

### Соцреализм, или «Борьба за наслаждение»

Понимание искусства в соцреализме насквозь телеологично. Искусство имеет здесь вполне утилитарные цели — оно должно «воспитывать», «формировать», «учить» («книга — учебник жизни») и т. п. Такое целеполагание исходило из своеобразного понимания природы творчества.

Размышляя о «ложном» «наивно-рационалистическом, упрощенном представлении о художественном творчестве» и анализируя штампы современной ей критики, Л. Чуковская писала: «Писатели М. Ильин и К. Паустовский, увлеченные размахом социалистической стройки, изображали, показывали эту стройку в своих книгах. Показывали строительство? Нет, по терминологии Гр. Гроденского... “решали проблему показа”. “Веселая пионерская песенка... удачно *использует* шутку”, — говорит Д. Левоневский..., не предполагая, по-видимому, что поэту бывает весело и он, случается, поэтически шутит, а не “*использует*” свою собственную шутку. Если же поэты не создают веселых и смешных произведений, то исследователю не приходит на ум такая естественная мысль: “Эти поэты лишены юмора”; нет, он полагает, что они “не могут понять значения юмора” в отличие от тех поэтов, которые хорошо понимают, что “было бы бесхозяйственностью... отказаться от такого сильного оружия, каким является смех”. Понимают — пишут смешно; не понимают — не смешно. Если в книге А. Котовщиковой “В большой семье”, по утверждению критиков В. Макаровой и О. Хузе, герои в последних главах теряют свою жизненность, то происходит это потому, что писательница “неверно поняла требования динамичности и сюжетности в детской литературе”. Следовательно, поняла бы верно — и образы в ее книгах сделались бы полнокровными, зримыми. “Отсутствие лиризма и ярко выраженной заинтересованности автора в изображаемых событиях... является заблуждением писательницы”. Так и сказано: “отсутствие лиризма — заблуждение”. «Неужели, — комментирует Л. Чуковская этот язык критики, — Блок, или Маяковский, или Тютчев были великими лириками потому только, что не заблуждались относительно пользы лиризма, понимали, что с их стороны “было бы бесхозяйственностью” “отказаться от такого сильного оружия”, как лирика, поняли эту истину и, поняв, стали писать лирически?» Л. Чуковская призывала критиков понять, что «они говорят об искусстве; что труд художника — большого или малого — труд творческий; что художественное произведение — дитя ума и страсти, а не только “просчета”, “учета”, “хозяйственности” или “бесхозяйственности”». От современной критики, писала она, «веет формализмом, да притом не литературным, а каким-то иным — канцелярским. По-видимому, сухая рационалистичность мышления порождает неизбежно канцелярские формы речи»<sup>149</sup>.

Однако, в этой своей «критике критики» Л. Чуковская не довела свою мысль до конца: от критикуемых ею «позиций» «веет» именно *литературным* формализмом, канцелярские же «формы речи» — знак штампа и, следовательно, укорененности подобного понимания искусства. В отмеченном Чуковской рационализме «правильной» критики — генетическая связь ее с механицизмом и рационализмом формальной школы, но если формалисты здесь шли путем творческого поиска и естественного преодоления узости, то соцреализм воспринял их идеи механистически же, что, конечно, никак не противоречит непрестанной словесной борьбе соцреализма с формализмом.

«Творческое служение» понималось здесь как служба: «Фучик — революционный трибун. Он *всегда, и на посту писателя*, помнил прежде всего о своем долге коммуниста, и свои литературные выступления посвящал прежде всего тому, что служит народу и его современной борьбе»<sup>150</sup>. В соцреализме действительно есть «пост писателя», являющийся продолжением его внелитературной деятельности.

При этом мировоззрение понимается как нечто внешнее по отношению к творчеству: человек, обладающий соответствующим мировоззрением, обретает и соответствующий писательский «пост».

«Одним из решающих вопросов материалистической эстетики является вопрос о мировоззрении и творчестве писателя. Вне понимания ведущей роли мировоззрения мы не сможем определить ни существа, ни основных задач литературы социалистического реализма... говоря о мировоззрении и творчестве писателя, мы сделали бы коренную ошибку, если бы попытались противопоставить творчество мировоззрению, если бы не подчеркивали ведущую и определяющую роль передового мировоззрения в творчестве советских писателей, если бы хоть в малейшей степени принизили роль мировоззрения»<sup>151</sup>. Важен не сам характер отношений и вопрос «примата», но (как и в случае с содержанием и формой) сам факт противопоставления. Критикуя в цитируемой статье выдвинутый Л. Тимофеевым в его «Теории литературы» тезис о том, что «творчество шире мировоззрения», Б. Соловьев писал: «Формулу “творчество шире мировоззрения” можно утверждать и отстаивать, только стоя на позициях метафизики. Только схоласт, говоря о мировоззрении, может игнорировать самое основное, а именно то, о каком мировоззрении идет речь: о передовом, прогрессивном, или о реакционном, отсталом? Вне этого всякие рассуждения о мировоззрении становятся схоластической абстракцией»<sup>152</sup>. Важно здесь не то, что обе стороны (и Л. Тимофеев, и Б. Соловьев) оперируют «схоластическими абстракциями», а то, какие из этого спора делаются выводы. Критикуя учебник Л. Тимофеева, оппонент делает следующее заключение о «назначении творчества»: «Если поверить учебнику, то можно подумать, что значение художника определяется не тем, в какой мере и степени сумел он ответить на вопросы и требования общества, народных масс, сумел выразить их взгляды, представления и интересы, а тем, что он сам отвечает на свои собственные вопросы, сам осуществляет те цели, которые сам же ставит перед собой, накапливает культуру для того, чтобы выразить свой собственный опыт... Из такого рода утверждений напрашивается один вывод: творчество — это не активная, общественная деятельность, в которой писатель выражает средствами образно-художественного слова идеологию определенной части общества, его интересы, а стало быть и свои интересы..., но всего только создание образов как плодов “дара воображения”. Мировоззрению же художника вообще нет места в этом “царстве прекрасного”, каким является творчество “истинного художника”, — т. е. художника, чуждого “тенденциозности”, “публицистичности”, “корыстности”, то есть глубоко равнодушного к судьбам общества»<sup>153</sup>.

Прокламируя ангажированность и тенденциозность литературы и утверждая, что «советская литература является самой партийной и тенденциозной» и потому... «самой свободной и полнокровной»<sup>154</sup>, соцреализм в принципе отказывал художнику в праве на самовыражение. Характерна в этом смысле реакция на «либерально-буржуазный тезис о свободе», который «протаскивался» в статье В. Померанцева «Об искренности в литературе»: «...этой статье вообще чуждо признание значения связи писателя с народом, сознательного служения народу. Писатель рассматривается как одиночка, творящий субъект, который сам и в себе находит истину, которому не нужно обращаться к опыту и мудрости коллектива, народа, партии, не нужно черпать идеи “извне”, ибо “все, что не от автора, — это неискренне»<sup>155</sup>. Это аксиома: «в своем творчестве каждый поэт, безусловно, должен исходить из интересов государства и нашей коммунистической партии»<sup>156</sup>.

Отсюда — упор критики на рациональный, «сознательный» момент в творчестве, ибо «принижение сознательного элемента, апелляция к интуиции, как наиболее верному пути “провидения” действительности, — все это мешает правильному пониманию жизни»<sup>157</sup>. Такое понимание творчества, естественно, входило и в сознание писателей. Еще одна характерная в этом плане мысль из записных

книжек П. Павленко: «Когда я начинаю новую вещь, рассказ, повесть или роман, я вкладываю в дело всю энергию, все накопленное, будто это последнее, что мне придется написать. И когда я вспоминаю свои плохие вещи, я не говорю: надо бы было их написать лучше, — я говорю: надо было иметь в ту пору больше знаний и материала»<sup>158</sup>. И действительно, понятия «хуже»/«лучше» не отражают существа дела: есть конкретный план суждения: чтобы в произведении отразилось «правильное понимание жизни», нужно «больше знаний и материала». Проблема «правильности» снимается (писатель, вооруженный «передовым мировоззрением», знает, что правильно, а что нет, доопытно, до написания «вещи»), а следовательно, вопрос о том, каково «качество вещи», решается тоже чисто механически — путем накопления «знаний и материала».

Этим путем решаются вообще все вопросы искусства: «Искусство пластического изображения требует наличия двух условий. Во-первых, того, чтобы писатель знал: существует такое искусство, без него, по сути, нет и художественной литературы... Главное же условие совершенства в искусстве пластического изображения — ясность и четкость идейной позиции писателя, точность видения им жизни, полное понимание им сущности изображаемых событий и характеров, а отсюда — воля к поискам, открытие самых главных, самых типических черт в людях и событиях. Без этого никакое понимание необходимости пластики изображения не поможет: не будет реального предмета для осуществления этой самой пластики»<sup>159</sup>. Итак, писатель должен *знать*, что есть такое искусство, *понимать сущность* явлений и *открывать* главные черты. При «ясной и четкой» позиции «искусство пластического изображения», безусловно, состоится.

Важно отметить здесь и еще одно обстоятельство: как творчество и мировоззрение культура мыслит отдельно, так же точно мыслит она художественную реальность и замысел писателя. Собственно, спор здесь почти всегда шел вокруг вопроса о том, правильно ли отражена действительность и верно ли писатель ее понимает. Второе исключительно важно. На этом строились почти все дискуссии о произведениях (от «Кружилихи» В. Пановой до «Волги-матушки реки» Ф. Панферова).

Так, например, пьеса А. Софронова «Московский характер» критиковалась «партийной печатью» за то, что образы в ней показаны и оценены автором «неверно», ибо как ни пытается драматург дискредитировать своего героя, тот все равно оказывается правым. Из этого следовало, что герой может быть «объективно» (вне и до авторской оценки) хорош (или плох), то есть герой легко «вынимался» из текста и мог рассматриваться *вне* авторской «субъективности». Подобная «объективация», овнешнение героя сводили личность автора вообще к фактору факультативному (если герой может мыслиться *вне* контекста авторского понимания, тогда зачем вообще нужен автор?)

Есть здесь и другая сторона. Так, рассматривая роман Ф. Панферова, критика констатировала (это вообще станет штампом), что «замысел писателя коренным образом расходится с его воплощением». Таким образом, предполагалось, что и «замысел» давался вне, и до своего воплощения он ясен критику, он дан ему до текста. Отсюда — своеобразный способ борьбы со «схематизмом»: схема остается схемой, констатирует театральный критик, «прежде всего потому, что драматурги искали коллизию не в недрах человеческого характера, не в индивидуальных особенностях людей, не в том, как они работают, чувствуют, мыслят, а в заданных и предreshенных умозаклчениях. Умозаклчения, сами по себе, были правильными, а пьесы... поверхностными и лишенными жизненной правды»<sup>160</sup>. И в самом деле, первое вовсе не противоречит второму, если оставаться в рамках соцреализма, ибо дело вовсе не в «умозаклчениях» (они «сами по себе» верны), а в том, что нужно следовать «правде жизни», «правде характеров» и, таким образом, схематизма не будет: умозаклчения потому и верны, что следуют правде. Писа-

тель вступал в отношения вовсе не с «правдой жизни» и не с действительностью как таковой, а с отраженной жизнью («умозаключениями»). Следование этому методу требует от писателя серьезных усилий. Причем, эти усилия должны быть сознательными. Отсюда — одно из главных требований — «сознательность художника», понимаемая как сознательное следование установленному способу воссоздания действительности, никак не связанному с «самодеятельностью», но заданному *извне* и принятому как *свое*. «Молодая гвардия», пишет критик, «ярко свидетельствует, каким преимуществом обладает художник, чье историческое сознание определено передовым мировоззрением эпохи. Мне скажут, что у Фадеева историзм — черта таланта. Совершенно верно; но это означает только то, что Фадеев сознательно воспитывал и развивал свой талант именно в этом направлении. Лишний раз подтверждается та общая истина, что *высшая сознательность художника есть непереносимое условие высших достижений в искусстве*»<sup>161</sup>.

Постулируемая «сознательность» неотделима от утверждаемой «ответственности художника». Что означает такого рода ответственность? В соцреализме утверждается персональная ответственность художника перед внешней ему инстанцией (народом, государством, партией)<sup>162</sup>. Причем эта внешняя инстанция никакой ответственности ни перед кем не несет. Принципу *взаимной* ответственности искусства и жизни, постулированному М. Бахтиным, приходит на смену принцип односторонней ответственности. Если традиционная культура утверждала (словами М. Бахтина) тезис о том, что «поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов»<sup>163</sup>, то соцреализм постулировал своеобразную сепаратизацию этих сфер и, таким образом, утверждал принцип высшей безответственности искусства (при тотальной ответственности художника), четко разделяя «жизнь» как некую судебную инстанцию и искусство как подсудную сферу. Это, в свою очередь, вело к тому, что М. Бахтин называл «механическим целым», части которого «хотя и лежат рядом и соприкасаются друг с другом, но в себе они чужды друг другу»<sup>164</sup>. Отделение искусства от жизни, по М. Бахтину, неизбежно ведет к тому, что мир искусства понимается как мир «вдохновенья, звуков сладких и молитв». Соцреализм, таким образом, делал то же допущение, что и предаваемое им анафеме «чистое искусство».

В основе соцреалистического понимания искусства лежит эстетизм. Чтобы убедиться в этом, необходимо понять, как понимался «эстетизм» в самой соцреалистической культуре. Обратимся к толковому словарю русского языка С. И. Ожегова, который является настоящим лексиконом позднесталинской культуры. Эстетизм, читаем у Ожегова, имеет два значения: 1) направление в искусстве, пренебрегающее идейным содержанием и ставящее задачей создание эффектных внешних форм, формализм в эстетике и 2) склонность к красоте, к эстетическому (устар.). Соцреализм проявлял тягу к эстетизму и как к устаревшему, и как к актуальному для своего времени понятию. И хотя актуальное значение носило отчетливо негативный смысл, а устаревшее — нейтральный, это не должно смущать. Соцреализм открыто заявлял о своей «склонности к красоте».

Красота понималась здесь прежде всего как «простота» и «доступность», и высшим ее образцом соцреалистическая культура полагала классику. Критикуя «формалистическое направление в музыке», А. Жданов говорил: «Отдельные строфы и сцены элегического или полумелодийного характера или претендующие на мелодичность внезапно прерываются шумом и криком на два форте, тогда музыка начинает напоминать шум на строительной площадке в момент, когда работают экскаваторы, камнедробилки и бетономешалки. Эти шумы, чуждые нормальному человеческому слуху, дезорганизуют слушателя»<sup>165</sup>. Искусство должно быть близко к жизни, но оно не есть жизнь (шум на строительной площадке, как в

авангарде). Эти звуки противоестественны, музыкальный строй «усложнен» и, значит, некрасив, а эта музыка «непонятна и чужда советскому народу»<sup>166</sup>. Неприемлемым с этой точки зрения считалось «внедрение» в музыку «элементов грубого натурализма», которое исходило из игнорирования «формалистами в музыке» того «бесспорного положения, что не всякий натуральный звук может быть перенесен в музыкальное произведение»<sup>167</sup>.

«Надо сказать прямо, что целый ряд произведений современных композиторов настолько перенасыщен натуралистическими звуками, что напоминает, простите за неизящное выражение, не то бормашину, не то музыкальную душегубку. Просто сил никаких нет, обратите вы на это внимание! Здесь начинается выход за пределы рационального, выход за пределы не только нормальных человеческих эмоций, но и за пределы нормального человеческого разума»<sup>168</sup>. Из этого делался вывод: «Если музыка перестает быть содержательной, высокохудожественной, если она становится неизящной, некрасивой, вульгарной, она перестает удовлетворять тем требованиям, ради которых она существует, она перестает быть сама собой»<sup>169</sup>. Требование «изящного» и «красивого» искусства — главное требование соцреализма: формалисты «привносят в музыку столько грубого, вульгарного, столько фальшивого, что музыка перестает отвечать своему назначению — доставлять удовольствие»<sup>170</sup>. Поэтому, «если требуют от слушателя, чтобы он расхваливал музыку грубую, неизящную, вульгарную, основанную на атональностях, на сплошных диссонансах, когда консонансы становятся частным случаем, а фальшивые ноты и их сочетания — правилом, то это есть прямой отход от основных музыкальных норм... Музыка, нарочито игнорирующая нормальные человеческие эмоции, травмирующая психику и нервную систему человека, не может быть популярной, не может служить обществу»<sup>171</sup>. Таким образом, «отступления от норм музыкального искусства представляют нарушения не только основ нормального функционирования музыкального звука, но и основ физиологии нормального человеческого слуха. Между тем следует учитывать, что плохая, дисгармоническая музыка, несомненно, нарушает правильную психо-физиологическую деятельность человека»<sup>172</sup>.

Ждановское понимание музыки программно для соцреализма с его опорой на «здоровое и красивое». Ясно, что все сказанное выше относится не только к музыке, но и к литературе, к искусству вообще. Когда постановление ЦК об опере «Великая дружба» обсуждалось ленинградскими писателями, О. Берггольц, выступившая с резкой критикой «формалистической» поэмы С. Кирсанова «Небо над Родиной», «поражающей читателя своей дисгармоничностью», утверждала: «стихи должны быть ясными, доставляющими наслаждение, борьба за такие стихи требует усиления борьбы с формализмом, трюкачеством в поэзии, борьбы за высокую идейность поэтического творчества»<sup>173</sup>. Тут интересен сам характер выражения этой традиционной для соцреализма мысли: искусство есть наслаждение, борьба за наслаждение требует борьбы, борьбы... Наслаждение есть (по Ожегову) «высшая степень удовольствия», удовольствие же имеет два значения: 1) чувство радости от приятных ощущений, переживаний и 2) забава, развлечение, а «совокупностью качеств, доставляющих наслаждение» является красота, красивое, прекрасное.

В этом смысле в высшей степени характерен для соцреализма тот вывод, который делался из учения Н. Чернышевского о прекрасном: «Чернышевский нанес сокрушительный удар всем тем идеалистическим теориям, которые считали, что прекрасное относится только к области сознания и не содержится в самой действительности»<sup>174</sup>. Этого не понимали не только представители «левого искусства», но и рапповцы: и те, и другие «третировали понятие прекрасного и по отношению к объекту изображения, и по отношению к мастерству воплощения художником своей темы»<sup>175</sup>. Так возводилось в соцреализме понятие красивого в

ранг высшей ценности. В своей речи перед деятелями музыки А. Жданов говорил: «Вы, может быть, удивляетесь, что в Центральном Комитете большевиков требуют от музыки красоты и изящества. Что за новая напасть такая?! Да, мы не оговорились, мы заявляем, что мы стоим за красивую, изящную музыку, за музыку, способную удовлетворить эстетические потребности и художественные вкусы советских людей, а эти потребности и вкусы выросли неимоверно. Народ оценивает талантливость музыкального произведения тем, насколько оно глубоко отображает дух нашей эпохи, дух нашего народа, насколько оно доходчиво до широких масс»<sup>176</sup>.

Эти установки проводились и в повседневном руководстве искусством. Интересна в этом плане редакционная статья «Правды» об опере Г. Жуковского «От всего сердца», где были «вскрыты идейные и эстетические пороки этого произведения». Статья отмечала, что эта постановка «не доставляет зрителям и слушателям той радости, которую всегда несет в себе настоящее искусство». Пороком оперы, отмечалось в статье, является и то, что она не показывает прекрасного в самой жизни. В частности, воспроизводя современную деревню, театр показал на сцене обстановку, которая полностью противоречит эстетическим представлениям зрителей о современной деревне: «Мы видим на сцене жалкий, покосившийся плетень, по бокам — несколько аляповато нарисованных деревьев, в середине — брошенное бревно, очевидно, «для натуральности», вдали — серый пейзаж. На этом фоне — толпы оперных поселян, которые так и не знают, что им, собственно, надо делать на сцене. Сцены в поле лишены света и воздуха, ощущения могучего и вольного простора широкой украинской степи. Сцена в правлении колхоза удручает своей угрюмой, сдавленной теснотой. А большой колхозный двор выглядит темным, захламленным «закутком». Как все это далеко от реальной жизни передовых колхозов!»<sup>177</sup>

Поскольку художнику извне дано знание о том, что прекрасно и что безобразно в жизни, задача его сводится к тому, чтобы, «выражая идеи и стремления своего времени и своего класса, мобилизовать все средства искусства для того, чтобы воспроизвести одни явления как прекрасные, другие — как отрицательные и безобразные. Само собой разумеется, что эстетические представления о передовом, реалистическом искусстве отражают правду жизни и тенденции ее развития... Нельзя отражать правду жизни, не воспевая действительно прекрасное в жизни и не обличая все реакционное, мешающее движению вперед, как антиэстетическое и безобразное»<sup>178</sup>. Утверждалось, что «энергичная направленность эстетических оценок, стремление к положительной или отрицательной эстетической оценке явлений жизни в соответствии с симпатиями или антипатиями народа — все это в высшей степени отражает народные представления о прекрасном»<sup>179</sup>.

Здесь мы подошли к вопросу о способах утверждения в искусстве этих «народных представлений» в качестве эстетической нормы.