

## МАРИЯ ЛИТОВСКАЯ

### Социалистический реализм как «образцовый» творческий метод\*

Социалистический реализм — «идеологическое направление официального искусства СССР в 1934–1991 гг.»\*\*, «художественный метод литературы и искусства, представляющий собой эстетическое выражение социалистически осознанной концепции мира и человека, обусловленной эпохой борьбы за установление и создание социалистического общества»\*\*\*. Его именовали ведущим методом советской литературы и искусства, над ним иронизировали, его проклинали; когда он официально перестал существовать вместе с советской властью, к нему стали относиться со спокойствием исследователей, изучающих нечто, представляющее чисто научный интерес.

Впервые термин «социалистический реализм» появился в «Литературной газете» 23 мая 1932 года. Его появление связано с Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», означавшим фактически ликвидацию отдельных художественных объединений и групп и организацию нового творческого союза — Союза советских писателей. Тогда же был создан Оргкомитет будущего Союза во главе с М. Горьким. Одной из задач оргкомитета был поиск единого творческого метода, который смог бы объединить разных писателей. Этот метод был назван социалистическим реализмом.

Социалистический реализм вводился сознательно и целенаправленно в период активного формирования типа культуры, отвечающего новым требованиям советского руководства. Произшедшая в конце 1920-х годов централизация промышленности и сельского хозяйства потребовала аналогичных изменений в управлении литературой и в централизации самой литературы. Предполагалось, что

\* Впервые: Филологический класс. 2008. № 19. С. 14–21.

\*\* Власов В. Стили в искусстве. СПб., 1995. Т. 1. С. 531.

\*\*\* Литературоведческий энциклопедический словарь. М., 1987. С. 414.

только при соблюдении этого условия возможно будет планомерное продвижение общества единомышленников по пути в светлое будущее. Значит, надо было не только объединить писателей вокруг единой организации, но и побудить их писать, исходя из единых творческих принципов.

Социалистический реализм, видимо, был одним из немногих методов в литературе, который был сразу предложен своим потенциальным последователям как готовый. Теория соцреализма в основном была разработана накануне Первого Съезда советских писателей. Пожалуй, наиболее успешным из первых теоретиков нового метода был А. Луначарский. Будучи тяжело больным, он тем не менее предложил развернутые тезисы по определению содержания нового метода на втором заседании оргкомитета по подготовке будущего писательского съезда 12 декабря 1933 года.

В своих предложениях А. Луначарский исходит из идей марксистской социологии искусства как идеологической общественной надстройки, играющей активную роль в классовой борьбе: «Во все времена задачей литературы было организовать тот класс, выражением которого она являлась». В соответствии с этой концепцией, «могучие молодые классы, перед которыми стоит задача переделать все общество, внести новые методы завоевания природы человеком — склонны к реализму», так как «им нужно ориентироваться на окружающее, им нужно точно знать себя, природу, общественные силы, которые являются враждебными для них, и те завоевания, за которые приходится бороться»\*. Следовательно, пролетариат, борющийся за построение нового общества, нуждается в реализме, но особого типа. А. В. Луначарский в тезисах именуется то монументальным, то пролетарским, то социалистическим. Этот новый тип реализма должен обладать несколькими чертами. Первая из них — правдивость особого рода. Новый реализм «сугубо динамичен», потому что рассматривает действительность «как развитие, как движение, идущее в непрерывной борьбе противоположностей»\*\*. Этим он кардинально отличается от «буржуазного реализма», поскольку «не просто познает мир, а стремится его переделать», он «весь целеустремлен, он знает, где зло и где добро, он отмечает те силы, которые останавливают движение, и те, которые способствуют его напряженному стремлению к великой цели»\*\*\*, а значит, изображает «всю человеческую историю, каждый ее фрагмент в повседневном событии жизни каждого отдельного человека», насыщенной «силовыми линиями классовых противоречий», то есть пишет од-

\* Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8 т. М., 1967. Т. 8. С. 524.

\*\* Там же. С. 495–496.

\*\*\* Там же. С. 526.



новременно о том, что есть, и о том, что будет: «Человек, который не понимает развития, никогда правды не увидит, потому что правда — она не похожа на себя самое, она не сидит на месте, правда летит..., правда — это завтрашний день, и нужно ее видеть именно так»\*. Известно, признает А. Луначарский, что «на нашей стройке есть еще очень много неоконченного, что на каждом шагу можно натолкнуться на разные несовершенства, даже безобразия, на всякие мучительные подробности. Замалчивать их художник вовсе не должен, но когда он берет их в качестве этапов движения, в качестве моментов, которые должно преодолеть и которые на самом деле преодолеваются, — получается один вывод, а когда он берет их как нечто самодовлеющее, получается другой»\*\*. В первом случае перед нами пролетарский (социалистический) реалист, во втором — реалист буржуазный. То есть, по логике А. Луначарского, писатель должен мыслить, как герой из стихотворения В. Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка»: «Свела / промозглость / корчею, — / неважный / мокр / уют, / сидят / впотьмах / рабочие, / подмокший / хлеб / жуют. / Но / шепот / громче голода — / он кроет / капель / спад: / “Через четыре / года / здесь будет / город-сад!”». Не случайно второй важнейшей чертой социалистического реализма называется пафос социального оптимизма. В. Переверзев, принявший участие в обсуждении наметок нового метода, подчеркивает: «В термине “социалистический реализм” чрезвычайно четко выражен момент преодоления “народного реализма”, не способного отразить тот главный фактор движения социальной действительности, изображение которого составляет самое существо реализма новой формы»\*\*\*.

Что же делать художнику, который не готов принять такой способ отображения действительности? Эта проблема тоже требовала немедленного рассмотрения, поскольку А. Луначарский хорошо знал художественную среду своего времени и понимал, что большая часть писателей вовсе не является убежденными и твердыми марксистами. Поэтому они не видят ростков сияющего будущего в не слишком приглядном настоящем и являются, по его терминологии, «буржуазными», «статичными» реалистами. Столь же опасен с точки зрения А. Луначарского художник, который настолько оторван от действительности, что начинает предаваться «чистой игре фантазии», занимается «чистым самовыражением». И тот, и другой типы художников должны непременно подвергаться жесточайшей критике.

\* Там же. С. 496, 497.

\*\* Там же. С. 525–526.

\*\*\* Литературная газета. 1934. 24 июля.

Правда, в тезисах А. Луначарского еще звучала мысль о том, что «социалистический реализм есть широкая программа, он включает много различных методов (в данном случае имеются в виду стилевые тенденции. — М. Л.)»\*. Среди произведений, отвечающих требованиям нового метода, А. Луначарский называет стихи В. Маяковского и А. Безыменского, «Поднятую целину» и «Жизнь Клим Самгина» и призывает: «Поменьше замыкания в нормы. Поменьше комических (на манер ссор Тредьяковского и Сумарокова) споров между поэтами о том, у кого “пъетические правила резоннее”. По-больше свободного творчества в чрезвычайно широких, но и весьма определенных рамках, указанных партией не только для писателей партийных, но для всех тех художников, которые захотят деятельно содействовать победе социализма»\*\*. Но уже на этом, втором пленуме по подготовке к съезду началась критика «новаторов», черпающих вдохновение на Западе, что вскоре приведет к максимальному сужению «списка» «разрешенных» художественных приемов.

Итак, в тезисах доклада А. Луначарского были заложены основные принципы нового метода, но они нуждались в художественном подтверждении. XX век вообще был эпохой манифестов и деклараций, которые предваряли, а порой и подменяли собственно художественную деятельность. Сознательно образуемое литературное направление и течение предполагают создание эталонных текстов. Эталонный текст должен соответствовать ряду параметров: доказывать преимущества вновь изобретенного направления, демонстрировать его существенные качества, вписываться в существующий литературный контекст по осознаваемым читателем принципам притяжения / отталкивания. Но в любом случае формулировкой стратегии и тактики своей творческой самореализации занимались сами творцы. Соцреализм обещал стать уникальным явлением в искусстве, ибо его параметры, по сути, задавались правящей партией, а эталонный текст создавался при участии государственных органов.

Конечно, теоретиками велись поиски предшественников социалистического реализма, но как бы они ни укладывали ранее созданное произведение в прокрустово ложе нового метода, оно никогда не помещалось в нем целиком, и значит, никогда полностью не выполняло тех задач, которые были на него возложены: изображение живой современности, на глазах превращающейся в большую историю, оправдание любой политики партии во имя будущего счастья человека, «доведение до чувств того, что в постановлениях и дирек-

\* Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 8. С. 526.

\*\* Там же. С. 521.



тивах доводилось до сознания»<sup>\*</sup>, абсолютная доходчивость произведения и соответствие его уровню развития аудитории. Явно необходимым был некий текст, задавший бы тон в литературе.

Кроме того, нужно было на деле проверить, насколько готовы писатели подчинить свое индивидуальное мировидение неким а priori заданным параметрам будущих произведений и одновременно сконструировать некий эталонный текст, который продемонстрировал бы возможность создать произведение в соответствии с параметрами нового метода. Эта роль была отведена книге «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства»<sup>\*\*</sup>, вышедшей в свет перед Первым съездом Союза советских писателей, где все «домашние заготовки» к сотворению нового метода должны были быть обнародованы и приняты к исполнению.

В истории социалистического реализма эта книга представляет особый интерес как своеобразная лаборатория нового творческого метода, в которой исследовались возможности текста нового типа в единстве формы и содержания, опробовались предложенные «сверху» принципы отображения действительности. Перед нами особый тип издания, интересный именно своей целостностью, мощной политической интенционностью и такими художественными задачами и сверхзадачами, которые позволяют судить о нем как о своеобразном итоге предшествующего развития литературы и — одновременно — эмбрионе, из которого в будущем должно развиваться целое литературное направление. Явная экспериментальность книги, ее броскость и необычность помогают проследить, на пересечении каких традиций и тенденций должен был складываться новый тип искусства.

Задача, которую ставил перед собой необычно большой — коллективный — автор<sup>\*\*\*</sup>, явно эпическая по своему размаху — создать героическую историю недавнего прошлого — историю строительства канала, взятую в перспективе и ретроспективе, соотнесенную

\* См.: *Добренько Е.* Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München, 1993.

\*\* В дальнейшем в целях экономии места название книги будем обозначать ББК. Об этой книге см. также: *Добренько Е.* Политэкономика соцреализма. М., 2007. С. 159–183; *Литовская М.* «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина» как эталонный текст социалистического реализма // *Русская литература XX века: Направления и течения.* Екатеринбург, 1998. Вып. 4. С. 141–157.

\*\*\* В создании книги принимали участие Л. Авербах, Б. Агапов, С. Алымов, А. Берзинь, С. Буданцев, С. Булатов, Е. Габрилович, Н. Гарнич, Г. Гаузнер, С. Гехт, К. Горбунов, М. Горький, С. Диковский, Н. Дмитриев, К. Зелинский, М. Зоценко, Вс. Иванов, В. Инбер, В. Катаев, М. Козаков, Г. Корабельников, Б. Лапин, А. Лебеденко, Д. Мирский, Л. Никулин, В. Перцов, А. Рыкачев, Л. Славин, А. Тихонов, А. Толстой, К. Финн, З. Харцевин, В. Шкловский, А. Эрлих, Н. Юргин, В. Ясенский.

с развитием человечества в целом. Книга, состоящая из множества связанных между собой местом действия очерков, по замыслу авторов, не должна была превратиться в разросшийся до огромных размеров очерк на тему «Наши достижения» или «СССР на стройке». Используя конкретный жизненный материал, реальный факт, надо было так повернуть его, чтобы он приобрел не только эстетическую завершенность, но и смог выполнять те *функции*, которые от него ожидалось: одновременно *прославлять, обличать, направлять и формировать*. Подобного рода произведения как бы отвергали беллетристику, доказывали, что реальная жизнь интереснее любой выдумки. *Установка на реальность* подтверждалась многочисленными фотоиллюстрациями, схемами, правительственными документами, но организовывался весь этот материал способами, выходящими за пределы очерковых.

Авторы книги пытаются создать форму, которая смогла бы решить пропагандистскую задачу — доказательство продуктивности использования труда заключенных как для экономики страны, так и для них самих — наиболее выигрышно. Необходимо было найти способ увлечь своими идеями максимально широкие народные массы, заставить их принять эти положения за основу своего существования. Вот зачем авторы работы используют приемы, уже опробованные предшествующей культурой и оказавшиеся действительно живыми, сохранившимися в народной памяти, а не только уважаемыми и насаждаемыми сверху.

Наиболее близким по культурному времени оказывается роман воспитания в популярном в советской литературе 1920-х гг. изводе: ББК организован по фабульной схеме романа перевоспитания. Или — как это называется в книге — перековки. Роман перевоспитания, построенный по фабуле: первичное воспитание силами старого мира — неготовность к существованию в условиях новой действительности — перевоспитание силами нового мира — радостное понимание необходимости подобного рода воздействия и свободное существование в условиях новой действительности — в советской литературе встречался довольно часто.

Еще одной моделью для создателей ББК служит куда более древний жанр «Пятерицы» с его пятичастной структурой, посвящением правителю, обращением к разуму и т. п. Явно идеализированный образ Чекиста восходит к героям средневековых героических эпосов. Как великие меджуны и миджуры древности, чекисты абсолютно преданны посланной им свыше любви — любви и преданности Партии. Посвятив ей всю жизнь, сделав это служение главным смыслом своего существования, они достигают нравственных высот, постоянно совершенствуясь и совершенствуя окружающий мир.



Новый строй, новый метод, утверждая себя, обращаются к освященным народной любовью и памятью образцам, вылуцывая из них те структурные основы, что помогли этим текстам стать культовыми в истории народов. Исследователи тоталитарного искусства двадцатого века недаром отмечали, что оно, «в отличие от авангардизма, ничего не выдумывало наново. Оно образовалось из уже известных элементов, но они были взяты строго выборочно, повернуты и поставлены в том новом порядке, который отвечал актуальным политическим целям»\*.

ББК показал, что новый метод, опираясь на готовые авторитетные структуры эпической литературы, соединяя фактографичность этнографического реализма с условными конструкциями средневековых эпосов, переняв у авангардизма смелость в сочетании несочетаемого и выход на границы художественности, наступательность и даже агрессивность формулировок, готов к употреблению.

Состоявшийся Первый Съезд Союза советских писателей окончательно подтвердил готовность писателей к объединению, пусть даже и на почве предлагаемого им социалистического реализма. По тщательно продуманному сценарию доклад секретаря ЦК ВКП(б) по идеологии А. Жданова не случайно был поставлен даже раньше, чем доклад первого секретаря Оргкомитета Первого Съезда Союза советских писателей М. Горького, ведь он вносил политическую ясность в проблему руководства ВКП(б) литературой.

Тезисы А. Луначарского, в которых все же можно было обнаружить следы интеллигентских рефлексий по поводу прекрасной литературы прекрасного будущего, были упрощены в соответствии с партийными установками середины 1930-х годов. Логика была такова. Социалистический уклад в стране победил «бесповоротно и окончательно». У советских людей есть «верное оружие для преодоления всех трудностей, которые стоят на нашем пути» — «великое и непобедимое учение Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина». «Наша литература является самой молодой... самой идейной, самой передовой и самой революционной литературой» — «плотью от плоти и костью от кости нашего социалистического строительства»\*\*. «Наш писатель черпает свой материал из <...> творческой деятельности, кипящей во всех уголках нашей страны. <...> Главные герои литературного произведения — это активные строители новой жиз-

\* Полевой В. Реалии, утопии и химеры искусства двадцатого века / Москва-Берлин / Berlin-Moskau, 1900–1950: Изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр, литература, музыка, кино. М.; Берлин; Мюнхен, 1996. С. 19.

\*\* Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1990. С. 3.

ни. Наша литература насыщена энтузиазмом и героикой... она оптимистична по существу, так как ... является литературой восходящего класса, пролетариата, единственно прогрессивного и передового класса». «Революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть, ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключаются в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами». «Товарищ Сталин назвал наших писателей инженерами человеческих душ... Какие обязанности накладывает на вас это звание? Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как “объективную реальность”, а изобразить действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма...»\*. Предложенное А. Ждановым определение социалистического реализма было занесено в Устав ССП, принятый на съезде.

В условиях внедрения методологического однообразия идея об «инженерах человеческих душ» была явно перспективной. Профессия инженера предполагает элемент творчества в рамках жесткого утилитарного целеполагания. Писатель превращается в исполнителя, так как цели ему определены ВКП(б). А он с помощью известных ему приемов должен осуществлять манипуляцию «душами», то есть «перестраивать сознание». Аналогичные задачи ставятся в любом обществе перед так называемой пропагандистской литературой и отчасти популярной массовой литературой, призванной внедрить в сознание читателя некие незыблемые, полезные государству правила поведения и способы решения проблем. Но если в демократическом обществе эти цели и задачи формируются в известной степени стихийно или, по крайней мере, вступают меж собой в некие противоречия, что определено противоборством стоящих за ними сил, то в тоталитарном обществе с его культом плановости и сознательности, целеполагание было целиком возложено на государство, то есть ВКП(б).

Сформулированные основы нового метода, созданный откровенно экспериментальный канонический текст его нуждались в подкреплении, с одной стороны, новыми произведениями, написанными в соответствии с его требованиями, а с другой — доказательством его исторической предопределенности и превосходства, как то и по-

---

\* Там же. С. 4.



добавляет искусству одной из высших формаций развития человеческого общества. Требовалось соответствующим образом «перенастроить» теорию и историю литературы. Среди теоретиков и критиков организуется широкое обсуждение нового метода, то есть развернутое обоснование отдельных его положений.

Усвоив несложные (хотя с точки зрения традиционного развития литературы и трудновыполнимые) требования, предъявляемые партией к литературе, критика начала в соответствии с ними анализировать современную литературную жизнь, а также пересматривать историю литературы, отыскивая там предтечу нового метода, элементы которого, как предполагалось, должны были присутствовать в предшествующих литературах, так как в них должны были отражаться чаяния угнетаемых классов. Начинается пересмотр истории литературы\*, мировоззренческие основы творчества писателей-классиков подверстаются под требования новой политической системы. Формируется корпус классических произведений социалистического реализма, созданных до провозглашения нового метода основополагающим, среди них «Разгром» А. Фадеева, ранние рассказы А. Серафимовича, «Чапаев» Д. Фурманова, «Цемент» Ф. Гладкова. Почетное место среди них занял роман М. Горького «Мать».

Современная литературная жизнь тоже начинает упорядочиваться в соответствии с принятым Уставом СП СССР, по сути, организуется строгая регламентация литературы. Не случайно уже А. Луначарским на критику возлагалась функция идеологической и эстетической цензуры. Журналы, газеты, альманахи, публичные устные или письменные выступления писателей жестко анализируют с точки зрения верности принципам социалистического реализма. В условиях тоталитарного государства с его сращенностью исполнительной и политической власти это было чревато изыманием издания (журналы «Звезда» и «Ленинград»\*\*), жанра («О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»\*\*\*), стиле-

\* См., например, статьи А. Дымшица «Наследие Пушкина и коммунизм» (Лит. газета, 1937. 2 июля), Б. Мейлаха «Новое о политической эволюции Пушкина» (Лит. газета, 1936. 5 июля), в которых творчество поэта вписывается в контекст революционной борьбы начала XIX века и делаются выводы о его «прогрессивном» с точки зрения идеологии характере. Подробнее о пересмотре взглядов на творчество А. С. Пушкина, осуществленном, в частности, в преддверии столетия со дня гибели поэта, см.: *Молок Ю. А. Пушкин в 1937 году*. М., 2001.

\*\* См. постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» (14 августа 1946 года).

\*\*\* Постановление ЦК ВКП(б) с таким названием вышло 26 августа 1946 года и содержало среди прочего обличение жанра водевиля.

вой тенденции («Сумбур вместо музыки»<sup>\*</sup> или «Красивая неправда о войне»<sup>\*\*</sup>), отдельного произведения или писателя из литературной жизни.

Использование экономических рычагов для решения идеологических проблем помогло буквально насаждать новый метод всеми возможными способами. В стране, где единственным работодателем является государство, оппозиция обозначает голодную смерть. Отлучение от Союза писателей, литфонда лишало художника средств к существованию, а главное — возможной связи с широким читателем. Художник вольно или невольно становился заложником, платящим своим творчеством за благополучие (и не только материальное) себя и своей семьи. Результатом такого страшного для нормальной творческой личности положения явилась крайняя бюрократизация художественной жизни, уродливое сращивание политики, идеологии и искусства, конформизма и нонконформизма. Правилами игры становились социальная мимикрия и допустимые компромиссы, разрешенная вольность, некоторые уступки цензуры в обмен на услуги (согласно одной из версий разрешение публиковать последнюю книгу «Тихого Дона» было «куплено» М. Шолоховым за создание книги о коллективизации)<sup>\*\*\*</sup> или связанные с изменением общеполитического курса<sup>\*\*\*\*</sup>.

В этих условиях автору даже выгодно было составлять текст, следуя испытанным шаблонным приемам и стандартам, как можно менее проявляя свою индивидуальность. Эта работа сначала «проходила», а потом «коллективно доводилась» в редакциях, на бюро, в секциях Союза писателей. Многие писатели не только послушно исправляли свои произведения в соответствии с требованиями критики, создавая вторые и третьи редакции (именно в 1940-е — 50-е гг. переписут некоторые свои старые произведения В. Каве-

\* Редакционная статья «Сумбур вместо музыки» (Правда. 1936. 28 января) положила начало кампании против проявлений формализма и натурализма в различных областях литературы и искусства.

\*\* См. одноименную статью Е. Книпович (Знамя. 1944. № 9–10), направленную против «ложной» романтики произведений о войне. Поскольку критерии истинности / ложности устанавливались руководством ССП, из печати стали изымать произведения, написанные в сентиментально-романтическом ключе, пользовавшемся популярностью у широкого читателя.

\*\*\* См. об этом, например: Симмонс Э. Он избрал свой путь // Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 40–62.

\*\*\*\* С. Чупринин не случайно отметил, что «оттепель» внимательный читатель почуял, увидев в первом майском номере центральной газеты 1953 года на первой странице подборку стихов о любви (Оттепель: 1953–1956. М., 1989. С. 12). Подобные двусмысленности угадывались читателями и придавали пикантность литературной жизни.



рин, Л. Леонов, А. Фадеев и др.), но и внутри себя взращивали того, кого А. Твардовский потом обозначит как «внутреннего редактора». Самоцензура вынуждала писателей обходить острые углы, отсюда возникало единообразие произведений, их усредненность. Художник в большой степени отказывается от творческого своеволия, признавая существование над собой некоей сверх-воли, в том числе и эстетической.

Мало кто был в состоянии вынести необходимость «двоемыслия», разъедающего талант, с которым вынуждали жить художественную интеллигенцию. Эта двойственность нравственно уничтожила многих, сделав их послушными винтиками государственной машины. Художник привыкал говорить не «я», а «мы», становился выразителем мнения государства, переставал быть автором своего произведения, выступал не от своего имени, а от имени коллектива «единомышленников». Он уже не был оригинальной, неповторимой творческой личностью, через призму своего субъективного восприятия, изображающего мир, в чем по большому счету и состоит феномен художественности, а превращался в госслужащего и всегда должен был отвечать за то, чьи интересы выражает, и перед тем, чьи интересы выражает.

Хотя верность соцреализму и была провозглашена основой советской литературной жизни, критерии метода, оставаясь в принципе неизменными, тем не менее корректировались в зависимости от конкретных внешних обстоятельств. По мере изменения требований государства (партии) мог расширяться или сужаться круг тем: так, скажем, с лета 1942 года стало возможно критиковать военное командование, что привело к публикации в «Правде» пьесы А. Корнейчука «Фронт»<sup>\*</sup>; актуализировались те или иные проблемы (вспомним, как менялась проблематика первой и второй книги «Поднятой целины» от 1932 года к 1954-му). Хитросплетения взаимоотношений государства и искусства наводят на мысль, что соцреализм — явление, созданное искусственно государственной властью, чтобы внятно и доступно растолковывать широким массам в опосредованной искусством форме важные для государства положения, и поэтому не имеющее внутреннего собственно художественного импульса. Не случайно довольно быстро выработанная несложная система приемов и форм (в более-менее развернутом виде заложен-

---

<sup>\*</sup> В рецензии на пьесу говорилось, в частности: «Опубликование пьесы <...> — признак величайшей силы и жизненности нашего государства, ибо только армия, уверенно смотрящая в будущее, уверенная в победе, может столь прямо и резко вскрывать собственные недостатки» (Правда. 1942. 29 сентября).

ных еще в ББК) потом тиражировалась практически без изменений, каждый раз наполняясь актуальным политическим содержанием.

В основу соцреализма с самого начала было заложено равенство на эталонный текст, тяга к дублированию, варьированию, тавтологии, сигнализирующее о приверженности субъективного высказывания нормативному сверткесту. На деле задавалась достаточно жесткая идеологическая парадигма, в рамках которой художник мог бы быть относительно свободен, если бы не ориентировался на уже проверенные, эталонные эстетические образцы, заведомо одобренные критикой. Это облегчало жизнь как тем, кто не был готов самостоятельно художественно мыслить (авторам огромного массива появившихся соцреалистических произведений), так и тем, кто пародировал эталон (создателям соц-арта, направления, вызывавшего широкий интерес у оппозиционно настроенной интеллигенции).

Государственное единомыслие предполагает жесткую систему всех форм искусства, внутреннее единство системы. Важнейшими свойствами соцреалистических текстов были *народность* и *партийность*. Эти краеугольные камни соцреализма, вне сомнения, нельзя рассматривать как эстетические, хотя этого долго требовали советские теоретики искусства. Партийность — верность руководящим идеям, народность — функциональная доступность формы произведения для массового восприятия. По сути это все то же требование политической лояльности творчества, но рассматриваемое со стороны формальной.

Заданный канон соцреализма поневоле сужает систему возможных жанров. Главным оказывается советский роман воспитания, основанный на истории о том, как стихийность героя сменяется сознательностью, потенциально хороший превращается в идеологически грамотного отличного, личностные устремления совпадают с общепартийными и государственными. Причем воспитание происходит при обязательном активном участии партии в лице мудрых ее представителей (именно отсутствие этого условия при соблюдении всех прочих правил было причиной критики, скажем, первой редакции «Молодой гвардии» А. Фадеева).

Вторым по значимости оказывается социально-идеологический роман («Поджигатели» Н. Шпанова, «Буря» И. Эренбурга, «Русский лес» Л. Леонова), в основе которого лежит идеологический тезис о желанном и должном социальном устройстве. С точки зрения этого должного дается принципиальная критика всех существующих общественных отношений и форм. Критика действительности сопровождается или перебивается непосредственными доказательствами тезисов в форме отвлеченных рассуждений или проповеди,



а иногда попытками изображения утопического идеала. Исходная жанровая схема подобного произведения предполагает изображение жесткого противостояния двух систем, что неизбежно приводит к мощной публицистической интонации. В идеале в таком романе должны быть четко обозначены социальные полюса, даны четкие ответы на «вечные» русские вопросы: кто виноват? что делать? когда же придет настоящий день?

Третий наиболее распространенный тип романа соцреализма — исторический роман. Его «тайная современность» подчинена внедрению в сознание широкого читателя новых историософских концепций, лежащих в русле исторического материализма: история человечества есть история борьбы классов, вся предшествующая история есть подготовительная стадия к возникновению бесклассового общества. Обычная для исторического романа политическая интенционность здесь проявляется в неизменной положительности героев «из народа», особенно сориентированных на социальный протест, в такой организации повествования, при которой читатель сможет провести прямые аналогии между событиями советской истории и давнего прошлого и убедиться в преимуществах первых («Порт-Артур» А. Степанова, «Петр Первый» А. Толстого, «Каменный пояс» Е. Федорова и др.).

Четвертый жанровый тип романа соцреализма — роман эпопейного типа (народная эпопея), для которого характерно изображение частной семейной истории на фоне больших исторических событий, когда действие переходит из прошлого в современность, и этот переход осуществляется в соответствии с общей партийной концепцией исторического развития. Начиная со второй и третьей книги «Хождения по мукам» А. Толстого, этот тип романа стал очень популярен («Вечный зов» А. Иванова, «Судьба», «Имя твое» П. Проскурина, «Строговы» Г. Маркова, «Истоки» Г. Коновалова и т. п.). Писатель так расставляет своих героев, что они неизменно оказываются на том участке жизни общества, где проблемы становятся особенно острыми. Широта охвата материала, панорамность «дает ощущение упорядоченного знания всей современной отечественной истории, полученного на примере важнейших, осевых событий. <...> Перед читателем ... открывается широчайшая панорама, взгляд с командных высот на целостную картину действительности»\*. С «командной высоты» становится особенно понятно, что народ мудр и бессмертен, очевидной оказывается идея величия «маленького человека» при социализме, которая усиленно муссировалась советской про-

\* Шведов С. Литература критика и литература читателя // Вопросы литературы. 1988. № 5. С. 10.

пагандой. Этим романы эпопейного типа потакают представлению «простого» человека о той роли, которую он играет в обществе.

Все четыре типа романа — воспитания, идеологический, исторический и эпопейного типа — встречаются как в чистом виде, так и в разного рода смешанных формах, но все они построены на воспроизводстве готовой фабулы\*. В основу романов неизменно положена идея борьбы: с собой, с врагом, за светлое будущее, за улучшение производственных, идеологических и прочих показателей. Господствующей оказывается идея переделки несовершенств во имя будущих совершенств, принципиального разрыва с устоявшимся, традицией\*\*.

Составляющие понятия «социалистический реализм» неоднократно подвергались критическому пересмотру. «Социалистический» предполагает верность социалистической идее, то есть признание классовой борьбы основой развития истории, первичности материи и вторичности сознания — основой мироустройства в целом, и возможности построения в будущем бесклассового общества под руководством коммунистической партии. Эти идеологические установки выдерживались в романах, но реалистическая составляющая нового метода многократно критиковалась, его обвиняют в противоречии между провозглашенной установкой на «правдивое исторически конкретное изображение действительности» и фиктивностью ее воплощения\*\*\*, между миметическими изобразительными формами, имитирующими классический реализм, и умозрительным содержанием. Изящные силлогизмы А. Луначарского о воплощении социалистической перспективы в художественном мире любого текста, чему бы он ни был посвящен, сегодня кажутся скорее любопытными.

Новаторская статья А. Синявского «Что такое социалистический реализм?» (1957) вскрывает эклектическую природу этого явления: «По-видимому, в самом названии “социалистический реализм” содержится непреодолимое противоречие. Социалистическое, то есть целенаправленное, религиозное искусство не может быть создано средствами литературы XIX века, именуемыми “реализмом”. А совершенно правдоподобная картина жизни (с подробностями быта,

\* Так, К. Кларк даже воссоздает, используя методику В. Проппа, общепринятую фабулу «производственного советского романа». См. об этом: *Кларк К. Советский роман: История как ритуал*. Екатеринбург, 2002. Приложение А.

\*\* См., например, анализ литературы «оттепели» в: *Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*. М., 2007.

\*\*\* Метод или миф? // *Избавление от миражей: Соцреализм сегодня*. М., 1990. С. 183–188.



психологии, пейзажа, портрета и т. д.) не поддается описанию на языке телеологических умпостроений»<sup>\*</sup>.

С легкой руки А. Синявского, показавшего внутреннюю эклектичность соцреализма, в нем стали обнаруживать черты разных нереалистических типов искусства: авангардных течений<sup>\*\*</sup>, агиографии<sup>\*\*\*</sup>, сказки<sup>\*\*\*\*</sup>, классицизма<sup>\*\*\*\*</sup>, академизма<sup>\*\*\*\*\*</sup>. Внешне предложенная соцреализмом система настроена на жизнеподобие: герои живут здесь и сейчас, находятся в узнаваемом окружении, участвуют в известных событиях (стройки, войны и т. п.). Но главное, они решают проблемы, знакомые читателям по другим формам идеологической жизни: газетам, радио, позже — телевидению. Все это создает ощущение подобия изображенного каким-то сторонам реальной жизни. «Вера в изображенный внутри картины мир опирается в соцреализме, прежде всего, на солидарность с происходящими социальными изменениями. При этом пронизанность изменений действительности идеологией, политикой, массовыми стереотипами не рефлексирована. Таким образом, борьба с художественной условностью есть проявление стратегии сокрытия и эстетической маскировки первичного овладения действительностью различными механизмами контроля и подавления»<sup>\*\*\*\*\*</sup>.

Соцреализм действительно относительно нейтрален в отношении формы (по остроумному определению Е. Добренко, можно говорить о «стилевом подсознательном» соцреализма<sup>\*\*\*\*\*</sup>). Несмотря на некоторые проявления индивидуальности не в сфере творческого метода, а лишь в области манеры или техники работы, подлинные «мастера соцреализма» не могли быть подлинными художниками. Хотя в конечном итоге единообразием и массивностью (художественные нормативы соцреализма не претерпели особых изменений

\* Цена метафоры. М., 1989. С. 457.

\*\* Так, И. Голомшток в своей монографии «Тоталитарное искусство» (М., 1994) отмечает, что соцреализм унаследовал от авангарда энергию альтернативности (или так, или никак), что он не знает категории «своего другого», ему присущ диктат над языком, принципиальный отказ от объективности, пафос переименования объективно данной сущности, активность, не укорененная в онтологии бытия.

\*\*\* Шатин Ю. Эстетика агиографического дискурса в поэме В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» // Дискурс. 1996. № 2. С. 24–30.

\*\*\*\* Кларк К. Советский роман: История как ритуал.

\*\*\*\*\* Терц А. Что такое социалистический реализм // Цена метафоры. М., 1989.

\*\*\*\*\* Морозов А. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995.

\*\*\*\*\* Круглова Т. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург, 2005. С. 348–349.

\*\*\*\*\* Добренко Е. Стилиевое подсознательное соцреализма // Русская литература XX века: Направления и течения. Екатеринбург, 1998. Вып. 4. С. 128–141.

на всем протяжении его существования) своей работы художники-соцреалисты создали то, что можно назвать «большим стилем», во всяком случае то, что воспринимается сегодня как «большой стиль».

Все собственно формальные проблемы для искусства соцреализма, как это ни парадоксально, несущественны и не играют особой роли, не случайно все многообразие направлений и течений в литературе XX века сводилось для теоретиков соцреализма к понятиям «модернизм», «декадентство», «упадничество», «формализм», ведь высшим текстом для соцреализма все равно остается текст политический. Это могло бы привести к глубокой изоляции советского искусства от исторически преемственного развития мировой художественной культуры, его провинциализму и общему упадку. И привело бы, если бы в Советском Союзе, во-первых, не продолжали работать художники, в рамки соцреализма не вписывающиеся, во-вторых, пытающиеся изнутри расшатывать его устои, в-третьих, использующие его как своего рода рамку для самовыражения. Это позволило «аномалии XX века»<sup>\*</sup> не только вбирать в себя влияния самых разнонаправленных течений, постепенно саморазмываясь, но в конечном итоге так и не стать «основополагающим методом» отечественной литературы, оставшись уникальным фактом культуры эпохи тоталитаризма.

---

<sup>\*</sup> Гудков Л., Дубин В., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998. С. 69.