

5. ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ КАК ФОРМЫ ПЕРЕЖИВАНИЯ НОСТАЛЬГИИ ПО СОВЕТСКОМУ

5.1. ИмPLICITНЫЙ идеализм культуры 1930-х гг. как источник ее харизматической притягательности

Появление социалистического реализма, и шире, той идеологической и культурной атмосферы, которая в нашем сознании связывается с понятием «сталинская эпоха», знаменовало собой радикальную смену политической и культурной парадигмы на рубеже 1930–х гг. Поскольку этот процесс сопровождался резким ужесточением идеологического климата и началом массовых репрессий, возобладавший в 30-е гг. культ традиционных художественных форм и эстетического популизма, в сочетании с ритуалистической условностью в изображении действительности и человеческого духовного мира, выглядел как чисто искусственный продукт «тоталитарного искусства» – результат централизованного принуждения и контроля. Такая трактовка была канонизирована культурным мифом 1960-х гг., когда ценности авангарда триумфально возродились (эксплицитно на Западе, имплицитно, в виде «неофициального искусства», но не менее мощно в советской зоне) в героическом ореоле тех преследований, которым они подвергались в нацистской Германии и сталинском Советском Союзе.

Такая картина не учитывает двух важных обстоятельств. Во-первых, «тоталитарное» принуждение отнюдь не было единым и вездесущим планом, выработанным раз и навсегда и проводившимся в жизнь с неуклонной последовательностью; напротив, конъюнктура «генеральной линии» беспрестанно изменялась – не в последнюю очередь в силу взаимодействия с теми творческими воплощениями, которые она находила у писателей, деятелей искусства и критиков. Насилие несомненно имело место, но в различные моменты оно направлялось в разные, нередко противоположные стороны, и никто не мог с уверенностью предугадать (хотя все силились это сделать), каков будет следующий поворот в этой смертельной игре. Это делало реальный террор гораздо более всепроникающим, а

его потенциальных жертв – более беззащитными, чем в наивно-униформном мире «замятинского» или «орвелловского» тоталитаризма, совершенно невозможном в действительной жизни.

Во-вторых, ни в коем случае не следует упускать из виду тот факт, что реакция творческой личности (и культуры в целом) на внешние стимулы всегда имеет творческий характер – даже когда в этих стимулах решающую роль играет принуждение и страх. Уже в 1927 г., после закрытия Института истории искусств, Шкловский в «Третьей фабрике» заговорил о творческой роли принуждения в развитии искусства, в том смысле, что внешнее давление принуждает художника покинуть уже освоенный эстетический мир и приложить усилия к тому, чтобы найти свой путь в новых рамках, не смотря на то, что сами эти рамки продиктованы извне.

Свирепая критика авангардного искусства как «формалистического» давала возможность для такого творческого ответа именно потому, что она упала на подготовленную почву. И доктрина социалистического реализма (достаточно туманная), и ее насаждение принудительными методами (достаточно сбивчивыми и конъюнктурно-нестабильными) были в такой же степени продуктами господствовавшей идеологии, в какой сама эта идеология формировалась, со множеством зигзагов, в ответ на спонтанно возникавшие историко-культурные импульсы, в том числе исходившие от появлявшихся художественных произведений и литературно-критических идей. Сама критика «формализма» была вторичным продуктом той усталости от авангарда, которая повсеместно ощущалась во второй половине 20-х гг., в том числе в обществах, не имевших ничего общего с «тоталитаризмом», таких, как Франция или Америка. В этом отношении особенно характерна параллель с искусством американского New Deal, где элемент принуждения присутствовал лишь в мягкой форме экономического поощрения популистского, «общественно значимого» и патриотически окрашенного искусства со стороны государства.

Такие черты авангарда, как фрагментарность формы, императив «деавтоматизирующей» инновации, решительное преобладание «приема» над субстанциальным психологическим и социальным содержанием, сами становятся все более автоматичными и как следствие этого все менее привлекательными как для элитарной части публики, так и для самих художников. Диктаторское господство – по

крайней мере, среди культурной элиты – авангардных ценностей в 1910-х и первой половине 1920-х гг. вызвала в качестве реакции новое тяготение к эпическим художественным формам. На авансцену культуры возвращаются развитое романное повествование, с множеством переплетающихся сюжетных линий и социальным и психологическим анализом, «большая симфония» в традициях Малера и Чайковского, психологическая музыкальная драма, репрезентативная живопись, повествовательный кинематограф.

Повсеместный успех социально-психологического романа начиная со второй половины 20-х гг. – и не только в Советском Союзе, где этот процесс в основном происходил под эгидой социалистического реализма, но и в Америке «нового курса» (Стейнбек, Дос Пассос), и в различных европейских странах – может служить свидетельством этого спонтанного исторического процесса. Особенно характерной была ситуация в Германии, где резкий раскол общества в связи с приходом к власти нацизма не повлиял на творческое развитие писателей различных убеждений и разной внешней судьбы. И Анна Зегерс, член Интернационала, впоследствии ведущий литератор ГДР, и Альфред Деблин, писатель умеренно-либеральных убеждений, дебютировали в 1920-е гг. произведениями в остром экспрессионистском ключе («Восстание рыбаков Санта-Барбары» Зегерс, «Берлин, Александер-платц» Деблина). Но в 30-е, оказавшись в эмиграции, оба обращаются к эпическому жанру с отчетливой популистской и антибуржуазной направленностью («Транзит» Зегерс, четырехтомная эпопея о немецкой революции 1918 г. Деблина). Ганс Фаллада, дебютировавший как поэт постсимволистского направления в 20-е гг., в следующем десятилетии создает романы с острой социальной направленностью. Совершенно аналогичной выглядит творческая эволюция Луи Арагона: от постсимволистской поэзии к психологическому («Аурелиан») и далее к социальному, идеологически ангажированному роману («Коммунисты»). Процесс спонтанного, поверх политических и идеологических водоразделов, отхода от эстетики и риторики авангарда отчетливо просматривается в музыке, где новое поколение (Шостакович, Попов, Барток, Копланд), дебютировавшее во второй половине 20-х гг. в остро авангардном ключе, в следующем десятилетии обращается к большому стилю симфонии, музыкальной драмы и программной симфонической картины с отчетливым национально-фольклорным и популистским оттенком.

С чисто эстетической точки зрения эта тенденция означала реабилитацию художественных форм предыдущего столетия, которая могла показаться отступлением от эстетических завоеваний начала XX в. Однако в лучших художественных достижениях этого времени внешнее возвращение к традиции было способом обновления, именно в силу того, что традиционные формы только оттеняли жестокую социальную и психологическую конфликтность репрезентированной в них действительности. Именно такого рода инновационный характер имела проза Деблина, Стейнбека, Платонова, опера и симфонии Шостаковича, поэтическое «второе рождение» Пастернака.

На русской почве этот процесс поисков новой связи с эстетической и духовной традицией, через голову двух авангардных десятилетий, имел ту особенность, что он в первую очередь означал возрождение – конечно, лишь частичное, и в измененной форме – духовных ценностей Серебряного века. В условиях отлива авангардной волны, мощный духовный заряд Серебряного века не мог не найти резонанса в поисках новой «социалистической» духовности.

Парадоксальной стороной этого процесса было то, что на чисто риторическом уровне самосознание продолжало питаться формулами, кристаллизовавшимися в эпоху революции и первых послереволюционных лет, чья связь с авангардистской ментальностью была несомненной. Такие типично авангардные черты этого идеологического канона, как отрицание идеализма, материалистический культ производства (включая производство искусства из «материала»), деконструкция эстетического «старого мира» и экспериментальное строительство новых форм, отрицание национальной почвенности и личностного психологизма в пользу рационалистических универсальных категорий, сохраняли, если верить господствовавшей риторике, незыблемую прочность в 1930-е гг., или даже стали утверждаться с еще более бескомпромиссной принудительностью. Однако то, что спонтанно развивалось под поверхностью готовых риторических формул, имело результатом их имплицитное отрицание, конечным результатом которого (в полной мере проявившимся уже в послевоенное время) явилось их полное обесмысливание. Строительство колхозов сопровождалось чудовищными человеческими жертвами и имело катастрофические экономические и социальные последствия; но в чисто символическом плане перестройка деревни на основе общинной кооперативности – в отрицание более ранней идеи

тотальной индустриализации и урбанизации села – означала мощное утверждение почвенного органицизма. Идея иерархического содружества, под водительством русского народа, «братских» национальностей заменила собой интернационализм; в собственно культурной сфере эта идея имела следствием поощрение и даже насаждение национальных культурных особенностей, в противовес космополитической направленности авангардного и, в частности, раннеревOLUTIONционного искусства.

В этом процессе художественной практике 1930-х гг., в том числе и произведениям, получившим официальную санкцию в качестве образцов социалистического реализма, принадлежала важнейшая роль. В то время как философия, социальные науки, публицистика в СССР 1930-х гг. оставались скованными императивом риторического канона, восходившего к культурной парадигме предыдущего десятилетия, в произведениях литературы, музыки, живописи этого времени, именно в силу относительно большей размытости художественного сообщения, нашли спонтанное выражение коренные идеологические ценности новой культурной эпохи.

Фундаментальные ценностные категории, связывающие социалистический реализм с идеализмом Серебряного века, имеют в основном неоромантическую природу. Подобно тому, как Серебряный век апеллировал к романтизму через голову «позитивизма» второй половины минувшего столетия, точно так же отрицание авангардной депсихологизации и демистификации искусства означало имплицитное возвращение к многим ценностям доавангардной эпохи. Основные категории неоромантического идеализма, спонтанно возрождающиеся в искусстве социалистического реализма, можно тезисно обозначить следующим образом.

Проблема места субъекта в объективном мире. Если посмотреть на то, что совершается в романе социалистического реализма: строительство индустриального гиганта или колхоза, осязаемые результаты которого, какими их застает конец романа, ничуть не лучше, а скорее хуже, чем то, что было раньше; чудовищное разбазаривание техники и человеческих жизней в погоне за одноразовыми рекордами или в лихорадочных усилиях предотвратить катастрофу, вызванную элементарной нераспорядительностью, – то с точки зрения практического здравого смысла героическое самопожертвование положительных героев выглядит полной нелепостью, даже безуми-

ем, а его сочувственное изображение – чистой условностью, которую можно было бы объяснить только карьеризмом либо страхом автора. Но в том-то и дело, что движущей силой изображаемых событий является не прагматическая, а духовная цель. То, к чему стремятся герои, – это не материальное процветание и комфорт, которые якобы должно принести индустриальное и колхозное строительство в неопределенном будущем, но экстатическое ощущение своего единения с окружающим материальным и человеческим миром. Герой социалистического реализма находит ключ к разрешению центральной проблемы романтического сознания: как обрести потерянный рай абсолютной гармонии, из которого человека извергла его свободная воля. Теперь эта свободная воля целиком растворяет себя в усилиях, направленных на достижение идеала. Неважно, как осязаемо выглядит это достижение (как правило, весьма непривлекательно для постороннего взгляда); важно, что в процессе достижения герой переживает полную слиянность мысли и действия, своей личности и коллектива, слова и действительности. Вопреки распространенному мнению, ранний роман социалистического реализма отнюдь не стремится приукрасить действительность; напротив, чем мрачнее и болезненнее физическая реальность, окружающая героя, тем в более чистой форме выступает экстатический эффект обретенной внутренней гармонии.

Видимость и сущность. В романе социалистического реализма непременно присутствует отрицательный герой, разоблачающий – нередко с удивительной точностью и убедительностью – бессмысленность происходящего, чудовищность жертв, приносимых в погоне за фантомами, и сомнительность достигнутых результатов. Читателю, наблюдающему действия героев со стороны, легко отождествиться с этой критикой, сочтя непереносимое поражение отрицательного персонажа данью оппортунизму жанра. Суть дела, однако, в том, что позиция «положительного» читателя романа социалистического реализма, как и его положительного героя, предполагает внутреннюю вовлеченность в сущностный смысл происходящего. В перспективе этой позиции отрицательный герой (как и «отрицательный» читатель, разделяющий его доводы) может быть тысячу раз прав с точки зрения того, как вещи выглядят на поверхности. Его поражение имеет не эмпирический, а метафизический характер; оно состоит в том, что он оказывается неспособным проникнуть в сущ-

ность вещей сквозь их эмпирическую видимость. В этом смысле сам процесс чтения романа социалистического реализма является таким же испытанием для читателя, каким участие в той или иной производственной или социальной ситуации является для его героев. Если то, что открывается вашему взгляду, – это картина разрушения, страданий, скудости, жестокости и бестолковой нелепости существования, значит, вы поражены дефектом зрения, не позволяющим увидеть сущность и обрекающим вас на роль «отрицательного читателя» (со всеми вытекающими из этого во времена террора логическими последствиями). Подобным же образом читатель начала века, возмущавшийся нелепостями символистского опуса, расписывался в своем статусе «фармацевта» (как собирательный социальный и интеллектуальный тип такого читателя именовали завсегдатаи «Бродячей собаки»), пораженного отсутствием надэмпирического духовного зрения.

Трансформация ницшеанского героя. На ранних подступах к СР эстетике, приручение стихийности и введение ее в русло сознательности было результатом деятельности героя, олицетворявшего собой тип ницшеанского сверхчеловека. Подобно Заратустре, герой, шаг за шагом подчинявший стихийную массу своей воле, практически сразу являлся на сцену таким, каков он есть. Распространенный образ «тоталитаризма» как неуклонного осуществления чьей-то злой воли (Сталина, орвелловского Большого Брата) восходит к этой ницшеанской категории, вернее, к ее популистской редукции. Таковы Павел Власов или Глеб Чумалов (как и Санин Арцыбашева, и многие герои Джека Лондона); таковы и герои послевоенного романа социалистического реализма, все эти кавалеры Золотой Звезды и прогрессивные изобретатели, точно с неба сваливающиеся на головы растерявшихся масс и негодных бюрократов. Но в 1930-е гг. этот ницшеанский мотив претерпевает характерную эволюцию. Герой раннего романа социалистического реализма не появляется как *deus ex machina*, но постепенно вырастает из той самой почвы, которую он в конце концов преобразует своей волей. Вот почему роман сталинского времени, какой бы ни была его основная тема, одновременно всегда является романом воспитания. Его главный герой не просто строит новый мир, но в этом процессе он строит самого себя как личность, способную пересоздать действительность. Его роль в картине преобразующегося мира – это роль субъекта и объекта од-

новременно. Являясь принципиальным катализатором происходящих изменений, герой вместе с тем «остаётся в строю»; он такой, как все, один из многих, чья жизнь и чья личность постепенно вырастают из этих изменений. Само это соединение субъективного и объективного начала служит знаком преодоления коренной романтической дилеммы, о которой говорилось выше.

Симбиоз литературы и жизни. В целом ряде произведений социалистического реализма («Как закалялась сталь», «Время, вперед!», «Повесть о настоящем человеке») воспроизводится один любопытный мотив: в конце романа является его автор в качестве реальной личности, только что закончивший рассказ о своей жизни, — ту самую книгу, которую только что прочел читатель. Читавшаяся до этого момента как «роман» книга превращается в реальную историю реального человека — главного героя романа либо (в случае с романом Катаева) участника-наблюдателя, записавшего свои непосредственные впечатления. Но сама жизнь героя-автора достигает полного воплощения именно фактом написания книги. Не только «сама жизнь» пишет книгу, но создание книги в свою очередь позволяет жизни реализоваться, превратившись из ряда разрозненных событий в идеальное целое. В этом симбиозе или взаимной зависимости литературы и жизни, в котором невозможно не услышать отголосок «жизнестроения» начала века, стирается различие между эмпирическим фактом и словесным изображением. Любой вымысел становится фактом, вернее, его сущностным воплощением, более достоверным, чем видимая действительность. Более того, сочиненное становится реальным шагом в движении эмпирического мира к своей сущности: книга подталкивает жизнь в направлении изображенной в ней картины. Но происходит это лишь при условии полного слияния героя-автора-читателя с миром, который они строят, их личности с коллективом строителей, их мысли с конструктивным действием. Романтический герой ощущал изреченную мысль как ложь в силу пропасти между субъективным сознанием и гармонией объективного мира. Преодоление метафизической пропасти между субъективным и объективным, коллективным и индивидуальным, достигаемое путем полного растворения в созидающей деятельности, означает также преодоление метафизического разрыва между словом и мыслью. «Слово» в дискурсе социалистического реализма

больше не противопоставляется «делу», как в «Фаусте», но само становится словом-делом и словом-мыслью.

Художественное повествование социалистического реализма обещало читателю нечто большее, чем беспечальная жизнь посреди тучных пастбищ и ломящихся от товаров магазинов. Оно воплощало в себе обретение метафизической гармонии, где слово означает мысль, а мысль — слово, где между личностью и коллективом, духовным миром и материальным существованием нет противоречия, а лишь взаимно обогащающее единство. В этом, как мне кажется, главный секрет харизматической притягательности и искусства социалистического реализма, и культуры сталинской эпохи в целом.

5.2. Ностальгия по советскому в художественных дискурсах современности

Отсутствующая ностальгия. Поиск самого себя

Роман М. Бутова «Свобода» (Новый мир. 1999. № 1–2), как романы Ю. Трифонова 1970-х гг., построен как воспоминание. Социальная реальность конца 1980–1990-х гг. предельно редуцирована, автор акцентирует условность моделируемой в романе сюжетной ситуации: это ситуация экзистенциального кризиса, что дополнительно маркируется отсутствием у героя собственной семьи, бездомностью, неукорененностью в социальном мире (герой – безработный) и одиночеством. Человек у М. Бутова исследуется на способность обретения духовных связей с отвергнувшим его миром, поэтому духовная составляющая природы человека входит в кругозор автора. Путь личностного самосознания – это путь осмысления своей единичной жизни и своих связей с другими.

Результатом анализа и самоанализа становится обретение чувства экзистенциальной свободы, формирование «этического», а не «эстетического» (С. Кьеркегор) человека, осознанно совершающего свой выбор и открывающего личную экзистенциальную сущность: «перед каждым свое пространство, свое время – свое огромное поле, которое следует пересечь, чем-то жертвуя и чем-то не поступаясь. А вот чем – все равно придется всякий раз определять заново. В том-