности». Сам критик так писал об этом: «Выдающиеся реалисты поистине фанатично преданы исторической жизни во всей ее полноте: они изображают ее таким образом, что в ней сохраняются все ее позитивные и негативные тенденции в их живой обусловленности, все, что утверждается или отрицается самой действительностью, то есть подлинная диалектика всех сил, которые, противоборствуя, возникают и отмирают в ходе исторического развития»⁵³.

Вообще роль работ Д. Лукача для развития литератур всех стран народной демократии довольно велика, прежде всего благодаря изложенным в них взглядам философа на гносеологический, а не классовый характер литературы. Лукач отвергал точку зрения на то или иное литературное произведение в зависимости от приверженности их авторов определенному направлению в литературе.

Влияние работ Лукача на развитие литературоведческой мысли в СССР было, к сожалению, весьма незначительным в силу известных идеолого-политических причин. В то же время суще-

⁵⁰ В тисках идеологии. 1917–1927. Антология литературно-политических документов. М., 1992. С. 11.

⁵¹ См. подробнее в кн.: *Стыкалин А. С.* Дьёрдь Лукач — мыслитель и политик. М., 2001.

⁵² Там же. С. 115.

⁵³ *Лукач Д.* Что такое новизна в искусстве? // Вопросы литературы. 1991. № 4. С. 58.

ствует мнение, что «в той мере, в какой это было возможно в условиях СССР в 1930-х годах теория «большого реализма» сыграла свою роль в реабилитации классического наследия перед лицом пролетарской культуры, после Октября устами идеологов Пролеткульта, РАППа и других организаций высокомерно провозглашавшей собственное превосходство над искусством минувших эпох»⁵⁴. Возможно это и так, и литературно-критическая деятельность Лукача действительно имела положительное значение для процесса своеобразной «реабилитации» классики в СССР, но несомненно также и то, что этот процесс был бы невозможен прежде всего без властных решений руководящих идеологических органов, а главное — воли ее вождя, главного инициатора любых изменений культурной политики партии. Об этом же свидетельствуют и документы: «Уже с начала 20-х годов Л. Троцкий, И. Сталин, Н. Бухарин, другие вожди стремились привлечь на свою сторону молодых писателей, использовать их талант и энергию не только в целях коммунистического строительства, но и для поднятия собственного авторитета, укрепления позиций во внутривластной борьбе за лидерство. В дальнейшем интерес у власти имущих к деятелям творческой интеллигенции не пропадал, даже увеличивался. <...> Именно политбюро, оргбюро и секретариат ЦК, а с конца 20-х годов, с момента утверждения единовластия Сталина, зачастую лично вождь принимал все значимые решения о развитии культуры, судьбе тех или иных художественных произведений и их авторов»⁵⁵.

В работах Лукача, относящихся к 1930-м гг., значительных с точки зрения понимания природы и характера соцреализма, интересен прежде всего его взгляд как непосредственного глубокого наблюдателя и участника литературного процесса. «На нынешнем этапе, пожалуй, главной задачей в литературе является полное преодоление “иллюстративности”. <...> Когда еще и сегодня мы узнаем, что писатель считает своей “тематикой” описание какой-нибудь фабрики, отрасли производства и проч. И критика начинается прямо с этой ошибочной постановки вопроса, то ясно, сколь живы еще в нашей литературе (имеется в виду советская литература — Н. К.) самые худшие традиции.

⁵⁴ *Стыкалин А. С.* Дьердь Лукач — мыслитель и политик. М., 2001. С. 88.

⁵⁵ *Власть и интеллигенция.* М., 2002. С. 8.

Ведь понятно, что писатель, взявший в качестве “темы” какую-то отрасль и полагающий, что “новое” состоит в том, что в советской литературе еще никто не “осветил”, скажем, производство синтетических смол, сам же и преграждает себе путь к обретению литературной новизны. Изображение, которое выйдет из-под его пера, будет либо поверхностным, либо стоящим на уровне добротного репортажа...»⁵⁶.

Советские идеологи при активной поддержке национальных партийных элит пытались распространить основные принципы соцреализма и на литературы стран, которые пошли по социалистическому пути после 1948 г.

Например, исследуя процессы, происходившие в литературе Чехословакии, С. А. Шерлаимова констатирует, что «опираясь на догматически толкуемый советский опыт, партийные власти стремились превратить писателей и вообще деятелей культуры в проводников своего влияния на массы для воспитания их в удобном для себя духе... <...> была предпринята попытка провести “социалистическую унификацию” литературы»⁵⁷.

Можно утверждать, что подобная ситуация складывалась во всех без исключения национальных литературах стран, образовавших т.н. социалистический лагерь. Но метод соцреализма, был неорганичен для этих литератур по целому ряду причин (о которых речь пойдет ниже), что и привело к его незначительному и недолговому распространению и востребованности в обществе, хотя он использовался властью как своеобразный пресс, с помощью которого достигалась вполне определенная, до крайности идеологизированная система образов и тем.

В 1954 г. состоялся 2-й съезд советских писателей. На съезде, естественно, шла речь и о социалистическом реализме, который к этому времени имел определенную историю не только как литературный метод, поскольку его основные принципы и задачи распространились в большей или меньшей степени на всю советскую культуру, и — шире — на культуры стран народной демократии. В своем докладе К. Федин, отвечая на вопрос Э. Триоле «... что такое советская литература, во что воплотился метод социалистического реализма», довольно много места уделил этой проблеме,

⁵⁶ Лукач Д. Что такое новизна в искусстве? // Вопросы литературы. 1991. № 4. С. 67–68.

⁵⁷ Шерлаимова С. А. Литературы «Пражской весны»: до и после. М., 2002. С. 7.

но ответ его носил общий, неконкретный характер, что было свойственно многим исследователям, когда дело касалось сути, характеристики соцреализма. Писатель, осознавая внутреннюю противоречивость не только теории, но и практики, пытался по-своему объяснить позиции советского литературоведения: «Но когда нас спрашивают — что такое социалистический реализм, а мы отвечаем — познакомьтесь с совокупностью лучших произведений разных советских писателей, — мы часто видим на лицах наших собеседников разочарование.

От нас ждут рецептуры! И что удивительно: чем больше зарубежный писатель говорит о том, что искусство свободно, а мы советские писатели, нивелируем искусство и регламентируем его тем более он настойчив и даже агрессивен в своем требовании, чтобы мы в конце концов дали ему совершенно точный ответ — что же такое социалистический реализм и как этим методом надо оперировать!.. Рецептами искусство не создается»⁵⁸.

Кардинально новый этап в анализе и дальнейшем развитии теории социалистического реализма наступил после XX съезда партии (1956 г.). Если на протяжении 30-х–50-х гг. теория литературы пыталась обозначить и определить место каждого опубликованного произведения с позиций поэтики соцреализма и его канона, причислить их к соцреалистическому лагерю или отлучить от онога, то литературоведение 1960–1980-х гг. отличалось тем, что пыталось приспособить теорию к ускользающей из канонических рамок художественной практике, которую только номинально, с очень большой натяжкой можно было назвать соцреалистической.

Д. Лукач в своей работе «Социалистический реализм сегодня» (1964) также пытался наметить новые пути соцреализма, которые могли бы привести литературу к новым художественным достижениям. Поводом для ее написания стал рассказ А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Одновременно с анализом этого произведения, его языка, структуры, символического смысла и документального содержания маститый критик предпринял попытку эволюционного анализа литературы социалистического реализма, поскольку, как он с горечью констатирует, социалистический реализм, вследствие практики сталинской эпохи, даже в социалистических странах является объектом насмешек.

⁵⁸ Федин К. Писатель, искусство, время. М., 1957. С. 427.

Для того чтобы достичь уровня 20-х гг., социалистическому реализму следует вновь найти путь к реалистическому изображению человека сегодняшнего дня⁵⁹.

Возрождение и обновление соцреализма, наиболее яркими художниками которого на начальном его этапе Лукач считает М. Шолохова, А. Толстого, молодого А. Фадеева, возможно только в том случае, если писатели признают, что «исходным и конечным пунктом творческого процесса в литературе, главной целью ее является конкретный человек»⁶⁰.

По существу статья Лукача «Социалистический реализм сегодня» была посвящена поэтике этого художественного направления, что в те годы было новаторским словом в литературоведении. Критик отмечает ряд типичных черт и свойств соцреалистических произведений «канонического периода» 30-х гг. в русской литературе. К ним он относит — «грубые подделки прошлого, образов, ситуаций, человеческих судеб, перспектив», а также — «казенный натурализм», превращение типизации в чисто политическую категорию, которая ограничивалась позитивной или негативной оценкой поведения героя, искусственность сюжетов и образов.

Литературу социалистического реализма 30-х гг. Лукач называет «иллюстративной литературой»: она «возникла не из диалектического взаимоотношения прошлого и реальной действительности и реальных целей человека — ее форма и содержание определялись очередными постановлениями. Так как «иллюстративная литература» родилась не из реальной жизни, а из комментирования этих постановлений, то искусственные герои-марионетки, созданные для этой цели, не нуждались в прошлом да и не могли иметь его. Вместо этого у них были лишь «анкеты», которые заполнялись в соответствии с тем, должен был герой быть «положительным» или «отрицательным»»⁶¹.

По мнению Лукача «подлинный стиль 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 обра-

⁵⁹ Лукач Д. Социалистический реализм сегодня... С. 73.

⁶⁰ Там же. С. 80.

⁶¹ Там же. С. 74.

зом были бы выражены самые глубокие и самые характерные черты»⁶².

Еще в начале 1960-х гг., несмотря на изменившуюся литературную ситуацию, Лукач считал, что «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»⁶³. Представляется, что Д. Лукач в этой теоретической работе ведет речь не о будущем соцреализма, несмотря на название статьи, а о перспективах обновления реализма как основного направления в современной венгерской литературе и шире — в литературах социалистических стран в новых социально-политических условиях.

Но уже с начала 60-х гг. этот термин, особенно в литературоведении Польши, Венгрии, Югославии употребляется все реже и реже. Наступили времена, когда «соцреализм стал тормозить не саму литературу, а ее теорию. Многие советские писатели (среди них А. Солженицын, Ч. Айтматов, Ф. Искандер, Ю. Трифонов, В. Быков, В. Астафьев, В. Распутин, В. Шукшин) тихо освободили себя от соцреализма гораздо раньше, чем он был громко предан анафеме. И с освобождением от него свободно вздохнули прежде всего интерпретаторы искусства»⁶⁴. В вышеупомянутых странах социалистического лагеря этот процесс проходил еще энергичнее: теоретики литературы не скрывали, что их уже не интересуют проблемы мертворожденного метода, и только политические и идеологические соображения побуждали литературоведов принимать участие в дискуссиях по этой проблеме с советскими коллегами.

Однако отечественные литературоведы продолжали создавать довольно обширный корпус теоретических работ, исследовавших проблему эволюции социалистического реализма с широким привлечением литературного отечественного и зарубежного материала. Наиболее интенсивное развитие эта ветвь литературоведения получила в 60–70-е гг. XX в. Основной ее целью было выявление общих закономерностей и национальной специфики тех

⁶² Лукач Д. Социалистический реализм сегодня... С. 91.

⁶³ Там же. С. 91.

⁶⁴ Будагова Л. Н. Социалистический реализм: предпосылки и судьба // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема. М., 1995. С. 24–25.

или иных литератур, расширение понимания соцреализма как исторически открытой художественной системы.

Б. Сучков в 1974 г. посвятил одну из своих работ современному состоянию социалистических литератур, в которой он определил этот творческий метод «как открытую категорию в том смысле, что возникающее на его основе искусство необычайно чувствительно к историческим переменам, идущим в мире, к новым проблемам и конфликтам, новым характерам, новым ситуациям...»⁶⁵.

Б. Сучков был солидарен с Д. Марковым при оценке соцреализма как открытой эстетической системы, способной адекватно отображать и вскрывать новые явления в общественной жизни⁶⁶. К классикам советской литературы исследователь относит — Шолохова, Леонова, Федина, Фадеева, Тихонова.

Рассуждая о соцреалистическом методе, Б. Сучков высказывает глубокую мысль о том, что «метод вообще, а художественный в особенности, нельзя привносить в искусство. Метод — феномен индуктивный, а не дедуктивный, он рождается в художественной практике и потому для его развития определяющими являются те процессы, которые идут в жизни и общественном сознании, находя выражение в художественном творчестве»⁶⁷. Если следовать логике автора, то становится очевидным, что соцреализм, директивно «привнесенный» в советскую литературу — и шире — культуру, не был «естественно рожденным» художественным методом, а представлял собой скорее эстетическую программу, странную смесь из художественных и идеологических черт, поэтому и определить его сущность, уловить главные свойства представлялось делом или невозможным или крайне сложным. Об этом советские литературоведы, в своем большинстве, старались не говорить.

Таким образом, с крушением социалистического общества, с изменением общественно-политического строя завершилась и эпоха соцреализма, в первую очередь как эстетической системы. В отсутствии политической воли с одной стороны, и с другой — тем, героев, ситуаций, характерных для периода построения социализма, метод не мог результативно развиваться дальше. По существу, в литературах социалистических стран после краткого периода (менее десятилетия) подражания советским образцам

⁶⁵ Контекст. 1974. М., 1975. С. 42.

⁶⁶ Там же. С. 45.

⁶⁷ Там же.

канонического соцреализма, центральным литературным направлением в 60–70-годы становится реализм.

Многие писатели и литературоведы социалистических стран, если и не отмежевывались публично от социалистического реализма, то старались обойти его, заменяя термином «реализм», или называли эту ветвь национальной литературы социалистической литературой.

При изучении многих литературоведческих трудов 60-х–80-х гг. складывается впечатление, что термин даже как ритуальная фигура причиняет неудобство теоретикам литературы. Они не знают, что с ним делать дальше. Очевидно, что соцреалистическая литературоведческая наука зашла в тупик, из которого ей не суждено было выйти.

В то же время, как отмечал В. Хорев, этот художественный метод (на раннем своей истории) обладал способностью к развитию «за счет перехода на его идейные позиции передовых художников других течений, <...> основное же русло социалистического реализма вбирало в себя, перерабатывая на новой идейной основе, и те художественные открытия, которые рождались вне его»⁶⁸. Но это был совсем не тот художественный метод, который по инерции и конъюнктурным соображениям называли социалистическим реализмом.

Несмотря на то, что совершенно явно художественная культура, выбравшая своим методом соцреализм, находилась в глубоком кризисе, литературоведы социалистических стран с большей или меньшей степенью интенсивности продолжали разрабатывать его теорию, «улучшать» и углублять ее. Так, Т. Павлов, болгарский историк литературы, отставив точку зрения на абсолютно новаторский характер нового метода, в то же время своеобразным образом пытался обозначить в нем и некоторые черты преемственности — «социалистический реализм есть такой метод, который, используя элементы символистичности, романтичности, экспрессивности, импрессионистичности и так далее, впервые в истории человечества не теряет своих основных черт характера...»⁶⁹. Естественно, что самой главной из них Павлов, в отличие от Д. Лукача, считал его классово-партийную сущность⁷⁰.

⁶⁸ Хорев В. А. Становление социалистической литературы в Польше. М., 1979.

⁶⁹ Литература в изменяющемся мире. М., 1975. С. 14.

⁷⁰ Там же. С. 16.

Надо отметить, что и советские литературоведы и их коллеги из социалистических стран хорошо понимали, что произведения, созданные, по их мнению, в русле социалистического реализма в 60-е–70-е гг. значительно отличались от советских произведений 30-х–40-х гг., написанных по так называемому классическому канону. Поэтому одни литературоведы пытались представить эту литературу как находящуюся в «переходной стадии», как «промежуточный фазис между его классическим периодом и возможным возникновением классики в отдаленном будущем, (одновременно с этим литературоведение и критика сами испытывали осознанную потребность в обновлении⁷¹). Другие же (Б. Сучков) считали создание таких произведений как «Судьба человека» М. Шолохова, «Русский лес» Л. Леонова, «Последние залпы» Ю. Бондарева, «Иду на грозу» Д. Гранина, «Последний срок» В. Распутина и некоторых других — знаком нового периода в развитии соцреализма.

Венгерский литературовед Б. Кёпеци также отмечал новые черты венгерской литературы этого времени: «С середины 60-х годов на первый план выдвигаются скорее философские темы, так называемые “вечные” человеческие проблемы, вопросы личной жизни. Все это тесно связано с тем, что социалистическая литература ищет для себя новые пути»⁷². Об этом же ранее в 1964 г. говорил Д. Лукач, отмечая, что акцент перемещается на внутреннюю, нравственную жизнь, на этические проблемы, которые иногда едва заметны на поверхности⁷³.

К середине 80-х гг. в СССР и других соцстранах новых работ по теории соцреализма почти не появляется. Складывается впечатление, что интерес к литературе и культуре соцреализма исчез навсегда. Но почти через десятилетие, в связи с диаметрально изменившейся политической и общественной ситуацией в т.н. соцлагере (бархатные революции, распад СССР и СФРЮ) возникает насущная потребность в самоидентификации невозможной без осмысления прошлого, тесно связанного, особенно в СССР, с соцреализмом. Оживление интереса исследователей к данной проблеме характеризуется новым взглядом на это явление: рассмот-

⁷¹ Богданов Ю. Новые аспекты изучения современного литературного процесса // Литературы европейских социалистических стран. М., 1988. С. 9.

⁷² Кёпеци Б. Современность социалистического реализма // Литература в изменяющемся мире. М., 1975. С. 68.

⁷³ Лукач Д. Социалистический реализм сегодня... С. 91.

рение феномена соцреализма не с традиционных позиций исключительно в качестве литературно-художественного метода, а значительно углубляя и расширяя трактовку его границ и содержания, признавая его непосредственное влияние на формирование культуры нового типа⁷⁴.

Таким образом, можно констатировать, что исследование метода социалистического реализма, рожденного в 30-е годы XX века в СССР, модифицировавшись, получило плодотворное продолжение. Очевидно, что исследования подобного рода выходят на новый уровень своего развития и призваны осмыслить значение соцреализма для культуры России и других стран, где на определенном историческом этапе данный метод был своеобразным, нередко главенствующим элементом культуры. Пришло понимание того, что «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., требующее оценки»⁷⁵. Это и эстетика мощной социалистической идеи, подчиненности ей всех форм жизни и культуры. Это бесконечность трактовок, социалистических смыслов, положительных и отрицательных их воплощений⁷⁶. В то же время этот процесс только тогда будет значительным и плодотворным, если в основание этих исследований будут положены известные и неизвестные тексты того времени⁷⁷, а не только чисто теоретические «рассуждения на тему», сродни многим теоретическим работам недавнего времени.

⁷⁴ Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема / Отв. ред Н. М. Куренная. М., 1995. С. 3.

⁷⁵ Хорев В. А. Теория и практика соцреализма и польская литература // Знакомый незнакомец. М., 1995. С. 117.

⁷⁶ Ястребова Н. Я. Драма русской художественной культуры XX века // Русская художественная культура. Контуры духовного опыта. СПб., 2004. С. 169.

⁷⁷ Примером такого рода трудов м. служить кн.: *Рассадин С.* Самоубийцы. Повесть о том, как мы жили и что читали. М., 2002.

Сакрапизация термина «социалистический реализм»

В круг проблем, касающихся зарождения и формирования социалистического реализма, безусловно входит смысл и содержание самого термина, перипетии его развития: от обозначения творческого метода советской художественной культуры на протяжении 1930-х–1950-х годов до его сакрализации в 60–80-е годы литературоведением СССР и некоторых других (теперь уже бывших) социалистических стран.

Авторство нового термина, на многие годы определившего развитие литературы и культуры СССР, в последнее десятилетие вызывало много дискуссий и противоречивых мнений⁷⁸. Его время от времени приписывали то Горькому, то Сталину, то Гронскому. По нашему мнению, термин, скорее всего, — плод коллективного творчества. Партийному руководству в конце 1920-х годов был крайне необходим соответствующий духу эпохи и ее задачам своеобразный стержень, вокруг которого можно было бы собрать творческие силы в преддверии осуществления определенных политических, идеологических и экономических задач. Главной среди них была консолидация общества вокруг Сталина и его политики. Власть хорошо понимала, что многообразие художественных стилей и направлений не только не будет способствовать достижению этой цели, но и значительно затормозит этот процесс. Поэтому в 1932 г. ЦК ВКП(б) выпустил в свет постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», в котором признавалось нецелесообразным дальнейшее существование пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.), они создают «опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задачи социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству»⁷⁹.

⁷⁸ Ревякина А. А. К истории понятия «социалистический реализм» // Наука о литературе в XX веке. М., 2001. С. 285.

⁷⁹ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 8-е изд., доп. М., 1971. С. 45.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

ЦЕНА в Москве и провинции 25 коп. в черв. исчисл.; на станциях жел. дор.—28 к.

КРАСНАЯ НИВА

№ 5

Москва, 3-го февраля 1924 г.

№ 5



Издательство „Известий ВЦИК и ЦИК СССР“.

Красная нива. 1924 г. № 5

В то же время власть предрержащие хорошо осознавали, что новая социальная действительность с неизбежностью создаст и новую культуру, новый стиль, обозначенный новым термином, поэтому они предприняли попытку опередить естественный ход вещей, и, как это не раз бывало в советской истории, в 1934 г. официально объявили о рождении нового художественно-литературного метода, якобы сформированного внутри самого литературного процесса. Смысл, который вкладывали в термин его создатели, был довольно понятен: он был призван отразить процесс рождения нового общества и нового литературного героя с помощью реалистических художественных средств, наиболее приемлемых для основной читательской массы.

Реализм русской литературы XIX века, рожденный при ином общественно-политическом укладе, который позднее, благодаря своему разоблачающему характеру, был назван критическим реализмом, вряд ли соответствовал тому предназначению, которое было уготовано новой властью культуре и литературе. Для решения подобных задач не подходило ни одно из предшествующих художественных направлений, в том числе и наиболее родственное соцреализму — критический реализм, который не только отражал действительность, но и задавал ее критическое освещение. Сразу скажем, что на самом деле между ними существовали определенные связи. Соцреализм не мог пройти мимо художественного опыта реализма XIX в., о чем пишут многие исследователи. Так как направленность критического реализма, естественно, не соответствовала советской эпохе, она не могла определенным образом повлиять на атмосферу в новом обществе, повисить в нем «градус оптимизма».

Только в революционном романтизме признали истинного предшественника. Соцреализм увидел в нем искусство, приподнятое над повседневным миром. Таким были обе ветви романтизма (революционный и консервативный), если следовать принятой в советской литературе терминологии. Для его поэтики характерно определение сущего, вера в то, что не только данный реальный мир окружает человека. Романтики выстраивали свои миры, относя их в прошлое или будущее, окрашивая свою концепцию то в мрачные, то в оптимистические тона, но всякий раз решительно отторгаясь от мира повседневного. Одни звали на борьбу за лучшее будущее, другие вели в прошлое, но те и другие ставили человека превыше всего. Он рисовался как герой, бунтарь, отщепе-

нец, способный заразить своей энергией общество, а не только презирать его. Оптимистический настрой романтизма, наделенный революционными порывами оказались созвучными искусству соцреализма. В этой связи не кажется удивительным тот факт, что в родоначальники социалистического реализма был определен Максим Горький, автор революционно-романтических произведений. Правда, при этом как бы «забывалось» творчество зрелого Горького, которое никак не соответствовало соцреалистическому канону.

В частности, Горький в своем выступлении на 1-м Съезде писателей уделил особое внимание критическому реализму, призывая советских писателей усвоить, что «критический реализм возник как индивидуальное творчество “лишних людей”, которые будучи не способны к борьбе за жизнь, не находя себе места в ней и более или менее отчетливо сознавая бесцельность личного бытия, понимали эту бесцельность только как бессмыслие всех явлений социальной жизни и всего исторического процесса»⁸⁰. При этом он не отрицал его формальных достижений в искусстве, но считал, что «этот реализм необходим нам только для освещения пережитков прошлого, для борьбы с ними, вытравливания их»⁸¹. Таким образом, Горький отказал реализму в праве называться искусством, обошел стороной его художественные достоинства, и сделал это, видимо, совершенно неслучайно. Ведь о художественном языке нового реализма ничего не говорилось. Он должен был убеждать в преимуществах нового строя, прежде всего способствовать рождению и развитию нового человека. Так перед искусством нового типа ставилась задача чрезвычайно общая, да и выполнить ее одной только литературе было бы сложно, но данная постановка вопроса уже говорит о том, что власть интересовали конечные результаты, а не особенности литературы и литературной жизни. Главным было воспитание масс.

Конечно, теоретики соцреализма размышляли о его содержании и выделяли темы, которые он должен разрабатывать. Они были столь общими, что звучали скорее как требования, предъявленные к авторам, не выходящие за пределы современности.

Существует мнение, что противопоставление понятий «критический реализм — социалистический реализм» ошибочно, а

⁸⁰ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. М., 1934. С. 17.

⁸¹ Там же.

оправданно два других: «буржуазный реализм — пролетарский реализм», «критический реализм — апологетический реализм»⁸². Под «апологетическим реализмом» подразумевается социалистический реализм в его общепринятом значении. Если иметь в виду прежде всего художественную практику, такой взгляд также не-безупречен, но он, без сомнения, более логичен.

Подобная терминологическая путаница произошла и с определением типа культуры, сформировавшемся в советском обществе. Если рассматривать тип культуры с точки зрения смены формаций, то тогда действительно следует говорить о последовательной смене рабовладельческой, феодальной, буржуазной и пролетарской культур. Как видим, и здесь для определения метода (или художественной системы) потребовались определения: буржуазный, пролетарский, которые сами по себе нейтральны, но в ходе исторической борьбы двух политических систем наполняются вульгарно-социологическим содержанием и приобретают явный идеологизированный смысл.

Представляется возможным называть исследуемый тип культуры культурой соцреализма, во-первых, по аналогии с предшествующими типами культур — романтизмом, реализмом, модернизмом, а 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; но он уже устоялся и должен приниматься как данность, как феномен, подлежащий изучению, как его наименование.

Н. И. Бухарин видел отличие нового реализма от старого в том, что социалистический реализм в центр внимания ставит изображение строительства социализма, борьбы пролетариата, нового человека и всех многочисленных ««связей и опосредований» великого исторического процесса современности»⁸³.

Горький в своей речи на съезде конкретизировал задачи соцреализма. Он говорил о герое новой литературы — о человеке, организуемом процессами труда, о том, что «социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель кото-

⁸² Гуревич...

⁸³ Первый Всесоюзный съезд советских писателей... С. 50.

рого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека...»⁸⁴. Этот герой должен был стать образцом для подражания. Читатель, знакомясь с произведением, впитывал в себя его основные идеи именно через человека. Ему не требовалось сложных интерпретаций. Они уже были заложены в тексте и неразрывно связывались с образом героя.

Все выступавшие на Съезде утверждали, что именно социалистический реализм способен поставить и разрешить основные проблемы современности и проявить при этом большую силу художественного обобщения.

Даже из вышеприведенных цитат (а подобным высказываниям несть числа), становится совершенно очевидным, что содержание термина «социалистический реализм» было не до конца (если это вообще возможно) прояснено даже его создателями и последователями. С одной стороны, с его помощью апологеты метода решали многие социальные и идеологические задачи — организовывали, агитировали общество, убеждали в правильности социалистического выбора, с другой — создавали мнение о неразрывности нового метода с предшествующей литературной эпохой, главным направлением которой был реализм. Новым искусством был объявлен разрыв с прошлым, но в то же время именно через реализм с ним налаживались связи.

Впервые в истории мировой культуры литературный метод, директивно «спущенный сверху», был призван стать организатором культурного поля огромной многонациональной страны, — задача поистине титаническая. Невозможность ее тотального выполнения очевидно в большой степени породила феномен сакрализации термина социалистический реализм. Его «малопонятность», неоднозначность как нельзя лучше соответствовала сакральным текстам, которые, как известно, необязательно должны быть прозрачными для воспринимающего. Напомним, что сакральный язык может быть кардинально отличным от светского (сравним в православии: церковнославянский/русский). Возможно, что он мог быть понятен лишь частично. Доктрина социализма и сам термин имеют аналогии с этой лингвокультурной ситуацией.

Надо заметить, что в корпус основных соцреалистических текстов, по крайней мере тех, которые отнесены к классике офи-

⁸⁴ Там же. С. 13.

циальным литературоведением, вошли, в основном, произведения, написанные до объявления соцреализма основным художественным методом. Это «Мать» Горького (1907), «Чапаев» Фурманова (1923), «Цемент» Гладкова (1925), «Железный поток» Серафимовича (1924), «Бруски» Панферова (1928), (который, правда, был позднее доработан, но то была обычная практика того времени — нестабильность литературных, изобразительных, фототекстов объяснялась зависимостью от той или иной политической ситуации). В нормативный литературный репертуар входили также — роман Островского «Как закалялась сталь» (1929–1930), позднее творчество В. Маяковского, первые книги «Тихого Дона» Шолохова. Они все по идеологическим и тактическим причинам были включены в соцреалистический «пантеон» сакральных текстов.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что соцреалистический текст по сути дела — это текст открытый и явно реагирующий на внешние обстоятельства, но только политического характера. Писателей вело не художественное чутье, не литературные эстетические искания, а социальный заказ и приказ. В этой открытости и способности к вариативности усматривается аналогия не только с явлениями профессионального свойства, но и с характерными чертами, типичными для фольклора. Общество, овладевшее хотя бы некоторым уровнем знаний сравнительно недавно, конечно, воспитанное не в последнюю очередь и на фольклоре, склонно принимать новации как данность. Художественная практика, как это нередко бывает, обогнала теорию. А термин, тем самым, еще раз проявил свои сакральные возможности — он раздвинул временные границы.

Следует отметить, что вышеперечисленные произведения, как правило, соответствовали, каноническим требованиям. В первую очередь соцреалистическим требованиям удовлетворяло идейное содержание и образ героя. Эти произведения воспевали, поэтизировали рождение «нового человека», неразрывно связанное с идеей социалистических преобразований в России с единственной целью — улучшения жизни «трудящихся масс». Кроме того они отличались, за некоторыми исключениями, высоким художественным уровнем, что также могло повлиять на их выбор как образцовых, чтобы привлечь на сторону соцреализма талантливых писателей. Определенным успехом пользовались произведения, выполненные в соцреалистическом стиле и за рубежом.

В свое время Л. Сейфуллина, вспоминая о своей поездке в Германию в середине 1920-х гг., писала: «Безусловно, читаемые из нас (в Германии) — двое: Алексей Толстой и Ф. Гладков. Роман последнего “Цемент” имел очень большой и подлинный успех в Германии. Скажу по совести, меня это удивило. Говорят в переводе выиграл стиль, исправлены все: “дербалызнем”, но как бы то ни было — основное в произведении от автора, а не от переводчика. Интерес к этому произведению и количество отзывов в разнообразных кругах исключительны. Переводят на немецкий язык многих советских писателей. Но все мы, остальные, более или менее в одном положении мало знакомых визитеров»⁸⁵. В связи с распространением советской литературы за границей стоит вспомнить и о популярности романа Н. Островского «Как закалялась сталь», например, в Югославии⁸⁶.

Вышеперечисленные классические произведения соцреализма действительно выполнили важную задачу — адаптировали нового человека, как правило, выходца из деревни, к новой действительности, дали ему опору, были школой новых, ранее не существовавших норм. По выражению Л. Аннинского эти книги были «конденсатом настроений массы». Эти слова он относил к роману Н. Островского «Как закалялась сталь», но их с полным правом можно отнести и к вышеназванным книгам, которые стали «печатными» символами своего времени.

После 1934 г. в советской литературе сложилась довольно парадоксальная ситуация. Произведений, написанных по соцреалистическому канону, талантливых и ярких, которые стали бы действительно популярными (о чем свидетельствовало включение их в школьные и вузовские программы, как это случилось с вышеперечисленными книгами), почти не появилось. Это еще раз подтвердило банальную истину, что вмешательство в творческий процесс невозможно ни в какой декларативной форме. Более того, многие значительные произведения русской литературы 30-х–40-х гг. XX в. были рождены как бы вопреки основному методу. Они отталкивались от канонических произведений соцреализма. Это был знак отрыва имени явления от его сущности.

⁸⁵ Сейфуллина Л. Собр. соч. Т. VI. М.-Л., 1931. С. 194.

⁸⁶ Ильина Г. Я. Николай Островский «Как закалялась сталь» — Словодан Селенич «Мемуары Перо-калеки» // Знакомый незнакомец... С. 100–113.

То, что соцреализм как бы раздвоился: его имя существовало в отрыве от его содержания — можно рассмотреть как некий случай отторжения знака от значения. Можно даже сказать, что знак этот был пустым или что под него возможно было подставить отнюдь не единственным. Этот семиотический парадокс советской культуры очень знаменателен. Между прочим, он всегда таил в себе опасность: ведь можно было ошибиться, приписав к соцреализму «не то» произведение, что могло повлечь за собой совершенно нежелательные последствия.

Социалистический реализм очень быстро вышел за территорию литературы, исключая публицистику, у которой всегда иные задачи и функции, чем у литературы художественной, и занял главенствующее место в других художественных областях культуры, например, в музыке (в первую очередь имею в виду советскую песню), архитектуре, изобразительном искусстве. Духовная жизнь страны начала развиваться под знаком соцреализма, нацеленно-го в коммунистическое будущее.

«Непрозрачность», определенная неясность термина «соцреализм» — также отсылает к сфере сакрального, где полное, дословное понимание сакрального языка не требуется (сравни язык светский и язык литургии, церковно-славянский, латынь). Это определение распространилось на явление, обозначаемое им — на творческий метод, в котором странным образом переплелись черты характерные скорее для публицистических, идеологических документов, нежели для художественных. Ю. Трифонов в одном из интервью 1979 г. на вопрос о сути социалистического реализма, ответил, что вопрос этот несколько загадочный, поскольку советские специалисты все спорят и никак не могут договориться о том, что такое соцреализм⁸⁷.

Заметим, что в большей степени оно обозначало именно метод, а не корпус текстов, созданных по этому методу. Двойственность содержания, синтез художественного и публицистического характерны для подавляющего числа текстов соцреалистической культуры.

К 1960-м годам термин «социалистический реализм» применительно к художественной литературе все более начинает приобретать сакральные черты. В то же время количество эпигонов этого художественного направления все уменьшается, несмотря

⁸⁷ Фальчигов М. Мир прозы Юрия Трифонова. Екатеринбург, 2000. С. 82.

на то, что уже в 1956 г. была снята чисто «воспитательная» задача соцреализма как способа «идеологической перековки и воспитания рабочих в духе социализма», а количество теоретических работ о методе в литературоведческой науке значительно увеличивается по сравнению с предшествующими десятилетиями. Их теоретический уровень оставляет желать лучшего. Они зеркально отразили явно наметившийся в обществе кризис, не внесли сколько-нибудь свежих наблюдений над методом и явлением его обозначающим, были наполнены идеологическими штампами и банальными, повторяющимися от работы к работе выводами.

Как и любая монополия, соцреализм в литературе и искусстве привел к застою и быстрому «старению» метода. Им просто прикрывались авторы слабых произведений, но при этом стиль проявлял свою жизнеспособность и в произведениях, прямо противоположных соцреалистической направленности. Нельзя не усмотреть, например, в романе А. Солженицына «В круге первом» сходства, заложенного в типе сюжета и во всей интонации произведения узнаваемых, соцреалистических примет. Заметим также, что соцреалистическая теория конфликта очевидным образом отразилась на известных романах М. Дудинцева («Не хлебом единым», «Белые одежды») и на многих других.

Соцреализм в 70-е гг., с одной стороны, продолжил своеобразное развитие как термин, как понятие, более того, его попытались несколько модифицировать путем расширения и дополнения. С другой — кризис в канонической советской литературе усилился еще больше: произведений, созданных в этом русле, почти не стало. Этот процесс совершенно парадоксальным образом повлиял на русскую литературу: она (полуофициально) была освобождена от многих идеологических барьеров и смогла довольно успешно развиваться. Появилось много новых талантливых писателей и поэтов, ярких, самобытных произведений, значительно расширился круг тем, мотивов, характеров.

К концу XX в. соцреализм в литературе и искусстве становится синонимом художественной слабости, появляется новое слово его обозначающее, снижающее его значение — «соцреал». Так происходила десакрализация термина, который остался в какой-то мере условным и слабо был связан с литературой. Неслучайно, пережив десакрализацию, он стал относиться к эпохе в целом, т.е. вновь поднялся, причем на самый высокий уровень, даже в том случае, когда употреблялся в негативном смысле. Напомним

в связи с этим, что десакрализация неразрывно связана с сакрализацией, является ее обратной стороной. Они почти всегда сосуществуют — десакрализация обычно следует за последним этапом сакрализации.

Парадоксы, которые сопровождали и термин соцреализм, и обозначающие его явление на протяжении всей советской истории, проистекали прежде всего из терминологической нечеткости и неясности, которую время от времени пытались прояснить многие литературоведы, отечественные и зарубежные.

Последние по времени, заслуживающие внимания определения соцреализма (как об этом уже говорилось выше) были сформулированы в 1974 г. В. Сучковым, а в 1975 г. Д. Марковым, пытавшимися объяснить его по-новому, придать ему «второе дыхание» путем отказа от формальной регламентации социалистического искусства, предлагали усматривать в социалистическом реализме исторически открытую эстетическую систему правдивого изображения жизни⁸⁸.

Это автоматически привело бы к включению в соцреалистическую литературу большого числа произведений, созданных совсем по другим образцам и в СССР и в других странах (прежде всего социалистических). Излишняя широта такого понимания соцреализма, не способствовала сколь-либо глубокому проникновению в суть явления, именуемого социалистическим реализмом, вела к замалчиванию внутренних противоречий, литературных особенностей этого стиля и, как видим, во многом повторяла прежние определения. Специалисты использовали уже сложившийся подход и не желали анализировать соцреализм с новых позиций.

Несомненно, что за долгие годы существования термин «социалистический реализм», его содержание претерпело значительные изменения, он как бы прожил несколько разных жизней — от обозначения художественного метода и направления до синонима художественной слабости и голой упрощенной идеологизированности. Но нельзя не признать, что этот термин всегда представлял собой обязательную ритуальную фигуру и являлся своеобразным паролем художника и власти.

⁸⁸ Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975. С. 281.

КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО



Социокультурное пространство в творчестве П. Сейфуллиной и А. Серафимовича

Грандиозные социальные и культурные перемены, происшедшие в России после 1917 года, повлекли за собой и небывалые по масштабам перемещения населявших Россию людей в географическом и социальном пространстве. Многовековая оседлость крестьянства за считанные годы (справедливости ради надо сказать, что процесс этот начался уже на переломе XIX и XX столетий) сменилась многотысячными переездами и переселениями, своеобразной, новой по своей сути, «охотой к перемене мест».

Перемещения в географическом пространстве происходили параллельно с овладением новыми культурными парадигмами. Бывшие крестьяне, составлявшие большинство населения страны, добровольно или вынужденно покидали территорию традиционной народной культуры и пытались, нередко под идеологическим натиском, освоить пространство только зарождающейся культуры соцреализма и ее язык. Одновременно с этим они нередко сами становились творцами новой культуры. (Отчасти это объясняет большое число архетипических мотивов и представлений, присутствующих в социалистической культуре.)

Эти сложные процессы стали центральными в литературе нового общества на протяжении десятилетий. Поэтому-то одним из ее основных мотивов был мотив дороги, новых мест как главных примет своего времени. Не случайно бурное развитие в 20-е–30-е годы XX в. получают публицистические жанры — очерк, репортаж, путевые заметки — основной целью которых было знакомство массового читателя с «новыми местами». С другой стороны, недекларируемой, зачастую скрытой задачей этой прозы была идеологически окрашенная агитация, направленная на создание благоприятного обряда перехода, перемещения в новое социальное пространство. Правда, в ней ничего не говорилось о последствиях такой трансформации — ломке привычного уклада жизни с закономерными трагедиями, душевным дискомфортом, а в конечном итоге — подчинение индивидуальной судьбы общественным интересам и целям, строго ранжированных режимом. Как бы естественным образом в сознание входила оппозиция старого (отсталого, плохого) привычного положения и нового (прогрессив-

ного, хорошего), которое олицетворяли новые географические пространства и новый социальный статус. Более глубоко и психологически мотивированно эти процессы (переселения, перемещения) изображались в художественной литературе.

Философия трактует пространство как одну из форм существования материи, которая определяет ее протяженность, структурность, сосуществование и взаимодействие различных элементов. Пространство неразрывно связано со временем, их единство проявляется в движении и развитии материи. В последние годы все чаще встречается словосочетание «культурное пространство», которым обозначается форма существования и распространения явлений нематериальных, абстрактных. Наряду с понятием «культурное пространство» нередко встречается и термин «культурный ландшафт», под которым понимается «всякое земное пространство, жизненная среда достаточно большой (самосохраняющейся) группы людей, если это пространство одновременно цельно и дифференцировано, а группа освоила это пространство утилитарно, семантически и символически»⁸⁹.

Понятие социального пространства одним из первых было раскрыто русским социологом П. Сорокиным. Он отмечал различие геометрического и социального пространств, многомерность социального пространства, ввел понятия социальной стратификации и вертикальной социальной мобильности, которые считал присущими любой организованной социальной группе. По мнению ученого, «люди, находящиеся вблизи друг от друга в геометрическом пространстве (например, король и его слуга, хозяин и раб), в социальном пространстве отделены громадной дистанцией.. И наоборот, люди, находящиеся очень далеко друг от друга в геометрическом пространстве (например, два брата или епископы, исповедующие одну религию...) могут быть очень близки социально»⁹⁰. Среди современных зарубежных социологов, работающих с понятием социального пространства, можно назвать П. Бурдьё.

О сложности и необычайной широте рассматриваемой проблемы свидетельствуют многочисленные исследования на эту тему, например, вышедшая в 1999 г. в Петербурге книга Б. Маркова «Храм и рынок. Человек в пространстве культуры». В этом труде,

⁸⁹ Каганский В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М., 2001. С. 201.

⁹⁰ Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 297.

посвященном описанию и анализу места формирования человеческого в культуре, рассматривается более десяти видов пространств, а участвующих в этом процессе, таких, например, как: общеизвестные — социальное и культурное пространства, и менее исследованные — пространства страдания, репрессии, пространство толпы и индивидуальности и т.д.

Многих русских писателей занимала проблема существования и движения человека первой четверти XX века в российском социальном пространстве, в том числе почти забытых ныне Л. Сейфуллину и А. Серафимовича, которых принято вводить в ряд основоположников социалистического реализма. Их художественные произведения в свое время имели широкое распространение и читательский успех, не в последнюю очередь благодаря тому, что в своих книгах они психологически точно отразили сложный процесс освоения крестьянством нового социального пространства и сопутствующего ему пространства культурного. Выбор этих произведений не случаен, поскольку, чтобы приблизиться к пониманию социально-политических и культурных проблем той эпохи, необходим анализ произведений, которые пользовались в свое время значительным общественным интересом.

С точки зрения современного читателя эти произведения относительно неинтересны и в значительной степени мало понятны прежде всего потому, что традиционное крестьянство как социально наиболее значительный класс российского общества почти исчезло вместе с создаваемой веками народной культурой и своеобразными традициями повседневности. Подобные произведения в русской, да и не только в русской литературе, имели короткую судьбу, поскольку описывали переходный момент в социальной истории общества, когда новая шкала ценностей еще не сформировалась.. Они имели ярко выраженную социологическую окраску, хотя это и не всегда осознавалось ее создателями. Писатели вольно или невольно скорее живописали историю перегруппировки классов, а не историю личности, что несомненно во все времена было интереснее и привлекательнее. Как только процесс освоения бывшими крестьянами новых социальных просторов был относительно завершен, постепенно исчезали и произведения описывающие данный процесс. Теперь эти книги интересны прежде всего с точки зрения их исторической достоверности, помогая глубже понять грандиозные социальные и культурные движения.

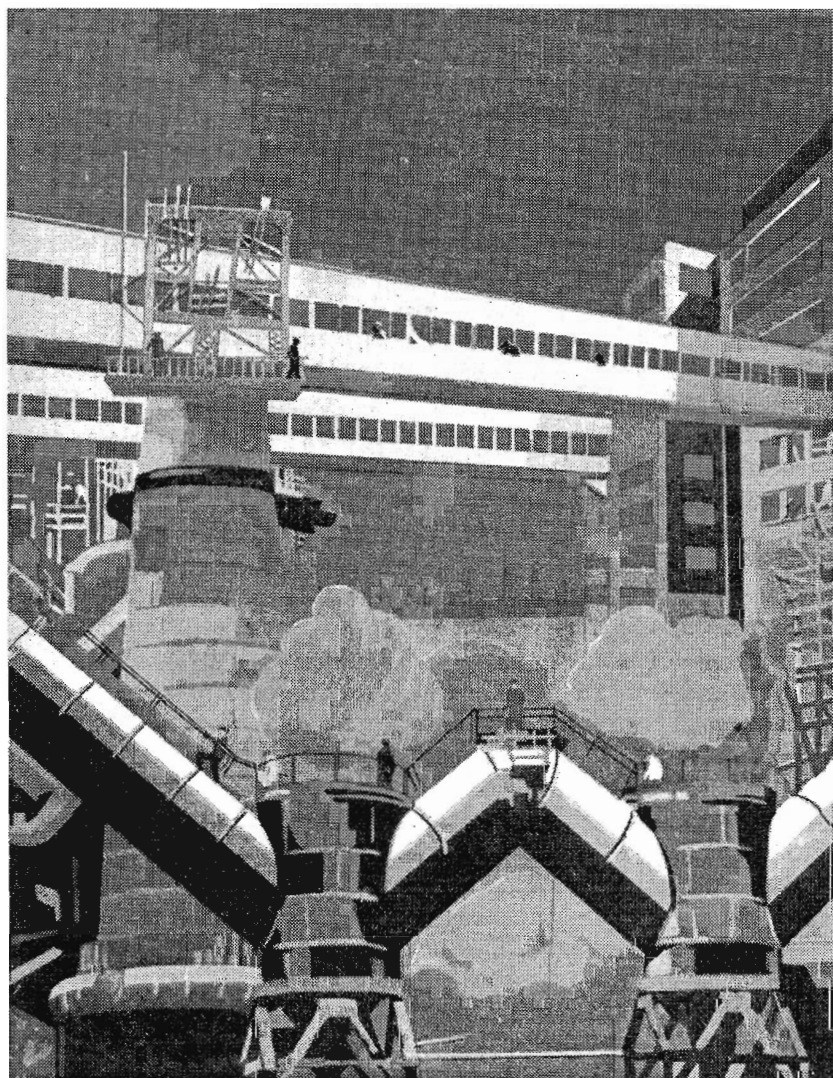


Рисунок С. Соколова. Красная нива. 1930 г. № 32

В этой связи историков культуры в первую очередь интересуют не индивидуальные художественные приемы авторов и своеобразие, уникальность художественного текста, а место и значение данного произведения в общем потоке культуры того или иного времени. Нам интересен текст как отражение общих тенденций, основного стиля, характерных для данной эпохи. Книга, фильм, архитектурное сооружение, скульптура могут быть даже слабыми в художественном отношении, но они вдруг, на первый взгляд неожиданно, становятся сверхпопулярными, в какой-то степени даже модными. Причины этого кроются в выборе художником объекта изображения и в точном арсенале характерных деталей, помогающих увидеть то главное, почти неуловимое, что движет эпохой и характеризует ее. Подобный выбор есть особый талант художника. Не всем писателям удавалось и удастся в своем творчестве показать и зафиксировать явления наиболее созвучные состоянию общества, по крайней мере большей его части.

Процесс освоения нового культурного пространства российским крестьянством, еще недавно абсолютно зависимым от воли своих хозяев-помещиков, описывался в русской литературе рубежа веков и двух первых десятилетий довольно интенсивно, но нередко излишне прямолинейно или психологически неточно. Причины этого кроются отчасти в поверхностном знании крестьянской жизни, в определенной писательской снисходительности и жалости к «бедным угнетенным крестьянам», и не в последнюю очередь в том, что в это время бурные социальные сдвиги не благоприятствовали созданию последовательной истории жизни отдельно взятого человека, они как бы вынуждали многих писателей прежде всего к созданию истории социальной группы. Можно сказать, что эти тексты более всего фиксировали, подобно документу, происходящие в обществе социальные процессы, в них была большая доля фактографичности. Сюжеты произведений подобного литературного направления, как правило, или обходили «вечные» экзистенциальные темы — жизнь и смерть, любовь и ненависть, измена и верность и многие другие, или отводили им совсем незначительное место. Как только общество стабилизировалось, подобное направление в литературе утратило свои позиции и постепенно стало историческим фактом. Произведения Л. Сейфуллиной и А. Серафимовича относятся именно к такому типу литературы, но это не умаляет их значения, поскольку они, с одной стороны, художественно состоятельны, с другой — отражают общественные тенденции своего времени.

В романе Серафимовича «Город в степи» (1910)⁹¹ бывшие крестьяне, осваивая приволжские степи в 90-х годах XIX в., приобщаются к т.н. «городской» культуре», переходят из одного социального пространства в другое — становятся рабочими. Знакомую крестьянскую повседневность в силу сложившихся обстоятельств заменяет другая, диаметрально противоположная и возможно, даже более тяжелая для человека.

Действие романа разворачивается на строительстве железной дороги, станции с пристанционным поселком и депо. Народ, заселивший это географическое пространство — поголовно пришлый, местных жителей среди них нет. Это выходцы из разных областей России, поэтому-то здесь отсутствует общая система обычаев, норм, привычек, регулирующих и организующих жизнь в поселке. Его центром, как это повсеместно случалось в небольших городках России, становится кабак, а его хозяин, тоже бывший крестьянин, — своеобразным властителем душ и кошельков местного люда.

Серафимович психологически точно рисует картину социального пограничья, перепутья, в котором находятся обитатели поселка в царицынских степях, с присущими им нервозностью, неопределенностью собственного положения, смешением традиционно крестьянского мировидения и нового, только зарождающегося — пролетарского. Взгляд Серафимовича на социальные перемещения лишен тенденциозности. Для него это не хорошо и не плохо, «так объективно сложилась жизнь в поселке», как бы говорит писатель. В романе нет излишней увлеченности материалом, позиция автора к изображаемому весьма сдержанная. Но такая форма помогает автору глубже проникнуть в социальные перемещения персонажей произведений, четче обозначить причины грядущих событий. «Тревожной, смятенной и неуверенной в завтрашнем дне жизнью жил поселок. Приходили в опорках, в тряпье со сквозившим голым телом, таскали камни, глину, выводили стены, засыпали сверху земли и жили как в берлоге, смотришь — ан, через полгода уже сапоги натянул, уже ломает землянку, ставит флигелек, уже торговлишку завел».

В романе не чувствуется социальных предпочтений автора — и интеллигенция, и рабочие, и мещане наделены самыми разнообразными чертами, пропорции отрицательного и положительного

⁹¹ Цит. по: Серафимович А. Город в степи. М., 1934.

не зависят от классовой принадлежности персонажей произведения. Это свойство индивидуального авторского почерка будет характерно и для позднейшего, так называемого «соцреалистического» этапа творчества писателя.

В романе развиваются две сюжетные линии. Одна, о которой говорилось выше, — посвящена сложностям и проблемам перехода из одного социального положения в другое большой массы людей, приехавших на строительство железной дороги, и вторая — наиболее художественно яркая, описывает судьбу молодой женщины, жены инженера строящейся станции. На примере жизни Елены Ивановны А. Серафимович с присущим ему тонким психологизмом отразил сложный, порой трагический процесс борьбы духовной (внутренней) и общественной (внешней) за женскую эмансипацию, — процесс бурно развивавшийся в России в начале XX в. Главная героиня романа на протяжении всего действия по существу пытается вырваться из тесного пространства, заданного гендерными условностями отведенного женщине традиционной культурой российского общества. Елена Сергеевна в споре с собственными мужем и братом пытается отстоять свое человеческое достоинство, объяснить свое желание выйти за границы семейного круга. «Но, должно быть, помимо внешнего, было у этой стройной в белом женщины свое, какой-то свой язык, свои мысли. И она заговорила:

Вот у тебя Коля, у тебя, Петя, у вас обоих есть что-то свое задушевное... Коля приходит со службы, и я каждый день вижу, какой он усталый, и в то же время с завистью смотрю — у него дело. И Петя. Я знаю, но пускай он даже увлекается, но ведь это жизнь! А я? Изю дня в день... изю дня в день хожу по пустым комнатам, гляжу в сад или степь... Зачем же я училась? Зачем было все? Ведь двенадцать лет! Все детство, все девичество ушло на это. Сидела зачем-то по лабораториям, сдавала экзамены, месяцами бывало, не спала, надрывалась, и вот!» Серафимович, проведя героиню романа через различные испытания — ревность, неудачную попытку принести пользу окружающему люду своими медицинскими познаниями, отчаяние, не видит для нее другого предназначения, чем традиционное служение семье. Пока иное общественное место для нее недостижимо.

А. Серафимович довольно часто для описания различных ситуаций, объяснения мировидения, ощущений и чувств тех или иных персонажей пользуется определениями и образами геомет-

рического или географического пространства. Так, например, описывается кризис в семье Полюновых, и раздумья по этому поводу главы семьи: «Прежде все, что было вне семьи, составляло беспредельный океан борьбы, острой и напряженной, а семья была крохотный островок, интимный и исключительный, где отдых и тепло и милая скука домашнего очага. Теперь внешнее поле сузилось, потеряло остроту и напряжение, а семья огромно раздвинулась, наполнилась незасыпающей борьбой, покрыла все».

Одним из наиболее интересных и оригинальных персонажей «Города в степи» является дикая, неосвоенная степь, наделенная автором антропоформными свойствами. Она не только живет своей особой жизнью, но и влияет на жизнь поселка, вступает в своеобразные отношения с людьми, обитающими в нем. «В зимние бураны на поселок приходила степь, злая и белая, как смерть. Ночью плотнее притягивали двери и ставни и пораньше закрывали трубы крепко разогревшихся печей».

В степи находят успокоение многие действующие лица романа, сознательно или невзначай обретающие в ней утерянные силы, в тишине дикой природы лучше осознающие смысл происходящих вокруг них событий. «Инженер поднял глаза и с удивлением оглядел этот простор, спокойный и тихий, как будто увидел в первый раз. Он вдруг почувствовал его. Почувствовал другое, до сих пор неизвестное царство, которое само по себе, которое ничего не имеет общего с мостами, трубами, отчетами, станционными зданиями, и которое огромно». Степь у Серафимовича «молчаливо глядящая, пустынная, безграничная, пышущая неостывшим жаром», она и «любит и понимает», подобно человеку.

Роман «Город в степи» А. Серафимовича, благодаря многообразию характеров, тонкому проникновению в незнакомые современному читателю, но типичные для своего времени ситуации, позволяет ощутить общественный нерв, психологическую атмосферу рубежа веков. Кроме того, по многим параметрам это произведение можно квалифицировать как своеобразный исторический документ с социологическим уклоном. Интересно, что уже в 1926 г. литературовед Г. Якубовский отмечал именно эту сторону творчества Серафимовича: «Можно спорить о силе художественной изобразительности в произведениях А. Серафимовича, о средствах выражения, которыми он пользуется, но никогда будущий историк литературы и революции не может пройти

мимо художественного вклада, сделанного писателем... Серафимович глубоко социальный писатель»⁹².

Повесть Л. Н. Сейфуллиной «Выхваль»⁹³ (поздний вариант называется «Певец») написан уже в диаметрально иной, по сравнению с предыдущим произведением, общественной обстановке, в другие времена — в 1929 году. «Выхваль» — произведение о двух типах крестьянства, населявших Россию после революции. Одни живут по-прежнему в деревне, с трудом, нередко против своей воли, осваивают новые жизненные порядки, стараясь при этом все же хранить старый уклад, и о крестьянах, в основном из молодого поколения, легко и с готовностью расстающихся с прошлым. По существу, «Выхваль» — повесть о борьбе нового со старым, «борьба одиночки с косной дикой средой» (Якубовский).

Сюжет повести прост: талантливый крестьянский парень Матвей Долженков без разрешения родителей убегает в город, где становится оперным певцом. По прошествии времени он приезжает в гости к окончательно обедневшим родителям с деньгами и подарками. Ни старший брат, ни родители не догадываются о его профессии. Они считают, что Матвей занимает в городе важный пост, поэтому односельчане и родня относятся к нему осторожно, но с почтением. Ситуация кардинально меняется, как только им становится известно, что на самом деле он певец. Работа в театре не только ни считается в селе работой, но и вызывает у родственников отчужденность (профессию Матвея родные воспринимают как семейное горе), а у односельчан это известие приводит к полнейшему непониманию («Вон и Федор всегда во хмелю с песней, хуть невеселой, а поет. Никто им за это денег не платил и не заплотит»), провоцируя откровенную агрессию, приведшую к кровавой развязке. Сам главный герой повести искренне недоумевает: «... все, что он говорил, разбивалось в прах, в ничто, о незримую преграду розного уровня человеческого мироприятия. Именно розного, а не только разного. Не слишком высоко над ними его ступень. Он — человек средней умственной одаренности, с малыми отрывочными сведениями из истоков знания.

Здесь весь мир стиснут в одном утробном урчанье». (Автор употребляет в повести областное слово «розный», означающее «раздельный, обособленный»).

⁹² Якубовский Г. А. Серафимович // Красная нива. 1926. № 43. С. 17.

⁹³ Цит. по: Л. Сейфуллина. Собр. соч. Т. VI. М.-Л., 1931.

Сейфуллина акцентирует внимание читателей на том, что переход на иную социальную ступень, освоение нового социального пространства никогда не дается легко, нередко протекает в муках и борьбе. Главный персонаж повести мучается не только оттого, что не понят родными и односельчанами, но и тяготится уже ставшим ему чужим крестьянским бытом — «А на четвертый день уже томило Матвея странное ощущение: будто он откинут в дальнее прошлое и заперт в нем».

Жизнь главного героя «Выхваля» подтверждает соображение П. Сорокина о том, что «нетрудно найти несколько индивидов, принадлежащих к одним и тем же социальным группам, и тем не менее по вертикали их социальное положение может быть совершенно различным»⁹⁴. Если по горизонтали положение людей кажется идентичным, то по вертикали наблюдается существенная разница. Мы часто пользуемся выражением «подниматься по социальной или служебной лестнице». Его же применяет и Сейфуллина в уже цитированном отрывке. Главный герой повести поднялся выше по социальной лестнице, чем члены его семьи и односельчане, он стал не таким, как они, не только внешне, но и внутренне. «Сходство с матерью у Матвея особенно сильно потому, что ни борода, ни усы не изменяют лика. Он гладко выбрит. Но безволосое по-женски лицо, как и вся городская повадка, делает его чужим, человеком иной жизни, отпугивает.» Необычны для крестьян и его мысли о смысле жизни, о искусстве: «Как мужик и бабы слушали его пенье, как пляшет сумрачный Федор? Но все это для них не подинная жизненная ценность. Главное — утроба! Во сколько оценит Парфен всех народных артистов республики?»

По существу, центральная тема «Выхваля» — инакость, оппозиция «свой/чужой», что довольно необычно для времени создания этого произведения, когда основным мотивом художественной литературы о крестьянстве была тема классовой борьбы. Необычен и финал повести: старое (традиционное), имеется в виду система взглядов, обычаев, жизненных ценностей в описываемые Сейфуллиной времена, побеждает новое (прогрессивное). Со словами «Дармод! Сучий сын!» на Матвея набрасываются односельчане и жестоко его избивают. За кем будущее? Этот вопрос остается без ответа, поскольку очевидно неоднозначное отношение автора повести к происходящим в деревне переменам.

⁹⁴ Там же. С. 300.

Можно обратить внимание также на то, что крестьянский уклад, за который столь цепко держатся герои Л. Сейфуллиной, противостоит здесь не городской культуре, а искусству, в ненужности которого они не сомневаются.

И роман А. Серафимовича, и повесть Л. Сейфуллиной интересны тем, что дают возможность ощутить психологическое состояние имеющего многовековую историю крестьянства, и переживающего младенческую пору, формирующегося в мучениях рабочего класса; проникнуть в человеческое измерение эпохи массовых перемещений в социальном, культурном, географическом пространстве на фоне конкретных человеческих судеб. В то же время эти произведения отчасти можно считать историческими документами, которые дают читателям обширные и глубокие знания об ушедшем времени, наполненные неизвестными ситуациями и забытыми жизненными реалиями.

Дворянская усадьба — умирающий культурный покус

*В одной из комнат бывшего барского дома
Насыпан по самые окна овес,
Окна побиты еще во время погрома
И щитами завешены из сопомы,
Чтоб овес не пророс...*

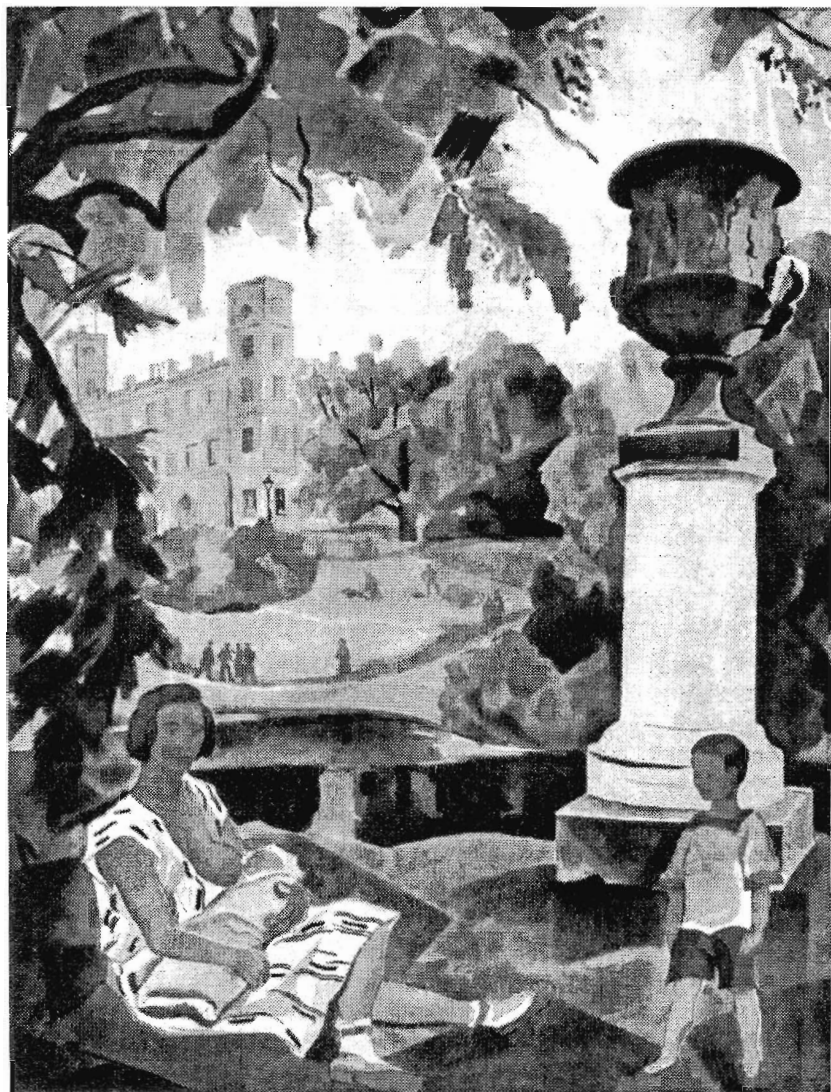
А. Твардовский

Представляет несомненный интерес взгляд на изменение социальной и культурной парадигмы русского общества в первые послереволюционные годы с противоположной стороны, со стороны дворянства, класса, который поневоле был вынужден резко изменить многовековой жизненный уклад, попытаться вписаться в иное культурное пространство, освоить новую модель социального поведения.

Не одно десятилетие в соответствии со сложившимися идеологическими и культурными стереотипами советской эпохи, русская усадьба была прежде всего символом дворянской крепостнической России. Ее, с одной стороны, считали местом праздного времяпрепровождения ее владельцев, а с другой — одним из источников финансового благополучия ее обладателей (что отчасти было справедливо). Но в последние годы постепенно возросло внимание к дворянской усадьбе как к историко-культурному и просветительскому феномену, как одному из культурных ландшафтов, если иметь ввиду, что ландшафт — «всякое земное пространство, которое определенная группа людей освоила утилитарно, семантически и символически»⁹⁵. К тому же многие исследователи культурного ландшафта уделяют особое внимание его духовной составляющей⁹⁶, которая наиболее ярко проявилась именно в дворянской усадьбе. Это не в последнюю очередь объясняется ее особой ролью в развитии материальной и духовной культуры т.н. «патриархальных государств», например, России и

⁹⁵ Каганский В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М., 2001. С. 24.

⁹⁶ Исаченко Г. А. Культурный ландшафт и процессы запустения // Культурный ландшафт: теоретические и региональные исследования. М., 2003. С. 96.



«Дворцы и парки — трудящимся» (в Гатчинском парке).
Рис. Р. Френца. Красная нива. 1926 г. № 40

Венгрии, общественно-политическое и экономическое развитие которых в XVIII–XIX вв. было несколько замедленным по сравнению с западноевропейскими странами.

Дворянская усадьба на протяжении двух веков была типичным для провинциальной России центром культурной жизни, «культурным гнездом». Именно здесь родились и сформировались как личности многие крупные деятели русской культуры. В русской художественной литературе XIX — начала XX в. усадьба — один из наиболее часто встречающихся локусов, жизненных пространств, где неровный пульс национальной действительности был наиболее ощутим, где так близко соседствовали и соприкасались два основных социальных класса той поры — дворянство и крестьянство.

После 1917 г. мотив усадьбы по понятным причинам почти исчезает из творчества русских писателей за очень редкими исключениями, к которым относятся, в частности, некоторые произведения «раннего» М. Булгакова. Духовно крепко связанный с предыдущей эпохой, писатель в рассказе «Ханский огонь» (1923 г.) и в повести «Роковые яйца» (1924 г.) создает своеобразную эпитафию дворянской усадьбе, исследует нарождающиеся приметы нового социального уклада, художественно ярко фиксирует историческое рождение и формирование «новых людей». «Писатель пристально следил за социально-политическими процессами в стране, за провалами и зигзагами социально-экономического курса и имел о нем свое мнение... достаточно скептическое. Он усматривал в действиях властей импровизацию, метод проб и ошибок. Послереволюционная реальность оказалась куда сложнее задуманного и ожидаемого»⁹⁷.

Сюжет «Ханского огня» навеян посещением Булгаковым имения Архангельское, подмосковной усадьбы князей Юсуповых. В рассказе усадьба — символ ушедшей жизни, наполненной завораживающими, почти сказочными интерьерами, прекрасными картинами и скульптурами, богатыми библиотеками, она — символ культуры, ушедшей вместе с ее создателями и носителями, которым нет места в новой жизни. Булгаков ощущает происходящее не просто как изменение в социально-политическом устройстве России, а как конец, распад культуры, истории, всей жизни.

⁹⁷ *Никольский С. В.* Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова. М., 2001. С. 50.

В новом мире царит безобразия и хамство, в старом (близком и родном) осталось все — корни, связующие поколения и определяющие дальнейший ход истории.

«Ханский огонь» — один из немногих в русской литературе произведений XX века, где главными, своеобразными персонажами стали — культурный ландшафт и, вписанный в него, дворец князей Юсуповых. Описывая убранство и устройство дворца, Булгаков наделяет наполняющие его предметы человеческими свойствами. Именно с помощью антропоморфизма писатель показывает свое собственное, щемяще-нежное отношение к прошлому. «Белые боги на балюстраде приветливо посмотрели на гостей. Вечерний свет сочился наверху через большие стекла. Колонны возносились радостно и целомудренно. Под ногами разбежался скользкий шашечный паркет...»

Свойственные творческой манере Булгакова точность и тщательность в выборе деталей проявились и в рассказе «Ханский огонь». Характеры действующих лиц обозначены писателем одной-двумя чертами, его в этих людях интересует прежде всего их отношение к усадьбе, и шире — к прошлому. Трепетно, с гордостью относится к усадьбе Иона, старый камердинер князя, теперь же сторож музея-усадьбы, ответственно — и с уважением — Татьяна Ивановна, смотрительница; с интересом, но снисходительно и сдержанно как к чужому — молодые экскурсанты; с почтением городская дама с дочерью. «Смотри, смотри, Верочка, как князья жили в нормальное время», — говорит она ей. С ненавистью и обличительными речами в адрес бывших владельцев — товарищ Антонов Семен Иванович. С любовью и ностальгией по прошлому и ненавистью к настоящему усадьбы — ее бывший владелец, князь Тугай-Бек.

Именно отношение к усадьбе для Булгакова определяет характеры персонажей рассказа. Писатель предельно близко сводит здесь два мира: новый, еще неясный, представленный молодыми экскурсантами без имен, и примкнувшим к ним, к их новому миру, товарищем Антоновым, «голой чумой», как называет его Иона, и мир старый — мир дворянской рафинированной культуры, красоты совершенных произведений искусства и изысканных вещей. По мнению автора, все в том мире имело свое имя, место и предназначение.

Как всегда в творчестве Булгакова сильна сатирическая нота. В «Ханском огне» она проявилась в образе товарища Антонова,

написанном колоритно и едко. Отсутствие одежды на этом персонаже (его наряд состоит из коротеньких штанишек, склеенного сургучом пенсне и ремня с пряжкой, на которой написано «1-е реальное училище»), — не только дань сатирической манере изображения, это прямое указание автора на ту общественную силу, которая примкнула к новой власти и во многом определила ее лицо. Мир, который они представляют, подчеркнуто беден, он гол, у него нет ни собственных вещей, ни истории, ни традиций, вся их деятельность пока направлена только на поиски врага. Обращаясь к Ионе, который проводит экскурсию по дворцу, товарищ Антонов запальчиво говорит: «Однако, я вам скажу, ваши симпатии к царству небесному и к князьям довольно странны в теперешнее время... И мне кажется... Бросьте, товарищ Антонов, — примирительно сказал в толпе девичий голос». «Ханский огонь» заканчивается по-булгаковски парадоксально. Дворец гибнет в огне, но его подожгли не крестьяне, как это обычно происходило в те годы, а сам хозяин — князь Тугай-Бек.

В повести «Роковые яйца» одним из мест, где разворачивается действие, также является богатейшая усадьба графа Шереметьева, в которой новая власть разместила совхоз «Красный луч». Описанию усадьбы Булгаков отводит совсем незначительное место. Он только несколькими штрихами маркирует нынешнее послереволюционное состояние усадьбы, которая по решению властей превращена в место проведения небывалого эксперимента по ускоренному выращиванию цыплят с помощью волшебного луча. Таким образом происходит своеобразное изменение культурной парадигмы, повлекшей за собой смену культурного ландшафта. (Естественно, надо иметь в виду, что взаимодействие культуры и пространства — процесс динамический, развивающийся в историческом времени.)

С. Никольский считает, что и основной сюжет, и большая часть образов героев, и многие эпизоды, детали этого произведения «несут в себе помимо прямого еще и вторичный, скрытый смысл, ассоциативные аналогии... В основе иносказательного построения лежит мотив красного луча, открытого московским профессором... Речь идет о послереволюционной советской действительности и о ведущих деятелях того времени. Символика красного луча проходит через все произведение»⁹⁸. Возможно, если

⁹⁸ Там же. С. 32.

следовать логике С. Никольского, усадьба олицетворяет в «Роковых яйцах» былую Россию, старый, разрушенный миропорядок.

Один из главных персонажей повести — бывший музыкант и комиссар Александр Семенович Рокк (Булгаков фамилией этого персонажа как бы подчеркивает его роковую роль в событиях, происходящих в усадьбе. В рукописи наборного экземпляра — Рок. Н. К.), типичный представитель новой власти, недавно появившийся на исторической сцене новый человек. Собственные имена у Булгакова «очень часто значимы — на структурно-звуковом, семантическом, ассоциативном, этимологическом уровнях»⁹⁹. Естественно, что созвучие фамилии Рокк и названия рассказа «Роковые яйца» не случайно. Оно сигнализирует среди прочего и о роковых последствиях для общества, где к власти пришли «рокки».

После обеда «бывший музыкант» отдыхает на «бывшей оттоманке Шереметьева». Камеры с яйцами устанавливаются в «бывшем саду-оранжерее Шереметьевых». Здесь же работает «бывший садовник бывших Шереметьевых, а ныне служащий в совхозе на универсальной должности сторожа, охранитель, обреченный на житье в совхозе». Построенный лучшими зодчими своего времени господский дом Булгаков убийственно иронично называет дворцом-совхозом.

(Для 1920-х гг. превращение усадеб и дворцов в научные заведения, в которых проводились разнообразные эксперименты, было обычной практикой, о результатах подобных лабораторий не без гордости сообщали газеты и журналы того времени: «В провинциальной тиши Детского села, среди старинных парков, сохранивших еще свое бывшее великолепие, в нескольких великокняжеских коттеджах б. великого князя Бориса Владимировича приютился отдел генетики и селекции Всесоюзного института прикладной ботаники. Конечная цель отдела — служить практическому осуществлению идеи превращения «самых бедных пустынь в богатейшие производственные районы». <...> За строгими контурами железной ограды, опоясывающей английский парк и красные кирпичные коробочки стильных коттеджей, вывезенных, к слову сказать, почти целиком, вплоть до дверных ручек, из Англии, в подарок королевы Виктории своему внуку, — привольно разметались

⁹⁹ Там же. С. 131.

золотистыми кудрями наливного колоса опытные поля Детско-сельской станции...»¹⁰⁰. Руководителем этой станции был Н. И. Вавилов.)

Ключевое слово повести — прилагательное «бывший». Оно повторяется так часто, что убеждает читателя в призрачности жизни в этой бывшей усадьбе с «бывшими колоннами Шереметьевского дворца». Писатель не оставляет шансов для возрождения прежнего мира, олицетворенного в усадьбе, — его окончательная гибель предрешена. Повторение одного и то же ключевого слова — характерный булгаковский прием, входящий в его символично-метафорическую систему.

Культурный ландшафт, а, усадьба, как отмечалось выше, одна из его разновидностей, «всегда поддерживается человеком и не может сколько-либо долго существовать без его присмотра. Создание культурного ландшафта можно уподобить обустройству дома: разумный хозяин строит дом так, чтобы поселиться в нем надолго. С исчезновением хозяина разрушается и дом: в этом смысле «вечных» культурных ландшафтов нет, они преходящи и могут полностью исчезнуть, даже не оставив следов»¹⁰¹. Именно это и происходило с русской и многими другими дворянскими усадьбами в течение последних ста лет.

В «Ханском огне» и «Роковых яйцах» М. Булгаков показал два варианта противоестественного конца русской дворянской усадьбы, и — шире — старой дворянской культуры, творцов и «обитателей» которых насильно лишили родных «культурных гнезд». В первом случае вариант вполне реалистический: дворец поджигает сам хозяин усадьбы, князь Тугай-бек, который не может пережить потери родового поместья, несмотря на его полную сохранность и бережное отношение со стороны новых хозяев. Во втором — аллегорический: в «Роковых яйцах» роскошная усадьба Шереметьевых, разграбленная и превращенная по существу в инкубатор, окончательно гибнет от нашествия невиданных рептилий. И в первом и во втором случаях результат одинаков — усадьбы исчезают с лица земли, бесследно унося с собой мир дворянской культуры.

¹⁰⁰ Лаганский Е. Фабрика богатства // Красная нива. 1926. № 43. С. 22–23.

¹⁰¹ Исаченко Г. А. Культурный ландшафт и процессы запустения // Культурный ландшафт и региональные исследования. М., 2003. С. 99.

Оба эти произведения были написаны М. Булгаковым в 1923–1924 годах. Именно к этому времени были разрушены, сожжены или разграблены многочисленные дворянские усадьбы по всей России, за исключением очень немногих, которые приняло под свою опеку государство. Это были или самые богатые из них, или же принадлежащие известным деятелям русской культуры, и те и другие, как правило, стали музеями. (Например, дворец эпохи Николая 1 в Нескучном саду в 1923 г. был превращен в Музей мебели, а манеж — в Музей старинных экипажей.) Век русской дворянской усадьбы как живого развивающегося организма, как культурного ландшафта в первое двадцатилетие XX в. был завершен навсегда.

Литература смогла отразить этот процесс на рубеже историко-культурных эпох, выдвинув на первый план не столько человека сколько пространство, его отдельную зону, вместившую в себя множество коннотаций. Усадьба для того времени была знаком гармоничного мироустройства, воспринималась как средоточие духовной жизни, где не только шла праздная жизнь. Она символизировала прошлое прежде всего в сфере духа, что и придавало ей утопические очертания в восприятии человека, не претендовавшего на звание «нового». М. Булгаков, с одной стороны, продолжил линию русской литературы, Пушкина, Тургенева, Гончарова, с другой — не делая ее антиподом новым «культурным центрам», показал, как новая жизнь разъедает усадьбу изнутри. Так в утопию врывается реальность. В то же время следует отметить, что обращение Булгакова к фантастике и иносказаниям было продиктовано поисками внутренней свободы для художественного освоения окружающего мира¹⁰².

Можно предположить, что усадьбе в советское время была противопоставлена такая организация досуга как парк культуры и отдыха, у которого не было хозяина, он принадлежал всем. Например, уже в первые послереволюционные годы дворец и парк Нескучного сада стали общедоступными, более того превращены в музеи. Несколько позже в августе 1928 г. рядом с Нескучным садом на территории бывших свалок открылся парк культуры и отдыха (ЦПКиО), которому в 1932 г. было присвоено имя Горького. «Подчеркивалось, что это парк нового типа, пролетарский, создан-

¹⁰² Никольский С. В. С. 71.

ный в соответствии с требованиями культурной революции. Отсюда и название: не просто парк, а парк культуры и отдыха»¹⁰³. По замыслу создателей парка, он прежде всего должен был служить культурному воспитанию масс, и только затем — отдыху.

Здесь «новый человек» мог сочетать занятия спортом, игры на свежем воздухе с чтением, прослушиванием музыки. «Разучивались под баян советские песни: массовик развертывал рулон с крупно написанным текстом песни, любители хорового пения старательно повторяли куплет, потом пели всю песню в целом: «В путь-дорожку дальнюю я тебя отправлю, Упадет на яблоню спелый цвет зари. Подари мне, сокол, на прощанье саблю, Вместе с острой саблей пику подари. “Отлично, превосходно, — ободряет массовик, — теперь перейдем к другой: “Сулико” — народная грузинская песня, любимая песня товарища Сталина”»...¹⁰⁴

Время в парке длилось иначе, чем в дворянской усадьбе, которая прежде всего являлась местом обитания ее владельцев. «Новый человек» имел возможность посещать это «культурное гнездо» только по выходным дням. Он не мог рассчитывать на одинокую сосредоточенность; с ним рядом, подобно ему, отдыхали сотни и сотни людей. Его «культура и отдых» не были индивидуализированы. Программа всех мероприятий, проводимых в парке культуры и отдыха, была рассчитана на массы, которые должны сливаться «в едином порыве» в различных празднествах. Заметим, что наименование главного парка страны и многочисленных его двойников в других городах — имени Горького — вводит это противопоставление усадьбы в культуру нового типа, освященную именем основателя соцреализма.

Именно с середины 20-х гг. XX в., после того как из страны были высланы многие выдающиеся деятели русской культуры и науки, режим, укрепившийся идеологически и политически, начинает вырабатывать собственную стратегию и тактику в том числе и в отношении организованного освоения культурного пространства. Одним из способов его освоения стали многочисленные парки культуры и отдыха, новая модель приобщения населения к культурному отдыху, главной чертой которого стала массовость.

¹⁰³ Федосюк Ю. А. Утро красит нежным светом... М., 2003. С. 206.

¹⁰⁴ Там же. С. 208.

Круг чтения советских людей: «Книжные новости»

Термину «культурное пространство» мы противопоставляем пространство физическое, реальное. Культурное пространство вбирает в себя множество значений, и все они сводятся к духовному началу человека. Соцреалистическая культура воспитывала человека аскетичного, требовательного к себе и к своему окружению. Желание благополучной жизни считалось неуместным и недостойным. Духовные потребности всегда отличали советского человека — идеального и реального. Советская власть постоянно интенсифицировала эти потребности, прежде всего, внимательно следила за кругом чтения советских людей. Так в 1934 г. в сборнике «Советская библиография» было высказано пожелание, касавшееся характера библиографий: «Необходимо внимательно следить, чтобы каталог был четко партийным, политическим, чтобы он четко и ясно отражал события современной жизни и давал строго выдержанный классовый материал для их освещения... Нам нужны и толстые книжки и журналы, которые ставят проблемы изучения законов народного хозяйства, психологии старого и нового человека»¹⁰⁵.

Анализ информационно-библиографического журнала «Книжные новости» представляет несомненный интерес для прояснения малоизученного вопроса о механизмах формирования читательского вкуса, специфических чертах круга чтения советских людей в предвоенные годы. К этому времени в СССР появился т.н. массовый читатель, новое явление в отечественной культуре. К середине 30-х годов советский массовый читатель был молод, имел, как правило, начальное или среднее образование, полученное им в школе, преподавание в которой велось по унифицированным для всего Советского Союза программам. В такой огромной по размерам стране, многонациональной и многоязыкой, подобная система образования имела особое значение по крайней мере по двум причинам: во-первых, в СССР постоянно шли миграционные процессы, во-вторых, правящий режим имел возможность определять тот необходимый и обязательный, с его точки

¹⁰⁵ Ющенко Г. И. О библиографии газет // Советская библиография. Т. 3–4. М., 1934. С. 20–26.

зрения, культурно-образовательный минимум, выбор идеологических стереотипов, с помощью которых и осуществлялась экономическая, военная, культурная политика партии. Так, например, на первой Всероссийской конференции по детской литературе (1931 г.) один из докладчиков предлагал конкретный план детского чтения: в младшем возрасте (8–10 лет) дети должны читать книги о «классовой борьбе в прошлом и настоящем», а в среднем и старшем возрасте (10–15 лет) — о «строительстве СССР, о выполнении пятилетки в 4 года»¹⁰⁶.

Знаменательна с точки зрения нашего исследования и статья детского писателя С. Маршака в альманахе «Год XVII» — «Дети отвечают Горькому», в которой автор перечисляет книги, пользующиеся наибольшим интересом у школьников — это «Дубровский» и «Капитанская дочка» Пушкина, «Детство», «В людях» и «Мать» Горького, Гоголь, Толстой, Чехов, Некрасов, «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» Шолохова¹⁰⁷. Примечательно, что половину этого списка составляют произведения, отнесенные властями к классике соцреализма. В то же время с присущей детям откровенностью некоторые из них писали, что читают легкую, «неправильную литературу» про сыщиков и приключения.

Важными проводниками этого процесса стали общественно-политические, культурно-информационные, литературные периодические издания, в том числе и журнал «Книжные новости», один из комплектов которого за 1936 год и будет объектом нашего анализа. (Следует отметить большое число журналов той поры, которые своей генеральной задачей считали связь писатель-читатель). Этот год выбран не случайно, поскольку именно он стал своеобразным водоразделом между периодом подготовки и строительства социализма, его первоначальной фазой, заложившей фундамент всех основных советских общественных и культурных институтов, и этапом, как тогда говорили, победившего социализма, отмеченного, с одной стороны, общественной консолидацией, а с другой — репрессивным характером. Это был год принятия Конституции СССР, официально объявленный годом стахановского движения, последний год, когда на страницах прессы, в том чис-

¹⁰⁶ Долин А. Советская повесть-сказка: предпосылки появления жанра // Начало. Вып. 5. М., 2002. С. 131.

¹⁰⁷ Год XVII. М., 1934. С. 450.

ле и в «Книжных новостях» еще можно было встретить имена Бухарина, Тухачевского, Блюхера, Радека и многих других известных в стране людей, которые в последующие годы будут преданы показательному суду и расстреляны.

А к 1938 году каждое средство массовой агитации и пропаганды было подвергнуто жесткой цензуре: «...партийному контролю через органы Главлита и ЦК ВКП(б) по всему Советскому Союзу подвергалось 8850 газет, 1762 журнала, 74 вещательные радиостанции, 1200 радиоузлов, 1176 типографий, 70 тыс. библиотек»¹⁰⁸.

По мнению Л. Максименкова, «1936–1937 гг. стали роковыми для судеб культуры Страны Советов. Невербальное искусство было приведено к общему знаменателю с искусством вербальным. Оно было почти полностью подчинено идеологическому догматизму... Сталинское руководство стало склоняться к частичной реабилитации культурного наследия царской России... Происходил окончательный переход от интернационал-коммунизма ленинско-троцкистского образца к национал-большевизму сталинского толка. Подчеркивание исключительного значения русского национального эпоса, монархической истории России (Иван Грозный, Петр Первый, Александр Суворов и т.д.) было стержнем обеспечения нового крутого перелома»¹⁰⁹.

Анализ «Книжных новостей» — журнала, предназначенного в основном для работников библиотек, книжных коллекторов, библиофилов — позволяет сделать вывод о том, что «структура читательских предпочтений», сформировалась в СССР к концу 20-х — началу 30-х гг. Главенствующее место в ней принадлежит художественной литературе, к которой обращается подавляющее число читателей, за ней следует общественно-политическая литература и книги по другим отраслям знания, численность которых постоянно растет.

К началу 30-х гг. в СССР в основном завершился первоначальный бурный процесс распространения письменной культуры, он вошел в более спокойную цивилизованную фазу, которая предполагала научно-библиографический подход к анализу и распространению публикуемой литературы. «Распространению чтения

¹⁰⁸ *Есин Б. И., Кузнецов И. В.* Триста лет отечественной журналистике (1702–2002). М., 2003. С. 120.

¹⁰⁹ *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938 гг. М., 1997. С. 213.

способствовал быстрый рост уровня образования населения: в 1933 г. лица с высшим образованием составляли 10,8% населения. А в библиотеки, например, в 1930 г. было записано 7,5% населения»¹¹⁰. К этому же времени завершился и процесс превращения журналистики в орудие коммунистической пропаганды.

«Книжные новости» издавались книготорговым объединением государственных издательств (КОГИЗ) трижды в месяц. По существу, в середине 30-х гг. этот журнал стал одним из основных источников информации о вновь вышедших и выходящих в СССР книгах по различным отраслям знаний: от марксизма-ленинизма, философии и истории коммунистической партии до геологии и физики, а также художественной литературы (отечественной и иностранной).

Анализ этого журнала несомненно способствует прояснению вопроса о действительном состоянии издательского дела в СССР; с помощью библиографических данных, приведенных в «Книжных новостях», имеется возможность очертить приблизительный круг чтения советских людей в этот исторический период.

«Книжные новости» имели сравнительно небольшой по масштабам СССР тираж — 15000 экземпляров, объем составлял 4 п.л. (современных). Если учесть, что журнал был по своему характеру специальным, предназначался в основном библиографам и библиотекарям, такой тираж представлялся достаточным. К тому же следует учитывать, что существовали и другие издания, информировавшие и рецензировавшие новые книги. Например, «Советский книжник», «Советский библиограф», «Книга и пролетарская революция. Журнал марксистско-ленинской критики и библиографии».

Какой же была общая направленность «Книжных новостей», издания, в силу своего информативного характера, предполагавшего нейтральную политику в подаче материала? Был ли он чрезмерно идеологизирован, как подавляющее большинство газет и журналов того периода? Чем отличался от них?

С одной стороны, анализ кратких рецензий, опубликованных в журнале на наиболее значимые и интересные с точки зрения редакции книги, а с другой — пристальный взгляд на библиографический указатель книг, позволяет сделать вывод о том, что редакция журнала в первой половине года действительно старалась

¹¹⁰ *Рейтблат А. И.* Основные тенденции массового чтения в СССР // Тенденция развития массового чтения в СССР. 1988. С. 126.

придерживаться нейтральной позиции, но постепенно степень партийной идеологизации стала нарастать от номера к номеру, резко увеличившись к концу года.

Показательно в этом смысле оформление обложек первого номера с портретом А. С. Пушкина и последнего, двоянного № 35–36, с портретом И. В. Сталина. В номерах последнего квартала 1936 г. журнал публикует несвойственные своему прежнему характеру материалы — текст Конституции победившего социализма, материалы Чрезвычайного VIII Всесоюзного съезда Советов и другие подобные публикации, что еще раз подтверждает изменения в редакционной политике.

«Книжные новости» имели постоянную структуру. Каждый номер открывался или интервью со здравствующим известным писателем, или юбилейной статьей, или, что случалось чаще всего, своеобразной передовицей, посвященной годовщине со дня смерти одного из выдающихся писателей отечественной или мировой литературы. Публикация на первых страницах номера таких материалов была весьма знаменательна для всего советского периода, когда культ смерти по замыслу Сталина был важной доминантой в процессе сплочения социалистического общества. Об этом вспоминают и очевидцы: «Другое врезавшееся в память воспоминание — тот же праздник, но с обратным знаком. Они противоположны, эти праздники, но стоят рядом по принципу дополнительности, по закону, объединяющему белое и черное, день и ночь. Одно немыслимо без другого. Это траурные дни, дни смерти вождей, посвященные их памяти. Те же кроваво-красные флаги, но обшитые с трех сторон черным, портреты в черных рамах. Не радостные звуки уличных оркестров, а звуки траурных маршей по радио. Но чувствуется по всему, что это тоже праздник, большой праздник, праздник смерти. Траур, пышные похороны, торжество смерти занимали важное место в жизни государства. Так отмечалось и “кровавое воскресенье” — 9 января 1905 года»¹¹¹. Добавим, что и день смерти В. И. Ленина также ежегодно отмечался 22 января как своеобразный праздник.

Статьи, которыми открывался журнал в течение 1936 г., 12 раз посвящались дням смерти того или иного поэта или писателя. Например, отмечалось 80-летие со дня смерти Гейне, 75-летие со дня смерти Т. Г. Шевченко, 6-летие со дня смерти В. В. Маяковского,

¹¹¹ Кабо В. Дорога в Австралию. Нью-Йорк, 1995. С. 41.

30-летие со дня смерти основателя осетинской литературы К. Хетагурова, 320-летие со дня смерти Сервантеса и т.д. И только в трех номерах журнала отмечался день рождения выдающихся литераторов.

Около трети объема журнала занимали короткие рецензии на новые издания. Затем следовали разделы: Печатаются (библиография книг по разделам — научно-техническая, массово-политическая, социально-экономическая литература, естествознание). Точные науки. Техника. Сельское хозяйство. Транспорт. Медицина. Кино. Иностранные языки. Художественная литература (Классика. Советская литература. Иностранная литература). Литературоведение. Критика. Книги для детей. (дошкольный и младший возраст, средний и старший возраст, подростки). Словари.

Раздел «Краткая летопись» носил явный просветительский справочный характер, он был подспорьем в работе библиотекаря. В этом разделе в лаконичной форме публиковались материалы о юбилейных датах, связанных с выходом русских или зарубежных классических произведений. В разделе «За рубежом» печатались краткие заметки о состоянии иностранной библиотечной и книгоиздательской деятельности.

Почти во всех номерах за 1936 г. присутствовал раздел «Пушкиниана», посвященный 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина. В нем печатались материалы о вновь вышедших публикациях, посвященных поэту, пропагандировались произведения самого Пушкина, в том числе и переведенные на многие языки народов СССР. В этом разделе появлялись интересные и малоизвестные широким читательским кругам сведения об эпохе, в которой жил поэт, обстоятельствах его жизни, окружении. В журнале постоянно присутствовал интересный, особенно для библиофилов, раздел — «Редкие книги». Среди постоянных авторов «Книжных новостей» были и выдающиеся ученые — лингвист Г. Винокур, литературоведы П. Эттингер, В. Каган.

Сообщая о деятельности издательств к 100-летию смерти Пушкина, «Книжные новости» писали: «В ознаменование столетней годовщины со дня смерти великого поэта Гослитиздат и "Academia" издадут в 1936 г. 60 названий произведений Пушкина и о Пушкине, общим тиражом в 3 млн. экземпляров».

При чтении этих строк складывается двойственное впечатление. С одной стороны, очевидно, что годовщину смерти поэта максимально используют для приобщения граждан многонационального

государства к творчеству и личности Пушкина, с другой — вызывает недоумение: почему пришлось ждать этой печальной годовщины, чтобы издавать произведения поэта достойными его творчества тиражами. Очевидно, что литература и искусство постоянно находятся под политико-идеологическим патронажем. Это наглядно демонстрирует 4-й номер «Книжных новостей», в котором сообщается, что Детиздат приступает к изданию однотомников русской и иностранной классики: сказок Р. Кипплинга, бр. Гримм, Х. К. Андерсена, Ш. Перро, Ф. Купера и др. Книги выходят тиражом не менее 100000 экз. по доступной цене в 25–30 коп. И следом за этой заметкой говорится, что в том же 1936 г. «Детиздат предпринимает серийное издание биографий вождей: Ленина, Сталина, Молотова, Кагановича, Ворошилова, Калинина, Кирова, Дзержинского, Куйбышева и Тельмана».

Политика и идеология в советское время пытались «играть» на поле культуры и просвещения и за редким исключением им это удавалось, поскольку подобная подмена являлась стратегической линией политики социалистического государства. Одновременно в сталинский период книга продолжала особую для русской культуры «мироустроительную» миссию, исполнявшуюся ею с начала XVII в.¹¹²

В истории русской литературы в течение двух последних веков существовали книги, сыгравшие совершенно особую роль в формировании картины мира, модели поведения целых поколений российского государства, а затем СССР. Наиболее показательны в этом смысле — «Что делать?» Н. Г. Чернышевского и «Как закалялась сталь» Н. А. Островского.

Впервые роман «Как закалялась сталь» был опубликован в 1932 г., но еще и в 1936 г. (год смерти автора романа) спрос на книгу не был удовлетворен. «Книжные новости» № 11 сообщают, что «тиражи центральных издательств пока что не в силах удовлетворить читательский спрос. Редакции национальных и местных издательств в этом году с разрешения Островского включили этот роман в свои издательские планы». Много позже, уже в послевоенное время роман «Как закалялась сталь», включенный в школьные программы, по которым училось не одно поколение советских людей, выступит в роли «прецедентного текста», — текста,

¹¹² Черная Л. Феномен книги в русской культуре «переходного периода» от средневековья к Новому времени // Книга в пространстве культуры. М., 1995. С. 41.

значимого для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях и имеющий сверхличностный характер, т.е. хорошо известный и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников¹¹³.

Только в 1936 г. по свидетельству «Книжных новостей» (№ 11) роман «Как закалялась сталь» был издан Башгизом сначала на русском языке в количестве 25 000 экз. и вслед за этим на башкирском. Государственное издательство Грузии издает «Как закалялась сталь» на грузинском языке. По просьбе комсомольских организаций Северное отделение ОГИЗа издает роман тиражом в 20000 экз. с предисловием председателя ЦИК Союза ССР и Украинской ССР Г. Петровского с портретом писателя. По предложению комсомольцев на районных конференциях Оргбюро ЦК ВЛКСМ Сталинградского края и Крайгиз издали «Как закалялась сталь» в предельно короткие сроки в количестве 25000 экз.

Этот список можно было бы продолжать, но уже и эта пространный информация свидетельствует по крайней мере о двух вещах. Во-первых, издание романа повсеместно инициировалось сверху, во-вторых — нельзя не констатировать встречное движение — огромный интерес к книге снизу, объясняющие ее невероятную популярность. В романе «Как закалялась сталь» «есть какой-то сверхлитературный фермент, который привлекал миллионы душ помимо и через головы профессионалов»¹¹⁴. К тому же книга Островского сродни романам воспитания, где «главный герой достигает большей, чем ранее, гармонии в собственной душе и в отношениях с обществом»¹¹⁵.

На основании журнальных публикаций можно сделать вывод о том, что в 1936 г. самым популярным произведением советской художественной литературы, напечатанным массовым тиражом, стал роман Н. Островского, «завоевывающая все новые и новые круги читателей»¹¹⁶.

Естественно, что для воздействия на сознание масс одной только послереволюционной литературы было мало. Классика также подвергалась отбору. Среди произведений прошлого отби-

¹¹³ Козлова Н. Н. Горизонты повседневности. Голоса из хора. М., 1996. С. 160.

¹¹⁴ Аннинский Л. «Как закалялась сталь» Николая Островского. М., 1988. С. 20.

¹¹⁵ Кларк Катерина. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002. С. 11.

¹¹⁶ Книжные новости. М., 1936. № 17.

рались те, чья стилистика соответствовала определенным параметрам. Те произведения классики, которые не соответствовали идеологическим требованиям, существовало два пути — забвение или искусственное привнесение требуемых параметров, что достигалось с помощью критики¹¹⁷.

В немалой степени почти повсеместно издательская политика формировалась в соответствии с вкусами вождей — Ленина и Сталина и их соратников. Из советских авторов наиболее часто печатались произведения В. Маяковского и М. Горького. В одном из номеров «Книжных новостей» особо подчеркивалось, что Гоголь один из наиболее часто цитируемых Лениным писателей. «Первенство в этом отношении, правда, принадлежит Салтыкову-Щедрину, но на втором месте, по-видимому, Гоголь»¹¹⁸. Именно ленинским пристрастием можно объяснить большие тиражи произведений этих писателей и монографий о них, нередко в ущерб другим, менее или совсем не цитируемым Лениным и Сталиным, говоря об этом, мы, естественно, не умаляем гения Гоголя и сатирического таланта Салтыкова-Щедрина.

«Книжные новости» за 1936 год сообщали и об издании произведений Короленко, Некрасова, Толстого, Достоевского, Помяловского, Крылова, Державина и других русских классиков. Тиражи, как правило, достигали 20000–25000 экз.

Из иностранной литературы, опубликованной в 1936 г. следует отметить переводы действительно достойных значительных произведений: «Возвращение» Э. М. Ремарка, «Смерть героя» Р. Олдингтона, «Прощай оружие» Э. Хемингуэя, «Успех», «Семья Оппенгеймеров» Л. Фейхтвангера, которые прочно вошли в круг чтения нескольких поколений советских людей. Но самое большое число рецензий, отзывов, похвал было, вполне в стилистике культурной политики того времени, адресовано книге французского писателя А. Барбюса «Сталин. Человек, через которого раскрывается новый мир». Именно в этом произведении были впервые напечатаны, ставшие затем крылатыми, слова «Сталин — Ленин сегодня». Книга «Сталин» была опубликована отдельным изданием и в роман-газете тиражом 300000 экз.

¹¹⁷ Кабанова Е. А. Писатель и читатель // История России XIX–XX вв. Новые источники понимания. М., 2001. С. 287.

¹¹⁸ Там же. С. 16.

Очевидно, что партийные органы не оставляли книгоиздательское дело без своей постоянной опеки. Так в объяснительной записке Госиздата говорилось о необходимости удвоения тиража произведений тех зарубежных авторов, которые разрабатывают революционную проблематику, ставится задача «восполнить пробел в переводе тематически наиболее лучшей иностранной литературы, необходимой в воспитании в духе интернационализма трудящихся масс СССР»¹¹⁹.

1936 год был назван вождем стахановским годом, поэтому вполне закономерно, что огромное число публикаций самого различного характера касались стахановского движения. Обилие брошюр, сборников документальных материалов и художественных произведений на «стахановскую тему» поражает воображение. Только в «Книжных новостях» в библиографических разделах насчитывается более 60 наименований, столько же, сколько произведений Пушкина и литературы о нем. (Например, «Стахановцы — новые люди эпохи социализма», «Речи о стахановском движении», «Стахановская весна», «Новые люди» и др.)

Появление такого мощного потока пропагандистской литературы о стахановском движении объясняется довольно просто. И тут уместно сравнить его с относительно малым числом изданий, посвященным обсуждению и принятию Конституции СССР. Очевидно, что принятие Конституции было чисто ритуальным событием, никак не отразившемся на судьбах страны. А развертывание стахановского движения, способствовавшего пробуждению в народе творческой инициативы и трудового энтузиазма было как никогда актуально, поскольку стимулировало экономический подъем.

В сентябре 1936 г. впервые в «Книжных новостях» № 25–26 в рубрике «Новинки Партиздата» появляется сообщение о врагах народа в рецензируемой брошюре «К процессу над участниками объединенного центра троцкистско-зиновьевского блока». Тираж издания 100000 экз. «В сборнике собраны статьи, опубликованные в «Правде» по вопросам большевистской бдительности, двурушничества, статьи, посвященные процессу над троцкистско-зиновьевской бандой. Отклики рабочих»¹²⁰. С каждым последующим номером таких аннотаций становится все больше и больше. Издание подобных материалов способствовало формированию

¹¹⁹ ЦГАЛИ. Ф. 613, оп. 7, ед. 42, л. 19.

¹²⁰ Книжные новости. М., 1936. № 25–26.

особой атмосферы, окружавшей советское общество тех лет, о чем много позже вспоминали очевидцы: «В конце тридцатых годов словно все дверные замки были сломаны, и в любую минуту в дом могло ворваться несчастье. Это касалось всех, даже самых благополучных, отмеченных успехами, милостями, признанием заслуг... И еще: до войны общество все отчетливее расслаивалось на ранги. Одни восходили по лестнице славы, теша свое честолюбие, все больше возвышаясь, и житейские блага, которые они получали, с каждым днем все более отрывали их от остальной массы обыкновенных людей — обывательского быта, серой жизни»¹²¹.

Анализ журнала «Книжные новости» позволяет сделать вывод о том, что круг чтения советских людей в 30-е гг. был довольно широк и разнообразен, несмотря на то, что над его коррекцией довольно успешно работали идеологические органы партии. Их задача состояла в том, чтобы не только пробудить интерес к массовой политической литературе, но и усилить его. Вообще идеологическое давление на людей к середине 30-х годов стало еще более значительным.

Внимательное чтение годового комплекта журнала за 1936 год помогает хотя бы фрагментарно представить направление читательских предпочтений советских людей в предвоенные годы. В то же время чрезвычайно трудно реконструировать объективную картину развития советского общества в эти годы, в том числе с привлечением материалов периодической печати. Об этом же писал и А. Твардовский: «Повседневная современная летопись — другими словами печать — только при дополнительном особом знании может быть каким-то письменным свидетельством об этой эпохе. А что, если читать все отчеты о процессах над левыми и правыми, потом материалы XX и XXII съездов — как-то все надо назвать по-правдашнему — и внутривнутрипартийную борьбу, и коллективизацию, и многое, многое. Лежит где-то подо всей этой шелухой и мусором подлинная история сложнейшего и значительнейшего периода нашей огромной страны со всеми ее последствиями для мирового развития»¹²².

В то же время, знакомясь с материалами периодической печати, можно сделать важный вывод о том, что культурная политика сталинской эпохи была довольно продуманной и структурно

¹²¹ Ермолинский С. О времени, о Булгакове и о себе. М., 2002. С. 326.

¹²² Твардовский А. Рабочие тетради. 1961–1964 // Общая газета, № 24. 2000.

оформленной. Не только идеология и политика внедрялись в массовое сознание, значительное место в этом процессе занимала и классическая русская литература, и западная, как современная, так и художественная литература предшествующих эпох. Благодаря их сосуществованию в едином читательском поле, возможно, и не состоялась окончательная «выковка» советского человека.

Естественно, что не все попадали под пропагандистское влияние советской государственной машины. Но даже те, кто понимал ее истинный смысл и цели, считали и, надо сказать, справедливо, что многие художественные и документальные книги, кинокартины, созданные в то время по всем правилам соцреализма, были полезными народу, примиряли его с тяжелой повседневной жизнью. Вот, например, как о феномене советского кино вспоминает в автобиографическом романе «Ложится мгла на старые ступени» А. Чудаков: «Антон не сдержался, ввязался, но не успел только сказать, что “Адмирал Ушаков”, “Суворов”, “Кутузов” — конечно, агитки, но допустимый их вид — исторический, когда агитируют за отечество, стал говорить о роли советского кино в просвещении провинции, что дуэт Полины и Лизы из “Пиковой дамы” он узнал из “Воздушного извозчика”, “Майскую ночь” — по “Музыкальной истории”, Баха — благодаря фильму “Антон Иванович сердится”. Да что классика! “Очи черные” в профессиональном исполнении он услышал в фильме “Незабываемый 1919-й”, в том самом, где Сталин едет среди разрывов снарядов на подножке вагона, куря трубку...»¹²³.

Таким образом, исследуя круг чтения советских людей в 1930-е гг., становится очевидным, что так называемая «культурная политика» советского образца велась в двух главных направлениях: идеологическом и просветительском. И, следует признать, что на обоих направлениях были достигнуты определенные успехи и, отчасти, значительные результаты. Выросло патриотически настроенное поколение людей, рожденных при советском строе, которые искренне верили в «особый путь и миссию» советского государства, преданность которому они доказали во время Великой отечественной войны. Отличало это поколение и уважение к знанию, наукам. Высшее образование занимало в системе ценностей советских людей одно из ведущих мест.

¹²³ Чудаков А. «Ложится мгла на старые ступени». М., 2001. С. 118.

Природа–человек–культура в произведениях П. Пеорова

Картина мира советского человека была не такой плоской и одномерной как представляют ныне многие исследователи эпохи соцреализма, несмотря на глобальную идеологизацию советской жизни. Одним из подтверждений многогранности, многоцветности мировидения советского человека может служить творчество многих талантливых писателей, поэтов, художников этой эпохи, которые, находясь в центре соцреалистической культуры, в определенной изоляции от т.н. прогрессивных культур Запада, смогли в определенной степени даже обогнать свое время, предвидеть многие будущие глобальные кризисы. Их творчество служит подтверждением тому, что культура, подобно живому организму, развивается по своим, не всегда зависящим от идеологии, географических и геополитических границ, законам. Кроме того, тем «кто имел талант и широту воображения и широту ума, чтобы не гипнотизироваться линейно-идеологическими заклинаниями и пресингом партии=частицы, такие, как Платонов и Пеоров... — для тех такой Эрос творчества, описания именно — из Бытия, объективно, эпично, и всепонимающе...»

Еще задолго до осознания экологического кризиса в конце XX века, к этой главной проблеме будущего в своем творчестве обратился Леонид Пеоров (1899–1994), который главным персонажем своих произведений выбрал натуру, ее различные превращения и проявления, а главной темой — взаимоотношения человека и природы. (Хотя существует мнение, что Пеоров явился одним из создателей модели советского производственного романа, примером чему может служить один из его ранних романов «Соть». «...И это — тоже открытие. В литературе так не вникались в профессию и труд человека, передавая их подобным эстетическим образом»¹²⁴.)

Долгая жизнь писателя, охватившая почти весь XX век, прошла под знаком глобальных изменений, которым с наступлением научно-технической революции подвергалась природа, что в свою очередь самым непосредственным образом сказалось на эволюции

¹²⁴ Гачев Г. Материалы круглого стола // Славяноведение. 1997. № 6. С. 39.

характера и поэтики творчества Леонова: от восторженно-удивленного восприятия мира в 20-е годы до пессимистично-трагического в конце века.

Писатель, осознавший себя частицей макрокосма, в течение девяти десятилетий прошел драматический путь от описания насильственного «переделывания, улучшения» природы до ее медленной гибели. В тяжелых философских раздумьях по этому поводу кроется, очевидно, главная причина все более углублявшегося от произведения к произведению апокалиптического видения художником нашего мира, перспектив его будущего. К концу жизни писатель в своем последнем романе «Пирамида» предлагает свой собственный рецепт спасения: «Современному человечеству, вовлеченному в недостойную гонку за собственным ускользящим хвостом, ничего не остается, кроме как воротиться к суровому регламенту природы и ценою, пускай некоторого отступления от достигнутых стандартов, стабилизировать свое существование без расхода основного капитала, каким является ценность бытия». Хотя писателя стимулировали к творчеству абсолютно реальные причины, он, обратившись к теме природы, продолжил одну из важнейших линий русской литературы, нашел свой путь к природе, который можно описать и в утопических терминах. Это вовсе не значит, что мы хотим рассматривать все его творчество через призму утопического начала. Просто Леонов как реалист отражал процессы, происходившие в обществе, проекты и действия по изменению природы, которые неразрывно связаны с утопическими идеями переустройства мира. Может быть, здесь наблюдается совпадение литературы и жизни, но жизни, которая строилась по утопическим законам.

Неслучайно также появление в творчестве Леонова апокалиптических мотивов. Утопия редко обходится без обращения к Откровению Иоанна Богослова. Е. Замятин однажды предложил вместо Апокалипсиса читать газеты. Они, по мысли писателя, вполне его заменят. Резкое колебание между апокалиптической картиной мира и той, которая окрашена в оптимистические тона, не меняет положения дел. Оно вмещается в рамки утопии. Важно, что Леонов видел в возвращении к суровому прошлому выход из создавшегося положения, что соотносится с утопиями регрессивного типа.

По существу, большинство своих произведений Леонов посвятил описанию «ценности бытия», возможной только в гармонии с

природой, а не с социумом, ни с капиталистическим, ни с социалистическим. Считая, что «книги — духовная биография настоящего писателя, история заболевания некоей мечтой или идеей», Леонов уже в самом начале своего писательского пути намечает главную тему своего творчества — тему взаимоотношений природы и человека. В 1922 г. он публикует забавную сказку-бывальщину «Бурыга» о парнишке-лешем. Подобные персонажи в разнообразных обличьях, все более усложняемые писателем, будут кочевать по многим произведениям Леонова — и в сказках, и в реалистических романах, и в завершающей его творчество двухтомной философской книге «Пирамида».

Писатель считает, что центральное место, которое человек занимает в триаде природа-человек-культура, несет в себе трагические коллизии, поскольку удержать равновесие на тонкой границе природы и культуры, сохранить гармонию, не разрушить пропорцию между онтологической зависимостью от природы и желанием переделать ее, удается очень не многим. Отсюда и рождаются постоянные конфликты личности с собственной натурой, с окружающим миром. Такой взгляд на человека и природу, их вечную взаимозависимость и такое же вечное желание человека оттолкнуться от природы, характерен и для Н. Бердяева (находившегося тогда в эмиграции), который считал, что «самый факт существования человека есть разрыв в природном мире и свидетельствует о том, что природа не может быть самодостаточной и покоиться на бытии сверхприродном. Как существо, принадлежащее к двум мирам и способное преодолевать себя, человек есть существо противоречивое и парадоксальное, совмещающее в себе полярные противоположности»¹²⁵.

В произведениях Леонова на помощь человеку приходят фантастические персонажи, которые хотя и меняют свой облик, но сохраняют роль, предназначенную им автором, — роль посредников и посланников в человеческий мир. Столь частое введение в ткань леоновских книг полуфантастических-полуреальных персонажей объясняется сверхзадачей писателя, его «основной идеей» — показать сложность местоположения человека в триаде «природа-человек-культура». Выполняя ее, писатель использует элементы фольклора, народной мифологии. Он обращается к ним вовсе не для того, чтобы «расцветить» содержание

¹²⁵ Бердяев Н. О назначении человека. М., 1993. С. 55.

романов и повестей. Как художник, обладающий творческой интуицией, он с помощью мифологических персонажей налаживает связи между природой и человеком, притом идущие из глубины веков, архаическим способом. Образ хозяина леса (как и других видов природного производства) устойчив в своей неопределенности. Леший меняет свое обличье, становится то видимым, то невидимым. С ним следует себя вести по предписанным правилам, зная, что от него зависит положение человека в природном производстве: оно может быть ему враждебно или, наоборот, благожелательно. Леонов не стремится полностью перенести мифологический образ в литературу. Он сохраняет за ним только его функцию и создает, можно сказать, его мерцающий образ, представляя читателю иной взгляд, взгляд самой природы на мир, на культуру, на самого человека. Это своеобразный взгляд «Оттуда». Считая литераторов «толмачами и переводчиками» сложных, неведомых явлений и событий, Леонов как бы переводит «язык природы» на собственный яркий, полный аллегорий, порой витиеватый язык, помогающий читателю если не поверить, то хотя бы задуматься о своих взаимоотношениях с природным миром. Элементы сказки, притчи, утопии так искусно переплетены в его книгах, что едва ли не возможным кажется существование, например, Бурыги и его приятелей-окояшек. Правдоподобность этих персонажей обусловлена, в первую очередь, помещением их в реальный земной мир и подчинением его законам, а с другой — их постоянным осознанием своей «нетушности».

Ряд подобных персонажей Леонов продолжает уже на новом витке творчества в одном из центральных своих произведений — романе «Русский лес» (1953), внесенный официальным литературоведением в конгломерат соцреалистической литературы. Посланником природы в этой книге становится старик Калина, считавшийся в окрестных деревнях «лешим чудесной силы». «Он был совсем как человек, лыс и бос, в длинной рубаше с веревочной опояской, на траве белели большие отмытые росой чело-вечьи ноги. Но могущество лесного владыки как раз и состояло в способности принимать любое обличье — от волка до проливного дождика, а уж убавляться в росте ему вовсе ничего не стоило, иначе снизу и не докричаться было бы до него!» Здесь Леонов не отошел от мифа. Леший обладает способностью менять рост: то становится выше деревьев, то — не выше травы.

В действительности Калина — просто очень старый, умудренный прожитыми годами человек, но в своем полном слиянии с природой он настолько необычен, что воспринимается всеми, кто с ним встречается, как нечто потустороннее, почти волшебное. Сам Леонов намеренно не хочет видеть в Калине только убеленного сединами старца, прожившего многие десятилетия наедине с природой. Он для писателя в первую очередь своеобразное связующее звено между природой и материальным миром людей.

Если судьба Бурьги-лесовичка, затосковавшего в Испании по родным лесам и болотам, теряется в сюжетных неопределенностях, то встреча Калины с людьми, с наступающей на девственный лес цивилизацией, оканчивается трагедией — он погибает. Казалось бы, с его смертью должен оборваться диалог, который через Калину вела природа со своими неразумными детьми, не желающими понимать ее язык, жить по ее законам, но эстафету принимает Русский лес — основной персонаж романа: «Лес толпился кругом, иззябший, захлебнувшийся в воде и как бы с опущенными руками, с настороженностью глухонемых вслушиваясь в бормотанье своего заступника». В русской культуре (в том числе и в современной) дерево и изделия из него воспринимались и воспринимаются как носители магической силы, обереги¹²⁶. Особенно значителен у русских тотемический культ деревьев.

В романе «Русский лес» Леонов создает уникальный художественный образ-символ, отношение к которому проявляет истинную сущность всех без исключения персонажей, которую они нередко глубоко и искусно скрывают. Вместе с тем, стремясь приблизиться к осуществлению главной «идеи-мечте» своего творчества — предложить путь гармоничных взаимоотношений природы и человека, писатель прибегает к необычному художественному приему: в ткань произведения он вплетает обширный научный трактат о судьбе русского леса, о его значении для истории России. Эта лекция, несмотря на научную достоверность и художественность формы, все же оставляет ощущение некоторой дисгармонии и искусственности, поскольку нарушает архитектуру романа, изменяет, в определенной степени, его тональность и ритмику, снижает остроту ощущения русского леса как живого существа, придает произведению в целом некоторый документализм в ущерб определенной художественной логике.

¹²⁶ Святославский А., Трошин А. Крест в русской культуре. М., 2000. С. 10.

Если искать причины, по которым Леонов прибегнул к подобному приему, то возможно ситуацию может прояснить одна литературная аналогия. Мы говорим о пьесах А. П. Чехова «Леший» (1888) и «Дядя Ваня» (1889), в которых также звучат несвойственные чеховской драматургии пространные монологи главных персонажей о судьбе и защите русского леса. Анализ этих текстов обнаруживает определенные смысловые и даже лексические сходения. «Рубить леса из нужды можно, но пора перестать истреблять их. Все русские леса трещат от топоров, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи... Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее»¹²⁷. Это слова Хруцова из «Лешего». Его мысль развивает Астров — герой «Дяди Вани»: «Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту, разрушать то, что мы не можем создать. Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы преумножить то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы — народ стал бы здоровее, умнее, но ведь тут ничего подобного!»

Очевидно, что такие наукообразные монологи намеренно включены их авторами в ткань художественных произведений, они имеют вполне определенный смысл и назначение. Можно предположить, что и Чеховым и Леоновым (к времени создания этих произведений достаточно известных и опытных писателей) овладело глубокое и сильное предчувствие надвигающейся катастрофы (называемой в наши дни экологической), прямым виновником и жертвой которой становится человек, его нравственное несовершенство и общий научно-технический прогресс. Нарушая все законы творчества, и Чехов, и Леонов в художественных произведениях заявляют свою позицию и выражают тревогу, предупреждают о грозящей глобальной опасности уничтожения наиболее близкого и важного для жизни русского человека природного объекта — русского леса.

И А. П. Чехов, и Л. М. Леонов без сомнения не переоценивали влияние литературы на ход истории, но они, по выражению Лео-

¹²⁷ Чехов А. П. Собр. соч. в 12-ти тт. Т. 9: М., 1963.

нова — «преемники боли, радости, всех душевных землетрясений», увидели то, что еще не ощущалось подавляющим числом их сограждан — остроту грядущих экологических проблем. Если для Чехова художественно-публицистические рассуждения о судьбе природы — редкое исключение, то Леонов развивает эту тему именно на таком уровне в течение всего творческого пути, в том числе в многочисленных статьях, фактический материал которых подтверждает и аргументирует художественные прозрения и прогнозы писателя. Еще один русский писатель — Салтыков-Щедрин обращал внимание читателей на лес как на исчезающий объект русского пейзажа. В «Благонамеренных речах» он писал: «Вот здесь, на этом самом месте, стояла сплошная стена леса, теперь по обеим сторонам дороги лежат необозримые пространства, покрытые пеньками. Помещик зря продал лес, купец зря срубил его, крестьянин зря выпустил на порубку стадо. Никому ничего не жалко, никто не заглядывает в будущее; всякий спешит сорвать все, что в данную минуту сорвать можно. И вот давно ли началась эта вакханалия, а окрестность уже имеет обнаженный, почти безнадежный вид».

Завершается творчество Л. Леонова романом «Пирамида» (1994) произведением чрезвычайно сложно структурированным, насыщенном философскими рассуждениями и крупными аллегорическими системами, задуманном автором «как произведение, подводящее итог нынешнего цикла человеческой истории»¹²⁸. Продолжая свою главную тему — взаимоотношений природы и человека как венца природы и ее потенциального губителя, Леонов со свойственной ему основательностью и философским взглядом на мир вводит в роман новый мотив, исследует новый уровень взаимовлияния космоса и человечества. Главные персонажи романа — ангелоид Дымков и ясновидящая Дуня Лоскутова — из того же ряда, что Бурыга и Калина. Они — реальные и ирреальные, материальные и эфемерные — выполняют ту же посредническую функцию, что и их литературные предшественники, на сей раз между космосом и людьми. Они как бы продолжают ряд мифологических персонажей, пришедших из народной славянской мифологии, но уже в рамках научно-фантастической литературы, хотя могут принадлежать и прежнему мифологическому миру, например, как ангелоид Дымков. Ясновидящая, связующая

¹²⁸ Леонов Л. Пирамида. М., 1994. Т. 1. С. 3.

прошлое и будущее, «тот» мир и этот, тоже персонаж, не характеризующийся новизной.

По замыслу Леонова и Дуня, и Дымков играют в романе роль своеобразных одухотворенных предохранителей, призванных, с одной стороны, предупреждать человечество от разрушительной деятельности, а, с другой — помогают ему балансировать на границе природы и культуры, т.е. выступают в той же функции, что и леший. (Напомним в этой связи «Прощание с Матерой» В. Распутина.). В «Пирамиде» писатель не только художественно ярко, но и философски убедительно показывает хрупкость мира; картина его возможного разрушения предстает перед читателем в футурологических предвидениях и предсказаниях главных героев. Роман, по существу, пытается сделать общепонятным соображение о том, что человечество, чтобы выжить, обречено на сохранение и упрочения своего центрального определяющего положения в триаде природа-человек-культура.

Сакральное пространство в поэзии Н. Рубцова

Если задаться вопросом — можно ли было во времена всеобщей и глобальной идеологизации представителям поколения, родившегося и выросшего при советской власти, не знавшим «другой» жизни сохранить собственный голос, лишенный любых признаков и символов соцреалистической эпохи, то — с уверенностью можно ответить положительно. И в качестве примера можно привести Николая Рубцова (1936–1971), жизнь и творчество которого подтвердили непрерывность русской поэтической школы, ее традиционного неумирающего глубокого лирического начала, сказывающегося постоянно, в том числе на «излете» соцреализма. Несмотря на многочисленные декларации и воздействие со стороны системы, в России продолжалась мощная поэтическая линия. Это соображение относится как к поэтам-классикам старшего поколения, так и к младшему поколению, родившемуся непосредственно до или сразу после Второй мировой войны.

Н. Рубцова нельзя отнести ни к противникам, ни к апологетам советского строя. Из-под его пера не вышло ни одного стихотворения ни о партии, ни о вождях, ни о всеобщем энтузиазме тех лет, ни о первых космических полетах. Он жил в одно время с этими событиями, но они прошли мимо него, не оставив следа в его лирике. Все десять лет своей творческой работы он посвятил только описанию природы, Родины, воплощением которой была для него вологодская земля, и, главным образом — своей жизни. В ней было раннее сиротство, одиночество, породившие напряженную внутреннюю жизнь и обостренно тонкое понимание природы. Небольшое по объему поэтическое наследие Рубцова, по существу, — исповедь человека вне времени, вне эпохи, но в определенном географическом пространстве русского Севера. Оно, это наследие, свидетельствует о том, что можно было и в эпоху соцреализма продолжить лучшие традиции русской поэзии — быть политически и идеологически неангажированным лириком и одновременно гражданином.

Как же мог состояться такой аполитичный поэт в стране, которая строила коммунизм, где энтузиазм и вера в создание коммунистического рая, как правило, были непоказными? Рубцов сначала интуитивно, а затем вполне осознанно продолжил ту

ветвь русской классической литературы, для которой пейзаж стал средством передачи самых тонких чувств и движений души. Рубцов всегда соизмерял, соотносил различные проявления природы с собственной жизнью, с жизнью близких ему людей.

К поэту в полной мере можно отнести слова Ю. Тынянова, сказанные им о поэтическом наследии С. Есенина: «В сущности, Есенин вовсе не силен ни новизной, ни левизной, ни самостоятельностью... Силен он был эмоциональным тоном своей лирики. Наивная, исконная и потому необычайно живучая стиховая эмоция — вот на что опирается Есенин...

Искусство, опирающееся на эту сильную, исконную эмоцию, всегда тесно связано с личностью. Читатель за словом видит человека, за стиховой интонацией угадывает "личную"»¹²⁹.

Если говорить о влиянии творчества Есенина на поэзию Рубцова, то близость (художественная и духовная) двух поэтов очевидна. Об особом отношении Рубцова к Есенину свидетельствуют в первую очередь высказывания самого поэта: «...невозможно забыть мне ничего, что касается Есенина. О нем я думаю больше, чем о ком-либо. И всегда поражаюсь необыкновенной силе его стихов. Многие поэты, когда берут не фальшивые ноты, способны вызвать резонанс соответствующей душевной струны у читателя. А он, Сергей Есенин, вызывает звучание целого оркестра чувств, музыка которого, очевидно, может сопровождать человека в течение всей жизни»¹³⁰.

Особенно ощущается художественное родство поэтов в отношении к природе, всегда очень бережное, чуткое, лирически окрашенное. Но в изображении природы у Рубцова, как правило, ощущается тревога, волнение, предчувствие грядущих потерь. Умиротворенных, радостных пейзажей, как нередко у Есенина, в его лирике почти нет. Отчасти это связано с развитием им традиционной для русской литературы XX века темы сиротства. (М. Горький «Мои университеты», А. Платонов «Джан», «Такыр», М. Шолохов «Судьба человека» и др.) Природа в поэзии Рубцова занимает место родного дома, рано ушедших родителей, особенно матери. Только в природе поэт ощущает постоянство, своеобразную вечность, теплоту, отнятые у него ранним сиротством. Тревога

¹²⁹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 169.

¹³⁰ Рубцов Н. Русский огонек... В 2-х т. Вологда, 1994. Т. 1. С. 393–394.

же рождается от боязни нарушить с ней связь, потерять ее так же безвозвратно, как родителей.

В описании и поэтизации пейзажа поэты и писатели, как правило, вольно или невольно, трансформируют фольклорные и национальные стереотипы восприятия природы сообразно своим художественным пристрастиям. Но при всей своей индивидуальности Рубцов всегда находился, по М. Бахтину, в «зоне» национального русского мироощущения. Это, в первую очередь, заметно в выборе им художественных образов. Его стихотворения полны заброшенными погостами, ромашковыми лугами, порывистыми березами, нескончаемыми дорогами, простором. Движение как поступательный ход жизни, мотивы пути и постоянного одиночества в определенной степени представляют философскую основу лирики Н. Рубцова.

На его жизненной дороге «то полусгнивший встретится овин, то хуторок с позеленевшей крышей, где дремлет пыль...» Все это приметы исчезнувшей культуры, ушедших поколений, которые в пейзажных зарисовках западных литератур, как правило, представлены руинами замков и крепостей. Рубцов же в родной северный ландшафт помещает стены древних монастырей и разрушенных храмов. Именно они воспринимаются поэтом как национальные символы, невольно будят истинный патриотизм, не дают исчезнуть исторической памяти.

Рубцова отличает особое, нехарактерное для советского поэта, отношение к вере. Символы православной веры — Божья мать, икона, храм, монастырь, молитва — наиболее часто повторяющиеся основные смыслообразующие элементы его поэзии. С одной стороны, они маркируют ее национальный характер, с другой — выполняют роль своеобразной исторической и религиозной православной скрепы. В стихах поэта — и радость светлого пасхального праздника на фоне весенней природы и благоговение перед древними церквями и умиление при колокольном звоне.

Выросший в советское время в детском доме в далеких от культурных центров местах, он должен был как минимум отдать положенную тогда дань официально узаконенному атеистическому воспитанию. Откуда же появились в его поэзии эти постоянно повторяющиеся христианские мотивы, трепетное отношение к православным символам?

*Вид смиренный и родной!
Березы, избы по буграм.
И, отраженный глубиной,
Как сон столетний, божий храм.*

Скорее всего, эти мотивы были услышаны поэтом еще в сиротском детстве. В предисловии к своему первому сборнику «Волны и скалы» (1961) сам Рубцов признавал, что до него «все же докатились последние волны старинной русской самобытности, в которой было много прекрасного, поэтического». Если иметь в виду, что все, что было написано поэтом, создавалось в период с 1957 по 1971 годы, то можно представить, каким выбивающимся из общего хора, звучал его голос в то время (ведь именно в годы правления Н. Хрущева, согласно статистике, было разрушено более всего православных храмов). Голос, который не бодро и оптимистично звал к подвигам, покорению всяческих вершин, а тихо, без надрыва взывал к человеческой душе, беседовал с родной природой, наделял ее человеческими свойствами — даром слышать, слушать, сопереживать.

Лирическое наследие Рубцова значительно прежде всего не часто встречающимися в поэзии советской эпохи христианскими интонациями — принимать мир таким, какой он есть, не бороться, не звать к революционной его переделке, а искать отдохновения и черпать силы в природе, уносясь к небесам как символу вечности:

*И все ж прекрасен образ мира
Когда в ночи равнинных мест
Вдруг вспыхнут все огни эфира,
И льется в душу свет с небес...*

Думается, что именно за эту христианскую интонацию, естественно, не называя ее так, и критиковали Рубцова литературоведы, обвиняя его за воспевание устаревших тем, называя его поэзию «шагом назад».

Лирика Рубцова, в отличие от многих его современников, актуальна и сегодня и завтра, поскольку она, в отсутствии идеологически заданных мотивов, посвящена вечным темам — природе, Родине, оппозиции и единству жизни и смерти, и поэтому эмоционально состоятельна до настоящего времени. К тому же эта лирика очень живописна и музыкальна. (Не случайно многие стихотво-

рения поэта были положены на музыку, к сожалению, уже после его смерти.) Это свойство стихов Рубцова связано с «глубокими началом песенности, что всегда было характернейшей чертой русской лирики... с самой природой поэтического слова, с его органической, внутренней песенностью»¹³¹.

Поэзия Рубцова отмечена особым свойством — сочетанием лаконичности и разнообразия оттенков в пределах ограниченной цветовой гаммы. Она схожа с графическими работами:

*Лошадь белая в поле темном.
Воет ветер, бурлит овраг,
Светит лампа в избе укроной,
Освещая осенний мрак.
Только изредка над паромной
Над рекою, где бакен желт,
Лошадь белая в поле темном
Вскинет голову и заржет.*

Совсем не часто в шестидесятые годы обращались поэты к душе, к ее особой чуткости, болезненным изгибам, а Рубцов делал это постоянно: «До конца до тихого креста пусть душа останется чиста» — звучало рефреном в его стихотворениях. И эта забота о спасении и воспитании души — один из главных мотивов его поэзии, не созвучный эпохе строительства социализма.

Особое почтение к вере, христианское милосердие чувствовали в стихах Рубцова и совсем мало знавшие его, не искушенные в поэзии, люди. Вполне в стилистике повседневного поведения поэта и его мирозерцания, отразившегося в поэзии, очень искренним и естественным представляется любимое восклицание Рубцова — «Мать моя богородица!»

Рубцов считал современность вечностью, поэтому и не насыщал ее злободневными, сиюминутными новостями и переживаниями по их поводу. По-своему объяснил поэт и отношение к времени: в прошлом, считал он, кроется для людей очарование, в настоящем — страдание, в будущем — искупление. Социологию и описательность трудовой героики, которыми грешили его современники, он считал неестественными для поэзии. Земляк и современник

¹³¹ Твардовский А. Статьи и заметки о литературе. М., 1963. С. 49.

Рубцова А. Романов вспоминал, что « в те годы об этом говорили тихо, с оглядкой, так как везде оказывались на чеку защитники социалистического реализма — этого непреложного кодекса для литературы, идеологии и вообще всей жизни. Рубцов счастливо избегал всего этого»¹³². (Романов этим высказыванием подтверждает мысль о том, что соцреализм был и стилем жизни). Дело, конечно, не в том, что поэт избежал гражданских или иных, не соответствующих по его мнению, поэтических тем, а в жизненной и творческой позиции Рубцова. Христианский характер поэзии не может родиться случайно или преднамеренно, с определенной целью, он складывается исподволь, льется из души.

Действительно, в стихах Рубцова почти отсутствуют приметы времени, нет в них и авторского комментария к ним, но собственное отношение он сообщает читателю образно, всегда стремясь к глубоко прочувствованной индивидуальной интонации. Например, маркирует отношение к православию в современной России многочисленно повторяющимися в его стихах образами разрушенных церквей, что делает очевидным его отношение к этому новому современному варварству:

*С моста идет дорога в гору.
А на горе — какая грусть!
Лежат развалины собора,
Как будто спит былая Русь!*

Удивительным образом в советской деревне и в 60–70-е годы сохранялись многие церковные праздники и обычаи, но самым любимым, несомненно, оставалась Пасха. Возможно, некий генетический код, генетическая память живут в людях, особенно в тех, которые постоянно соприкасаются с природой, вдали от идеологизированных и политизированных городов. Естественно, что тема Пасхи была дорога и Н. Рубцову как олицетворение радости и всеобщего семейного блаженства. В 1966 г. он пишет стихотворение «Промчалась твоя пора». Ностальгическая тоска по этому празднику звучит в нем пронзительно-печально:

¹³² Николай Рубцов: Вологодская трагедия. М., 1998. С. 410.

*Пасха под синим небом,
С колоколами и сладким хлебом,
С гульбой посреди двора
Промчалась твоя пора!
Садилась ласточки на карниз,
Взвивались ласточки в высоту...
Но твой отвергнутый фанатизм
Увлек с собою и красоту.
О чем рыдают, о чем поют
Твои последние колокола?
Тому, что было не воздают
И не горюют, что ты была.*

И уже незадолго до своей трагической гибели Рубцов создает одно из лучших стихотворений под символическим названием «Конец», где его православный смиренно-спокойный взгляд на человеческую жизнь и ее завершение, проявились с трагической глубиной. И здесь он не мог не упомянуть о светлом Христовом Воскресении. Именно о нем вспоминает старушка в последние мгновения жизни. Трагизм человеческой жизни показан Рубцовым с гениальной простотой. Здесь, казалось бы очень незатейливо и просто, звучит щемяще-пронзительная мелодия человеческой жизни и смерти.

*Смерть приближалась, приближалась,
Совсем приблизилась уже,
Старушка к старику прижалась,
И просветлело на душе.
Легко, легко, как дух весенний,
Жизнь пролетела перед ней,
Ручьи казались, воскресенье,
И свет, и звон пасхальных дней...*

Поэзия Н. Рубцова очень немногочисленна. Главные ее персонажи — сам поэт, очень узкий круг близких ему людей, природа и ее антропоморфные проявления. Причина этого кроется в глубоком внутреннем одиночестве поэта, его сиротстве и разочарованиях, преследовавших его на протяжении всей жизни.

К русскому фольклору восходят многие его пейзажные образы. Наиболее часто встречающиеся — омут, омутные воды, туманы омутной воды — это те места, где обычно водятся кикиморы, и лес, где обитают лешие.

*А вот болотина. Звериный лес.
И снова узкие дороги скрещены,
О эти русские распутья вещи.*

Одно из наиболее близких поэту природных явлений — ветер. В зависимости от времени года, он — то любимый спутник поэта, то ласковый, то резкий, похожий на самого поэта, им обоим нет покоя, они постоянно в движении:

*Люблю ветер. Больше всего на свете.
Как воет ветер. Как стонет ветер.
Как может ветер выть и стонать.*

Именно ветер вносит в умиротворенную пейзажную картину беспокойство и неразбериху. Мокрый, дикий ветер может даже всхлипывать, «как дитя». Антропоформизм в поэзии Рубцова органичен, он слит со сказочной мифологической традицией русской литературы. И себя поэт ощущает частью природы. Он напрямую обращается к лесу, деревьям, полям:

*Ты прости нас, полюшко усталое,
Ты прости как братьев и сестер.*

Любимое дерево Рубцова — береза, оно чаще других встречается в его стихотворениях. Береза сопровождает лирического героя поэта на протяжении всей жизни, ее образ рождает поток воспоминаний. Береза шумит над могилой его матери. В минуту грусти поэт вспоминает «и голос женщины прощальный, и шум порывистый берез».

Поэт не любил город с его суетой, дефицитом естественности и гармонии. В одном из писем А. Яшину он пишет: «... все навязчивее мне вспоминаются слова Сергея Есенина: "Нет любви ни к деревне, ни к городу"... Впрочем, то и другое (деревня и город) мне разонравились не в той помрачительной степени, в какой

Есенину»¹³³. Но в конце короткой жизни Рубцов в одном из своих поздних стихотворений «Вологодский пейзаж» (1969) рисует не просто городской пейзаж, а опозитизированный городской ландшафт, у которого тоже нелегкая судьба. Город предстает не анти-тезой-оппозицией разрушающейся под натиском цивилизации русской деревне, а ее братом, грустным, неустроенным, похожим на заброшенный погост: «Где строят мост, где роют яму. Везде при этом крик ворон». Роднит же и объединяет деревню и город прежде всего «невозмутимый небосклон», под которым они живут и умирают.

Н. Рубцов продолжил в своем творчестве ту ноту «Великой Печали русской литературы», которая находится в такой органической связи с тихой грустью русского пейзажа, и с заунывной песнью русской, «подобной стону», и со стремлением «простого народа» к «матери-пустыни»¹³⁴. Символы православной веры — Божья мать, икона, храм, монастырь, молитва, наряду с русской природой — стали основными смыслообразующими и философскими образами поэтической картины мира Н. Рубцова. И если искать какие-то параллели в творчестве современников поэта, мировоззренчески и художественно близкий ему круг художников, то можно их найти не в поэзии, а в прозе 1960-х годов — в творчестве писателей, выбравшей своей основной темой тему уходящей русской деревни как главной опоры и источника традиционной русской культуры. К этой группе в различное время относили В. Белова, Б. Можая, Е. Носова, В. Распутина, Ф. Абрамова. Их внимание было привлечено к нравственным истокам и устоям народного бытия, к поэзии и красоте деревенской жизни, беспощадно разрушаемой под натиском цивилизации, с одной стороны, и сиюминутными, недалекими просчетами государственной политики — с другой.

Близость стихотворений Рубцова о «сельских жителях» явлениям русской «деревенской прозы» 60–70-х годов заметили только после смерти поэта: «Действительно, можно отметить немало общего в точно угаданных, хотя и обрисованных (в силу особенностей лирики) всего лишь емкими и лаконичными штрихами фигур рубцовских стариков и старух и, скажем, характерах солжени-

¹³³ Рубцов Н. Русский огонек. Т. 1. Вологда, 1994. С. 387.

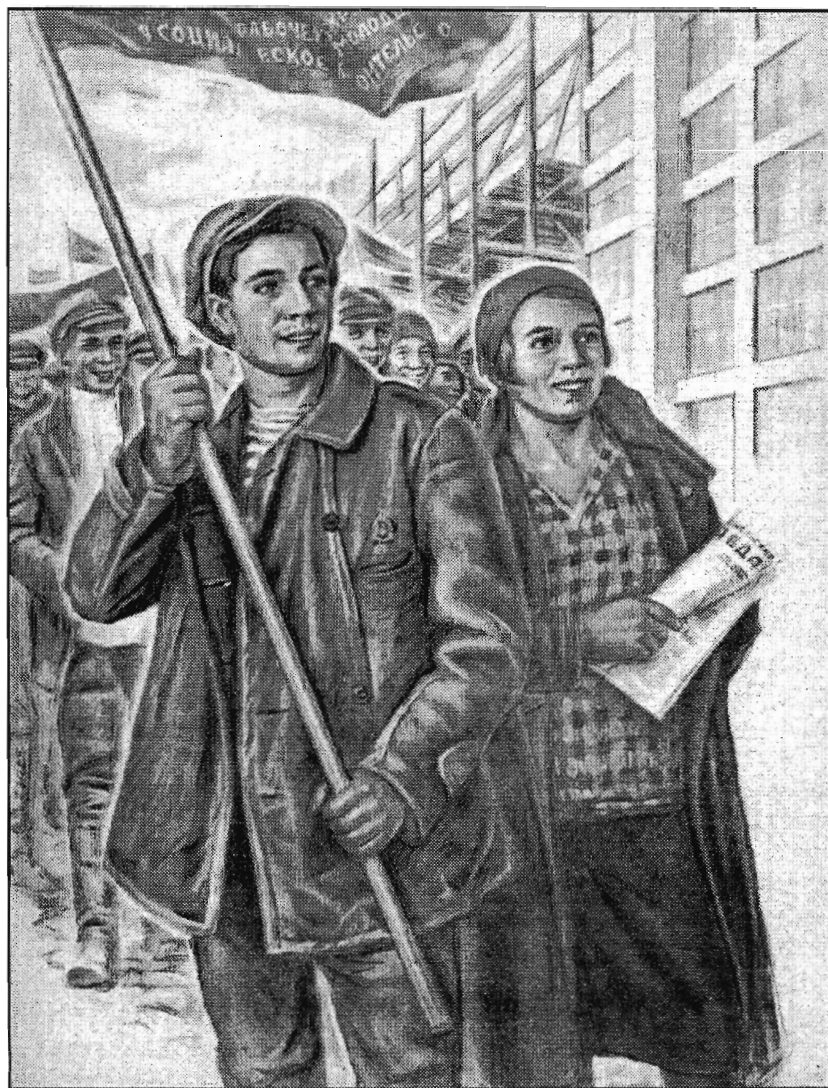
¹³⁴ Венгеров С. А. Собр. сочинений. Т. 1. Петроград, 1919. С. 176.

цынской Матрены, распутинских Анны (“Последний срок”) и Дарьи (“Прощание с Матерой”). Авинера Козонкова и Олеши Смолина у В. Белова (“Плотницкие рассказы”)...»¹³⁵.

В русской поэзии советского периода Н. Рубцов стал одним из немногих поэтов, создавших стройную поэтическую систему православного мировидения, сознательно не откликнувшись на сюжето-минутные темы, не отдав даже малой дани социалистическому реализму.

¹³⁵ Зайцев В. А. Николай Рубцов. М., 2002. С. 35.

«НОВЫЙ ЧЕПОВЕК»



«Любовь» и «новая мораль» А. М. Коллонтай

Каждая новая эпоха по-своему решала вопрос о любви. Известно, что, например, романтизм наделил это чувство почти что космическим звучанием. Просвещение декларировало свободу чувств, но не занималось его рефлексией. Т.н. пролетарская культура нового типа также характеризовала новый тип личности через любовь, которая приобрела и плотские очертания, что естественно для времени, пережившего открытия З. Фрейда и сексуальную революцию начала XX века. А. М. Коллонтай (1872–1952) — одна из немногих женщин-революционерок, чье имя не затерялось в анналах новейшей отечественной истории. Это произошло главным образом благодаря ее исключительной биографии — она была первой русской женщиной-послом более двадцати лет. Но не менее интересна и другая, теперь уже малоизвестная сторона ее разносторонней деятельности: научные занятия Коллонтай, материализовавшиеся в многочисленных книгах и статьях, посвященные так называемому «женскому вопросу». В течение предреволюционного десятилетия Коллонтай опубликовала ряд фундаментальных работ о положении женщин-работниц в России, а также немалое количество статей полемического характера, резко критикуя западных феминисток за отсутствие в их деятельности классового подхода.

Большой партийный стаж Коллонтай (она разделяла идеи большевистской партии уже с начала 1910-х годов) и ее заслуги в пропаганде и научной разработке идей женского равноправия в России, в привлечении внимания российского общества к проблемам матерей-работниц сделали закономерным ее назначение на пост наркома государственного призрения в новом большевистском правительстве в 1917 году. Большевистская партия, пришедшая к власти, одной из основополагающих целей провозгласила воспитание «нового человека», и поэтому вполне логичным и продуманным представляется намерение большевиков начать этот сложный процесс с «переделки» семьи — главной «ячейки» любого общества, в том числе и коммунистического.

Наступление на традиционную буржуазную семью началось вполне цивилизованным путем: в числе самых первых актов советской власти в декабре 1917 года были законы о гражданском

браке, занявшем место церковного, и о разводах. Следующим шагом стало стремительное составление кодексов о семье и школе, осуществленное уже в 1918 году.

Следование новым законам и кодексам, более того, даже общее знакомство с ними, в такой гигантской стране как Россия, с многомиллионным малограмотным населением, было возможно только при самой активной и широкой пропагандистской работе, в которой одно из ведущих мест по праву принадлежало А. М. Коллонтай, имевшей многолетний опыт в области распространения идей женского равноправия, новых семейных отношений.

Ранние работы Коллонтай — «Социальные основы женского вопроса» (1909), «Общество и материнство» (1916) и некоторые другие — носили вполне научный, аналитический характер. В них автор, привлекая социологические и статистические данные, пыталась проанализировать состояние современной буржуазной и пролетарской семьи, причины женского неравноправия, объяснить новые черты, наметившиеся в положении женщин различных социальных слоев в буржуазном обществе на примере многих (около 15) стран Европы. Уж в этих трудах ощущается влияние коммунистических идей: Коллонтай, например, солидаризируется с мнением Клары Цеткин о том, что женское предназначение воспитывать детей есть пережиток прошлого, старины, которому нет места при современных общественных условиях. «Мать действительно естественная воспитательница ребенка в период кормления, но не дольше. Но как только период кормления прошел, для развития ребенка совершенно безразлично, ухаживает ли за ним мать или кто-либо другой»¹³⁶. Коллонтай предполагала также, что в будущем коллективистском обществе детей по желанию родителей станут воспитывать в детских учреждениях с самого раннего возраста, поскольку матери будут заняты на работе.

Уже в первых работах Коллонтай четко обозначилось два основных круга проблем, занимавших ее наиболее глубоко. Во-первых, это проблема рабочей семьи и положение в ней женщины-матери, во-вторых, — вопрос о границах свободы женщины в любви и браке. Например, один из разделов ее книги «Социальные основы женского вопроса» посвящен проблеме проституции в буржуазном обществе со своеобразным классовым уклоном. «Бороться с проституцией — значит не только уничтожить ее совре-

¹³⁶ Коллонтай А. М. Социальные основы женского вопроса. СПб., 1909. С. 35.

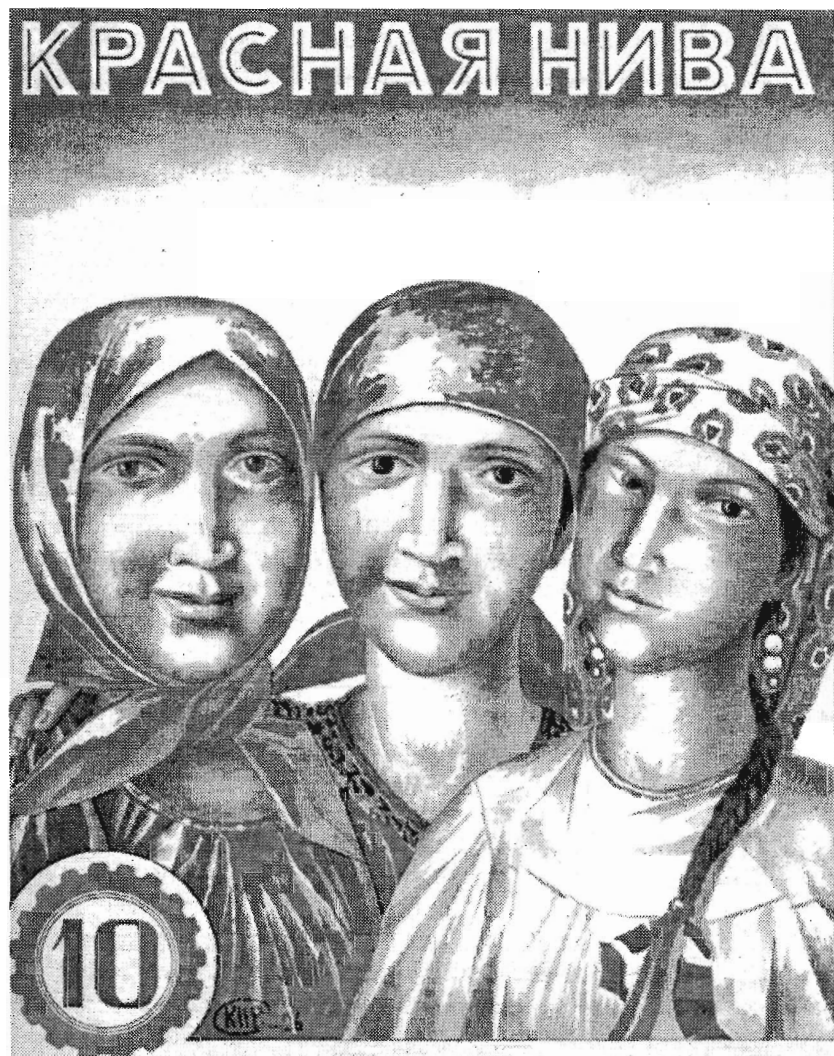
менную полицейскую регламентацию, нет, это значит бороться против основ капиталистического строя, значит стремиться к уничтожению классового деления общества, значит очищать путь к новым формам человеческого общежития... Вместо оскорбительной, тягостной продажи ласк пролетариат добывается свободного общения свободных индивидуальностей, вместо принудительной формы брачного сожительства — беспрепятственное следование непосредственному, свободному от узкожитейского расчета. Там, в новом мире обобществленного труда, исчезнет лицемерная двойная мораль современности, и половая нравственность поистине станет делом личной совести каждого»¹³⁷.

В этих словах А. Коллонтай, озабоченной переустройством одного из наиболее устойчивых общественных организмов — семьи — проступает утопическое начало. Известно, что всякая утопия не только занимается переустройством общества в целом, но огромное внимание уделяет семье и браку. Одни утопии, регрессивные по Е. Шацкому, воспевают золотой век и патриархальную семью. Другие, напротив, ломают сложившиеся устои, предлагая уничтожить брачные узы и обобществить любовь, строго регламентировать сексуальные отношения или, напротив, придать им неограниченную свободу. Претворяя утопию в жизнь, А. Коллонтай явно отказалась от регламентации, не отказываясь от семьи, при этом на первый план вывела тему труда.

Следует обратить внимание на то, что она концентрировалась не столько на отношениях мужчины и женщины, сколько на отношениях детей и родителей. Отлучение ребенка от матери, по ее мнению, — главный способ вырастить нового человека, человека вне семьи, но в коллективе, сообществе новых людей.

После 1917 г. Коллонтай в своих научно-публицистических трудах создает утопическую модель будущей социалистической семьи. В основание этой своеобразной социальной структуры положен принцип полного равноправия мужчины и женщины, мужа и жены, что обусловлено, по мнению Коллонтай и ее сторонников, тем, что домашнее хозяйство при социализме отомрет. «Оно уступает место хозяйству общественному. Вместо того, чтобы жена-работница убирала квартиру, могут быть и будут в коммунистическом обществе специалисты рабочие и работницы, которые будут по утрам обходить комнаты и убирать. Вместо того,

¹³⁷ Коллонтай А. М. Общество и материнство. СПб., 1916. С. 41.



Женщины СССР. Рис. К. Петрова-Водкина.
Красная нива. 1926 г. № 10

чтобы мучиться со стряпней, тратить свои последние свободные часы на кухню, на варку обедов и ужинов, в коммунистическом обществе будут широко развиты общественные столовые, центральные кухни. Центральные прачечные, куда еженедельно работница относит белье семьи и получает стиранное и глаженое, снимут и эту работу с плеч женщины. Специальные же мастерские для штопки одежды позволят работницам, вместо того чтобы часами сидеть над заплатами, провести час над хорошей книгой, пойти на собрание, концерт, митинг. Все четыре рода работ, которыми еще держится домашнее хозяйство, обречены отмереть с победой коммунистического строя»¹³⁸. Кстати, отзвуки этих идей в утрированном виде долгое время витали на российских просторах. Их отголоски можно даже отыскать в художественных произведениях, например, в «Поднятой целине» М. Шолохова, рассказах Л. Сейфулиной.

Воспитанием детей (еще одной «скрепы семьи») по желанию их родителей также займется государство, которое постепенно возьмет на себя нелегкое бремя заботы о будущих членах коммунистического общества. «Не узкая, замкнутая семья с ссорами родителей, с привычкой думать только о благе родственников может воспитать нового человека, а только те воспитательные учреждения: детские площадки, детские колонии — очаги, где ребенок будет проводить большую часть дня и где разумные воспитатели сделают из него сознательного коммуниста, признающего один святой лозунг: солидарность, товарищество, взаимопомощь, преданность коллективу. Все это делается для того, чтобы дать возможность женщине совместить полезный труд на государство с обязанностями материнства»¹³⁹.

Таким образом, согласно Коллонтай, традиционная семья перестает быть нужной, во-первых, государству, поскольку домашнее хозяйство ему уже не выгодно; оно без нужды отвлекает работников от более полезного, производительного труда, во-вторых, членам семьи, потому что одну из основных ее задач — воспитание детей — берет на себя общество, особенно развивая чувство коллективизма как главное для «нового человека», даже вопреки его индивидуалистической природе. (Природа человека вообще никогда не учитывалась партийными деятелями ни в од-

¹³⁸ Она же. Новая мораль и рабочий класс. СПб., 1916. С. 11.

¹³⁹ Там же. С. 26.

ной из программ и основополагающих документов, в соответствии с которыми строилось социалистическое общество.)

Но как быть с вечной спутницей человека — любовью — в коммунистическом обществе? Какую роль будет играть она в жизни женщины, какие формы примет? А. Коллонтай пытается ответить на эти вопросы в соответствии с модными в то время в так называемой «комсреде» взглядами. Правда, ответы эти нередко обусловлены прежде всего перипетиями ее собственной женской судьбы (замужняя дворянка Коллонтай пережила бурный роман с молодым комиссаром Дыбенко, его измену, разрыв и расставание), опровергая взгляд автора на эти проблемы, не соотносясь с «классовой основой любви», расходятся с общепринятыми в те годы принципами.

В работах 1918–1919 годов — «Новая мораль и рабочий класс», «Семья и коммунистическое государство» — Коллонтай настойчиво говорит о формировании новых отношений между полами — в трудовом государстве «мужчины и женщины должны стать прежде всего братьями и товарищами»¹⁴⁰. Естественно, что Коллонтай была не первой, кто обратил пристальное внимание на новые отношения между полами и их перспективы.

К проблеме новой морали новых людей впервые приковал общественное внимание Чернышевский в своем романе «Что делать?» Н. Бердяев, отказывая этому произведению в художественности, считал его по своему замечательным прежде всего в силу огромного морального значения и называл «Что делать?» «проповедью новой морали»¹⁴¹.

Коллонтай сознавала, что «перевоспитание психики женщины применительно к новым условиям ее экономического и социального существования дается не без глубокой, драматической ломки. Женщина из объекта мужской души превращается в субъект самостоятельной трагедии»¹⁴².

Теория Коллонтай о новой семье и роли в ней женщины непоследовательна и противоречива. В одной и той же работе — «Семья и коммунистическое государство» — она говорит и о том, что семья вообще перестает быть нужной, и о том, что брак нужен в форме свободного товарищеского союза двух любящих и дове-

¹⁴⁰ Коллонтай А. М. Семья и коммунистическое государство. М., 1918. С. 72.

¹⁴¹ Бердяев Н. А. Русская идея. Судьба России. М., 1997. С. 94.

¹⁴² Там же. С. 22.

ряющих друг другу людей, поскольку тяга женщин к созданию семьи не может отмереть одновременно. Причина подобных противоречий кроется, конечно, не в логической несостоятельности Коллонтай (свои оригинальные взгляды и довольно глубокие научные познания она продемонстрировала в предреволюционные годы), они — в утопичности идей, которые она пропагандировала, постоянно поддерживала и развивала. Как ортодоксальный коммунист, она не пыталась задумываться над возможностью или невозможностью осуществления довольно нежизненных концепций. Главным для нее было создание стройной, по мнению ее соратников, теории, поскольку в новом обществе все должно быть по-новому, в том числе и отношения между полами, кардинально должна измениться роль и место женщины. Одновременно рассуждения Коллонтай о сексуальном кодексе морали рабочего класса носят абстрактно декларативный и банальный характер. Очевидность аксиомы о том, что каждый новый формирующийся класс обогащает человечество новой, свойственной именно данному классу идеологией, не вызвала у Коллонтай возражений, но она дополняет эту мысль собственными соображениями о том, что «сексуальный кодекс морали составляет неотъемлемую часть этой идеологии. Только с помощью новых духовных ценностей, отвечающих задачам восходящего класса, удастся этому классу укрепить свои социальные позиции, только путем новых норм и идеалов может он успешно отвоевывать власть у антагонистических ему общественных групп.

Выискать основной критерий морали, что порождается специфическими интересами рабочего класса, и привести в соответствие с ним нарождающиеся сексуальные нормы — такова задача, которая требует своего разрешения со стороны идеологов рабочего класса»¹⁴³.

Будучи одним из этих идеологов, Коллонтай попыталась выработать новый кодекс сексуальной морали, который можно назвать кодексом «свободной любви». (Справедливости ради, следует вспомнить и о «Двенадцати половых заповедях революционного пролетариата» А. Залкинда). Но кодекс сможет «заработать», по мнению его автора, только с коренным переустройством социально-экономических отношений на началах коммунизма¹⁴⁴.

¹⁴³ Коллонтай А. М. Новая мораль и рабочий класс. М., 1919. С. 18.

¹⁴⁴ Там же. С. 25.

Одной из носительниц нового свода моральных правил Коллонтай считает так называемую холостую женщину, новый тип женщины, появившейся еще в конце XIX века в западных буржуазных обществах. Не скрывая своих симпатий к таким женщинам, Коллонтай описывает систему их воззрений на любовь. Холостая женщина материально независима, «обладает самоценным внутренним миром, внешне и внутренне самостоятельна, требует уважения к своему “я”. Не выносит деспотизма, даже со стороны любимого мужчины. Любовь перестает составлять содержание ее жизни, любви отводится подчиненное место, какое она играет у большинства мужчин. Естественно, холостая женщина может переживать острые драмы. Но влюбленность, страсть, любовь — это лишь полосы жизни. Истинное ее содержание составляет то “святое”, чему служит новая женщина: социальная идея, наука, призвание, творчество... И это свое дело, своя цель для нее, для новой женщины, зачастую важнее, драгоценнее, священнее всех радостей сердца, всех наслаждений страсти...»¹⁴⁵. Хотя Коллонтай и не утверждает прямо, что холостая женщина из пролетарской среды и есть тот идеал, к которому должны стремиться женщины социалистического общества, такой вывод из ее сочинений очевиден.

Взгляды видной общественной деятельницы на «свободную любовь» приобрели в первые годы Советской власти широкую известность и некоторую популярность. Реакция на них была самой разной — от полного неприятия до активной поддержки. Так в своем рассказе «Преступление»¹⁴⁶ Л. Сейфуллина описывает атмосферу тех лет в небольшом российском городке: «Только и разговоров, что про половой вопрос. В комсомоле даже своя “спеца” в этом деле завелась. Самый главный спец — Колька Быстринский. Четвертого класса второй ступени. Из старых реалистов. Акушеркин сын. Фореля профессора книжку у матери стащил. Так по ней насобачился, все по-научному теперь объясняет». Мать главного героя, женщина средних лет ходит на лекции «О новой морали». Объясняясь с мужем в приступе ревности, она кричит: «А чтобы так, как вчера на лекции на этой конопатенькая изъясняла, не же-ла-ю! “Товарищ Коллонтай, товарищ Коллонтай!”». Ей она не то что товарищ, а может вместо матери родной... Как никто замуж-то не бе-

¹⁴⁵ Коллонтай А. М. Социальные основы женского вопроса. СПб., 1909. С. 82.

¹⁴⁶ Красная нива. 1924 г. № 1. С. 2–13.

рет... А я шестнадцатый год без Коллонтаевой подмоги в законном супружестве!.. Детей-то рожала, слезами в бедности поливала не затем, чтоб ихнего отца Коллонтай какую свою пристроила».

В. В. Вересаев в повести «Исанка» (1927 г.) с художественной силой и психологической точностью изобразил «муки и радости» любви в среде студенческой молодежи первых послереволюционных лет, которые были отмечены бурно протекавшим процессом становления новой системы ценностей, в том числе и новой морали. Под непосредственным воздействием трудов А. Коллонтай велись поиски места женщины в новом обществе, ее роли и положения в семье, построенной на новых, небуржуазных основаниях. «Они возвращались с диспута в Политехническом музее о половой проблеме... Борька говорил, что брак, как дружеский товарищеский союз между мужчиной и женщиной, может быть заключаем только года через два-три после физического сближения. До того есть только влюбленность, есть страсть, при которых человек совершенно слеп и должен быть готов на всякие неожиданности. Глубочайший смысл имеют «пробные браки», существующие у некоторых народов»¹⁴⁷.

«Исанка», благодаря общественной актуальности своей главной темы, «для многих очень существенной и близкой»¹⁴⁸, на протяжении долгого времени вызывала живую дискуссию в молодежной среде и в прессе, на которую по прошествии времени откликнулся и сам автор произведения — В. В. Вересаев. Он в своей статье «Разрушение идолов», впервые опубликованной в газете «Известия» (1940 г.), попытался ответить на многочисленные письма в свой адрес по поводу повести: «Стоят изображения из камня и дерева. И люди поклоняются им, считая их высшими существами к которым непозволительно подходить даже с самой легкой критикой, которых следует благоговейно принимать такими, какие они есть. ...В жизни людей, в их быту, в их нравах и воззрениях — часто даже у людей самого передового образа мыслей — еще несчетное количество таких божков, совершенно без всяких оснований вызывающих к себе самое благоговейное отношение, не допускающее никакой критики»¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Вересаев В. В. Собр. соч. в 4-х тт. Т. 4. М., 1988. С. 106–107.

¹⁴⁸ Там же. С. 442.

¹⁴⁹ Там же. С. 436.

Вересаев призывал молодежь не ждать изменения внешних условий — создания сети детских садов и лагерей, своеобразных «городков», где будут находиться дети, пока их матери учатся или работают. В первую очередь следует перестраивать характер отношений между женщиной и мужчиной. Необходимо «научиться видеть в женщине по-настоящему равноправного нашего товарища»¹⁵⁰.

Реакция наиболее консервативного класса России — крестьянства — на идеи А. Коллонтай и ее сторонников почти повсеместно была одинаковой — он буквально содрогался от подобных представлений о будущем такого многовекового православного института как семья, о роли в ней женщины, что нашло свое отражение в художественной литературе, драматургии, публицистике последующих лет.

В связи с распространением взглядов Коллонтай интересны воспоминания К. Цеткин об отношении к ним В. И. Ленина. В беседе с ней он признавал: «Хотя я меньше всего мрачный аскет, но мне так называемая “новая половая жизнь” молодежи, а часто и взрослых, довольно часто кажется чисто буржуазной, кажется разновидностью доброго буржуазного дома терпимости... Вы, конечно, знаете знаменитую теорию о том, что в коммунистическом обществе удовлетворять половые стремления и любовные потребности так же просто и незначительно, как выпить стакан воды. От этой теории “стакана воды” наша молодежь взбесилась...» Ленин утверждал, что все это не имеет ничего общего со свободой любви: «как мы, коммунисты, ее понимаем»¹⁵¹.

Правда, Ленин не поделился с Цеткин мыслями о том, как коммунисты понимают свободную любовь, но мнение о ней вождя говорит о его традиционных взглядах, типичных для дореволюционного времени. Ленин, не уставая, постоянно подчеркивал, что революция требует от масс напряжения всех сил, сантименты различного рода только мешают строительству нового общества. Коллонтай же полагала, что революция уже окончательно победила, поэтому следует использовать «крылатый эрос» на пользу общества, рабочих коллективов. Ленин не вступил в дискуссию по этому вопросу, понимая, что «свободная любовь» и «крылатый эрос» способствует, с одной стороны, разрушению традиционной

¹⁵⁰ Там же. С. 446.

¹⁵¹ К. Цеткин о Ленине: Воспоминания и встречи. М., 1925. С. 67.

буржуазной семьи, а с другой — формируют нового человека, человека массы, члена коллектива. Таким образом можно констатировать, что В. Ленин и А. Коллонтай и в этом вопросе, по существу, являлись если не единомышленниками, то хотя бы стратегическими союзниками.

В 1923 году, пережив личную драму, Коллонтай опубликовала повесть «Любовь пчел трудовых», в которой теория свободной любви получила художественную форму (правда, довольно посредственную). Повесть пользовалась определенной популярностью, главным образом из-за совпадения настроений общества с основным мотивом произведения — необходимостью освобождения женщины и мужчины от уз буржуазной семьи и соблюдения классового подхода в половых отношениях. Коллонтай в своем произведении резко осудила героя повести — коммуниста, оставившего пролетарку ради женщины из буржуазной среды. Этим произведением завершилась активная литературная деятельность А. М. Коллонтай, главного коммунистического теоретика и пропагандиста «свободной любви» и «новой морали». С 1923 года она поступила на дипломатическую службу, и к вопросам женского равноправия, семьи, взаимоотношения полов уже не возвращалась, но отголоски ее теорий и идей в той или иной форме пережили их автора, остались в текстах новой соцреалистической культуры.

Широкое распространение взглядов Коллонтай и ее сторонников на будущее института семьи уже к середине 1920-х гг. взволновало партийное руководство страны, и в 1926 г. вышло Постановление ЦК ВКП(б), посвященное вопросам быта. В нем говорилось, что «наряду с ростом движения за социалистический быт имеют место крайне необоснованные, полужанровые, а потому чрезвычайно вредные попытки отдельных товарищей (Ю. Ларин, Ю. Сабсович и др.) “одним прыжком” перескочить через те преграды на пути к социалистическому переустройству быта, которые коренятся в экономической и культурной отсталости страны... К таким попыткам некоторых работников, скрывающих за “левой” фразой свою оппортунистическую сущность, относятся появившиеся за последнее время в печати проекты перепланировки существующих городов... с немедленным и полным обобществлением всех сторон быта трудящихся: питания, жилья, воспитания детей с отделением их от родителей, с устранением бытовых связей членов семьи и с административным запретом

индивидуального приготовления пищи и др. Проведение этих вредных, утопических начинаний, не учитывающих материальных ресурсов страны и степени подготовленности населения, привело бы к громадной растрате средств и дискредитации самой идеи социалистического переустройства быта». Таким образом, утопичность идей о создании новой семьи, кардинально отличающейся от семьи буржуазной, в окружении нового быта были осознаны не только руководством страны, не нашли они широкой поддержки и в народе. В итоге, перефразируя В. Маяковского, можно сказать, что «любви-ная лодка» А. Коллонтай «разбилась о быт» нового человека.

Советский человек — сверхчеловек в песнях советского времени

Одна из главных и постоянных функций литературы — моделирование идеала. Каждая культурно-историческая эпоха старательно формирует и настойчиво внедряет в сознание людей свой особый, своеобразный тип идеального человека или в переводе на язык советского литературоведения — положительного героя. Проблема идеала и его соответствия времени, нравам, общественному устройству является центральной в становлении и распространении главенствующей идеологии определенного исторического периода. Как правило, позитивные человеческие качества чаще всего утверждаются через трагедийные ситуации. Несколько иначе этот процесс происходил в литературе соцреализма.

«Новая социалистическая культура, опираясь на прежние архетипы, заявила о создании нового мира и нового, невиданного человека»¹⁵². На материале песенных текстов 1930-х–1940-х гг., звучавших в СССР, возможно выстроить оппозицию «человек» (реальный) — сверхчеловек (человек идеальный). Мы берем для анализа именно песенный материал, а не прозу или поэзию, так как они относятся к сфере массовой культуры, где идеологемы уже были четко проработаны и приобрели вид штампов, которые не обязательно характеризуются низкой эстетической ценностью (Ю.М.Лотман). Именно благодаря идеологическим штампам песня представляет собой «отжатый материал». Она не фиксирует внимание слушателей на сюжете или переживаниях героев. Представление о сверхчеловеке кумулирует в себе то совершенное, идеальное, к чему стремится человек любой эпохи, и чем на идеологическом уровне в собственных интересах всегда пользуются правящие элиты.

Наиболее актуальной эта проблема стала в XX веке в связи с бурным развитием средств массовой информации, распространяющими, тиражирующими образ соответствующего идеального героя. «Но странным образом вдруг обнаруживается, что этот «новый человек» во многом ведет себя как «сверхчеловек» Ницше: он попирает прошлое, он непременно атеист (то есть отрицает хрис-

¹⁵² Софронова Л. А. Материалы круглого стола // Славяноведение. № 6. М., 1997. С. 42.

тианство 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...»¹⁵³

Перефразируя высказывание Горького «Русская песня — русская история» можно сказать, что советская песня — советская история. Советская песня имела и небольшую предысторию. Так, например, в 1927 г., затем в 1930 г. (вторым изданием) вышел песенник «Красное знамя», в котором были довольно адекватно отражены основные направления рождения нового песенного репертуара, его стратегии и тактики. По разделам песенника можно представить песенную ситуацию эпохи, а «само издание представляет сложившуюся в конце десятилетия своеобразную песенную антологию новой страны»¹⁵⁴. В песенниках последующих лет уже отсутствовали многие из разделов типичных для подобных изданий 20-х гг., такие, как — «Буденовцы полей», «Безбожные», «Старые песни», «В тюремных застенках». Отчасти это было сделано по политическим и идеологическим причинам, отчасти — из-за появления многочисленных песен, наполненных новыми жизненными реалиями, пришедших на смену старым и быстро ставших популярными. Небезынтересно предисловие к песеннику, написанное А. Луначарским, в котором он отдает дань старой народной песне, которая «интересна как изображение старого быта и дает возможность сравнивать старое и новое искусство деревни»¹⁵⁵. В песенниках 30-х–40-х гг. любые предисловия отсутствуют, а народные песни печатаются в очень ограниченном количестве.

В начале 1930-х гг. в СССР вошло в жизнь новое поколение людей, воспитанное при советской власти, целенаправленно отлученное от объективного знания истории, взаимосвязей между историей отечественной и мировой¹⁵⁶. Это специфическое историческое «беспамятство» было настолько очевидным, что даже та-

¹⁵³ Гугнин А. А. Магический реализм и социалистический реализм // Знакомый незнакомец. М., 1995. С. 88.

¹⁵⁴ Корниенко Н. В. «Сказано русским языком...» Андрей Платонов и Михаил Шолохов. М., 2003. С. 360.

¹⁵⁵ Песенник «Красное знамя». М., 1930. С. 9.

¹⁵⁶ Хорев В. Теория и практика соцреализма и польская литература // Знакомый незнакомец. М., 1995. С. 114.

кой сторонник советского строя как Андерсен-Нексе говорил на Первом съезде советских писателей: «Мне не хватает в советской литературе связи с прошлым. Часто при чтении создается такое впечатление, будто история человечества начинается только с революции и социалистического строительства»¹⁵⁷.

Власть предрержащие хорошо сознавали, что на место свергнутых ими старых идеалов пришло время внедрить в духовную жизнь молодежи — наиболее чуткой части общества — новые идеалы, своеобразные образцы для подражания, это с одной стороны. С другой же — нельзя не учитывать, что в советской истории «был период — или несколько периодов, — когда состояние умов в обществе, читатель (вообще — публика, *Н. К.*) с его настроениями и вкусами жаждали, искали, требовали именно героя цельного, идеологически, нравственно и даже психологически сложившегося, стабильного, максимально идеологизированного...»¹⁵⁸ Именно в силу этих причин на переломе десятилетий началась интенсивная идеологическая работа по созданию системы образов идеальных советских людей, которые обладали (как это будет показано далее) всеми чертами и свойствами сверхчеловека, покоряющего пространство и время. В этой связи интересны соображения А. Луначарского, которые приводит в своих воспоминаниях В. Г. Короленко. Говоря о И. Ясенском и его поэзии, Луначарский констатирует, что «самый близкий к сверхчеловеку тип создается в России, это — большевик»¹⁵⁹.

Работа велась в самых разнообразных художественных областях, тем более, что уже имелся вполне солидный, проверенный временем литературный задел: например, в произведениях М. Горького действовал прообраз идеального человека будущего советского образца. Тоска по идеалу всегда была одной из основополагающих черт русской литературы. Это чувство передалось по наследству и соцреалистической культуре, частью которой была песня.

К концу 20-х–30-х годов страна повсеместно радиофицировалась, немое кино стало звуковым, успешно завершилась кампания по ликвидации неграмотности, ставшая по существу культурной

¹⁵⁷ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 320.

¹⁵⁸ Гусев Ю. П. Материалы круглого стола // Славяноведения. № 6. М., 1997. С. 46.

¹⁵⁹ Короленко В. Г. Торжество победителей // Независимая газета. 25.06.1996.

революцией. Таким образом, была подготовлена почва для рождения нового мифа об идеальном герое нового общества.

«Для советской культуры возникает проблема насильственного укорочения необходимого для мифологизации исторических лиц промежутка времени, который, как правило, занимает столетия, или, как минимум, десятилетия. Поэтому применяются механизмы фальсификации и манипуляции историческими фактами для того, чтобы сжимать индивидуальное в образцовые парадигмы. Огромную роль в этих процессах играет пропагандирование нового героя средствами массовой информации»¹⁶⁰.

Одна из главных ролей в этом точно рассчитанном процессе была отдана песне, благодаря ее демократическому характеру, всеобщей доступности и магическому, благодаря музыкальной природе, воздействию на слушателей и исполнителей. По мнению Т. Чередниченко, песня идеально подходит на роль лубочно-наглядного пояснения идеологических сложностей. Она в полной мере отвечала условиям броскости и легкости понимания, она абсолютно соответствует требованиям массовости и тиражируемости. К тому же песня еще и развлекала, расцвечивала иллюстрируемую политграмоту то ярким мелодическим оборотом, то энергичным ритмом»¹⁶¹. Образы советских песен тех лет не отличались философской глубиной или филологической вычурностью. В тоже время существует мнение, что «кажущаяся простота идеального героя — результат действия сложного механизма изображения новой социалистической жизни и нового человека в искусстве. Он строго подчинен той парадигме значений, которая предписана обществом новому типу нового человека»¹⁶².

Песня была проста, понятна, оптимистична по характеру, она четко и ясно говорила о том, что хотели в ней слышать: о материях вечных и универсальных — о любви и дружбе, о Родине и родном крае, о ранее неведомом всеобщем трудовом и боевом энтузиазме, о радостном мироощущении молодежи в предверии прекрасного будущего. Создатели этих песен «попали в настроение»

¹⁶⁰ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 745.

¹⁶¹ Чередниченко Т. Типология советской массовой культуры: между Брежневым и Пугачевой. М., 1994. С. 74–75.

¹⁶² Софронова Л. А. Материалы круглого стола // Славяноведение. № 6. М., 1997. С. 42.

(по точному выражению Венгерова). О воздействии общественной атмосферы тех лет, формировавшейся в том числе и под воздействием песен, свидетельствуют многие воспоминания. Так, например, известный режиссер А. Герман на вопрос — «Есть ли реалии советской эпохи, по которым вы скучаете?» — ответил: «Есть. Надежда, что будет лучше. Почти уверенность... Кроме того, было ощущение, что где-то вокруг живут герои»¹⁶³. Надежду и оптимизм будили песни того времени.

На протяжении нескольких десятилетий не одно поколение советских людей знало и с настроением напевало фрагменты песни И. Дунаевского: «Нам песня строить и жить помогает, она, как друг, и ведет и зовет. И тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет!»

К тому же песня была наиболее удачным и удобным «закрепителем» в сознании народа стереотипа необычности, особенности советского человека, что в значительной степени происходило благодаря поэтическим и музыкальным талантам ее создателей. Для 1930-х гг. было характерно превознесение массовой песни как высшей и последней стадии музыкального творчества. ...Оргкомитет Союза советских композиторов в своей резолюции постановил подготовить «предложения о создании массовых песен и маршей»¹⁶⁴.

Одним из главных отличий образа советского сверхчеловека, рожденного, «чтоб сказку сделать былью», от аналогичной современной его западной модели — супермена, — был его ярко выраженный коллективизм. Новый человек был принципиально лишен индивидуалистического начала. В отличие от супермена, совершающего свои подвиги в одиночку, советский человек коллективист по природе. Он и непобедим потому, что является частью малого (например, бригады), или огромного (как страна) коллектива подобных себе. Однообразие, «социальное нивелирование» подчеркивалось даже модой, в которой доминировали: белый цвет — летом, а в остальные времена года — черный. «Одинаковая одежда делала одинаковыми всех, не стоит удивляться, что к 1934 г. был сформирован и физический идеал красивого человека, которому могли соответствовать люди особого склада... Облик девушки тоже выкристаллизовался в некий символ, облеченный в упругую плоть, с крепкими зубами и тоже светлыми, коротко стри-

¹⁶³ Новая газета. № 88. (921). С. 24. 2003.

¹⁶⁴ РЦХИДНИ. Ф. 17, оп. 114, д. 295, л. 2.

женными волосами...»¹⁶⁵ Очень редко в песнях советской эпохи встречалось местоимение «я»; как правило, главным героем, от лица которого шло повествование, было обобщенное «мы». «Мы в битвах решаем судьбу поколений...»¹⁶⁶. «Мы, отвагой горя, проплываем моря...» и т.д. По мнению Н. Бухарина, именно «чувствование коллективной связи есть одна из важнейших черт социализма». В связи с этим можно напомнить о названии романа Е. Замятина. Писатель остро почувствовал будущий коллективизм, но художественно решил свой роман «Мы» совершенно по-другому, в терминах утопии. Это еще один конкретный пример «перестраивания» языка, набирания самыми устойчивыми лексемами принципиально новых значений.

Рождение классических советских песен относится к середине 30-х годов. Это было время, когда «по советской традиции 1930-е окрашивались в алые цвета радости: демонстраций, физкультурных парадов, чествования героев»¹⁶⁷. «Жизнь в СССР в этот период была обставлена по всем законам театра и театральности: всевозможные парады, празднества, гулянья, грандиозные встречи отважных челюскинцев и героев-летчиков, шумные награждения стахановцев, декоративно и пышно оформленные — с морем цветов, падающими с неба листовками, белыми парадными одеждами, радостной, бодрой музыкой. Никогда в истории России, на наш взгляд, «инстинкт театральности (по Евреинову) не эксплуатировался так интенсивно и талантливо. Кажущееся ставилось настоящим, настоящее кажущимся»¹⁶⁸.

В то же время, по воспоминаниям очевидцев, массовая песня довольно долго оставалась совсем иной. В этих песнях «усиленно реставрируются старые революционные мотивы, романтика гражданской войны. Обрамленный рамкой стиха, переложенной на звуки оркестров, этот затасканный пафос военного времени — вновь и вновь воздействует на грубые восприятия людей, формируя их чувственный мысленный мир в должном направлении.

¹⁶⁵ Кирсанова Р. М. Образ красивого человека в русской литературе 1918–1930-х годов // Знакомый незнакомец... С. 243.

¹⁶⁶ Все тексты песен цитируются по: Песенник. Симферополь, 1952; Песенник. Симферополь, 1954.

¹⁶⁷ Туровская М. Бинобль. М., 2003. С. 81.

¹⁶⁸ Куренная Н. М. О категории театральности // Информационный бюллетень МАИРСК. Вып. 27. М., 1993. С. 18.

Здесь выплывает консервативная роль музыки: под ее магическим влиянием человек становится слабее, раболепнее, легко и безболезненно мирится с действительностью, беспощадно бьющей и сосущей его. И еще: романтикой прошлого времени, его беспредельной патетикой официальная литература пытается прикрыть пасмурные, серенькие полотна наших дней»¹⁶⁹. На смену мрачным образам революционной эпохи с новой песней приходили молодость, веселье, радостный труд.

На двойственный характер новой реальности, новых символов достаточно рано обращает внимание Н. Бердяев: «На поверхности все кажется новым в русской революции — новые выражения лиц, новые жесты, новые костюмы, новые формы господствуют над жизнью... Но попробуйте проникнуть за поверхностные покровы революционной России в глубину. Там узнаете вы старую Россию, встретите старые, знакомые лица»¹⁷⁰.

Но, естественно, воздействие песен, даже очень талантливых, не было бы столь глубоким, если бы не существовало магии, связанной, как отметил Л. Аннинский, с магией коммунизма как народной веры, победившей в русском массовом сознании XX века. Рассуждая о популярности романа Н. Островского «Как закалялась сталь», он утверждает, что «подсчетом плохо написанных фраз мы не отменим и не объясним повального действия текстов Островского на массу читателей и это — исторический факт»¹⁷¹. Популярность песен времен героического построения социализма 1930-х годов — явление того же порядка. Это доказательство того, что смысл слов мало что значил в сложившейся в те годы общественной атмосфере, в первую очередь было важно состояние народного духа, вектор которого был направлен в «прекрасное далеко», настоящее в массе осознавалось как временное.

Подтверждением этого служат и рассказы современников. Один из родственников известного поэта-песенника В. Лебедева-Кумача вспоминал: «Он (поэт — Н. К.) мне всегда читал свои новые стихи, предназначенные для песен. Я диву давался: такая белиберда, ну, просто набор слов! А тот смеялся: "Ты ничего не

¹⁶⁹ Маньков А. Г. Дневники 30-х годов. СПб., 2001. С. 44.

¹⁷⁰ Бердяев Н. Духи русской революции. Из глубины. Сборник статей о русской революции. Париж, 1967. С. 72.

¹⁷¹ Аннинский Л. Евангелие от Николая. Н. Островский: Вчера. Сегодня. Завтра // Столица. № 41–42. С. 47.

понимаешь... Будет к ним музыка — запоет вся страна! И ведь точно! Мне так страшно бывало: и по радио, и в фильмах, и на концертах — все пели эту бессмыслицу, и она уже таковой не казалась...»¹⁷². Сам В. Лебедев-Кумач говорил, что наступило некое «песенное время», что наша страна поет, должна петь и будет петь жизнерадостные песни... Классики советской песни, среди которых Лебедев-Кумач бесспорно является первым, вкладывали в это дело в буквальном смысле весь свой талант без остатка. Е. Долматовский свидетельствует, что Лебедев-Кумач и Дунаевский за полгода работы над «Песней о Родине» написали 35 вариантов и лишь 36-й вариант удался¹⁷³. Этот феномен можно отчасти объяснить тем, что народное сознание движется, с одной стороны, по отмеченным статичностью закономерностям, подчиняется собственному жизненному инстинкту, а с другой — может также попадать в идеологический плен. Отсюда и проистекает тот психологический эффект замороженности текстами не столь высокого качества, но созвучными состоянию народного духа в тот или иной исторический период.

Если попытаться нарисовать индивидуальный портрет идеального героя эпохи соцреализма, опираясь на песенные тексты 1930-х годов, то окажется, что это молодой человек, красивый, сильный, одержимый мечтой о трудовых и военных подвигах, один из многих. Он — человек массы, разделяющий с ней любовь к Родине. Он по существу романтик в душе, но реалист в повседневной жизни. «Каждый молод, силен и отважен... Кто может быть задорнее чем наша молодежь? Упорнее, проворнее ты не найдешь!» В идеальном человеке ценится его возможность напрягать духовные и физические силы, безусловная преданность общим целям, их осуществлению.

Выбор главных положительных героев был прежде всего адресован молодым. Во все времена тяга молодежи к героизму и героям постоянна и неистребима. В 30-е гг. в СССР героями были Павел Корчагин, челюскинцы, полярные летчики, парашютисты, в 40-е и 50-е — герои Великой Отечественной войны, молодоговардейцы, пионеры-герои (Б. Полевой «Повесть о настоящем чело-

¹⁷² Симанчук И. Диверсант в эфире. М., 1993. С. 66.

¹⁷³ Тяжельникова В. С. Формирование новой идентичности: советская песня как социальный феномен // История России XIX–XX веков. Новые источники понимания. М., 2001. С. 257–258.

веке», А. Фадеев «Молодая гвардия» и др.). Интересно сравнить эти образы с теми, которые тиражируются современной массовой культурой. В последние десятилетия XX в. героями стали наделенные сверхчеловеческими способностями и вполне человеческими чувствами и страстями полуроботы-полулюди, т.е. вновь активизируется культурная оппозиция человек/нечеловек, причем в аналогичном направлении. Только теперь этот полуробот скорее сродни машине, чем человеческому существу.

М. Горький после возвращения из Италии прежде всего обращался к «примитивным», «по-молодому наивным людям». «Вчерашние варвары, они впервые в истории вливаются в цивилизацию мира». Поколение молодых людей, выросших при советской власти, не было знакомо с другим образом жизни, оно было лишено такого важного способа познания мира как сравнение, рассказы и примеры старших, как и во все времена, не убеждали. К тому же их социальный статус, по сравнению с дореволюционным положением их родителей, в значительной степени нивелируется, теряет четко обозначенные черты и потому почти не имеет значения. Полные энтузиазма и веры, молодые люди были наиболее отзывчивы на лозунги и призывы, их сознанием можно было успешно манипулировать. Звучавшие в песнях слова — «Лучше нашей доли в мире нету, лучше нашей доли в мире не найти» или «С каждым днем все радостнее жить» — у многих из них не вызывали сомнений.

Популярность и успех новых советских песен как истинно народных «в полном смысле этого слова демонстрирует несомненный успех идеологов и деятелей культуры, конструировавших новую советскую идентичность во второй половине 1930-х гг... молодежь вполне разделяла соответствующий эмоциональный настрой»¹⁷⁴. В то же время некоторые исследователи (Н. Козлова) считают преувеличенной роль высокоэффективной машины пропаганды на формирование картины мира «нового человека».

Исследуя дневники, переписку, воспоминания людей советской эпохи исследовательница приходит к выводу о том, что в риторике «нового человека» кристаллизована, естественно, власть, в то же время пишущие «присваивают» господствующие риторики, оборачивая их в свою пользу. «Опыт чтения документов жизни позволяет увидеть, что имеет место социальная и языковая игра на самом поле власти, игра, отнюдь не сводимая к народному со-

¹⁷⁴ Тяжельникова В. С. С. 258.

противлению. Функции такой игры многообразны: перераспределение баланса власти, обретение нового социального и культурного капитала, инициация, упорядочение мира, обретение новой идентичности, осуществление новой мобильности»¹⁷⁵.

Своеобразным подтверждением выводов Н. Козловой служат записи в дневнике уже упоминавшегося А. Манькова: «Районное предвыборное собрание. Утверждали депутатов в Верховный совет РСФСР. Из трех часов заседания минут сорок в общей сложности, стоя, аплодировали Сталину. Почему-то было стыдно смотреть людям в глаза. Вскрикивать приходилось едва ли не каждые пять минут. Все эти собрания выродились в сплошную манифестацию преданности и потеряли всякий реальный смысл»¹⁷⁶. Культ личности Сталина, как и многие другие мифы эпохи, как правило, формировались сверху, но в то же время с непонятным воодушевлением поддерживались снизу.

Герой советских песен, как правило, был образом собирательным, нередко бесполом, лишенным каких-либо индивидуальных черт, но непременно способным на любые боевые и трудовые подвиги. «Из сражений выйдет невредимый. Отстоит полей родную ширь наш народ в боях непобедимый, русский народ-богатырь». Если же в песнях появлялся женский персонаж, то она ни в чем не уступала своему товарищу мужского пола. «Не страшны нам ни газы, ни шрапнели, нам есть за что бороться до конца, мы бережем походные шинели, чтобы сменить и мужа и отца!». Это слова из некогда очень популярной песни «Идем, идем веселые подруги».

Советский сверхчеловек многими своими чертами был схож с традиционными фольклорными героями: он необычайно смел в любых ситуациях, ему абсолютно чужд пессимизм, любой вид рефлексии, он находчив, незлопамятен. К тому же как настоящий сказочный герой наделен знанием волшебного слова, в котором, с одной стороны, закодировано все многообразие радостной советской жизни, а с другой — заложен пароль, с помощью которого можно выходить из любых сложных положений, проникать в тайны мира. Это символическое слово — имя Сталина, которое с ритуальным постоянством звучало всюду. Естественно, песни того времени не были исключением. Сталин — самый главный сверх-

¹⁷⁵ Козлова Н. Н. Риторика «нового человека» в контексте повседневных практик. Тезисы доклада. С. 1. В рукописи.

¹⁷⁶ Маньков А. Указ. соч. С. 124.

человек советской эпохи. Если Ленин подобен Богу, он уже небожитель, то Сталин, хотя и особенный, но человек. Он олицетворяет советский народ, концентрирует все его мечтания и желания, ему подвластно все. «Раздвинул он горы крутые, пути проложил в облаках. По слову его молодому сады зашумели густые, забила вода ключевая в сыпучих горячих песках». «Сталин — наши дела! Сталин — крылья орла. Сталин — воля и ум миллионов». «Мудрый Сталин нас ведет к победам. Сталин — наша слава боевая, Сталин — нашей юности полет! С песнями, борясь и побеждая, наш народ за Сталиным идет!» и т.д.

Советский положительный герой — вечный борец. Он борется с врагами, с природой («Мы заслоны сделаем, климат переделаем. По велению Кремля расцветает вся земля»), даже на работу он идет как на бой» (Дни работы жаркие на бои похожие...), как настоящий супермен. Советский человек обладает свойством совершать чудесные превращения, покорять пространство и время: «Мы сдвигаем и горы и реки. Время сказок пришло наяву». «Оживают чудо-сказки в наших доблестных делах».

Но все же самой главной целью положительного идеального героя песен был труд на благо Родине, главное в жизни советских людей — работа, а рабочее место нередко заменяло ему семью и дом. Большая часть песен 30-х–40-х годов — о трудовых буднях, о героике труда, о выборе профессии, о трудовом коллективе. Поэты-песенники вслед за М. Горьким, призвавшем на 1 Съезде советских писателей: «основным героем книг мы должны сделать труд, т.е. человека, организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники...», выполняли партийный заказ по поддержанию в народных массах постоянной любви к труду.

У идеального человека советской эпохи было и еще одно важное занятие — подготовка духа и тела к предстоящей войне с врагом, прежде всего с помощью спорта. Поэтому совсем не случайно среди всех песенных жанров главное принадлежит маршам: «Спортивный марш», «Марш энтузиастов», «Марш веселых ребят», «Марш трактористов», «Марш танкистов» и т.д. Марш начал коллективное движение в строю к заветной цели — через победу над пока еще неясным врагом к победе коммунизма. Здесь советская приверженность спорту вторит довоенному общеевропейскому культу здорового тела. Для того времени спорт и танец (а эти понятия почти срослись) стали основными способами

проведения свободного времени, основным средством для создания в искусстве образов прекрасного человека.

Анализ песенного материала 30-х-40-х годов позволяет представить образ советского идеального героя, как существа, наделенного особыми возможностями и чертами. Песня давала народу надежду на возможность чуда, в которое он традиционно верил. Чудо состояло в том, что любой гражданин страны Советов мог достичь любой цели, если он целенаправленно шел к ней так, как пелось в песне. Отсюда и один из секретов особой популярности советской песни того времени. Так в примитивной форме массовой песни активизировалось мифологическое представление об ирреальном.

Если задаться вопросом, как обстояли дела с формированием нового человека в последующие десятилетия, нельзя обойтись без документов — дневников, писем, воспоминаний, принадлежащих реальным людям, которые полностью ощущали себя в согласии с духом эпохи. Поразителен в этих документах факт полного слияния собственной судьбы с судьбой страны, и, прежде всего, с интересами того коллектива, в котором проходила большая часть их жизни, своеобразный феномен «социального подвижничества». Представлю один из таких документов. Это письмо принадлежит девушке 22 лет, работавшей на крупном заводе в Минске в начале 60-х годов. По собственному желанию в течение нескольких лет после работы она шла в соседнюю с заводом школу, где была пионервожатой. Письмо адресовано одной из своих подшефных, переехавшей в другой город; оно наполнено реалиями прошедшего времени, малопонятными современным людям, но дающим представление о масштабе общественного в жизни «простого» советского человека.

«...А я уже думала, что ты меня забыла. И у меня было такое мнение, что пройдут годы и никто меня не вспомнит из моих дорогих ребят. ... Пару слов о классе. Вожатой у вас я работаю этот год еще, хотелось мне с вами побыть еще. Но сейчас мне очень трудно. В этом году на конференции заводской меня избрали членом комитета завода (сектор ответственный, шефство со школой № 62 и еще № 65). Да притом еще член комсомольского бюро цеха (культсектор). Правда, одно плохо, что не занимаюсь в этом году (и то — политзанятия посещаю). Сейчас мне дают рекомендацию для пост. в чл. КПСС, приходится много работать над собой. Но ребята (8-ой кл.) все уже взрослые и они мне помогают, стараются сделать все сами... Часто вместе ходим в кино, театры, на завод.

Вот сегодня я была у них на репетиции. 2 октября с 11 до 12 идем с поздравительным концертом на завод... Да, наша дружина борется за звание "Спутник семилетки", к окончанию двухлетки получит дружина это звание. Наша школа занимает первое место в районе. Второй этаж будут оформлять в почетного пионера, а это много значит. Вот и все новости ...»

В постскриптуме она как бы между прочим сообщает «лично о себе»: «...13 октября я вышла замуж, но пока что живу в общежитии, потому что он в армии еще... (но этот вопрос я написала тебе просто второстепенно, потому что мне придется изменить скоро место жительства и фамилию, и не знаючи, ты бы удивлялась»¹⁷⁷.

Это типичное мироощущение молодых людей того времени, воспитанных на образах положительных героев (если говорить в терминах советского литературоведения), в том числе и песенных, которые самым непосредственным образом влияли, более того, определяли образ и стиль жизни многих советских людей. Социальное, гражданское преобладало над личностным и подавляло последнее.

Семейные радости, личные переживания, болезни, минимум бытовых деталей — являлись только знаками, личностными приметами, без которых нельзя было обойтись. Кроме того, они нередко выступали помехами на пути общественного служения. К тому же нельзя не согласиться с мнением К. Поппера, что сила и древних и новых тоталитарных режимов в том, что они отвечают на реальные потребности людей. Не было исключением и СССР — социализм был близок основной народной массе, благодаря простоте и доходчивости своих целей: всеобщему равноправию, каждому по труду и т.д. Новый человек не стремился ни к богатству, ни к строительству собственного дома, ему было важнее выйти в широкое пространство, чтобы почувствовать себя единицей из миллионов подобных.

Человек как индивид был принципиально неинтересен официальной культуре — культуре соцреализма. Он что-то значил только как член соответствующего коллектива, или в качестве героя, символа, идеала, образца для подражания, что соответствовало значению человека в раннем театральном действии.

Многие тексты соцреализма наводят на мысль, что советские люди, в большинстве своем незнакомые с христианскими канонами, неосознанно следуют им. Если для православного человека земная

¹⁷⁷ Личный архив.

жизнь есть подготовка к загробной жизни, то для советского человека настоящее — это подготовка к прекрасному, подобному раю будущему, ради которого можно пожертвовать даже жизнью.

Соцреализм, создавая и тиражируя многочисленные оптимистические образы идеального персонажа, подобного сказочному герою, выполнял не только идеологическую функцию, но и служил гораздо более значительной цели — помогал элементарному выживанию, поднимал жизненный тонус людей, недоедавших, замордованных работой.

Трагизм бытия, экзистенциальные вечные вопросы почти не присутствовали в соцреалистической культуре не только по причине «партийных идеологических установок», но и в силу стихийных настроений народных масс, пытавшихся найти хотя бы в книгах, песнях, публицистике нечто иное, отличное от нелегкой повседневности. Отсюда же проистекало отчасти и всенародное устремление в «светлое» будущее. А. П. Чехов в другое время в другом общественном строе в одном из своих писем с необычайной резкостью говорил о неправоте тех, кто «искренне думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало как корове»¹⁷⁸.

Новая культура, массовая по своему характеру, была построена на тех же архетипах сознания, своеобразных «схемах человеческого духа» (по Флоренскому), что и высокая культура, но только в соцреализме эти архетипы более обнажены, не обременены сложноплетенной художественной тканью и многослойным авторским вымыслом, а потому — общепонятны.

В настоящий момент, когда завершилась одна историко-культурная эпоха, а параметры и характер новой еще плохо различимы, вполне современными представляются пророческие слова С. Есенина, написанные им также в переходное время, в 1918 г.: «Человеческая душа слишком сложна для того, чтобы заковать ее в определенный круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии или сонаты. Во всяком круге она шумит, как мельничная вода, просасывая плотину, и горе тем, которые ее запружают, ибо вырвавшись бешеным потоком, она первыми сметает их в прах на пути своем. Так на этом пути она смела монархизм, так рассосала круги классицизма, декаданса, импрессионизма и футуризма, так сметет и рассосет сонм кругов, которые ей уготованы впереди»¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Чехов А. П. Пол. собр. соч. Т. XVI. М., 1948. С. 23.

¹⁷⁹ Есенин Сергей. Собр. соч. М., 1962. Т. 5. С. 51.

Социализация стереотипов: Толковый словарь русского языка

Советская эпоха среди прочих памятников культуры оставила значительный научный и историко-культурный текст — 4-х томный «Толковый словарь русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова, который бесспорно стал, в первую очередь — сокровищницей русской речи, как и его словарные предшественники, но одновременно оказался и своеобразным хранителем языка соцреалистического периода в русской культуре, неоценимым источником знаний о предполагаемом мирозерцании гипотетического «нового человека», — натуры уходящей или почти ушедшей. Известно, что антропологическая революция сказывается в первую очередь в языке. (Например, для «нового человека» слова из разных стилистических пластов равнозначны.)

Общеизвестно, каким важным и могучим инструментом в руках государства, поставившего своей целью воспитать «нового человека», во все времена является язык. Советская власть не была исключением, она хорошо сознавала, какими способами с наибольшим успехом можно внедрить в массы коммунистическую идеологию. Здесь необходимо отметить, что правительство, пришедшее к управлению страной сразу после революции, было наиболее образованным по сравнению с правительствами последующих десятилетий. Возможно, именно отсюда проистекает в том числе и просветительский характер деятельности Советского государства в первые годы его существования, направленный на приобщение народных масс к письму и чтению, а среди главных и основных задач становится задача ликвидации повсеместной неграмотности, а также относительного сохранения основного фонда библиотек и музеев, создания новых издательств. Таким образом, формировалась т.н. культурная политика, в которой особое внимание уделялось детям и молодежи. Сразу после 1917 г. число школ выросло по сравнению с дореволюционным в несколько раз. Уже в 1918 г. сначала в Киеве издательство «Жизнь» приступило к публикации серии «Библиотека русских классиков для школ и самообразования», а затем в Москве появилось сразу несколько серий, из которых наиболее значимой была «Библиотека детского

чтения», выпустившая в 1918–1920 гг. 75 книг русских и зарубежных авторов¹⁸⁰.

После наступления относительной социальной стабилизации власть приступила к созданию системы всеобща, что к чести ее организаторов и исполнителей было сделано в довольно короткие сроки с удивительными результатами: неграмотность почти повсеместно была побеждена. По мнению Н. Козловой, обучение грамоте было по существу введением в политику¹⁸¹.

Первоначально этот процесс происходил на волне всенародного (в основном крестьянского) эмоционального подъема, возникшего от обещаний властей раздать «землю крестьянам, заводы рабочим», тяга народа к новым знаниям. Это сделало возможным идеологический диалог между властью и основной частью населения, которой стали понятны многие агитационные лозунги и задачи режима, пропагандировавшиеся в первую очередь со страниц периодической печати. Начался переход от всеобщей безграмотности к всеобщей идеологизации через овладение грамотой. Для этого была выстроена эффективная система политбесед, политзанятий, была налажена работа по изданию разнообразных брошюр со статьями и речами видных политиков-большевиков, создана эффективная сеть наглядной агитации — лозунги, призывы, плакаты. Таким образом власть продвигалась к осуществлению одной из главных своих целей — превращения языка власти в язык массы. Но «масса» и сама пыталась овладеть языком власти, почти инстинктивно чувствуя, что именно этот язык поможет им овладеть новым социальным и культурным пространством и продвинуться по карьерной лестнице. «Документы эпохи свидетельствуют, как работали эти люди над своим языком, как стремились избавиться от диалектизмов, от украинского, белорусского и т.д. акцента... Обучение новому языку было важным элементом постижения новых правил игры с целью «преобразиться»¹⁸². С помощью языка и власть и «масса» достигали каждая своей цели: власть идеологического воздействия, масса — самоопределения, обретения идентичности.

¹⁸⁰ Дольский А. Советская повесть-сказка: предпосылки появления жанра // Начало. Вып. 5. М., 2002. С. 126.

¹⁸¹ Козлова Н. Н. Горизонты повседневности советской эпохи. (Голоса из хора.) М., 1996. С. 157.

¹⁸² Там же. С. 160.

Именно поэтому становится сверхактуальной задача издания нового большого толкового словаря русского языка, включающего в том числе новые слова и понятия, привнесенные в язык кардинально изменившейся социально-политической ситуацией. Инициатива его создания принадлежала В. И. Ленину, который еще в 1920 г. писал А. Н. Луначарскому: «Недавно мне пришлось — к сожалению и стыду моему, впервые, — ознакомиться с знаменитым словарем Даля. Великолепная вещь, но ведь это областнический словарь и устарел. Не пора ли создать словарь настоящего русского языка, скажем, словарь слов, употребляемых теперь и классиками, от Пушкина до Горького»¹⁸³. Над словарем начали работать в 1921 г. Был учрежден редакционный комитет и штат сотрудников. Член редакционного комитета Д. Н. Ушаков вспоминал впоследствии: «Ленин пока был здоров, интересовался ходом работы, но в 1923 году звонки из Совнаркома прекратились. А концу года коллегией Наркомпроса работа была прекращена как "нерентабельная" и редакционный комитет упразднен»¹⁸⁴. В 1928 г. группа филологов вновь приступила к составлению «Толкового словаря русского языка». (Следует отметить, что в коллектив его составителей входила и группа сотрудников, занимавшихся политической редакцией издания.) Первый том Словаря был опубликован в знаменательном для советской культуры 1934 году (в этом году состоялся 1 Съезд советских писателей, на котором большое внимание было уделено особому языку советской литературы), последний четвертый — в 1940 г. В словаре были широко представлены различные категории терминологической и особенно общественно-политической и производственной лексики, вошедшие в общенациональный язык после Октябрьской революции¹⁸⁵.

Авторы-составители Словаря подчеркивали, что «Толковый словарь не энциклопедический словарь, а словарь языка, т.е. он не должен давать и не дает ни анализа, ни даже полного описания предметов и явлений, он «толкует» значение слов или различные его значения, если их несколько, и указывает случаи употребления слов, снабжая свои объяснения там, где нужно, примерами, в значительной мере взятыми из литературы.» Авторами литера-

¹⁸³ Ленин В. И. Собр. соч. Т. 35. С. 369.

¹⁸⁴ Ушаков Д. Судьба одной ленинской идеи. «Правда». 9 марта 1940 г. № 68.

¹⁸⁵ Цейтлин Р. М. Очерки русской лексикографии. М., 1958. С. 111.

турных примеров стали как писатели-классики, так и писатели соцреалисты — В. Маяковский, Д. Бедный, Л. Сейфуллина и др.

Большое место в словаре занимали иллюстративные примеры. Для ограничения объема словаря составителям пришлось отказаться от приведения при каждом слове (значении) выдержек из произведений русских писателей (исключения делались, естественно, для В. И. Ленина, И. В. Сталина и некоторых других деятелей партии), часто иллюстративный материал был ограничен несколькими словосочетаниями, составленными самими авторами... В словаре немало примеров, цитат из разнообразных в жанровом отношении текстов русских писателей-классиков и современных авторов различных литературных направлений. Для пояснения значений в качестве иллюстративных примеров были широко использованы выдержки из общественно-политической литературы¹⁸⁶. Чаще всего цитируются работы В. Ленина. Например, значение слов «возрождение» и «воспитание» иллюстрировалось следующими примерами: «Перед нами стоит задача хозяйственного возрождения страны»; «Быть коммунистом — это значит давать пример воспитания и дисциплины» и т.д.

По мнению Л. Савенко, «анализ социально-политической лексики показал, что большим подспорьем в отборе социально-политическим лексем стал иллюстративный материал, имеющий ярко выраженную идеологическую направленность»¹⁸⁷. Политическое звучание толкований и иллюстраций к ним подтверждает тот факт, что в структуре социально-политической лексики, помимо терминологической концептуальной лексики, есть слова, которые в своем словарном значении идеологически не окрашены, но нередко их употребление несет известную идеологическую и социально-политическую окраску.

Перед авторами «Толкового словаря» стояла сложная задача создания нового нормативного словаря. После революции в словарном составе литературного языка произошли значительные изменения: появилось много новых слов, перестали употребляться старые устойчивые выражения, изменилась стилистическая окраска множества слов, утвердились новые фразеологические сочетания.

¹⁸⁶ Там же. С. 116.

¹⁸⁷ Савенко Л. Д. Социально-политическая лексика в «Толковом словаре русского языка // Русское языкознание. Киев, 1989. С. 40.

Наряду с научно-филологическими проблемами, перед составителями Словаря были поставлены задачи политико-идеологические, как это повсеместно происходило в советское время (и в этом одна из главных отличительных особенностей любого текста культуры социалистического реализма), что достигалось с помощью своеобразной системы примеров и объяснений. Если изначально словарь задумывался как зеркало современного русского литературного языка, то в конечном итоге, благодаря цензуре, он отчасти стал выполнять и несвойственную своему научному характеру роль — идеологического инструмента. На примере «Толкового словаря» можно наглядно проследить, что и как делали с языком в жестких цензурных и идеологических рамках, с обязательным и неукоснительным взглядом в сторону главного лингвиста страны. По мнению Д. Кондакова «основная функция тоталитарного языка сводима к идеологическим предписаниям, которые наиболее полно реализуются в апологетических текстах. В них идеологические догмы существуют в нормативной идеологической контекстной среде, способствующей утверждению официальных идеологем и мифов»¹⁸⁸.

В словаре вслед за Лениным наиболее цитируемым автором был Сталин, с помощью цитат из его работ и речей объяснялись самые разностилевые слова. Например, фразеологизм «тихой сапой» и новое слово «самокритика» объяснялись так: «Сапа (воен.) — подкоп, окоп. Идти сапою. «Враг понял изменившуюся обстановку, понял силу и могущество нового строя в деревне и, поняв это, перестроился, изменил свою тактику, — перешел от прямой атаки против колхозов к работе тихой сапой.» Сталин. (Речь на объединенном пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) 11 января 1933 г.). Самокритика (нов.) 1. Критика своих ошибок, вскрытие, выявление своих недостатков работы своего предприятия, а также деятельности и поведения отдельных работников...» «Лозунг самокритики является основой нашего партийного действия. Средством укрепления пролетарской диктатуры, душой большевистского воспитания кадров». Сталин. «Только в обстановке открытой и честной самокритики можно воспитать действительно большевистские кадры.» Сталин.

¹⁸⁸ Кондаков Д. В. Мифологемы русской литературы 20-х–30-х годов // Литература, стиль, стилиевые закономерности русской литературы XX века. Екатеринбург, 1997. С. 7.

«Толковый словарь» стал своеобразной энциклопедией советской культуры. Его создатели, лишенные профессиональной свободы, при очевидной «помощи» цензуры, не желая того, оставили интереснейший документ самого «классического периода советской истории». Словарь настолько богат ушедшими реалиями и концептами того времени, что несомненно является собой не в последнюю очередь уникальный исторический документ. Вот, например, как объясняется одно из значений нового для русского языка прилагательного «советский»: «Соответствующий мировоззрению и практическим задачам рабочего класса, преданный советской власти (нов.) Вполне советский человек. Советски настроенный человек.»

Лексикографы, в отсутствии творческой свободы при толковании тех или иных понятий, все же хотели видеть свой Словарь глубоко филологическим, хотя и отдавали себе отчет в том, что «... история больших словарей показывает, что каждый из них является отражением классовых интересов своей эпохи... Выпускаемый теперь словарь — попытка отразить процесс переработки словарного материала в эпоху пролетарской революции, полагающий начало новому этапу в жизни русского языка, и вместе с тем указать установившиеся нормы употребления слов»¹⁸⁹. По прошествии лет можно смело говорить, что значение «Толкового словаря» под редакцией Д. Н. Ушакова для сохранения и развития русского языка является бесспорным и действительно бесценным, несмотря на явно навязанный его создателям идеологический уклон, в то же время велико его значение и для более глубокого понимания атмосферы беспрецедентного партийного и идеологического гнета, царившего над каждым более или менее значительным явлением культуры в наиболее одиозный период эпохи социализма — 30-е–40-е годы XX века.

«Толковый словарь русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова, как и подавляющее большинство текстов советской эпохи, продемонстрировал очевидную двойственность содержания. С одной стороны, он представляет собой подлинный научный труд, методологически и концептуально выверенный на уровне собранных в нем слов и примеров, а с другой — он явно политизирован, включает большое число советских идеологических символов и штампов. Вот один из характерных иллюстративных при-

¹⁸⁹ Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935. С. 9.

меров, в данном случае понятия «НАРОД». 1. Население, объединенное принадлежностью к одному государству, жители страны. «Красная армия — это вооруженный советский народ» Ворошилов. Лица, покушающиеся на общественную собственность, являются врагами народа. Конституция СССР. 2. То же, что нация, национальность, Проклятый царизм превращал великороссов в палачей украинского народа. Ленин. Расцвет национальной культуры народов СССР. Сталин.

«Толковый словарь» с убедительной наглядностью продемонстрировал одну из главных черт культуры соцреализма — перенасыщенность штампами и стереотипам, основанных на стойких идеологических мифах советского времени. Эта явление не было случайным. Оно способствовало поревращению идеологических стереотипов в ментальные, о чем свидетельствует их необычайная живучесть до сего дня. Например, вот как иллюстрируется смысл слова «рыцарь». «Рыцарь — самоотверженный, великодушный честный служитель чего-н. и на каком-л. поприще (книж.). Дзержинский — рыцарь революции. Станиславский — благороднейший рыцарь искусства».

Обилие в Словаре идеологических штампов, особенно в иллюстративном материале ключевых слов, способствовало, как один из многих подобных элементов, достижению совершенно очевидной цели, как и все в культуре соцреализма — воспитанию молодежи в соответствующем духе, поскольку, как правило, словарями, в том числе «Толковым словарем русского языка», в первую очередь, пользовались именно студенты и учащиеся старших классов.

В 30-е–40-е гг. XX в. изучение энциклопедических словарей, конспектирование трудов Маркса, Ленина, Сталина были своеобразной модой, особенно среди сельской молодежи, только-только приобщившейся к литературе. Например, в романе Н. Островского главный герой читает и конспектирует «Капитал» Маркса. Н. Козлова в цитируемой выше книге приводит отрывок из дневника молодого человека: «Был в саду... на собрании. Взял с собой Карла М. Когда Сакун (секретарь ячейки) посмотрел, что я читаю он расхохотался... Правда он немножко осел когда узнал, что я уже прорабатываю Сталина. Спешу время не хватает» (15 августа 1932 г.)¹⁹⁰

Несомненно, что главной массовой литературой тех лет была

¹⁹⁰ Козлова Н. Н. Указ. соч. С. 165.

литература политическая. Об этом свидетельствуют, например, материалы этнографических исследований Т. Богораза и публицистика тех лет, художественные произведения, и дневники бывших рабфаковцев¹⁹¹, описывающие как деревенские активисты вместо икон вешали портреты Маркса и Розы Люксембург, на полочку клали тексты постановлений, а по праздникам, одевшись в чистое, читали энциклопедические словари.

Действительно, можно считать, что на этапе приобщения малограмотного населения страны к культуре и образованию, Словарь сыграл определенную роль (правда, не следует ее преувеличивать) в идеологическом воспитании масс, но затем, по прошествии лет, с изменением политической и культурной ситуации в стране для Словаря наступил трагический период катастрофического устаревания, причина которого кроется именно в его идеологической перенасыщенности.

Словарь, призванный «работать» долгие десятилетия, несмотря на его высокий научный уровень, превратился в явный рудимент соцреалистической культурной эпохи. Это произошло отчасти и потому, что в порыве кардинальных социальных изменений многие деятели науки и культуры искренне верили в перспективы и успех коммунистического преобразования общества. Так, например, еще в 1924 г. в первом номере ЛЭФ-а, один из будущих создателей Словаря, выдающийся лингвист Г. О. Винокур, рассуждая об основных чертах нового понятия в российской истории — так называемой языковой политики, говорил, что она — «есть не что иное, как основанное на точном, научном понимании дела, вмешательство социальной воли в структуру и развитие языка, являющегося объектом этой политики. Вмешательство начинается в области фразеологии, т.е. в области лексики словаря». Известный лингвист резюмирует — «рационализация фразеологии есть первая проблема языковой политики».

Мы не случайно коснулись «Толкового словаря» под редакцией Д. Ушакова, изданного в годы расцвета соцреализма. Можно всю ситуацию, происшедшую с ним, описать в очень интересном ракурсе, введя утопическое измерение соцреализма. Конечно, Словарь отразил реальность, но в настойчивой тенденции «осовременивания языка» наличествует утопическое начало. Если полагать, что устройство нового общества было реализацией уто-

¹⁹¹ Козлова Н. Н. Указ. соч. С. 97.

пической желательности, а так оно во многом и было — то тогда огромный интерес к языку, который проявляла власть, вписывается в пространство утопии. В этом жанре не раз звучит тема переделывания мира и человека, который начинался с языка. Жители утопических государств не только ищут новые языковые средства, но и создают т.н. рационализированную письменность. Самым ярким проявлением работы власти с языком, конечно, является новояз Дж. Оруэлла («1984-й год»). Но не менее значительным примером из XIX в. является драма И. Мадача «Трагедия человека» (1867 г.), мало известная по причине редкости венгерского языка. Одно из центральных действий этого произведения посвящено стране будущего, где из родного языка верховной властью насильственно изъяты не устраивающие ее слова и понятия.

Наше обращение к художественным произведениям не случайно. Можно сказать, что приведенные примеры как бы удваивают советскую реальность. И И. Мадач, и Дж. Оруэлл ее предвидели и показали в художественной форме. В нашей стране также пытались создать свой новояз, который затем утратил свою значимость и был поглощен живым русским языком. Теперь для него самого, видимо, нужен особый толковый словарь. И словарь этот будет черпать свои словесные единицы в том числе и из «Толкового словаря русского языка» под редакцией Д. Ушакова.

Телесный код в соцреалистической литературе

«Одно тело наводит на них заботу, а души в помине нет» В этой фразе И. Гончарова заявлена одна из ключевых оппозиций мировой культуры вообще, и русской православной в частности. Возможно ли разделить эти два концепта — душу и тело? Едва ли, по крайней мере в русской литературе.

«Телесный код» — довольно новый культурологический термин. Его наполнение и значение проявлены, как мне кажется, недостаточно внятно, особенно это относится к литературе и шире — к культуре соцреализма. Но если задаться вопросом, что соответствует ему в традиционном литературоведении, можно найти довольно значительные параллели с так называемым «художественным портретом» или портретной характеристикой персонажей. В то же время совершенно очевидно, что если портрет играет вспомогательную роль в раскрытии души, внутреннего мира или психологии действующих лиц того или иного художественного произведения, то «телесный код» очень часто имеет вполне самостоятельное значение, самоценен сам по себе. Если описания жизни души, ее радости, сомнения и страдания всегда носят некий таинственный сакральный оттенок в силу своей нематериальности и вечности, и потому, как правило, вызывают позитивную читательскую реакцию, то жизнь тела — всегда осязаема, материальна, и в итоге конечна, что задает ей трагический оттенок. Жизнь тела описывается и дешифруется наиболее глубоко именно с помощью «телесного кода», но в конечном итоге — душа и тело как вместители души не могут ни взаимовлиять и взаимопроявлять друг друга. (Кстати, в Толковом словаре Ушакова значение слова «телесный» как противоположное духовному имеет помету — книжное, устаревшее. Но постоянно обновляющийся, изменяющийся язык совершает разнообразные превращения, что мы наблюдаем, в данном случае, со словом «телесный». Из устаревшего оно стало вполне современным, правда, только в составе нового термина и с несколько измененным значением).

Таким образом, «телесный код» в художественном произведении помогает расшифровать или же способствует выяснению причин тех или иных поступков литературных персонажей, процессу формирования их мировидения через физиологию, т.е. телесность.

Во все времена в православном мире брэнному человеческому телу всегда противопоставлялась вечная, нематериальная душа. Иными словами, невидимый скрытый дух, душа человека, проступали через видимое телесное, через отношение духа к телу.

В классической русской литературе XIX в., в соответствии с православной традицией, писатели, как правило, редко акцентировали внимание на жизни тела, которая неминуемо сопровождалась физическими страданиями, увечьями, болезнями, ей вообще отводилось минимальное пространство. Пожалуй, только Толстой посвятил брэнному телу «Смерть Ивана Ильича». Описание внешности героя, или выделение в ней одной, наиболее характерной черты служило в первую очередь постижению его внутреннего мира. Едва ли не главное место в описании литературных персонажей отводилось глазам человека как зеркалу души. Эта традиция получила свое продолжение и в литературе соцреализма.

Как правило, ключевым мотивом этой литературы была жизнь идей и духа. Нередко при чтении произведений, написанных по канонам и стереотипам соцреализма, создавалось впечатление, что советский человек был почти бесплотен. На этом моменте следует остановиться особо. Казалось бы, произошел решительный разрыв между старым и новым временем. Атеизм стал новой религией, но архаические стереотипы еще продолжали существовать и даже определять тип героя соцреализма, который, подобно своим предшественникам, был иррелевантен к телесному коду. Внешние черты традиционно служили только вспомогательным элементом, которые более выпукло проявляли характер персонажей. Приведу наиболее простой, но показательный пример. В советской литературе существовал большой корпус документально-художественных текстов, посвященных В. И. Ленину, т. наз. Лениниана. Их авторами были и большие художники, такие как М. Горький и В. Маяковский, и теперь уже прочно забытые соратники Ленина по партии, люди, случайно его встречавшие. Все без исключения авторы вспоминали и описывали, в первую очередь, глаза и особый взгляд Ленина. Например, у А. Луначарского — «глаза у Ленина насмешливые, полные иронии, блестящие умом и каким-то задорным блеском. У Ленина глаза так выразительны, так одухотворены... На лице его покоилась печать необычайной силы, что-то львиное ложилось на это лицо и на эти глаза...»¹⁹².

¹⁹² Луначарский А. Рассказы о Ленине. М., 1998. С. 34.

В поэме «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковский также особое место в портрете вождя отводит описанию его взгляда бьющего, сощуринного, всевидящего. Говорилось и о сверкающих глазах, веселом добром взгляде. В рассказе В. Ильенкова одному из его персонажей «понравились светло-карие глаза его, излучавшие смех и в то же время таившие в глубине своей какую-то большую, неотступную думу.» Пролетарский поэт Н. Полетаев писал: «Глаза и мысль нерасторжимы, А кто так мыслию богат, Чтоб передать непостижимый, Века пронизывающий взгляд?»

Почему из ничем не примечательной внешности Ленина выделены именно глаза? Очевидно, это объясняется тем, что благодаря особенному зрению¹⁹³ вождь способен был видеть все, проникать в будущее. Его прозорливый взгляд был схож с взглядом пророков, которые были, как писал Скворода «глазастыми и прозорливыми, у них истинное око, которое никогда не отемнеет»¹⁹⁴. Особый акцент на взгляде и глазах Ленина отчасти объясняется и тем, что, как писала Л. Софронова: «Код зрения — один из наиболее развитых в мировой культуре»¹⁹⁵.

В то же время в русской литературе советского периода существует небольшой, но значительный по своей популярности и влиянию на читателей корпус художественных текстов, которые имеют совершенно особые черты, носят необычный для национальной литературы характер благодаря главному мотиву этих произведений — преодолению телесных мук во имя большой цели с обилием натуралистических деталей. Другими словами, телесный код активно используется авторами этих книг. Среди них можно назвать канонические образцы соцреализма — «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого и некоторые другие, менее значительные.

Остановлюсь на последней книге, которая была впервые издана в 1946 г. и впоследствии многократно переиздавалась. Ее главный персонаж — реальная личность, военный летчик Алексей Маресьев, в книге — Мересьев, который в первый год войны во время воздушного боя был сбит немецким асом. 18 дней зимой

¹⁹³ Софронова Л. А. Три мира Григория Сквороды. М., 2002. С. 185.

¹⁹⁴ Там же. С. 186.

¹⁹⁵ Там же. С. 130.

буквально ползком по непроходимому лесу выбирался Мересьев навстречу людям. Результатом этого страшного похода стала потеря ступней обеих ног. Но героический летчик все же сумел вновь, после преодоления почти нечеловеческих мук, уже в протезах, сесть за штурвал самолета.

Ни в одном художественном произведении русской литературы не встречается настолько соматически ориентированного произведения. Описанию физических страданий героя и его товарищей по госпиталю посвящена большая часть книги. Они испытывают постоянные боль и муки, их тела обезображены шрамами и ожогами. Полевой в несвойственной для соцреалистической литературы манере, не щадя читательских нервов, описывает страдания человеческого тела с откровенными жуткими подробностями и деталями. Немало места в повести отведено описанию чувств голода, холода, страха, которые испытывал летчик. «На ночь, забравшись под шатер старой ели, он поел ягод, пожевал коры и семечек из еловых шишек... Несколько раз казалось, что кто-то в темноте бесшумно подкрадывается к нему. Он открывал глаза, настораживался так, что начинало звенеть в ушах, выхватывал пистолет и сидел окаменев, вздрагивая от звука упавшей шишки, от шелеста подмерзавшего снега, от тихого журчания маленьких подснежных ручейков».

Писатель рассказывает как у Мересьева «пальцы совершенно потеряли чувствительность, их кололи булавками, и булавки эти входили в тело, не вызывая боли». Как при ампутации ступней пилили кость, а затем что-то глухо падало в таз. Как молодой обгоревший танкист, другой персонаж повести «осматривал свое багрово-красное, увешанное лохмотьями обгорелой кожи тело.» Кстати, частота упоминаний слова «тело» встречается в «Повести» более сотни раз, и это абсолютно нетипичный случай для русской литературы, тем более советской.

Нередко, на мой взгляд, натурализм «Повести» превышает допустимые для художественного произведения границы, но в то же время совершенно очевидно, что автор делает это намеренно, чтобы более внятно прозвучала ключевая мысль произведения: «Казалось, что чем слабее и немощнее становилось его тело, тем упрямее и сильнее был его дух». Это соображение Полевой высказывает не о Мересьеве, о другом раненом, но оно рефреном проходит через всю книгу, относится к подавляющему большинству персонажей произведения и соответствующим образом пе-

рекликается с антитезой дух/тело, лежащей в основе мировидения этих, автор подчеркивает — советских — людей.

Посланные главному персонажу судьбой испытания в виде телесных страданий закаляют его характер. Если в начале повести он путем физических невероятных усилий пытается просто выжить, его телесными манипуляциями руководит в первую очередь инстинктивная жажда жизни: «Жив, жив, жив! Мысленно повторял Алексей. И весь он, все тело его ликовало, впитывая в себя чудесное, могучее, пьянящее ощущение жизни, которое приходит к человеку и захватывает его всякий раз после того, как он перенес смертельную опасность», то уже после ампутации ног он сознательно, — и в этом видится выздоровление человеческого духа, пытается вновь вернуться в строй с единственной целью — не только жить, но и летать. Не сразу приходит он к этой мысли, а через отчаяние, страх и боль. И в этом ему помогают любимая девушка, друзья, соседи по больничной палате. В первую очередь Комиссар, о котором стоит сказать особо.

Если все действующие лица Повести вполне достоверны, с живыми характерными чертами, то Комиссар, которого только так и называют, — это человек без имени, является идеологическим персонажем — он представляет собой тип идеального героя, и в этом видится несомненная дань Полевого соцреалистическому канону. Даже израненное тело этого действующего лица по-иному, чем другие, переносит физические страдания: «Несомненно Комиссар сильно страдал. Стоило ему заснуть и потерять контроль над собой, как он сразу же начинал стонать, метаться, скрежетать зубами, лицо его искажалось судорогой. Вероятно, он знал это и старался не спать днем, находя для себя какое-нибудь занятие. Бодрствуя же, он был неизменно спокоен и ровен, как будто бы его не мучил страшный недуг... Он ко всем умел найти ключ, никогда, даже при самой жуткой боли, не терял самообладания, всегда находился в добром расположении дух... Он был центром стягивавшем и сплавивавшем всех этих разнохарактерных людей». Комиссар олицетворяет собой, по замыслу автора, скорее жизнь духа, а не тела. Совсем не случайно, а в соответствии с логикой и стилистикой соцреализма, именно этот человек сыграл ключевую роль в пробуждении у Мересьева интереса к жизни.

Характерно, что Комиссар, стараясь найти для раненного летчика некий пример для подражания, просит принести ему повесть Н. Островского «Как закалялась сталь». И это не было случай-

ностью, поскольку поколение Мересьева выросло на этой культовой для своего времени книге, а ее герой был образцом для подражания. Однако, путь страданий, пройденный тяжело больным Корчагиным до вновь обретенного смысла жизни, описан Островским весьма сдержанно, со скухими подробностями, и в этом видится и определенная неловкость автора, поскольку он писал по существу автобиографическую повесть, и дань эпохе, в которой он жил.

В то же время даже немногие описания физических мук Павла, в соответствии с неизжитым еще к концу 20-х годов духом революционного романтизма, в определенной степени автором опозтизированы: «В часы, проведенные на операционных столах, когда ланцеты кромсали шею, удаляя паразитовидную железу, трижды задевала его своим черным крылом смерть. Но жизнь в Корчагине держалась цепко. Тая находила своего друга после страшных часов ожидания мертвенно-бледным, но живым и, как всегда, спокойно-ласковым... Но тут грянула новая беда. Болезнь делала свое дело. Огнем нестерпимой боли запылал правый глаз Корчагина, от него загорелся и левый. И впервые в жизни Павел понял, что такое слепота — темной кисеей затянулось все кругом него. Поперек дороги бесшумно выдвинулось страшное в своей непреодолимости препятствие и преградило путь».

Б. Полевой, в силу своего профессионального опыта, отнесся к главному мотиву «Повести...» иначе, чем Н. Островский, так как кардинально изменилось время и ситуация, в которой оказались Корчагин (в 1920-е годы) и Мересьев (в 1940-е). Болезнь Корчагина-Островского — редкий медицинский случай, а многочисленные ранения, увечья, тысячи безногих и безруких солдат на фронтах Отечественной войны были, как ни кощунственно это звучит, не исключительным событием, а почти рядовым явлением. Поэтому Полевой поставил перед собой задачу, как можно правдоподобнее, более того — натуралистически, описать и физическую боль, и душевные потрясения, чтобы для людей, попавших в аналогичную ситуацию, еще отчетливей и яснее стала реальность выхода из своего трагического состояния, чтобы они смогли преодолеть себя в случае необходимости. Отсюда обилие физиологических подробностей. «Ноги занимали у Мересьева все мысли. Порой забывшись, он ощущал боль в ступне, менял позу, и только тут доходило до его сознания, что ступни нет. В силу какой-то нервной аномалии отрезанные части ног еще долго как бы жили

вместе с телом: вдруг начинали чесаться, ныть к сырой погоде и даже болели».

Новая пора в жизни Мересьева наступает с овладением протезами. Вот где телу смогли помочь только дух и рожденная им сила воли. Надо отметить, что процесс постепенного привыкания героя повести к новой, «безногой» жизни описан Полевым через пробуждение в нем лучших душевных качеств — сострадания к ближнему, любви к матери и оставшейся в городе детства девушке, восхищения природой. «Алексей Мересьев, совершавший в счет вечернего урока двадцать третий рейс вдоль коридора, всем своим усталым, измученным телом чувствовал, как отекли и горят бедра, как ноют занемевшие от костылей плечи... Многие, лишившись ног, не обладая силой воли, до старости не могут снова постигнуть так легко дающееся нам с детства искусство ходить.

Мересьев был выпечен из хорошего теста. Он умел добиваться своего. Учтя ошибки, он снова оттолкнулся от стены и, отворачивая носок искусственной ноги в сторону, стал на пятку, потом перенес тяжесть корпуса на носок... Стоял, шатался, все время теряя равновесие и чувствуя, как холодный пот выступает у переносицы».

В двух первых частях «Повести о настоящем человеке» основные ключевые слова отсылают нас к телесности — ноги (нога) и тело в целом выходят на первый план. Правда, и здесь обнаруживаются нехарактерные для соцреалистического канона аллюзии, отсылающие читателя совсем к другому, скорее православному, канону. Вот, например, в полузабытии видит своего боевого товарища Мересьев: «Лучинный светец освещал его сзади. Золотой бобрик коротко остриженных волос нимбом светился над его головой».

Или другой пример. Спасший Мересьева дед Михайла, рассказывая друзьям летчика о его беспримерном мужестве, говорит: «Великого подвига человек этот!... И святым отцам, по житиям, такого-то подвига совершать не приходилось. Куда там! Экое дело, подумаешь, — на столбе стоять!»

Можно сказать, что так Полевой косвенно указал на внутрижанровую природу своей «Повести». Как известно, жанр — это наиболее устойчивый элемент произведения. Он сохраняет присущие ему черты в течение долгого времени, и, набирая новые черты, никогда не забывает старые. Вполне возможно, что Полевой бессознательно указал если не на образец, то на соответству-

ющий жанр, повествующий о пути человека к святости, пусть отдаленный во времени. Людям XX века, даже деду Михайле кажется бессмысленным подвиг Симеона Столпника, о котором он когда-то читал или слышал. Для него уже непонятно, что совершался этот подвиг во славу Господа, что так человек усмирал свою плоть и, возвеличивая, высвобождал дух. Подвиг же Мересьева ему ясен: человек преодолел свои недуги, чтобы вернуться в жизнь, полную труда во славу Родины. Таким образом, Мересьев продолжает ряд героев-мучеников, во главе с Корчагиным, в котором просвечивают очертания героя агиографического. Способствуют этим ассоциациям и другие детали: так имя, которым зовут раненые самую добрую и внимательную медсестру в госпитале — «Ангел», правда, при этом добавляют — «советский ангел».

В двух последующих главах почти исчезают упоминания о теле, хотя тема больных ног, привыкание к ногам искусственным, по-прежнему главная в тексте произведения, в то же время появляется абсолютно новый мотив с новым ключевым понятием уже из области духовной, философской. Мересьев постоянно думает и говорит о том, что он хочет стать «настоящим человеком». «Настоящим человеком» был умерший Комиссар. Это высшая, по мнению Мересьева, оценка, которой может удостоиться личность. Несмотря на то, что жизнь с протезами не становится физически легкой, из текста повести почти исчезают описания телесных страданий. Теперь главный герой повести устремлен на достижение самой важной цели своей дальнейшей жизни — убедить врачей в своей способности летать для того, чтобы возвратиться в действующую армию и воевать. Полевой названием книги как бы заключает — Мересьев через преодоление физических страданий достигает главной духовной цели — становится «настоящим человеком».

Таким образом, Борис Полевой как бы закольцевал главный мотив произведения. Начав его с последнего перед ранением воздушного боя Мересьева, продолжил описанием нечеловеческих физических испытаний раненого летчика, и завершил повесть возвращением Мересьева в небо для исполнения главной мечты — стать «настоящим человеком», духовно и физически состоявшимся.

Представляется интересным взгляд на книгу Полевого американского литературоведа К. Кларк, которая категорично считает ее «ярким примером влияния Д. Лондона»¹⁹⁶. И объясняет такой

¹⁹⁶ Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002. С. 92.

взгляд тем обстоятельством, что в последние дни жизни Ленину читали рассказы Лондона. Вообще, по мнению Кларк, «образ человека, выжившего в холоде, благодаря воле, решимости и хитрости, типичный для Лондона, стал постоянным в литературе эпохи сталинизма»¹⁹⁷. Такие несколько натянутые, поверхностные параллели скорее всего объясняются недостаточно глубоким знанием советской жизни в предвоенные и военные годы, и представляет собой взгляд со стороны, а не изнутри, главных сюжетных линий и психологии персонажей «Повести...».

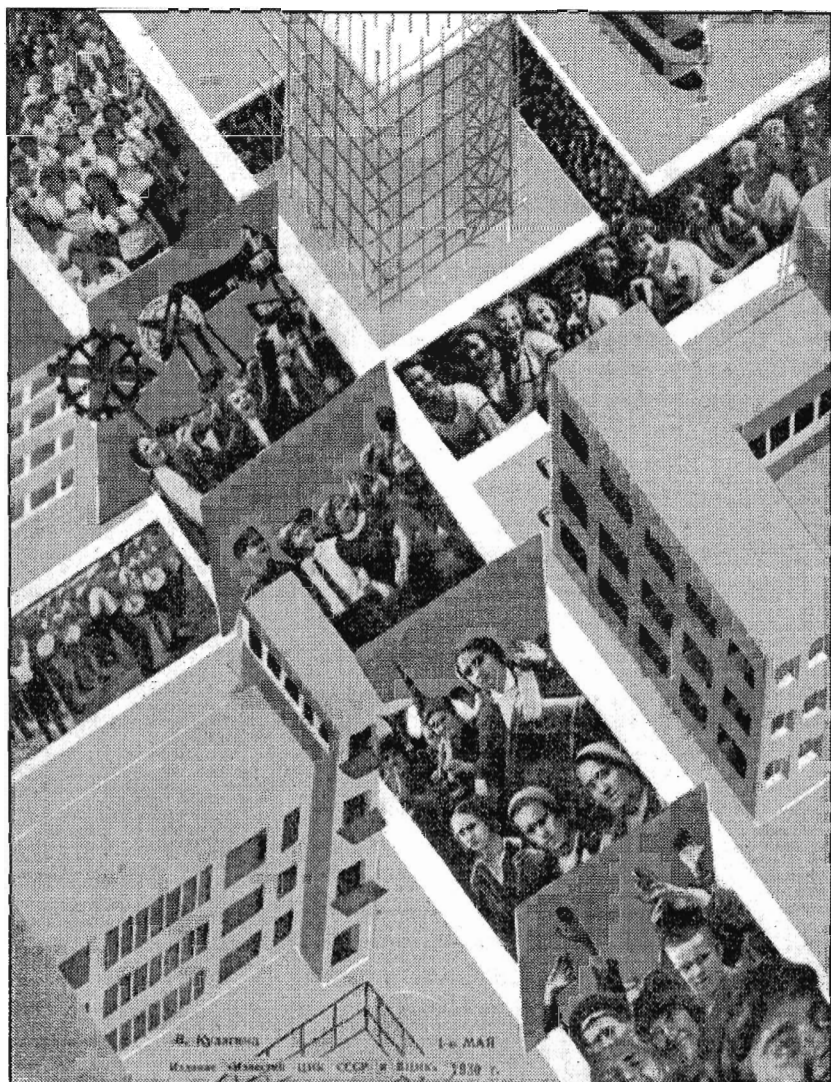
Существует другое мнение о герое этой книги, на наш взгляд более точное: «...Алексей Мересьев, человек, не знающий сомнений, в достижении цели преодолевающий все пороги физических возможностей, — это сугубо «идеальный» герой был действительно народным героем, действительно «настоящим» человеком (и, видимо, останется и дальше — в той мере, в какой память о той войне будет священна для народа)»¹⁹⁸.

Тема сосуществования, соперничества души и тела — одна из «вечных» тем мировой литературы. Постоянно откликалась на нее и литература социалистического реализма. Правда, нередко писатели-соцреалисты нагружали эту оппозицию идеологическим содержанием, что приводило к всеобщей победе «духа, духовного над бранным», и тем самым искажали процесс постоянной борьбы двух этих начал, но иногда (как мы пытались показать на примере повести Н. Полевого, или в романе В. Каверина «Два капитана»), когда писатель не отходил от «правды жизни», удавалось талантливо показать, как этот вечный конфликт развивался в новой трагической ситуации с новыми персонажами на новом историческом витке.

¹⁹⁷ Там же. С. 92.

¹⁹⁸ Гусев Ю. П. Материалы круглого стола // Славяноведение. 1997. № 6. С. 47.

АДАПТИРОВАННЫЙ
СОЦРЕАПИЗМ



В венгерской литературе социалистический реализм имеет довольно краткую (по сравнению с советским вариантом) историю, в которой все же можно выделить несколько этапов, отличающихся своеобразными чертами, различными именами и целями. Есть мнение, что венгерский «извод» соцреализма вырос на пустом месте под воздействием внелитературных политических обстоятельств. Отчасти это так. Но несомненно и то, что в межвоенный период литературоведческая мысль в лице ее главного теоретика Д. Лукача заложила определенный теоретический фундамент этого литературного направления, сформировала основные его принципы. И не вина Лукача и его единомышленников, что теория оказалась столь далека от практики не только в Венгрии, но и в других социалистических странах.

У соцреализма, прежде всего как типа культуры, не оказалось перспективы не только в силу его художественной несостоятельности и чрезмерной идеологизированности, а прежде всего потому, что в Венгрии социально-политические изменения произошли не революционным путем, как в России, а в большей степени путем эволюционным. Сохранилось и традиционное общество с соответствующим уровнем культуры населения, в нем не произошло столь значительного, как в России, социально-культурного раскола. Россия и Венгрия к моменту формирования новых формаций отличались «духовно-антропологическим контекстом» (кн. Н. Трубецкой), во многом определившем нежизнеспособность венгерской модели соцреализма.

Очень существенным был и фактор времени. К 1948 г. в СССР пик развития соцреалистической литературы был пройден. Даже в печально известном постановлении о журналах «Звезда» и «Ленинград», в котором были подвергнуты уничтожению А. Ахматова и М. Зощенко, ни разу не был употреблен термин «социалистический реализм».

Во же время можно говорить о национальных предтечах венгерского варианта соцреализма, если иметь ввиду, например, творчество писателей-эмигрантов, прошедших советскую школу, это с одной стороны, а с другой — новую систему тем и персонажей, ранее почти не встречавшихся в венгерской литературе, в творчестве так называемых «народных писателей», многие из которых разделяли взгляды нелегальной компартии или были ее членами.

Объединение «народных писателей» представляло собой не только литературное, но «и в значительной мере политическое течение»¹⁹⁹. Его участники стали родоначальниками нового жанра венгерской литературы — литературной социографии.

На протяжении всего XX века документализм был весьма важной и сильной стороной венгерской литературы. Подавляющее большинство отечественных литераторов отдали дань публицистике, сознавая присущую этому роду литературы актуальность, злободневность, широкий круг адресатов; с успехом создавали они и документально-художественные произведения больших форм, главной из которых была социография, представлявшая собой национально-окрашенное литературно-социологическое исследование.

Если попытаться найти аналогию этому явлению в русской литературе, то ее можно обнаружить в лучших произведениях русских писателей-народников, таких, например, как Г. Успенский, произведения которого представляют собой оригинальное смешение разнообразных черт беллетристики, публицистики и даже статистики. Его современники констатировали, что подобная литературная манера нередко шла в ущерб художественности, присущей творчеству Успенского. С. Венгеров — известный русский литературовед — в свое время дал очень точную характеристику этого писателя-народника: «В нем писатель отходил совершенно на второй план, а на первый выступал гражданин, человек, волновавшийся о народном счастье с болезненной возбужденностью... Успенский — это литературный схимник, добровольно отвергший все соблазны столь доступных его блестящему таланту беллетристических успехов, чтобы всецело отдаться молитве о народном счастье»²⁰⁰.

Венгерские «народные писатели» также считали своей основной задачей улучшение народной жизни посредством «пробуждения и возбуждения общественного мнения», обращение в первую очередь к проблемам крестьянства, и вместе с этим — «быть духовным подвижником, воспитателем нации»²⁰¹.

¹⁹⁹ *Середа В. Т.* Венгерская литература // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. Т. 1. М., 1995. С. 410.

²⁰⁰ *Венгеров С. А.* Собр. соч. Т. 1. Петроград, 1919. С. 131.

²⁰¹ *Середа В.* Венгерская литература // История литератур... С. 415.

Одновременно с этим произведения «народных писателей» были близки и ранним русским соцреалистическим произведениям, например, Л. Сейфуллиной и А. Серафимовича, вводившим в национальное литературное пространство новые социальные группы с характерными для них системой ценностей, картиной мира, повседневностью.

В 1930-е — начале 40-х годов XX века авторы социографий заложили некоторые характерные черты будущей соцреалистической литературы — публицистичность, социальная среда в качестве главного объекта изображения, определенная схематичность, скупость художественных приемов, почти полное отсутствие психологизма, а также определили генеральную задачу движения — содействие в улучшении жизни беднейших слоев населения путем пробуждения общественного мнения. Сближение некоторых черт мировоззрения «народных писателей» с идеологией казарменного социализма отмечает и В. Серета. К ним он относит — «архаические представления о коллективизме, недоверие к ценностям демократии, к достижениям современной западной культуры. Идея бескорыстного служения обществу подчас подводила их к приятию авторитарно-патерналистской модели общественного устройства»²⁰².

Интерес к произведениям «народных писателей» был не очень велик, поскольку это было «трудное чтение», но общественный резонанс, положительный отклик и интерес в среде прогрессивной молодежи, особенно выходцев из села, они, несомненно, имели.

Второй, т.н. основной этап (1948–1956 гг.) венгерского соцреализма как официальной эстетики стал временем создания наиболее одиозных произведений (особенно поэтических), написанных по соцреалистическому канону, определенному политической властью. «Лишь незначительной части прозаиков удалось в рассматриваемый период устоять перед искушением приукрасить действительность, воспользоваться предлагаемыми рецептами официальной идеологии. В основном это были писатели старшего поколения, обращавшиеся в своих главным образом автобиографических произведениях к недавнему прошлому Венгрии»²⁰³.

²⁰² Там же. С. 426.

²⁰³ Серета В. Т. Венгерская литература // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. М., 1995. С. 425.

Многие венгерские писатели и поэты в создавшейся ситуации замолчали, другие же писали «в стол».

Главные темы поэзии тех лет также были определены властью предержавцами. Среди них — «труд, мир, май», здравицы в честь Сталина и Ракоши, передовиков производства и кооперирования, героизм трудовых буден, разоблачение врагов. Уже в 1949 г. М. Хорват заявил, что «...главное направление нашей литературы и круг основных тем определяется пятилетним планом»²⁰⁴. Это был период наибольшего идеологического давления на литературу и культуру, сопровождавшийся политическими репрессиями в том числе и в отношении деятелей культуры.

Для третьего (после 1956 г.), завершающего этапа характерно довольно быстрое движение от социалистического реализма к реализму, тяготеющему к классическим образцам, критическому реализму. Одновременно преодолевались дидактическая и идеологическая функции художественного творчества, определенные ранее властями, это стало возможным благодаря «потеплению» в обществе, новым ориентирам культурной политики, ее либерализации, а также определенным изменениям в миропонимании творческой интеллигенции.

Естественно, периодизация, предложенная нами, как и любая другая, условна и небезупречна. Но выделение периодов в развитии венгерского соцреализма необходимо для более глубокого и объективного постижения этой эстетической системы, оставившей свой неоднозначный след в истории национальной культуры, разделившей ее на определенное время на два противоположных лагеря. Произведения, созданные в русле этого стиля, стали своеобразной художественно-идеологической иллюстрацией к кардинальным общественно-политическим изменениям, имевшим место в конце 1940-х — начале 50-х гг. XX века. «Всецело подчинить себя актуальным требованиям дня, «окружить работу по восстановлению страны ореолом героизма», не бояться плакатности» побуждала уже в мае 1945 г. статья «Посмертная маска Бабича», автор которой М. Хорват, сохотом обвинил едва ли не всю тогдашнюю литературу в «отсутствии нового содержания для новой Венгрии»²⁰⁵. Совершенно очевидно, что такая литература могла слу-

²⁰⁴ Horvath M. Lukacs-vitarol // Szabad Nép, 1949, dec. 25. 182 old.

²⁰⁵ Сепеда В. Венгерская литература. Указ. соч. С. 415.

жить в основном пропагандистским целям и исполнять несвойственную художественной литературе плакатно-пропагандистскую роль, но в то же время отразить и зафиксировать новую общественную и психологическую атмосферу венгерского социума тех лет.

Другим значительным моментом, сыгравшим определенную роль в истории венгерского соцреализма, было творчество литераторов-эмигрантов, оказавшихся в СССР после 1919 года и вернувшихся на родину после 1945 г. — уже упоминавшегося Д. Лукача, Й. Реваи, Б. Иллеша, А. Гидаша, Б. Балажа, Ш. Гергея и некоторых других. Они принесли с собой литературный опыт, основанный на эстетике соцреализма, с присущими ему идеологизированностью и определенной заданностью тем и персонажей. Но эти писатели в силу своей ангажированности не смогли в эти годы создать сколь-либо значительных в художественном отношении произведений, поэтому их влияние на литературную ситуацию тех лет, на читателей, нельзя считать значительным, чего нельзя сказать о литературных критиках. Работы Д. Лукача и Й. Реваи во многом определили высокий теоретический уровень венгерского литературоведения на многие годы вперед.

Естественно, что исследуя проблему соцреализма в Венгрии, нельзя оставить без внимания фундаментальные работы всемирно известного философа и литературного критика Д. Лукача, создавшего собственную теорию высокого реализма, получившую широкое распространение и вызывавшую многочисленные дискуссии (о чем мы говорили выше). Его творческому наследию в последние годы посвящены значительные работы российских авторов²⁰⁶, в которых среди прочих обстоятельно исследованы взгляды и представления Лукача на проблемы художественной литературы и критики. Так, например, в монографии А. Стыкалина одна из глав посвящена непосредственно эстетике соцреализма в Венгрии и позиции Д. Лукача, поэтому не будем останавливаться на них подробно. Заметим только, что соцреализм в венгерской литературе и искусстве не имел собственного оригинального характера, он был вторичным и неорганичным не только для венгерской культуры, но и для культур других стран Центральной Европы.

²⁰⁶ Хевеши М. А. Онтологическая интерпретация марксизма.... // Историко-философский ежегодник. М., 1989; Стыкалин А. С. Дьердь Лукач — мыслитель и политик. М., 2001.

Не менее важным для описания истоков и развития соцреалистической литературы в Венгрии имеет осознание того факта, что ее отцами-основателями были писатели, начавшие свой творческий путь в буржуазной Венгрии, имевшие опыт существования и занимавшие определенное место в пространстве буржуазной культуры, в то время как советские писатели, ставшие активными приверженцами социалистического реализма, принадлежали в своем подавляющем большинстве к новому поколению, пришедшему в литературу после революционных событий 1917 года, они не имели важного для литераторов опыта свободного сосуществования с другими направлениями, стилями, методами.

Представляется, что история соцреализма в Венгрии, как и в других странах, входивших в так называемый соцлагерь, была столь краткой и незначительной по своим результатам в определенной степени потому, что основным условием его повсеместного распространения от художественной практики до стиля повседневной жизни является тоталитарный тип государственного управления, однопартийная система, а именно эти главные условия в этих странах или полностью отсутствовали, или были кратковременными. К тому же для создания «большого стиля», схожего с советским образцом, его структурирования, требовалось много времени, которого не было в новейшей венгерской истории.

Кроме того, по мнению некоторых философов (например, Н. Бердяева) «большевизм есть не внешнее, а внутреннее для русского народа явление, его тяжелая духовная болезнь, органический недуг русского народа»²⁰⁷, которым он заболел не в 1917 г., а гораздо раньше. Венгерский народ не был подвержен этой болезни, поэтому и результаты соцреалистического периода в СССР и Венгрии оказались столь различными.

²⁰⁷ Бердяев Н. А. Истоки и смысл русской революции. М., 1990. С. 125.

Социалистическое общество и утопия И. Мадача «Трагедия человека»

*Утопия — не более чем
преждевременные истины.*

А. Ламартин

Задолго до русских революций 1917 г., результатом которых стала попытка построения социалистического общества, на венгерской почве появилось художественное произведение — драма «Трагедия человека» — запечатлевшее основные черты и приметы будущего тоталитарного государства. Автором этого утопического произведения был Имре Мадач.

«Трагедия человека» удивительным образом соединила два исторических периода национальной истории. Почти через сто лет после первой постановки в Венгрии, строящей социализм, пьеса Мадача и особенно ее 12 сцена вызвали бурную дискуссию (1955 г.), в которой приняли участие многие искусствоведы, критики, политики, среди них и Д. Лукач. Известный философ выступил с критикой общего пессимистического настроения пьесы, считая несостоятельной глубоко скептическую позицию Мадача в отношении будущего человечества, признавая при этом ее художественную значимость для венгерской культуры. Российский исследователь В.Середа уже в конце XX века обнаружил в РГАНИ документы, непосредственно касавшиеся «Трагедии человека» и ее постановки, которые еще раз подтвердили цензорскую роль соответствующих партийных органов СССР в культурной политике стран, входивших в социалистический лагерь. Авторами цитируемого ниже документа были заведующий отделом ЦК КПСС Б. Пономарев и его сотрудник В. Лесаков, которые сообщали в аппарат ЦК свои соображения по поводу постановки пьесы, называя спектакль глубоко порочной и вредной пьесой, наносящей большой политический вред делу партии. «Особенно зловеще и в самых черных красках в спектакле показана социалистическая фаланга, где люди, в том числе и дети, одеты в одинаковые мрачные костюмы с квадратными капюшонами, где детей отбирают у матерей. (Как тут не вспомнить некоторых большевиков, в частности Ю. Ларина, которые предлагали воспитывать детей в социалистическом обществе отдельно от родителей.) В связи с тем, что спектакль пользуется большим успехом и

что билеты на него проданы на несколько месяцев вперед, т. Ракоши считает, что сразу его снять нельзя, а путем сокращения количества спектаклей и помещения в печати отрицательных рецензий через некоторое время исключить из репертуара эту пьесу»²⁰⁸. Думается, что реакция на пьесу XIX в. была потому столь суровой, что задела основополагающие тезисы марксистско-ленинской теории, которые на практике в ходе исторического развития показали свою нежизнеспособность и утопичность.

И. Мадач писал свою пьесу в середине XIX в., именно в это время большое значение в жизни стран Западной и Центральной Европы приобретают естественно-научные открытия, новые философские идеи, получают все повсеместное распространение позитивистские взгляды на эволюцию человеческого общества. На эти процессы, естественно, не могла не откликнуться литература. И. Мадач (1823–1864), венгерский писатель, представитель позднего романтизма в 1861 г. издает одно из наиболее знаменательных произведений национальной литературы XIX в. — философскую драму в стихах под названием «Трагедия человека». На всем пространстве будущей Австро-Венгрии — это было одно из немногих произведений, в котором наряду с утопическими мотивами появляются антиутопические черты, выразившиеся прежде всего в футурологическом негативном прогнозе автора драмы.

«Трагедия человека», с одной стороны, отразила объективный ход истории, по которому развивалось человеческое сообщество, а с другой — показала, к какому результату может привести эволюция. Она одновременно была устремлена и в прошлое и в будущее. Думается, что отнесение этой драмы к утопическому жанру не преувеличение, поскольку нельзя не согласиться с уругвайским литературоведом Ф. Аинсой, что нередко «литературный вымысел, выходящий за рациональные пределы, предполагает «утопическое прочтение» многих текстов»²⁰⁹.

В Европе жанр антиутопии, представляющей не идеальное будущее, а скорее будущее нежелательное, начинает формироваться в последней четверти XIX в. Антиутопия, или перевернутая утопия, по мнению английского исследователя этого жанра В. Уолша, была в XIX в. незначительным обрамлением утопической продукции. (В отличие от современной литературы, где она стала одним из

²⁰⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 28. Д. 293. Л. 136.

²⁰⁹ Аинса Ф. Реконструкция утопии. М., 1999. С. 123.

доминирующих жанров.) Родоначальниками первых антиутопий считают англичан — Бульвера-Литтона и Д. Батлера, — опубликовавших свои романы в начале 80-х гг. XIX в. Однако И. Мадач создает «Трагедию человека» на десять лет раньше, ее переводы на многие европейские языки по меркам того времени осуществляются довольно быстро, чему в немалой степени способствует заключение в 1867 г. Австро- Венгерского Соглашения, значительно расширившее культурное пространство Венгрии и увеличившее число потенциальных читателей и зрителей. (Кстати, на русский язык драма Мадача переводилась дважды — в 1904 и 1964 гг.) Постановки «Трагедии человека» осуществлялись во многих странах мира, но, как правило, со значительными сокращениями.

В «Трагедии человека» легко обнаруживаются наиболее типичные черты современных произведений подобного жанра, таких как пространственная изолированность, регламентация, урбанизм, вневременность. К тому же драма венгерского автора отвечает одному из ключевых требований, предъявляемых к произведениям подобного типа (в отличие от научно-фантастических произведений) — она предлагает замену всех последовательно ушедших общественных формаций, а также существующей капиталистической, обществом будущего — «конгломератом фаланей».

Сюжетообразующим началом большинства европейских утопий, а позже и антиутопий, как правило, было или путешествие, или неожиданное посещение неведомой страны, которой нет на географической карте мира. В русской литературе, например, герой подобных произведений, как правило, видит этот изолированный мир, проникает в будущее во время сна. И. Мадач в «Трагедии человека» соединяет эти два приема. Главный герой драмы Адам путешествует по странам и эпохам во сне. Используя эти два сюжетоорганизующих начала, Мадач показал себя как истинный сын страны — Венгрии, расположенной на границе Запада и Востока, впитавшей культурные традиции западного и славянского миров.

Венгерские литературоведы, определяя жанр этого необычного для своего времени произведения, находят определенное сходство основных конфликтов «Трагедии человека» с типичными конфликтами лирико-драматических произведений Виньи, Ламартина, Гюго²¹⁰. Это и тема борьбы Добра со Злом, «божественного»

²¹⁰ Кланицаи Т., Саудер Й., Сабольчи М. Краткая история венгерской литературы. Будапешт, 1962. С. 169.

и «дьявольского» начал в человеке, взаимоотношений героя и непонимающей его толпы и некоторые другие темы, характерные для литературы романтизма. Эти параллели свидетельствуют об органической вписанности творчества венгерского драматурга в европейский литературный контекст своего времени. Более того, рассматривая «Трагедию человека» как произведение романтической направленности, нельзя упускать из виду, что Мадач тонко и довольно основательно анализирует механизмы общественных отношений, что более свойственно критическому реализму, чем романтизму. Ни о каком-либо хронологическом отставании или вторичности, подражательности европейской традиции в случае с Мадачем не может быть и речи. Скорее стоит говорить об его особых творческих новациях, отчасти предвосхитивших появление и развитие антиутопии — нового жанра в европейской литературе.

«Трагедия человека» состоит из 15 самостоятельных сцен, связанных между собою тремя главными персонажами — Адамом, Евой и Люцифером, которые путешествуют во времени и пространстве, по различным эпохам и общественным формациям, по разнообразным городам и странам. Действие первых одиннадцати сцен разворачивается в прошлом, и завершается началом 60-х гг. XIX века, времени написания Мадачем драмы. 12, 13 и 14 сцены посвящены возможному будущему. Последний акт происходит там же, где второй и третий — в раю.

«Трагедия человека» открывается сценой на небесах, где перед Господом и окружающими его ангелами и архангелами появляется Люцифер — «дух вечный отрицания»²¹¹, который в благостную картину создания первого человека на земле вносит первые критические ноты, подвергая сомнению целесообразность такого шага. Но Господь совершает то, что должно быть. На Земле по воле Творца появляется первый человек Адам и его постоянная спутница — Ева, которые беспечно счастливы среди благодатной природы. Люцифер знакомится с ними во второй сцене и начинает действовать в соответствии с собственным предназначением — повергать людей в соблазн и сомнения. Он своими необычными речами заставляет Адама задуматься над его бездеятельным и, по существу, растительным образом жизни, призывает к поступкам: «Кто дерзновенен, тот и победит!» Адам решается

²¹¹ Цит. по книге: *Мадач И. Трагедия человека* / Пер. с венгер. Л. Мартынова. М., 1964.

начать самостоятельную жизнь и построить вместе с Евой общий дом, объясняя свой поступок желанием создать семью и иметь собственность. Люцифер констатирует, что именно семья и собственность будут отныне двигать миром, порождая все возможные на свете радости и муки. «Великие глаголы устами вашими изречены: семья и собственность!»

Адам и Ева, вырвавшись по собственному желанию из Божественной колыбели, хотят узнать у Люцифера свое будущее. Он погружает их «в волшебный сон, чтоб все открылось до конца времен». Действие следующих восьми сцен разворачивается в прошлом, в конкретных географических и исторических рамках.

Ф. Аинса, отмечая ряд наиболее типичных черт утопии и антиутопии, выделяет среди них и урбанизм. Со всей очевидностью это родовое свойство утопии проявилось и в «Трагедии человека» — почти все действие драмы разворачивается в городах: в Афинах и Риме, Праге и Париже, в идеальном городе будущего. Путешествуя по странам и эпохам в разнообразных ипостасях, Адам познает сложный механизм личных и общественных взаимоотношений. От эпохи к эпохе расширяется и углубляется его картина мира. В Египте перед Адамом открывается вопиющая общественная несправедливость — существование рабов:

Зачем живет бедняк?

Затем, чтоб строить сильным пирамиды!

И умирать.

В этой сцене И. Мадач прибегает к своеобразному приему, который более характерен для фантастических произведений XX в., — введение в текст пьесы двухуровневых футуристических предсказаний. Например, Люцифер в третьей сцене погружил героев пьесы в сон, чтобы они увидели будущее человечества, прародителями которого они стали. Затем в следующей 4-й сцене (уже во сне) Адам в образе фараона просит у Люцифера помочь ему бросить «смелый взгляд вперед на несколько тысячелетий» и увидеть, что станет с его фараоновой славой. Под воздействием волшебных приемов Люцифера, Адам бросает взгляд через столетия и понимает, что ни пирамиды, ни слава земная не вечны, как и все остальное на земле. Таким образом, мы видим, что Мадач не стесняется какими-либо художественными канонами, он смело экспериментирует в «Трагедии человека» с категориями времени и пространства.

Если по ходу пьесы Адам из картины в картину бьется над прояснением вечных философских вопросов — роли личности в истории, взаимоотношений героя и толпы, верности идеалам и предательства их, то Ева, как и подобает женщине и матери, на протяжении всей пьесы желает любви, а своим любимым «семейного покоя». Главная героиня драмы не задумывается над той или иной ситуацией, в которой она оказывается, главное свое предназначение в любой роли она, как правило, видит в поддержке мужчины, находящегося рядом с ней, считает его судьбу своей. Самостоятельность, самодостаточность — не лучшее украшение женщины, — так считает Мадач.

В шестой сцене писатель обращается к одной из наиболее тревоживших его в период создания пьесы проблем — разочаровании и потери прежних идеалов. В образе Сергиола из Рима он просит Господа о новой общественной идее, которая должна овладеть новым поколением, поскольку старая изжила себя.

*Боги старые из веры
Уж вышли. Вот они застыли в камне
И рухнули. А новый Бог не найден,
Дабы из праха всех он поднял нас!*

Здесь совершенно очевидны аналогии с процессами, протекавшими в венгерском обществе 60-х гг. XIX века, — потеря идеалов национальной независимости, уход революционного поколения и с политической арены, и из жизни, возникновением определенного духовного застоя. Венгерское общество после поражения в освободительной войне 1848–1849 гг. пребывало, с одной стороны, в состоянии некоторой растерянности перед будущим, с другой же — жизнь брала свое, подрастало новое поколение, которое в силу очевидных геополитических, экономических и социальных причин в определенной степени ориентировалось на своих западных соседей, в первую очередь, на Австрию.

Мадач, осознавая, что время не остановить, что с новым поколением приходят новые идеи, считает: самоотверженный подвиг людей, бунтовавших против реакционных идей, унижавших человека порядков, был не напрасен. В седьмой сцене Люцифер, отвечая на утверждение Адама (выступающего здесь в образе крестоносца) о том, что он обязан хотя бы в одиночку обновить эпоху, говорит:

*Те, кто в цепях спешат принять мученье,
Глумлением провожаемые, видят
На пядь вперед побольше остальных!
Они умрут за новые идеи,
За все, что много позже их потомки
Вдыхать беспечно будут с пылью улиц.*

Философско-утопический характер пьесы способствовал отражению и актуализации многих духовных проблем, волновавших современников Мадача. Например, отношение к философии, которую в пьесе Адам называет «поэзией незнания», или отношение к художественным направлениям — классицизму и романтизму. Люцифер — «приверженец новейшей школы» романтизма, Адам же не терпит нововведений, в том числе в литературе и искусстве, называет их уродством.

Мадач устами Люцифера дает капиталистическому обществу едко ироничную характеристику, рассуждает об убивающей человека рутине, предопределенности его поведения и повседневности, о жизни, которая «похожа не на море, а на болото, полное лягушек». Но Адама при первом знакомстве существующий при капитализме порядок вещей вполне устраивает: «Зато вознаграждает нас сознание общественной устроенности.» Но оказывается, что устроенность эта только видимая, она хороша только тогда, когда человек не выходит за определенные властями рамки, капиталистическая система не защищает человека, а, как правило, подавляет, когда он хочет вырваться из привычного круга. Поэтому Адам призывает Люцифера к поискам идеального общества будущего, где все будет служить на благо человека.

*Чтобы ободряло, а не пугало. Общие усилия,
Согласно указаниям науки,
И под порядком бодрствующий разум —
Вот что мне мило.*

В 12 сцене главные действующие лица пьесы попадают в будущее, в т.н. фаланстер, прообраз коммунистического общества, в место существующее только в теоретических построениях ученых. Основательное знание Мадачем философских учений и школ нашли отклик в «Трагедии человека» (в молодости писатель в течение нескольких лет изучал философию и право). 12 картина написана под явным впечатлением от учения Ш. Фурье. Но описы-

вая жизнь людей в созданном его воображением новом, т.н. идеальном обществе, Мадач подобную перспективу подвергает беспощадной критике. Необходимо отметить, что резкая критическая нота вообще характерна для всех антиутолий. Эта сцена подобна утопической фантастике с резко выраженной критической функцией²¹². Пространство, в котором находится посещаемая Адамом и Люцифером фаланея, совершенно отлично от реального, в нем отсутствуют обычные приметы любого географического места, она изолирована.

Мадач в этой сцене прибегает к использованию и такой характерной для утопии черты как регламентация. Она проявляется и в невероятно схожей сталинской моделью социализма: приоритете коллективного над индивидуальным, придающем единообразие жизни и совместной работе, Попав в будущее, в этот непонятный мир со странными нравами и обычаями, Адам мучительно пытается понять, ради какой идеи трудятся до изнеможения все члены фаланеи от рядовых работников до Главного ученого (Сравним, у А. Замятина — в «Мы» один из главных персонажей «Верховный жрец» — Н. К.). А. Синявский, исследуя советскую цивилизацию, также отмечал в ней особую роль ученых: «По Ленину управляют государством ученые, «научные специалисты» самой последней выделки, специализировавшиеся на марксизме в его конкретном применении к современной политике. Естественно, что верховником этого симпозиума, руководителем «научной группы», взявшей на себя управление обществом, окажется самый из них ученый — сам Ленин.

Вот почему я называю эту формацию, эту первую стадию государственности — «государством ученых»²¹³.

Какова же главная идея этого своеобразного объединения? Если она есть, то в чем состоит ее притягательная сила, объединившая огромное количество разных по характеру и талантам людей в общество, в котором отсутствует такое основополагающее понятие как «родина».

«Какая цель вас воодушевляет? — спрашивает Адам у Главного ученого. И тот откровенно отвечает — “Идея? Вот она — возможность жить.” (В дословном переводе — выжить). Логика Главного ученого, который управляет фаланеей, безупречна, но

²¹² Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы. М., 1970. № 1. С. 112.

²¹³ Синявский А. Основы советской цивилизации. М., 2001. С. 97.

она повергает Адама в ужас, хотя он и сознает, что стремительно истощающимся и бездумно растрачивающимся природным богатствам необходимо изобрести и создать замену. Только наука, по справедливому мнению Главного ученого, способна спасти человечество, поэтому в новом обществе ей отводится особо почетное место.

Для того, чтобы осуществление замыслов ученых сбылось, в фаланее необходима железная дисциплина и единомыслие. Невольно напрашиваются аналогии с тоталитарными режимами недавнего прошлого.

В описании утопического мира И. Мадач достигает пророческих вершин «...теперь для нас все делают машины. Гораздо проще и целесообразней. И вот ведь в чем залог их совершенства. Рабочий до скончания дней своих одну и ту же гайку точит». Эта картина очень напоминает описание современного конвейера высокотехнологичного производства. И еще один пример. Право на существование среди животного мира, по мнению ученых фаланеи, будут иметь только овцы и свиньи, т.н. «полезные животные». Но и они уже не те, какими их создал Творец — «Живое сало, груды мяса, шерсти — они как колбы служат нашим целям». Мадач таким образом уже в середине XIX в. предвидел прогресс и достижения современной селекционной науки.

Адам естественно понимает, что именно благодаря науке, все в новом обществе сыты и одеты. Но ведь не только хлебом единым... Адам в отчаянии — наука, которая должна была преобразовать общество на рациональных началах тоже оказалась несостоятельна. «Школу скучнейшую в ней вижу вместо счастья». Из всего, что делается в новом мире, «ушла душа», «ни в чем нет личности, нет жизни». Сегодня мы бы назвали это унификацией.

В новом обществе под страхом наказания запрещены любые проявления своеволия и свободомыслия, касается ли оно защиты собственного достоинства и чести, или любых проявлений творческой инициативы. Но как это не странно для Главного ученого, несмотря на тяжелые наказания, истинные творцы и выдающиеся личности, которых встречают Люцифер и Адам в фаланстере — Микеланджело, Платон, Кассий — бунтуют против единообразия и тупой дисциплины. Адам, наблюдая за порядками в обществе будущего, о котором он мечтал, впадает в уныние и тоску: слишком глубока пропасть между реальностью и идеалом.

В новом обществе нет места ни любви, которую в фаланее называют болезнью, ни такому институту как семья, которую там считают предрассудком. (Как тут не вспомнить рассуждения о семье и браке некоторых большевиков, например, А. Коллонтай, Ю. Ларина.). Главный ученый так объясняет подобное положение вещей:

*Ведь если мы позволим предрассудку
Семьи воскреснуть, то мгновенно рухнут
И все завоевания священной
Науки!*

Общество, о котором грезил Платон и многие другие, в действительности (созданной творческим воображением И. Мадачем в «Трагедии человека») оказалось иным, лишенным гармонии, счастья, благородства, свободы духа и творчества. «Ведь если осмотреться, так в этом упорядоченном мире ни упоения риском не найдется, ни зверя кровожадного» — говорит Адам в конце 12 сцены и бежит из рационально структурированного, но такого скучного, однообразного и жестокого мира. Тем самым Мадач сигнализирует читателям: подобный социальный эксперимент вреден для личности. Очевидна разочарование автора в социалистических идеях.

Так драматург заканчивает 12 сцену «Трагедии человека», которая является оригинальным венгерским прообразом современного романа-предупреждения, созданного писателем-романтиком, который сумел описать возможные трагические последствия технического и научного прогресса, механизации труда и неестественного, бездуховного, противного природе человека образа жизни.

В последних картинах пьесы Адам после фантастического полета в космос возвращается на остывающую, благодаря научно-техническому прогрессу, Землю, где гибнет человечество, господствует цивилизационный распад. Адам вместе с Люцифером оказываются в лачуге эскимоса, не обремененного достижениями культуры и науки. Все беспросветно темно.

В последней сцене главный персонаж пьесы пробуждается от тяжкого долгого сна с трагичным знанием перспектив исторического развития. Иллюзий не осталось, Адам решается на самоубийство. Его спасает Ева, сообщая о предстоящем рождении ребенка. «Трагедия человека» завершается словами Создателя: «О человек, борись и веруй!».

По мнению И. Шетера — венгерского исследователя творчества Мадача — абстрактность образа Адама могла бы привести драму к мертвой точке, если бы его подруга и вечная противоположность не находилась рядом с ним²¹⁴. Ева — связующее звено, своеобразный посредник между Адамом и природой, призванная помочь своему спутнику вернуться к будничной жизни. Именно благодаря тонкому и психологически верному образу Евы, не создается впечатления натянуто оптимистического, кажущегося нелогичным конца пьесы. Но не следует забывать, что Имре Мадач был все же писателем-романтиком, хотя и создавшим свое последнее, ставшее классическим произведение на излете эпохи романтизма в Венгрии.

«Трагедия человека», как и подавляющее число утопий, несмотря на их устремленность в будущее, в определенной мере наполнена ностальгическим настроением, поскольку даже «самая рационалистическая утопия неизбежно восходит к образу утраченного рая»²¹⁵. Не была исключением и драма И. Мадача. Именно поэтому в последней сцене Мадач возвращает своего героя снова в рай, где он был счастлив, где вечерние сумерки предыдущих сцен сменяются ярким солнечным днем.

Драма выдающегося венгерского писателя знаменательна полным отсутствием национальных примет, что вызывает некоторое недоумение, если иметь в виду время и место ее создания (о которых уже говорилось выше). Вопросы и проблемы, решением которых занят ее главный персонаж, наднациональны, надвременны в том смысле, что они занимали человечество на протяжении всей истории и будут занимать ровно столько, сколько оно будет существовать. Поиски земного рая, «счастливого пространства» с развитием цивилизации, научно-техническим прогрессом значительно ослабли, и это предвидел И. Мадач, включив в свою пьесу антиутопические мотивы 13 и 14 сцен, изображающих полет Адам и Люцифера в космос, крах земной цивилизации, ставший своеобразным итогом развития человечества. Возможно Мадач считал, что последние слова Всевышнего о борьбе и надежде означают ту самую духовно-нравственную константу, которая поддерживала человечество во все времена, а возвращение Адама в рай было творческой данью романтической традиции венгерской литературы XIX века.

²¹⁴ Клянцицаи Т., Саудер Й., Сабольчи М. Краткая история венгерской литературы. Будапешт, 1962. С. 170.

²¹⁵ Аинса Ф. Реконструкция утопии. М. 1999. С. 124.

«Пьяный дождь» Й. Дарваша: творческая интеллигенция и социализм

Историческая наука и литература имеют общий предмет исследования — историю человеческого общежития, которая в силу ее многомерности исследуется различными областями знаний по-разному: историк устанавливает с помощью архивных материалов и документов взаимосвязь различных фактов и событий, регистрирует их с предельной степенью объективности; а писатель исследует психологические, ментальные причины и мотивы их возникновения и развития через систему сюжетов и образов. Говоря о проблеме взаимоотношений истории и художественного произведения, Р. Барт писал: «Перед нами два континента: с одной стороны, мир как изобилие политических, социальных, экономических, идеологических фактов, с другой стороны, художественное произведение, на вид стоящее особняком, всегда многомысленное, поскольку оно одновременно открывается несколькими значениями... С одного континента на другой доносятся лишь разрозненные сигналы; становятся видны отдельные сходства между континентами»²¹⁶.

Ловить и интерпретировать эти сигналы — одна из задач, стоящих перед теми, кто занимается проблемой взаимопознания, взаимодополнения истории и литературы — писателями, создающими произведения на исторические темы. В этом контексте особенно показательны художественно значимые произведения, посвященные поворотным моментам истории. Именно они в первую очередь вводят исторические события в память народа, делают его общекультурным фактом нации, переводят историю на новый эмоционально-художественный уровень. Приведем только один пример из русской литературы — роман «Война и мир» Л. Н. Толстого. Знание и память об Отечественной войне 1812 года и наполеоновских войнах черпаются большинством читателей именно из этой великой эпопеи, а не из научных статей и трудов по истории. Можно предположить, что существует прямо пропорциональная зависимость между степенью талантливости, художественности произведения на историческую тему и степенью общенародного интереса и относительной глубиной познания исторического события, кото-

²¹⁶ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 209–210.

рому оно посвящено. Если же писатель вольно или невольно находится в плену заблуждений относительно интерпретации этих событий, читатель, как правило, их разделяет.

Особую роль приобретают художественные произведения на исторические темы в так называемых «закрытых обществах», типичным примером которого мог бы служить СССР и другие страны, входившие в бывшее социалистическое содружество, где доступ к архивным документам был строго регламентирован. В таких условиях писатель, перефразируя известные строки, становился больше чем писателем: историком, идеологом, толмачем.

В этой связи очевидно, что перед создателями подобной литературы на историческую тему прежде всего стояли две важные проблемы: проблема выбора — эпохи, события, эпизода — и проблема органического сочетания «подлинного» материала с художественным вымыслом. С точки зрения возможных вариантов выполнения этих задач представляется интересным и значительным роман венгерского писателя Йожефа Дарваша «Пьяный дождь» (1963).

Фигура Й. Дарваша интересна еще и тем, что он на протяжении более, чем двух десятилетий, находился в центре социалистической литературы Венгрии: в 1930-е годы входил в течение «народных писателей», а после Второй мировой войны на протяжении ряда лет исполнял обязанности Председателя Союза венгерских писателей, был активным участником многочисленных литературных дискуссий. Поэтому обращение писателя к одному из самых значительных событий в новейшей истории Венгрии, революции 1956 года, представляется символическим. Тем более, что на протяжении не одного десятка лет то, что происходило накануне и после этих событий оценивалась политиками и историками очень по-разному, нередко в прямой зависимости от идеологической конъюнктуры.

«Пьяный дождь» (1963 г.) стал одним из первых и немногочисленных крупных произведений на эту тему, получившем после своего выхода в свет едва ли не самый большой резонанс и в обществе и в публицистике. Это произошло по целому ряду причин. Прежде всего, потому, что в нем впервые в современной венгерской литературе глубоко затрагивались проблемы новой творческой интеллигенции, поднимались острые вопросы, которые до этого писатели предпочитали не ставить ни в публицистике, ни в художественных произведениях. Чего нужно стыдиться и чем гор-

даться в последние десятилетия венгерской истории? Насколько глубока пропасть между интеллигенцией и народом? В чем состоит двойная мораль, каковы ее причины и носители? Роман вызвал интерес и своей нетрадиционной, довольно оригинальной для своего времени композицией. И, наконец, «Пьяный дождь» был создан писателем, в течение ряда лет находившимся на ответственных государственных постах, знавшим изнутри ситуацию, приведшую к политическому кризису и социальному взрыву.

Изображение важного, кульминационного момента из недавнего прошлого несомненно являлось делом непростым и достаточно ответственным прежде всего потому, что слишком много накопилось оставшихся без ответа острых вопросов и непоясненности, двусмысленно трактовавшейся политической ситуации тех лет, которые стали центром повествования «Пьяного дождя». Официальная версия событий не могла удовлетворить даже далеких от политики людей, поскольку обобщенный «образ врага» — «немногочисленной группы агентов империалистических держав, завлекших своей преступной идеологией некоторую часть студентов», — создаваемый средствами массовой информации, был неубедителен. Поток эмигрантов в первые месяцы после подавления революции, в основном молодежи и интеллигенции, был достаточно велик, что создавало в обществе атмосферу беспокойства, нервозности и неуверенности в будущем.

Но постепенно, в течение последующих 3–4 лет, благодаря умно проводимому политическому и экономическому курсу, обстановка в стране нормализовалась. Упоминания в прессе о событиях 1956 года были сведены к минимуму, основная часть репрессированных освобождена, оживилась культурная жизнь. Но память о тех трагических днях продолжала волновать людей, ибо как уже было сказано, на многие вопросы, связанные с ними, все еще не было ответов. Правда, разъяснения по поводу октябрьских событий начали публиковаться уже в ноябре 1956 г. В центральном органе ВСРП (Венгерской социалистической рабочей партии) газете «Непсабадшаг» эти события были названы народным движением, революцией; но вскоре их характеристики становятся диаметрально противоположными: революция превращается в контрреволюцию. Народное восстание — в контрреволюционный путч. Уже из этих изменений официальных оценок можно сделать вывод о том разнообразии мнений по этому вопросу. И все же, несмотря на то, что в течение тридцати лет официально принятой

считалась точка зрения Временного ЦК ВСРП (1957) о контрреволюционности восстания, однозначность этой оценки постоянно, тайно или явно, ставились под сомнение, прежде всего интеллигенцией.

Й. Дарваш одним из первых венгерских литераторов попытался исследовать причины трагических событий. И это не было случайностью, поскольку Дарваш и до 1956 г. и после него открыто говорил, что подлинным содержанием, главной особенностью этой эпохи он считает социалистическую революцию, а как писателя его в первую очередь интересуют судьбы тех людей, кто всецело отдал себя служению этой революции²¹⁷.

По горячим следам он едет в провинцию, чтобы почувствовать и осмыслить реакцию крестьянства на события осени 1956 г. и их последствия. Дарваш выбирает наиболее знакомый ему по духу и настроениям слой общества, поскольку он сам был выходцем из этой среды. Результатом командировки и многочисленных встреч стал очерк «Поездка по Тисантульскому краю весной 1957 года», в котором впервые прозвучало горькое признание писателем его личной вины и ответственности за разыгравшиеся драматические события. Это признание еще не раз будет звучать в его последующих произведениях, что не может не вызывать глубокого уважения к гражданской позиции писателя.

В 1958 г. Дарваш создает драму «Небо в копоты», проецируя социально-политический кризис в Венгрии на ее малую частицу — семью известного писателя, который в тяжелые кризисные дни устраняется от участия в событиях, переживая суровые времена в тиши собственного кабинета. Таким образом, писатель исследует отношение к революции представителей еще одного социального слоя — творческой интеллигенции.

После такой фундаментальной художественно-публицистической подготовки он приступает к созданию главного произведения своей творческой жизни — роману «Пьяный дождь», хронике-исповеди о истории нации с начала 30-х до конца 50-х годов, о времени, вобравшем самые значительные, поворотные события в новейшей истории Венгрии: Вторую мировую войну, смену общественно-экономических укладов и политического строя, революцию 1956 года. Естественно, что при создании романа сказался опыт Дарваша как создателя исторических произведений.

²¹⁷ Дарваш Й. Колокол в колодце. Пьяный дождь. М., 1975. С. 398–399.

В 1938 г. он написал книгу «Победитель турок» о национальном герое Яноше Хуняди, в 1942 г. — роман «Колокол в колодце» о крестьянских волнениях во время строительства гидросооружений на Тисе в 60-е годы XIX в. Одной из особенностей творческой манеры Дарваша — автора произведений на исторические темы — было непрестанное отыскивание в прошлом тем, проблем, характеров, созвучных современным, определенная актуализация исторических событий.

«Пьяный дождь» задумывался автором как первая книга многотомного историко-психологического романа. Поскольку Дарваш сам являлся непосредственным участником и свидетелем этого чрезвычайно насыщенного событиями периода национальной венгерской истории, казалось бы, его творческая задача облегчалась, но в то же время многие факты и подлинные причины происшедшего по идеологическим и политическим причинам официально скрывались, а нередко мифологизировались на всех уровнях — и политическим режимом и общественным мнением.

В романе Дарваш попытался по возможности точно исследовать историческое время и пространство, не искажая при этом по меньшей мере собственное эмоциональное и гражданское отношение к описываемым событиям, людям и их поступкам. Очевидно поэтому, образ одного из главных героев, режиссера Солата, носит автобиографический характер: совпадают отдельные моменты в их судьбах. Дарваш, как говорил Б. Окуджава, «из собственной судьбы выдергивал по нитке».

Автор был оригинальным в выборе изобразительных средств — развитие сюжета осуществлялось в разных временных пластах, сродни кинематографической смене кадров, их характеризовала сжатость и насыщенность. Стремление Й. Дарваша, с одной стороны, показать широкую панораму венгерского общества на протяжении четверти века, отразить важнейшие события политического и социального характера, а, с другой — представить самые разнообразные модели поведения, мировосприятия человека в обстановке тех лет — привели к созданию своеобразного типа романа, соединившего в себе элементы социально-психологического, исторического, политического и философского романов.

Писатель разворачивает действие от событий дня настоящего к эпизодам относительно далекого прошлого, затем еще более удаляет своих героев в давно прошедшие дни, тем самым объясняя истоки поведения тех или иных персонажей, формирование

их жизненных принципов, отношение к происходящим событиям, раскрывая таким образом их характеры.

Роман «Пьяный дождь» многослоен. Тема дружбы художника Баллы и режиссера Солата открывает разнообразные сюжетные линии. Несмотря на то, что в произведении только два центральных героя, они втягивают в орбиту своих отношений многих людей со свойственными для них жизненными позициями, с разным образом мыслей, эмоциональным отношением к миру, представляя движение, динамику различных слоев венгерского общества на протяжении более четверти века. Например, Шандор Балла, человек необузданного характера, в котором бурлит и кипучая энергия, не находящая выхода, и неудовлетворенность заурядностью собственной крестьянской судьбы. Или же Андраш — родственник и приятель Солата, в прошлом рабочий и директор завода, в настоящем — член венгерского правительства. Характер этого персонажа производит впечатление фрагмента или наброска к психологическому портрету, лишенному индивидуальности, через который только проглядывают черты волевой, целеустремленной личности. В своих речах Андраш больше декларирует, чем рассуждает и задумывается над причинами происходящих событий. Откровенная слабость этого образа представляется неслучайной. Дарваш хотел представить в романе собирательный образ высокопоставленного чиновника-коммуниста (не случайно писатель оставил его без фамилии), на котором лежала ответственность и вина за происшедшее осенью 1956 года. Но правда жизни и не до конца преодоленная Дарвашем партийно-идеологическая зависимость в силу его официального статуса вступили в противоречие, характер министра явно не удался, хотя по замыслу он должен был стать одним из ключевых. Писатель нарушил закон соответствия художественного образа и конкретных исторических условий. Можно считать, что Дарваш — чуткий, глубокий писатель — не смог преодолеть одного из главных постулатов соцреализма — всепобеждающую правоту коммунистической идеи и результатом стала ходульность этого персонажа, важного для понимания причин и последствий изображенных в романе событий.

Отношение к революции 1956 г. проявило сущность всех действующих лиц «Пьяного дождя», сняло своеобразный флер, покрывавший их подлинные чувства, мысли, позиции. Дюла Чонтош, давний приятель главных героев, потомственный интеллигент, достойно прошедший как член Венгерской компартии хортистский

режим и годы Второй мировой войны, испытавший на себе репрессии 1950-х годов, несмотря ни на что, остался верен идеалам юности. Ему непонятны ни позиция его бывших товарищей-коммунистов, в том числе Баллы и Солата, не замечающих или не желающих замечать (один из-за карьерных соображений, другой из-за неудач в личной жизни), как стремительно отходит руководство страной от провозглашенных лозунгов и целей, которые помогли им прийти к власти, неясна ему и позиция народа, поднявшегося на борьбу, но на борьбу с чем и с кем? Мучительные поиски ответов на эти вопросы приводят Чонтоша к абстрактному философствованию, он все больше удаляется от сегодняшней жизни и ее проблем.

Другой герой романа — художник Балла — ожесточенно защищает революцию. Он понимает, что Венгрия наконец-то должна идти собственным историческим путем. Во время создания романа Дарваш, конечно, не мог открыто говорить о роли советского руководства в поражении революции, поэтому в романе ощущается определенная недосказанность, некоторые сюжетные линии нелогично оборваны. Например, туманны и неразгаданы причины гибели Гезы Баллы. На наш взгляд, его необъяснимой смертью Дарваш хотел усилить ощущение сложности, неоднозначности причин, приведших венгерское общество к событиям осени 1956 года. Акцентировать внимание общества на возможность различных вариантов дальнейшего исторического развития.

Дарваш пытался закончить роман о напряженном и трагическом времени в истории Венгрии на оптимистической ноте: режиссер Солат отказывается от съемок фильма, задуманного в традициях схематического соцреализма 50-х годов и готовится снимать ленту о погибшем друге-художнике в соответствии с собственными гражданскими и творческими принципами. Но недосказанность, недоговоренность, которые ощущаются в «Пьяном дожде», не дают особых надежд — и это вольный или невольный ответ самого Дарваша о его отношении к революции 1956 года. Подтверждением этому, на наш взгляд, может служить и то, что «Пьяный дождь», задуманный автором как первый в цикле романов о прошлом и настоящем своего народа, так и остался единственным. Расчет с социалистическим прошлым не состоялся...

Спустя годы доступными стали неизвестные ранее материалы и документы, открылись засекреченные архивы. Определены степень героизма, ответственности и вина участников той траги-

ческой осени. Историческая наука вновь анализирует и оценивает причины, способствовавшие созреванию народного восстания, расставляет новые акценты в хронике октябрьских событий 1956 года, пытается беспристрастно анализировать факты²¹⁸. Задача писателя, в данном случае Й. Дарваша, виделась в другом: в воссоздании живой психологической ткани кульминационных периодов новейшей венгерской истории, населенной растерянными, мечущимися, мужественными, активными и беспомощными людьми, его современниками. И если историческая наука имеет возможность дополнять фрагменты истории неизвестными фактами, то опубликованное художественное произведение нельзя ни переписать, ни дополнить новыми страницами, и в этом видится его особая ценность как своеобразного документа эпохи, к тому же, как в случае с «Пьяным дождем», оставленного очевидцем и участником описанных событий.

Это произведение, как и все творчество Й. Дарваша, писателя талантливого, но не входящего в первый ряд венгерской литературы, еще раз подтверждают соображение о том, что метод социалистического реализма в венгерской литературе был скорее иллюзией, чем реальностью, скорее декларируемым на уровне официального литературоведения, чем существовавшим в художественной практике, за исключением очень короткого периода в творчестве некоторых венгерских писателей и поэтов. На наш взгляд, ни о каком стилеобразующем характере венгерского соцреализма, не может быть речи.

²¹⁸ Желицки Б. Венгерские события 1956 г. // Политические кризисы и конфликты 50–60-х годов в Восточной Европе. М., 1978. С. 56–70.

ПОСПЕСОВИЕ

Оглядываясь на историю СССР, сравнивая ее с историей других, теперь уже бывших, социалистических стран, представляется бесспорным, что советская эпоха сформировала собственный тип культуры, созвучный состоянию общества в этот период, поддержанный народом и отвечавший основным идеологическим и политическим целям правящего режима. Тексты этой культуры к настоящему времени — уже достояние истории, их глубокое, аналитическое изучение еще впереди.

Мы попытались наметить основные контуры советской культуры и наиболее значительные фрагменты, из которых она складывалась и формировалась, постоянно имея в виду, что ее главным несущим элементом был социалистический реализм, определивший стиль советской эпохи. В то же время мы постоянно задавались вопросом: можно ли вообще приблизиться хотя бы к относительной объективности описания этой культуры, не разделив позиций ее многочисленных обличителей и прокуроров?

Поэтому к пониманию советской эпохи мы попробовали приблизиться через тексты духовной культуры советского времени, учитывая при этом почву, на которой они возникали, не забывая об общекультурном уровне их адресатов и о том, что «...В сознании, оторванном от культурной почвы, мысль, мечта, идея получают исключительно выдающееся влияние... И эти выдуманные «идеи», эти мечты, «фантазии» и «фантазийки» приобретают ужасную власть над личностью»²¹⁹.

Воплощение утопических «идей и фантазий» о построении нового мира и рождении нового человека предполагалось коммунистической властью с помощью новой культуры, центром которой должен был стать стиль социалистического реализма. На определенном историческом витке (1930–1950 гг.) он и стал таким центром, экстраполировавшим свои основополагающие черты на

²¹⁹ Энгельгардт Б. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Л.-М., 1929. С. 85–86.

многие области советской жизни. Мы пытались показать, как распространялись и жили принципы соцреализма в литературе, в том числе в песенных текстах, дневниках, и в повседневной жизни, образовании и других областях человеческой деятельности. Эти принципы не только определялись «сверху» и «спускались вниз», в народ, но одновременно находили поддержку и понимание в самой народной гуще. Состояние умов в этот период было таково, что «читатель (а мы помним популярный тезис о самом читающем народе в мире — *Н. К.*) с его настроениями и вкусами жаждали, искали, требовали именно героя цельного, идеологически, нравственно и даже психологически сложившегося, стабильного, максимально идеологизированного»²²⁰.

Наиболее верными и точными свидетельствами анализируемого периода мы считали тексты того времени (в равной мере как документальные, так и художественные). Только с их помощью можно было приблизиться к пониманию тех или иных процессов, протекавших в советском обществе в целом, и в индивидуальных человеческих судьбах в частности. Делать это было непросто, прежде всего потому, что социалистическое общество советского образца и декларировалось, и реально функционировало как коллективистское по духу и характеру. Личное, индивидуальное, направленное вовнутрь (дневники, воспоминания) нередко становилось объектом насмешек, подвергалось критике и в публицистике, и в художественной литературе при активной поддержке партийных и идеологических органов.

Мы попытались «понять» соцреалистическую культурную эпоху через человека и пространство его обитания, описанное в разных по содержанию и предназначению текстах эпохи — от «культовых» произведений художественной литературы до газетных очерков. В результате анализа этих текстов можно с определенностью говорить о том, что главными чертами соцреалистического стиля являются идеологическая ангажированность, способная воздействовать на человека, убеждать его в правоте существующего миропорядка; оптимизм, направленный в будущее; мифологизм, положенный в основание системы мифов о самом лучшем и справедливом государстве на земле, равноправном коллективистском духе социалистического общества, вождях — Ленине и Сталине, «думающих о нас» и т.д. Эти мифы, которые Р. Барт назвал «левы-

²²⁰ Гусев Ю. П. Материалы круглого стола // Славяноведение 1997. № 6. С. 46.

ми» возникли именно в тот момент, «когда революция перестает быть революцией и становится «левизной», т.е. начинает маскировать себя, скрывать свое имя, вырабатывать невинный метаязык... Они (эти мифы — *Н. К.*) не могут размножаться, поскольку делаются по заказу с ограниченными, временными целями и создаются с большим трудом. В них нет главного — выдумки. В любом левом мифе есть какая-то натянутость, буквальность, ощущается привкус лозунга... Действительно, что может быть худосочнее, чем сталинский миф?»²²¹

В то же время «большому стилю» советской эпохи присущи — героическое, романтическое мироощущение и определенная «мечтательность», вообще свойственные русскому человеку, а потому с готовностью понятые и принятые им в соцреализме.

Конечно, мы осознавали, что культура анализируемого нами периода не была монолитной, как бы того не хотели власть держащие. Но как отмечал М. Л. Гаспаров: «Эклектична всякая культура: только издали эпоха Эсхила или Пушкина кажется цельной и единой. Если бы нас перенесло в их мир и мы увидели его изнутри, у нас бы запестрело в глазах: так трудно было бы отличить «самое главное» от пережитков прошлого и ростков нового»²²². Многие талантливые деятели культуры, жившие в советское время, не разделили эстетических принципов и не приняли поэтики соцреализма. Но несомненно и то, что «силовое поле» новой эпохи не могло не сказаться на их творчестве и мировидении. Но это тема другого исследования. В то же время, рассуждая о завершении советской эпохи, о дальнейшей нежизнеспособности метода соцреализма невозможно забыть слова Н. В. Гоголя о том, что «... В литературном мире нет смерти, и мертвецы так же вмешиваются в дела наши и действуют вместе с нами, как живые...»²²³.

²²¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 116–117.

²²² Гаспаров М. Л. Прошлое для будущего // Наше наследие. 1989. № 5. С. 2.

²²³ Гоголь Н. В. О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году // Н. В. Гоголь. Собр. соч. В 6-ти тт. Т. 6. М., 1953.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Ажаев В.* Вагон. М., 1988.
2. *Айхермахер К.* Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932 гг. М., 1998.
3. *Андреевский Г.* Москва. 20–30-ые годы. М., 1998. 351 с.
4. *Аннинский Л.* «Как закалялась сталь» Николая Островского. М., 1988.
5. *Аннинский Л.* Евангелие от Николая. Н. Островский. Вчера. Сегодня. Завтра? Столица. 1991. № 41.
6. Архитектура СССР. 1939. № 1.
7. *Бабаков В., Семенов Б.* Национальное сознание и национальная культура. М., 1996.
8. *Баевский В. С.* История русской литературы. М., 2003.
9. *Барулин В. С.* Российский человек в XX веке. Потери и обретения себя. СПб., 2000.
10. *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.
11. *Бердяев Н. А.* Русская идея. Судьба Россия. М., 1997.
12. *Берковский Н. Я.* О мировом значении русской литературы. Л., 1995.
13. *Бернштейн С. Б.* Зигзаги памяти. М., 2002.
14. Беседы на Лубянке. Следственное дело Дердя Лукача. Материалы к биографии. М., 2001.
15. *Брусиловская Л. Б.* Культура повседневности в эпоху «оттепели»: метаморфозы стиля. М., 2001.
16. В поисках идеологии. 1917–1927. Антология литературно-политических документов. М., 1992.
17. *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М., 1998.
18. *Вейман Р.* История литературы и мифология. М., 1975.
19. *Виноградов В. В.* Труд И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» и развитие советской науки о языке. М., 1951.

20. Власть и интеллигенция (Из опыта послевоенного развития стран Восточной Европы.). М., 1992.
21. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 2002.
22. Вопросы литературы. 1992. № 1.
23. Геллер М. Машина и винтики. История формирования советского человека. М., 1994.
24. Генеральный план реконструкции Москвы. М., 1936.
25. Глазков М. Н. Чистки фондов массовых библиотек в годы советской власти (октябрь 1917–1939). М., 2001.
26. Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.
27. Гольдштейн А. Расставание с нарциссом. Опыты поминальной риторики. М., 1997.
28. Горький М. Советская литература. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. М., 1934.
29. Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993.
30. Гуревич А. М. Динамика реализма. М., 1995.
31. Гуревич А. Я. Культура безмолствующего большинства. М., 1990.
32. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.
33. Добренко Е. Формовка советского читателя. СПб., 1997.
34. Долин А. Советская повесть-сказка: предпосылки появления жанра // Начало. М., 2002. Вып. 5.
35. Архитектура СССР. 1939. № 1.
36. Новый мир. 1953. № 4.
37. Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема / Отв. ред. Н. М. Куренная. М., 1995.
38. Ионин Л. Г. Социология культуры. М., 1998.
39. Искусство. 1949. № 1.
40. История Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Краткий курс. М., 1938.
41. История и культура М., 1994.
42. История культуры и поэтика. М., 1994.

43. История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. 1945–1960 гг. Т. 1. М., 1995.
44. История России XIX–XX веков. Новые источники понимания. М., 2001.
45. История советского театра. Л., 1933.
46. Кабо В. Дорога в Австралию. New York, 1995.
47. Кантор В. «...Есть европейская держава». Россия: трудный путь к цивилизации. М., 1997.
48. Капустин М. Культура и власть. М., 2003.
49. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием. М., 2002.
50. Карельский А. В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. М., 1990.
51. Кларк Катерина. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002.
52. Козлова Н. Н. Горизонты повседневности советской эпохи. (Голоса из хора). М., 1996.
53. Козлова Н. Н., Сандомирская И. И. «Я так так хочу назвать кино». «Наивное письмо»: опыт лингво-социологического чтения. М., 1996.
54. Коллонтай А. Новая мораль и рабочий класс. М., 1918.
55. Корниенко Н. В. «Сказано русским языком...» Андрей Платонов и Михаил Шолохов. М., 2003.
56. Котеленец Е. А. В. И. Ленин как предмет исторического исследования. Новейшая историография. М., 1999.
57. Критика 1917–1932 годов. Сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. Е. Добренко. М., 2003.
58. Культурный ландшафт: теоретические и региональные исследования. М., 2003.
59. Купина Н. Языковое сопротивление в контексте тоталитарной культуры. Екатеринбург, 1999.
60. Латышев А. Г. Рассекреченный Ленин. М., 1996.
61. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. От «советского писателя» к писателю советской эпохи. Путь Юрия Трифонова. Екатеринбург, 2001.
62. Леонов Л. Собр. сочинений. М., 1984. Т. 10.

63. Литература европейских социалистических стран в 70–80-е годы. М., 1988.
64. Литература русского зарубежья. Антология. Т. 1. Кн. 2. М., 1990.
65. *Лихачев Д. С.* Без доказательств. СПб., 1996.
66. *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 5 М., 1965.
67. *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. М., 1997.
68. *Маньков А. Г.* Дневники 30-х годов. СПб., 2001.
69. *Марков Б. В.* Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. М., 1999.
70. Между обществом и властью. Массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века. М., 2002.
71. *Минералов Ю.* Так говорила держава. XX век и русская песня. М., 1995.
72. Мифы и художественное сознание. Искусство 30-х. М., 2000.
73. *Морозов А. И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995.
74. Наука о литературе в XX веке. (История, методология, литературный процесс). М., 2001.
75. *Недзвецкий В. А.* Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать» и его оппоненты. М., 2003.
76. *Николюкин А. Н.* О русской литературе: теория и история. М., 2003.
77. *Оников Л.* КПСС: анатомия распада. М., 1996.
78. Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. Т. 1-2. М., 1997.
79. *Панченко А. М.* Русская история и культура. СПб., 1999.
80. *Паперно И.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996.
81. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934.
82. *Полонский В.* Уходящая Русь. Статьи об интеллигенции. М., 1924. 194 с.
83. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г.

84. Постановление Секретариата ЦК РКП(б) «О критике и библиографии». 13 марта 1925 г.
85. *Потебня А. А.* Символ и миф в народной культуре. М., 2000.
86. *Почепцов Г.* История русской семиотики до и после 1917 г. М., 1998.
87. *Пушкарев Л. Н.* Человек о мире и самом себе. (Источники об умонастроениях русского общества рубежа XVII–XVIII вв.) М., 2000.
88. *Раев М.* Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции. 1919–1939. М., 1994.
89. *Рассадин С.* Самоубийцы. Повесть о том, как мы жили и что читали. М., 2002.
90. *Раушенбах Б.* Постскрипtum. М., 2001.
91. *Россиянов О.* Реализм в венгерской литературе на рубеже XIX–XX вв. М., 1983.
92. Русская художественная культура. Контурь духовного опыта. СПб., 2004.
93. Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1930–1950 гг. Кн. 1–2. М., 1995.
94. *Сейфуллина Л.* Собр. соч. Т. VI. М., 1931.
95. *Серафимович А.* Город в степи. М., 1934.
96. *Синяевский А.* Иван-дурак. Очерк русской народной веры. М., 2001.
97. *Синяевский А.* Основы советской цивилизации. М., 2001.
98. Советская историография. М., 1996.
99. Советская повседневность и массовое сознание. 1939–1945. М., 2003.
100. Советские люди. М., 1974.
101. Советский читатель. Сборник статей. М., 1998.
102. *Софронова Л. А.* Три мира Григория Сковороды. М., 2002.
103. Соцреалистический канон / Под ред. Е. Добренко. СПб., 2000.
104. *Стасов В. В.* Статьи и заметки. М., 1959.
105. Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. М., 1995.

106. *Стыкалин А. С.* Венгерская культура в середине XX века (От Хорти до Кадара). М., 1991.
107. *Стыкалин А. С.* Дьерд Лукач — мыслитель и политик. М., 2001.
108. *Твардовский А.* Статьи и заметки о литературе. М., 1963.
109. *Тимофеев Л. И.* Современная литература. Учебное пособие для 10-го класса средней школы. Рига, 1946.
110. Тоталитаризм и социализм. М., 1990
111. Тоталитаризм как исторический феномен. М., 1989.
112. *Туринская Х.* Музейное дело в России в 1907–1936 годы. М., 2001.
113. *Туровская М.* Бинобль. Заметки о России для немецкого читателя. Заметки о Берлине для российского читателя. М., 2003.
114. Формирование и функции политических мифов в постсоветских обществах. М., 1997.
115. *Цейтлин Р. М.* Краткий очерк истории русской лексикографии. М., 1958.
116. Центрально-Восточная Европа во второй половине XX века. Т. 1. Становление «реального социализма» 1945–1965. М., 2000.
117. *Цеткин К.* Воспоминания и встречи. М., 1925.
118. *Чегодаева М.* Соцреализм — мифы и реальность. М., 2003.
119. *Эйдельман Ю.* Дневники Натана Эйдельмана. М., 2003.
120. Элитарное и массовое в русской художественной культуре. М., 1996.
121. *Яковенко И.* Варварство как норма жизни // Родина. 1999. № 8.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1	
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН	5
К постановке проблемы	7
Своеобразие и специфика новой эстетической системы	25
Сакрализация термина социалистический реализм	40
ГЛАВА 2	
КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО	51
Социокультурное пространство в произведениях П. Сейфуллиной и А. Серафимовича	53
Дворянская усадьба — умирающий культурный покус	64
Круг чтения советских полей: «Книжные новости»	73
Природа-человек-культура в произведениях П. Пеонина	85
Сакральное пространство в поэзии Н. Рубцова	93

ГЛАВА 3	
«НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК»	103
Любовь и «новая мораль» А. М. Коллонтай	105
Советский человек — сверхчеловек в песнях советского времени	117
Социализация стереотипов: Толковый словарь русского языка	131
Телесный код в соцреалистической литературе	140
ГЛАВА 4	
АДАПТИРОВАННЫЙ СОЦРЕАЛИЗМ	149
Социалистическое общество и утопия И. Магача «Трагедия человека»	157
«Пьяный дождь» Й. Дарваша: творческая интеллигенция и социализм	168
ПОСПЕСОВИЕ	176
БИБЛИОГРАФИЯ	179

В оформлении книги использованы иллюстративные материалы литературно-художественного еженедельного журнала «Красная нива» за 1923–1930-е гг.

На обложке: рис. Р. Френца. Красная нива. 1925 г. № 19.

Научное издание

Наталия Михайловна Куренная

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Историко-культурный аспект

**(Из опыта
восточноевропейских
литератур.
1930–1970-е годы)**

Оригинал-макет и оформление
Л. А. Коробенко

Подписано в печать 31.05.2004 г.

Формат 60x84/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,9. Тираж 500 экз.
Отпечатано в типографии издательства «ПРОБЕЛ-2000». Тел.: 291-0354

in slav

Г.М. Курбанов