

# ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕМОНОЛОГИЯ СОЦРЕАЛИЗМА

Андрей Морыганов

Эстетика соцреализма отмечена четкой оценочной маркированностью своих специфических (восходящих к идеологическому дискурсу) категорий и помимо понятий позитивных (народность, партийность, коммунистическая идейность и т. д.) включает, пожалуй, даже более богатый, хотя и менее теоретически разработанный набор понятий негативных.

Особая потребность в последних и даже неизбежность их появления обусловлена тем, что канон соцреализма развивался в непосредственной близости (диахронической и синхронической) неканонического либо «иноканонического» искусства и постоянно был вынужден самоопределяться по отношению к его различным течениям. Кроме того, с точки зрения официальной критики, *эстетическое* воздействие этих чуждых или прямо враждебных течений на творчество, стиль, поэтику пролетарских и советских авторов неизменно ведет к опасным *идеологическим* уклонам, нуждающимся в разоблачении с помощью особого инструментария.

Среди общего набора отрицательно маркированных категорий эстетики соцреализма особую роль играют четыре понятия: эстетство, чистое искусство, безыдейность и аполитичность. На их повторении в разнообразных (преимущественно бранно-экспрессивных) контекстах построено практически все Постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград” и особенно сопутствовавший ему доклад Андрея Жданова. Однако, в отличие от большинства аналогичных оценочных понятий (есенинщина, переверзевщина, воронщина и др.), перечисленные выше в своем генезисе и сфере применения не имеют четкой историко-литературной локализованности. Они пронизывают собой всю историю становления и развития эстетики соцреализма. Концептуальное ядро каждого из них «обслуживает» критику наиболее чуждых внешних течений, наиболее опасных внутренних «уклонов».

На ждановской стадии эти понятия фигурируют в качестве застывших оценочных ярлыков. Их функционирование напоминает механизмы бранной номинации: чистая негативно-эмоциональная оценка, лишённая мотивации. Недаром в докладе Жданова эти понятия щедро перемежаются с бранными эпитетами, лишёнными идейно-эстетических «коннотаций» (мещанский, пошлый, хулиганский, никчемный, омерзительный, уродливый, злобный, гаденький, зоологический, низкий, гнилой, растленный, порочный — и это только начало перечня). Однако, в отличие от брани, что «на вороту не виснет» и не воспринимается как указание на истинную природу объекта, ждановские ярлыки претендуют на высшую объективность, сущностную оценку.

Каким образом «ругательства» приобретают в контексте сталинской культуры статус сущности и объективности?

Анализ доклада Жданова позволяет вычленить примерные полюса тяготения пар понятий «эстетство/чистое искусство» и «безыдейность/аполитичность». «Эстетство» и «чистое искусство» связаны с поэзией и «обслуживают» лирические жанры, апеллируя к «малым формам», стилям модернистской генерации (декадентство). «Безыдейность» и «аполитичность» связаны прежде всего с поэзией и

«обслуживают» эпические жанры, восходящие к «большим формам» и стилям реалистической генерации (критический реализм).

Однако достаточной последовательности это разграничение не имеет и связано скорее с особенностями творчества попавших под главный удар постановления Анна Ахматовой и Михаила Зощенко. Кроме того, оно постоянно размывается тем, что оба автора то и дело награждаются сразу тремя-четырьмя «бранными эпитетами» в разных комбинациях и в результате словно бы сливаются в одну демоническую пару, двуликое эмблематическое воплощение абсолютного эстетического зла.

Выбор конкретных олицетворений полюсов этого зла являлся отчасти случайным. Имена Ахматовой и Зощенко вполне могли бы быть заменены другими. Четкий умысел прослеживается скорее в самой дистанции, разделяющей художественные миры подвергнутых разгрому авторов. Между диалектически / демагогически стянутыми друг к другу «ахматовским» и «зощенковским» полюсами (поэзия / проза, лирика / эпос, модернизм / реализм и т. д.) оказывалось обширное свободное пространство, которое теперь легко можно было заполнять именами «чуждых», уклоняющихся от «генеральной линии» или неугодных авторов. «Чуткая» критика, сразу распознавшая в постановлении начало новой разоблачительной кампании, в последующие годы неустанно восполняла специально оставленные в нем «пробелы».

Итак, вполне очевидно, что постановление направлено не только против фигурирующих в нем писателей, журналов или отдельных «отрицательных явлений», сколько против наметившейся в военные годы тенденции к либерализации вообще. «Либерализм» (с постоянным эпитетом «гнилой») рассматривался в качестве главной, «грубейшей» политической ошибки руководящих работников журнала «Звезда» и «Ленинград». Именно это «объективное» и «существенное» содержание вычитывалось из постановления «понимающими» современниками. Идеологический дискурс восстанавливал и ужесточал тотальный контроль за литературой, начавшей проявлять склонность к «неканонической» (в контексте соцреализма) самостоятельности. Постановление прямо обязывало редакцию «Звезды» «выправить линию журнала и обеспечить высокий идейный и художественный уровень журнала, прекратив доступ в журнал произведений Зощенко, Ахматовой и им подобных».

Нацеленность на будущие проработки требовала от критического инструментария одновременно остракистской жесткости в оценке идейно и эстетически чуждого и известной вариативности, применимости к самым различным конкретным литературным воплощениям «уклонов». Сочетание этих качеств обнаруживается в структуре понятий «эстетство», «чистое искусство», «безыдейность» и «аполитичность». Все они обозначают такие качества, которые абсолютно неприемлемы в правильном, образцовом с точки зрения канона соцреализма произведении. Это прямая и однозначная антитеза «каноническому».

Однако, логическое содержание этих понятий, их сигнификативное значение и денотативное поле оказываются при ближайшем рассмотрении крайне зыбкими, неопределенными, накладывающимися друг на друга в самых различных комбинациях. Потому-то, следует думать, в постановлении 1946 г. и докладе Жданова отсутствуют определения этих ключевых категорий. А пояснительные синонимические контексты не столько вносят ясность, сколько дополнительно расшатывают, делают как бы прозрачными, пунктирными границы понятий.

В пересекающиеся ряды категорий безыдейности и аполитичности включаются следующие псевдоуточнения (здесь и далее нами учитываются наиболее «терминологические» синонимические контексты, насколько возможно абстрагированные от бранной экспрессии): «идеологически вредные произведения», «пустые, бессодержательные и пошлые вещи», «пошлый пасквиль на советский быт и

на советских людей», «злостно хулиганское изображение нашей действительности» (постановление), «беспринципное и бессовестное литературное хулиганство», «гнилые, пустые и пошлые произведения», «наплеви́зм» (доклад Жданова).

Эстетство и чистое искусство «поясняют» следующие сочетания: «стихотворения, пропитанные духом пессимизма», «декадентство», «старая салонная поэзия, не желающая идти в ногу со своим народом» (постановление), «реакционное мракобесие и ренегатство в политике и искусстве», «болото реакционной мистики и порнографии», «прикрывшие свое идейное и моральное растрепывание погоней за красивой формой без содержания», «красота ради самой красоты», «заоблачные высоты и туманы религиозной мистики», «мизерные личные переживания и копание в своих мелких душонках», «религиозно-мистическая эротика», «поэзия верхних десяти тысяч старой дворянской России», «осколки далекой, чуждой народу культуры», «произведения, могущие только посеять уныние, упадок духа, пессимизм, стремление уйти от насущных вопросов общественной жизни, отойти от широкой дороги общественной жизни и деятельности в узенький мирок личных переживаний» (доклад Жданова).

Существует и обширный общий ряд косвенных определений и синонимических заместителей, в котором стираются границы всех четырех категорий: «ошибочные произведения», «малохудожественные произведения», «бессодержательные, низкопробные литературные материалы», «явно негодные произведения» (постановление), «искусство без цели и без смысла», «абсолютно чуждые советской литературе», «упадочничество», «буржуазно-мещанские литераторы» (доклад Жданова).

Уже этот набор (неизбежно неполный) указывает на принципиальную вариативность содержания анализируемых понятий. В общем контексте сталинской культуры все они предстают интегративными категориями, способными сцепляться с иными негативными понятиями и замещать их собою. Пояснительные синонимические контексты «эстетства», «чистого искусства», «безыдейности» и «аполитичности» служили для современников прозрачной перифрастической отсылкой к хорошо знакомым, обстоятельно разработанным критикой понятиям «буржуазности», «индивидуализма», «реакционности», «модернизма» и т. д. В частности, адресованные Зощенко упреки в «клевете» и «пасквильянстве» неявно, но вполне определенно возводят его творчество к недугам «критического реализма», якобы не способного отстаивать позитивные ценности и посвящающего себя исключительно критике жизнеустройства, которая в условиях новой, советской действительности не может не выглядеть реакционным архаизмом. Не случайно также и то, что в ряд этих категорий легко и «органично» включается свежеспеченное «низкопоклонство перед Западом». Синтагматика, перифрастическая демагогия возникающего дискурса таковы, что позволяют подводить под «чистое искусство» или «безыдейность» практически любое отклонение от идеологической нормы.

Внутренняя вариативность и нестабильность чрезвычайно жесткой «бранной терминологии» соцреализма прослеживается и в области их антитетических отношений.

Эстетство, чистое искусство, безыдейность, аполитичность выступают противоположениями «каноническому». Однако это противоположение тяготеет к типу контрарной антонимии, обнаруживая в рамках, допустим, эстетства или аполитичности целую лестницу качественных градуальных оппозиций (забегая вперед, укажем, что узко понятая, «рапповская» политичность искусства может осмысляться как один из градусов аполитичности). Этой лестнице соответствуют многочисленные нюансы в определении «уклоняющихся» произведений: от «абсолютно чуждых советской литературе», «безусловно идеологически вредных» до «ошибочных», «малохудожественных», «бессодержательных», «явно негодных» и т. д.

Кроме того, при четкой выделенности отрицательного полюса определение его конкретного позитивного противовеса в рамках эстетики соцреализма подчас затруднительно. Даже отношения между однокоренными антонимами (аполитичность/политичность, безыдейность/идейность) выстраиваются весьма противоречиво.

Безыдейность как таковая, если трактовать это слово буквально — как отсутствие идей, просто не может иметь места в ряду эстетических категорий соцреализма, поскольку он провозглашает идею центральным, организующим и выстраивающим началом произведения. Словарь С. И. Ожегова, этот лексикон сталинской культуры, определяет «безыдейный» как «лишенный передовых идей, идейности, беспринципный». Следовательно, безыдейность есть все-таки определенный градус идейности, идейность чуждая, вредная, «ошибочная» и т. д. Аналогичная двойственность имеет место в случае с аполитичностью, которая трактуется как сознательное безразличие к вопросам политики, уклонение от участия в общественно-политической жизни. Такое «безразличие» и «уклонение» в сталинском обществе не может не иметь политической окраски, оттенка оппозиционности власти, опасного диссидентства. В соответствии с известным лозунгом «кто не с нами, тот против нас», художник, декларирующий политический нейтралитет, желание встать «над схваткой» или «в стороне от борьбы», неизбежно «льет воду на мельницу» тех или иных чуждых классовых интересов.

Категории эстетства и чистого искусства и вовсе лишены четко очерченного позитивного противовеса.

Теория чистого искусства вообще никогда не обладала особой популярностью и притягательностью в русской культуре. Она служила скорее одной из точек отталкивания практически всех течений, направлений и школ в литературе второй половины XIX — начала XX века. Любопытно, что А. В. Дружинин, один из главных сторонников идеи чистого искусства, в своей наиболее концептуальной и полемической по отношению к «полезному искусству» статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» заведомо настроен на общее критическое восприятие: «Мы нарочно изображаем поэта, проникнутого крайней артистической теорией искусства так, как привыкли его изображать противники этой теории»<sup>1</sup>.

В критике соцреализма память об этом не то чтобы стирается, но, можно сказать, что она в нее вообще не проникает, и «под чистое искусство», «искусство для искусства» подводятся все течения с более или менее развитой эстетической рефлексией. В том числе символизм, теоретики которого последовательно отталкивались от так называемого «искусства для искусства». Подобное расширение содержания понятия давало простор практически для любых идеологических спекуляций. Вместе с тем, чистому искусству в соцреализме никогда не противопоставляется «полезное» (его исторический оппонент), ибо его теория несет родовую печать народничества и «куцего» позитивизма.

Нечто подобное наблюдается и в случае с «эстетством». Концептуальное ядро категории в рамках сталинской культуры довольно прозрачно: увлечение внешними формами в ущерб идейной стороне произведения. Оно обладает столь же обширной «валентностью», как и категории безыдейности и аполитичности, обозначая «уход от жизни» в «цеховые» проблемы литературы. Но, в отличие от них, эстетство как «идейное и моральное растрение, прикрытое красивой формой без содержания» четко выраженного противоположения не имеет.

Отсюда следует, что место отсутствующего противовеса чистому искусству и эстетству могут занимать любые положительно маркированные категории, от народности и тенденциозности до партийности и передовой идейности. То есть, они оказываются противостоящими всей толще зрелого соцреалистического канона (что связано с некоторыми особенностями их функций и генезиса).

Отмеченные черты, которые можно было бы назвать проявлениями специфической синтагматической поливалентности, придают негативно-оценочным эстетическим категориям позднего соцреализма характер гибкой и подвижной системы, способной, при сохранении жесткой идеологической доминанты, общего примата «всесильного учения», охватывать, вскрывать, присваивать, отторгать любые эстетические феномены и тенденции. Сuggestивность этого дискурса поддерживается его псевдопоследовательностью, на деле скрывающей логические скачки и провалы между ключевыми понятиями и их контекстами. Сами же «пробелы» обеспечивают тотальность синтагматики, возможность подстановки в готовую схему, где обозначены лишь полюса приемлемого/неприемлемого и отдельные градации между ними, любого идейно-эстетического денотата.

Категориям соцреалистической эстетики присуща своя «культурная память». Однотипные критические силлогизмы, повторяемые с большими или меньшими вариациями на протяжении нескольких десятилетий множеством авторов, словно бы встраиваются внутрь критических категорий. Этот вполне естественный для языка процесс (с точки зрения А. А. Потебни, любое понятие вообще «есть известное количество суждений, следовательно, не один акт мысли, а целый ряд их»<sup>2</sup>) искусственно ускоряется в рамках тоталитарной культуры, где быстро накапливается специфический, малопонятный стороннему наблюдателю запас категорий, окруженных ореолом стандартных суждений. При употреблении соответствующего понятия все они как бы минуются мышлением за один миг, даже не вполне фиксируясь сознанием носителя языка<sup>3</sup>. В этом смысле ждановский «новояз» тесно связан со всей толщей марксистско-ленинской литературной критики и теории, со всей культурной и логической «грибницей» соцреализма.

Задолго до появления лозунга социалистического реализма и постановки «в порядок дня» вопроса об особом методе пролетарской литературы характеристика марксистскими критиками «негодных» течений и направлений русской литературы отлагается в схему, дожившую без особых *категориальных* изменений до постановлений 1940-х годов. Приведем несколько выдержек, словно бы просящихся в ждановские речи, но отделенных от них несколькими десятилетиями.

«...это была своеобразная литература и своеобразная критика. Они носили яркий отпечаток утомленности и издерганности нервной системы, погони за сильными потрясающими впечатлениями... В противовес общественности эта литература выдвинула на первый план личность. В противовес благу всех — индивидуальное счастье. В противовес идейности — плотские наслаждения. В противовес потребности мысли — вожделиния пола... Вакханалия пошлости разыгрывалась совершенно беспрепятственно», — такова вся модернистская литература в восприятии В. В. Воровского («О “буржуазности” модернистов»)<sup>4</sup>.

«Ошибка в историческом подходе, а за ней фальшь мироощущения и кричащая двойственность, а отсюда — уклонение от важнейших сторон действительности, сведение всего к примитиву, к социальному варварству, дальнейшее огрубление изобразительных приемов, натуралистические излишества, озорные, но не храбрые... а там, глядишь, и мистицизм или мистическое притворство (по паспорту романтика), т.е. уже полная и окончательная смерть», — такова, согласно Троцкому, основная тенденция «послереволюционного» романтизма Пильняка и близких ему авторов<sup>5</sup>.

В сущности, характеристика любого «уклона» во все периоды становления и функционирования соцреалистического канона включает достаточно типовой набор признаков. Среди них первенствуют указания на якобы присущие отторгаемому эстетическому явлению антиобщественность, реакционность, идеализм, индивидуализм, эротизм, мистицизм, примитивность, историческую обреченность и т. д. Логика этой характеристики и такие ее интегративные категории, как эстетство/чистое искусство, безыдейность/аполитичность, неизменно сохраняют

и свою сущностную дистанцированность от реального объекта приложения. Так, А. Луначарский в публичной лекции «Судьбы русской литературы» находит блестящим выразителем искусства для искусства... Московский художественный театр 1890-х годов<sup>6</sup>.

Однако, в применении «категорий отторжения» между этапами развития канона существуют и заметные различия. Вплоть до вступления соцреализма в высшую, ждановскую стадию, эти категории погружены в развернутые аналитические и мотивирующие контексты и не носят априорного, «самодоказуемого» характера. Они венчают длинные цепи рассуждений, доказательств и силлогизмов, которые впоследствии окажутся втянутыми внутрь их самих. В смене приоритетов и мотиваций отторжения можно выделить определенную эволюцию.

В эпоху формирования классово-социологического подхода к искусству марксистская критика активно занята селекцией и разложением эстетических систем (национальной культуры, направлений, течений, творчества тех или иных авторов) на прогрессивные и регрессивные векторы. Стереотип классовой теории «двух культур» настолько силен, что исключает целостное восприятие художественных явлений. Если оно и пробивается у наиболее «просвещенных» теоретиков, то впоследствии немедленно снимается за счет введения жесткого политического критерия. Так, А. Луначарский находит в Пушкине то «русского Адама», в котором «просыпался не класс... а народ, нация, язык, историческая судьба», то «либерального консерватора», «напуганного режимом», спасающегося в «служении искусству как таковому» и «гражданской пассивности»<sup>7</sup>. Категория эстетства служит дополнительным интегративным маркером общей классовой чуждости писателя. В. Воровский, к примеру, нимало не смущаясь, равно именуется эстетом и «барича» И. С. Тургенева, и «главного приказчика богатого мещанина» А. В. Кольцова<sup>8</sup>.

В литературной современности безусловно отторгается весь русский и европейский модернизм, предстающий плодом загнивания и распада буржуазной культуры. При этом излюбленным критическим ходом становится обнаружение эволюционного смещения «рenegатствующей» интеллигенции (разночинской, либеральной, народнической) в сторону «саморазоблачительного» декадентства.

В 1920-е годы энергия аналитического разъятия дополнительно обращается на многочисленные течения (действительные и мнимые<sup>9</sup>) новой литературы. Направление его смещается в сторону схоластического противопоставления формы и содержания (мировоззрения и технологии, на языке критики тех лет). Соответственно расслаиваются и пары категорий: эстетство/чистое искусство вмещается формальным «уклонам», безыдейность/аполитичность — «уклонам» мировоззренческим. Излюбленными оказываются наиболее простые схемы: передовое содержание — отсталая форма (пролетарская литература, комсомольская поэзия); передовая литературная техника — «увязшее» в прошлом мировоззрение (ЛЕФ, конструктивизм); реакционная форма — реакционное содержание (эмигрантская литература).

Но число схоластических комбинаций, в которых увеличивался и оттачивался категориальный аппарат, быстро растет, поскольку конкретные уклоны непрерывно подвергаются дальнейшему раздвоению. Формальный эстетизм Лефа, например, мог трактоваться не как экспериментально-авангардистский, а как пассивистский, тянущий литературу в «футуристическое прошлое»<sup>10</sup>. С другой стороны, в эстетизме могли оказаться повинны даже комсомольские поэты. В конце 1920-х годов прошла даже кампания по борьбе с красным дендизмом среди «комсомольцев»; один из ее инициаторов, А. Селивановский, полагал, что «выработался... стандартизированный тип эстетствующего поэта-денди, у которого содержание заменяется эффективной позой, красивым жестом, любованием поэтическим приемом...»<sup>11</sup>.

Одновременно наблюдается некоторая либерализация по отношению к модернизму. Дело не только в том, что выходят статьи и книги, прямо утверждающие, что «современная поэзия базируется на трех основных течениях дореволюционной поэзии»<sup>12</sup> и ее стиль возникает как «слияние футуризма и акмеизма на социально новом материале»<sup>13</sup>. Критика в основной своей толще без особых теоретических обобщений фактически признала модернистские корни большинства советских писателей (и пролетарских, и «попугчиков»). Распространенным сюжетом критической статьи, в согласии с нормами «раздваивающего» восприятия, становится рассмотрение того, как писатель, некогда аполитичный эстет, после революции движется напрямик к художественной смерти<sup>14</sup>, либо — с многочисленными трудностями — к политической ответственности и свободе от формально-эстетских изысков<sup>15</sup>.

Категории эстетства/чистого искусства, безыдейности/аполитичности сохраняют свой интегративный характер, являясь наиболее обобщенными показателями «неканоничности» художественного явления. Но на некоторый период они утрачивают характер окончательного приговора и не исключают дальнейшей эволюции писателя или течения «в нужном направлении». Недаром даже самая «вердиктная» критика часто прибегает к открытым финалам статей, оставляя писателям возможность «развиваться». Степень свободы вряд ли стоит при этом преувеличивать. Она имела четкие рамки, к тому же начавшие к концу 1920-х годов быстро сужаться. Сам смысл сохранявшейся на протяжении почти десятилетия «открытости» формирующегося канона заключался в тотальной идеологизации и затем политизации эстетических механизмов. В ходе вспыхивавшей по любому вопросу, по сути непрекращавшейся полемики происходило смыкание критического инструментария не только с идеологическими, но и с чисто политическими критериями, а также «пробное» применение их к художественным системам.

Если в самой литературе наблюдается острое противостояние традиции и идеологии<sup>16</sup>, то критика начинает трактовать художественную форму как функцию политической позиции автора. Наиболее основательную работу в этой области вели рапповские критики, но приоритет в оформлении тотально политизированного подхода к искусству принадлежит Л. Троцкому. Именно он в книге «Литература и революция» обозначил все пункты официально декларируемой политики партии в области литературы, нацеленные на то, чтобы «государственно овладеть важнейшими элементами старой культуры» и «проложить дорогу новой»<sup>17</sup>, а также с предельной откровенностью публично выговорил ее не особо афишируемую верхними эшелонами власти суть: «Критерий наш — отчетливо политический, повелительный и нетерпимый»<sup>18</sup>. Троцкий, при некоторых — в духе времени — наивно-бойцовских передежках<sup>19</sup>, в удавшихся ему разборах сформировал гораздо более тонкий и продуктивный, нежели рапповский, тип политизированной критической рефлексии. Отмечая неканоничность того или иного автора, он всякий раз последовательно увязывает его «художественные просчеты» с политическими. От скрытого эпицентра политической ошибки (расхождения с идеологией и текущей политической целесообразностью) тянутся нити к реальным особенностям стиля писателя.

Так, упрекнув Б. Пильняка в «мелкомасштабном» реализме, который революционной современности «художественно оправдать не может, ибо идейно не охватывает ее»<sup>20</sup>, Троцкий подверстывает к нему параметры стиливой манеры писателя: эпизодичность повествования, ослабленность генеральной фабулы, «осколочность» описаний, «периферийность» тематики, авторские провокации и декларации, перемежаемые «нетронутыми» видениями и репликами героев, «ретроградность» историзма, опора на традиции прозы «серебряного века» и т. д. В итоге категория аполитичности обретает стиливую конкретность, почти литературоведческую терминологичность. Впоследствии почти все выделенные черты

(«мелкий масштаб» тем, идей, образов; фрагментарность сюжета, фабулы, композиции, декларативность; растворение образа автора в рассказчике и др.) становятся (при необходимости) стандартными стилевыми показателями аполитичности и у других авторов.

Противоположный ход мысли — от неопределенного эстетского индивидуализма к политическим ошибкам — Троицкий демонстрирует в разборе творчества В. Маяковского, проецирующего свой «огромный талант» на неизмеримо более грандиозную эпоху революции: «наш поэт, Маякоморфист, заселяет самым собой площади, улицы и поля революции»<sup>21</sup>. Отмечая вытекающие отсюда и настораживающие «фамильярность» обращения поэта с историей и социализмом, перемежение космического и интимного, универсализацию поэтического «Я» до анонимности «150 000 000», форсирование (до срыва голоса) ораторских возможностей стиха и т. д., Троицкий говорит об искусственности стихотворной публицистики Маяковского — примитивности, статичности, «разбегании» титанических образов, композиционной рыхлости поэзии. Анализ стиля последовательно фокусируется вокруг обобщающего политизированного эпицентра: «Немотивированные... образы пожирают идею без остатка и компрометируют ее художественно и политически»<sup>22</sup>.

При проникновении в толщу критики эта метода утрачивала известную терпимость и некоторый филологизм, но именно она позволила идеологическому дискурсу в конце 1920-х годов перейти от регламентации «мировоззрения» к предугадываниям в области языка и стиля. Обычными в критике становятся пассажи следующего рода: «все стилевые особенности творчества Заболоцкого *социально чужды* делу выработки стиля пролетарской поэзии, а *технологически реакционны*»<sup>23</sup>.

В 1930-е годы вместе с началом коллективизации писателей, активным пополнением корпуса канонических текстов<sup>24</sup> в критике на первый план выходят конструирующая и регулятивная функции. Если раньше литература мерилась идеологической схемой, то теперь перед ней самой в качестве насущно-практической выдвигается, по сути, невыполнимая задача: развить идеологемы дискурса власти, к тому же взятые в их политической конкретности и динамике, в полноценные произведения, художественно емкие и органические, эмоционально убедительные. Форма и содержание мыслятся отныне во взаимообусловленном единстве, понятие мировоззрения уступает место «психике», а затем «мироощущению».

«Категории отторжения», быстро лишённые оттенка необязательной советскости, либерализма по отношению к модернистским веяниям<sup>25</sup>, принимают немаловажное участие в выведении канонических художественных «моделей». Новой сферой их применения становится эстетическое наследие 1920-х годов, под которым раз за разом (в 1929, 1932, 1934 гг.) подводится все более жирная «историческая черта». Речь идет не только о его «расслоении» на позитивное и негативное, но и о решительном подъеме по сравнению с литературой 1920-х годов идеологической и художественной (в теории) планки.

Именно в это время категории отторжения начинают обретать подвижность значений, способность легко перемещаться по градуальной лестнице между полюсами канонического и неканонического. Е. Усиевич уже в 1930-е годы фактически снимает противопоставление политической и неполитической поэзии как «наследия РАПП» исходя из того, что «в социалистической революции вся жизнь проникается политикой, но зато и политика обогащается, получает небывало широкое и разностороннее содержание»<sup>26</sup>, а стало быть всякая подлинно жизненная поэзия обязательно будет политической и действительно большой поэт вообще не может быть аполитичным. Критерии политичности/аполитичности не просто переворачиваются (прежде либеральные теоретики предлагали к политической поэзии применять те же критерии, что и к поэзии вообще; рапповские же



ортодоксы подозревали стихи, лишенные четко выраженных политических взглядов, в «уходе от политической жизни»), но беспредельно расширяются. Подлинная политичность отныне может отождествляться с самым широким спектром понятий — от тенденциозности до народности и партийности. У критики в соответствии с очередным изгибом «руководящей линии» появляется возможность составления сложных категориальных уравнений. Е. Усиевич стихи комсомольских поэтов, например, подставляет в следующую формулу: «рассудочная тенденциозность» плюс «узко понятая (комсомольская) партийность» минус «народность» (презрение к женщине, закабаленным нэпом детям, нищим и т. д.), — и клеймит их в аполитичности, несоответствии политическим запросам современности.

Аналогичные трансформации претерпевает и категория безыдейности. Передовая идейность, ограничивающаяся сознательной тенденциозностью и лишенная «непосредственности в выражении общего чувства», неподдельного страстного придыхания в священных темах, художественной органичности и суггестивности, может быть квалифицирована как «равнодушие к материалу», прозаическая дидактика, уступающая во взвешенности и доходчивости газетной публицистике, т. е. как свидетельство скрытой безыдейности.

Предельно расширяется и поле возможных значений категорий эстетства и чистого искусства. Они чаще связываются теперь не столько с модернизмом и регрессивными векторами классического наследия, сколько с неким обобщенным кругом «буржуазного эстетизма» — со стереотипным набором негативных качеств (реакционность, индивидуализм, мистицизм, эротика и т. д.). В него включаются и такие художественные явления, которые, подобно стихам Б. Пастернака, невозможно прямо уличить в «антиканоничности», поскольку они уже с трудом поддаются интерпретации в рамках языка соцреализма и несколько свысока воспринимаются в качестве подозрительного и незаконномерного литературного курьеза, «непонятной ненужности».

Таким образом, подвижные интегративные «категории отторжения» — эстетство, чистое искусство, безыдейность, аполитичность — играют существенную роль в становлении и развитии канона соцреализма. Они

во-первых, участвуют в идеологической селекции дальней и ближней традиции,

во-вторых, содействуют внедрению политизированных критериев в литературную современность и

в-третьих, служат средством самоочищения и саморегуляции канона.

Уже к 1940-м годам их система действует как гибкий, отлаженный и мощный передаточный механизм доведения идеологической и политической линии партии до всех уровней и областей литературной жизни.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 148.

2 Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 150.

3 Там же. С. 151—152.

4 Воровский В. В. Статьи о русской литературе. М., 1986. С. 178—179. Аналогичные взгляды еще ярче выражены в статье «Базаров и Санин. Два нигилизма», вошедшей в сборник «Литературный распад».

5 Троицкий Л. Д. Литература и революция. М., 1991. С. 76

6 Луначарский А. В. Статьи о литературе: В 2-х т. Т.1. М., 1988. С. 411.

7 Там же. С. 50, 52, 56, 57.

8 Воровский В. В. Указ. соч.. С. 225, 258.

9 Последние, как придуманные Л. Троицким «отгородившиеся», «неистовствующи-

щие», «присоединившиеся», «мужиковствующие», также входили в активный критический оборот.

10 См., напр.: *Жак В.* На ложном пути (к вопросу о «кризисе» в нашей поэзии) // На литературном посту. 1929. № 10.

11 Есть ли кризис в современной поэзии? «Узкие места» нашей поэзии // Молодая гвардия. 1928. № 12. С. 199. См. также: Селивановский А. Вопросы пролетарской лирики (Стенограмма доклада на пленуме правлени РАППа) // На литературном посту. 1928. № 20—21. С. 60.

12 *Друзин В.* Стиль современной литературы. Л., 1929. С. 84.

13 *Саянов В.* От классиков к современности. Л., 1929. С. 158.

14 Канонический образец здесь дает включенная Троцким в книгу «Литература и революция» глава об Андрее Белом, завершающаяся категорическим тезисом: «Белый — покойник, и ни в каком духе он не воскреснет» (*Троцкий Л. Д.* Указ. соч.. С. 54).

15 «Любимыми» героями подобных статей долгое время являются такие поэты, как Николай Тихонов, Илья Сельвинский, Эдуард Багрицкий и др., дебютировавшие в предреволюционные годы.

16 Предельно открытые формы оно принимает в поэзии Николая Тихонова, Владимира Луговского, Николая Асеева, Эдуарда Багрицкого, где традиционный лирический герой погибает под натиском своего искусственно сконструированного идеологизированного двойника («солдата» у Тихонова, «прокурора» у Луговского, «свердловца» у Асеева, «Железного Феликса» у Багрицкого). Любопытно, что собственное творчество в «переходных» стихах этих авторов начинает ассоциироваться именно с эстетством и аполитизмом, от которых избавляется становящийся новой проекцией авторского «я» идеологизированный двойник.

17 *Троцкий Л. Д.* Указ. соч.. С. 151.

18 Там же. С. 172.

19 Чего стоит только мысль о том, что до Октября «литературная критика заменяла политику», и вытекающая из нее догадка: «неистовый Виссарион» сегодня «был бы, вероятно... членом... Политбюро» (Там же. С. 164).

20 Там же. С. 69, 72.

21 Там же. С. 119.

22 Там же. С. 122.

23 *Селивановский А.* Система кошек (О поэзии Н. Заболоцкого) // На литературном посту. 1929. №15. С. 35.

24 Первым неудачным опытом масштабной канонизации писателя было рапповское «одемянивание литературы». Хотя и здесь пальма первенства должна бы принадлежать Троцкому (см.: *Троцкий Л. Д.* Указ. соч.. С. 166—167).

25 Символизм и сменяющие его течения начинают рассматриваться в качестве «художественного выражения идеологии русской буржуазии» (*Волков А.* Поэзия русского империализма. М., 1935. С. 16).

26 *Усиевич Е.* К спорам о политической поэзии // Литературный критик. 1937. № 5. С. 73.