

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ И ИХ МЕСТО В СОЦРЕАЛИЗМЕ ЖДАНОВСКОЙ ЭПОХИ

Леонид Геллер

Во многих работах о соцреализме этот «художественный метод» — в советской терминологии — получает статус «эстетики»¹. Но при рассмотрении его теоретических основ и критических практик в поле зрения оказываются понятия, как правило, не эстетические в прямом смысле слова. Самый частый и самоочевидный подход — анализ центральных понятий соцреализма, таких как идейность, партийность, народность... Вряд ли стоит доказывать, что это, в сущности, категории сугубо идеологические, а не «эстетические». Любопытно, что изданный в Москве в годы перестройки словарь, который распределяет «категории эстетики» по 18-ти рубрикам, начиная с «эстетического» вообще и кончая аппаратом культурной политики, относит идейность и проч. к области «социологии искусства»². Тем самым этим понятиям отказано в той универсальности, которая до недавнего времени была их основной чертой — и для тех, кто высказывался о соцреализме изнутри, и для наблюдателей извне.

Традиционно понятия эстетические категории изредка рассматривались в контексте советской культуры, но либо по отдельности, либо (в словарях и учебниках) внутри некоего вневременного и произвольно составленного ряда. Нам неизвестны работы, в которых изучалась бы их совокупность, характерная для сталинского соцреализма³.

В авторитетном исследовании о «социалистическом сверхчеловеке» и формировании системы соцреализма Х. Гюнтер постарался вывести дискуссию за пределы разговора об идеологии, предложив считать характерным и специфическим для соцреализма более широкий список черт: тотальный сверхреализм, классицизм, оптимистический энтузиазм, монументальность, героическое, народность⁴. Нет сомнения, что такой инвентарь обновляет взгляд на проблематику соцреализма. Но и в нем собственно эстетические категории остаются в меньшинстве. Мы хотим уделить им больше места. Настоящая статья примыкает к лозаннским исследованиям соцреализма ждановской эпохи⁵, в ходе которых на основе статистических данных описывается реальное функционирование разных уровней «организации культурного поля»⁶. Используя исходный материал и методы исследования, мы проверим, насколько эстетические категории пригодны для такого функционального описания. Повторим: говоря о «категориях эстетики», мы имеем в виду самое традиционное их понимание. Это те понятия, которые упомянутый выше словарь определяет, скрыто цитируя Чернышевского, как «отношения искусства к действительности»⁷, и которые мы назовем, вслед за Р. Бланше, *предикатами эстетических оценок*⁸: прекрасное, возвышенное, изящное, комическое и т.д.

Об этих категориях в СССР с того момента, когда стала складываться доктрина, ведут спор две тенденции. С радикальной точки зрения категории и законы, принадлежащие старому миру, должны исчезнуть, на их место следует спонтанно изобрести и творчески реализовать новые. Конструктивист А. Ган объявлял в 1921 г. конец искусства. Десять лет спустя А. Иезуитов выступил с лозунгом: «Конец красоте!»⁹

Уже пролеткультовцы и представители социологической школы в литературоведении и искусствоведении переходят на новый понятийный аппарат. Отказ от традици-

онных категорий имел для советской критики смысл одновременно философский и идеологический: речь шла об отказе от метафизики. Отрицание метафизики как «веры» в существование неких инвариантов и универсальных свойств творчества и культуры имеет в советских условиях своим практическим результатом, между прочим, потерю научными дисциплинами автономности и специфики. Все они в принудительном порядке пересматриваются в перспективе классовой истории человечества. Во время философской дискуссии 1947 г. Жданов напоминает, что философия как таковая не существует, а существует история борьбы между идеализмом и материализмом в философии¹⁰. Соответственно и марксистско-ленинская эстетика изучает не разные эстетические взгляды и понятия, а историю «борьбы за материалистическую эстетику с идеалистическими направлениями и теориями»¹¹.

Теория соцреализма оперирует установившимися в 1930-е гг. понятиями, на которые призвана опереться новая материалистическая эстетика: это прежде всего знаменитая триада идейность-партийность-народность. Не вдаваясь в подробности (эти понятия, как было сказано, анализируются в каждой работе о соцреализме), резюмируем самое важное. Художественное произведение «идейно», если все его элементы служат раскрытию ведущей «идеи», их структурного фокуса и главной мотивировки. «Идейности» противопоставляется «формализм», оставляющий за формой самодовлеющее значение — в таком смысле этот термин закрепляется после знаменитой дискуссии 1936 года, начатой после разгрома в «Правде» оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»¹². Очевидно, что «идейность», отличающая советское искусство, должна быть «коммунистической». «Партийность» означает, что произведение искусства не ограничивается иллюстрацией некой абстрактной идеи (пусть даже и коммунистической); оно должно быть «боевым», «наступательным», оказывать активное воздействие. Оно «партийно» в той мере, в какой «участвует в строительстве коммунизма», иначе говоря, в какой откликается на злободневные проблемы, возникающие перед социалистическим обществом.

Так, например, в начале 1950-х гг. окажется недостаточной производственная модель, в которой сюжет основан на перипетиях самого производства (как в награжденном Сталинской премией за 1949 г. и поднятом на щит как новое достижение советской прозы романе В. Ажаева «Далеко от Москвы»). Для полной «партийности» требуется включить в сюжет эпизоды учебы и повышения мастерства рабочих, их превращения в техническую интеллигенцию, ибо, согласно доктрине, как раз в этот момент преодолевается извечная пропасть между физическим и умственным трудом (такое обогащение сюжета и тематики в «Родном доме» А. Караваяевой, заключающем ее трилогию «Родина», отмечается Сталинской премией уже в 1951 г.). «Партийности» противоположно все, что тянет назад, не только лишь все «реакционное», но и «пассивное», «умозрительное». Часто «партийность» приравнивается к «жизненности», тогда ей противостоит все «схематичное».

Наконец, «народность», которая противостоит и «космополитизму» (подчас «безродному»), и «буржуазному национализму» в одно и то же время — есть необходимейшая черта нового искусства, выражающего чаяния и волю всего народа.

Этими тремя тесно сплетенными понятиями необходимым образом охватываются и другие: идейность содержит постулат единства содержания и формы (единства, в котором доминирует содержание); партийность сопряжена с активностью и оптимизмом искусства, народность — с его универсализмом и гуманизмом.

Естественно, что из этих понятий вытекают определенные формальные следствия. Так, поскольку искусство соцреализма «призвано от имени партии говорить с широчайшими массами», постольку «доступность произведения для самых широких масс, простота и ясность формы являются одним из главных критериев

новой эстетики»¹³. Возникает иерархия взаимосвязанных эстетических категорий, которую характеризует подчиненная роль классических категорий и, вместе с тем, — редукция слагающих, стремление обойтись ограниченным их числом. В этом редукционизме, направленном на сведение концептуального аппарата к нескольким новым понятиям идеологического порядка, видится особенность первой из указанных выше двух тенденций в советской эстетике. Именно эта редукционистская и радикальная тенденция часто принимается за всю теоретическую оснастку соцреализма.

В 1950 г. философ и литературовед А. Белик идет еще дальше по пути редукции и дает формулу соцреализма как «партийного метода»¹⁴: «партийность» в нем составляет и главный движущий принцип, и главную эстетическую категорию, поглощающую все другие. Но тут включается сигнал тревоги.

Незадолго до того участвовавший в охоте на космополитов Белик в свою очередь подвергается беспощадной критике и несколько лет подряд клеймится за «рапповщину». Аргумент критики: на новом этапе развития социалистического общества беспартийным гражданам не может быть запрещен доступ в активное советское искусство, ибо их уровень сознательности вырос и почти достиг партийного. Если «партийность» будет подавлять все другие аспекты соцреализма, то он рискует потерять «народность». Кроме того, «рапповская позиция» означает отрыв «от дорогих нам традиций передовой русской культуры» и «игнорирование преемственной связи социалистической литературы с ценнейшими достижениями русской литературы прошлого»¹⁵.

Для борьбы с «рапповщиной» мобилизуется вторая, менее радикальная из упомянутых тенденций. В дискуссии, которую спровоцировала статья Белика, она толкуется как ленинская линия. Вкратце сущность ее такова: оставаясь совершенно новаторской, социалистическая культура не порывает связи с наследием прошлого. Соответственно, наряду с понятиями идейного плана, о которых только что шла речь, дискурс стремится к понятийному изобилию и включает новые категории, которые суть не что иное, как заново осмысленные категории классической эстетики. Пример такого подхода мы найдем в статье И. Виноградова 1935 г., где на вопрос: «Признает ли социализм красоту и прелесть розы?» дан характерный ответ: «Роза, как и каждая вещь, — это целый мир (...) и важно знать, что именно является здесь предметом эстетического восхищения». Вместо объяснений, критик предлагает гораздо более очевидный объект для восхищения: новый — индустриальный и колхозный — пейзаж, в котором воплощается «новая красота социалистической родины»¹⁶.

На вопрос об отношении к наследию классической эстетики накладывается и проблематика высокого качества художественной продукции. С самых первых революционных лет советские писатели и художники были уверены, что в освобожденном обществе рождаются шедевры, превосходящие все, созданное в прошлом. Уже в 1920-е гг. начинаются разговоры о создании «советской классики». О новом классицизме думал Георг Лукач, разделявший со многими теоретиками марксизма пиетет перед античностью. Советскую классику прямо заказывает в разговоре с музыкантами в 1936 г. Сталин.

Но сама идея классики связана с проблемой классификации и нормы. Категории здесь необходимы — и доктрина соцреализма формируется в споре о нормах и категориях, которые поначалу видятся живыми и подвижными.

Задав на Первом съезде писателей вопрос: «Не пора ли нам серьезно поговорить о создании социалистической эстетики?», И. Альтман набрасывает ее проект: «Надо создать новые законы, а не каноны искусства. (Соцреализм) не догма, узаконяющая известные формы на вечные времена... Она прекращает старые метафизические споры о романтизме и реализме в творческих методах... Радость творчества — коллективная борьба, совместные творческие искания. Вот что оп-

ределает красоту, вот что определяет новую эстетику. Социалистическая эстетика будет не сухой наукой параграфов, установлений, застывших канонов и рубрик, а радостной наукой о классическом искусстве социализма»¹⁷.

Именно в таком духе, и в нарушение классических правил, В. Асмус отказывается в работе тех лет «установить твердые границы между поэтическими родами», ибо их сложное соотношение выражает «сложность и противоречивость общественного развития»¹⁸. И в то же время необходимость новой эстетики воспринимается совершенно наоборот — как необходимость нового эстетического кодекса. Пролетарские теоретики, призывая «красного Буало», обозначают темы, жанры, приемы новой литературы¹⁹. Дискуссия о нормативности и характере нормативности соцреализма будет длиться до конца сталинской эры и переживет ее. Вот несколько цитат из текстов, опубликованных в послевоенные годы:

«Есть общеобязательные нормы марксистско-ленинской эстетики...»²⁰

«Наша эстетика не должна бояться упреков в нормативности...»²¹

«Попытка превратить социалистический реализм в собрание литературных канонов может только повредить росту советского искусства...»²²

«Понятие нормы отнюдь не может быть сведено к декларированию раз и навсегда установленных способов, приемов творчества...»²³.

Один из теоретиков поздней ждановщины, Б. Рюриков пытался подвести итоги в 1952 г.: «Эстетика социалистического реализма — не свод мертвых законов, а боевая, полная действенной силы теория искусства, обобщение опыта и руководство в борьбе!» Но он уточняет: «Отбрасывая старое, нельзя создать ничего нового в искусстве... Плохо, что проблема жанра не поставлена в советской эстетике. Нам нужна четкость, определенность и последовательность формы... Классика — это... искусство ясной, прозрачной формы, воплощающей богатое содержание... Искусство социалистического реализма..., отрицая основы упадочного, опустошенного (буржуазного) искусства..., протягивает руку классическому искусству прошлого... ради того, чтобы создавать классические образы настоящего, классические образы эпохи великой борьбы за счастье человечества»²⁴.

Речь Альтмана на Первом съезде и слова Рюрикова разделяет почти двадцать лет. Совпадения между ними буквальны. Ждановщина, момент окончательной кристаллизации соцреализма, выдвигает те же лозунги, что и начало 1930-х годов — почтающийся по сравнению с ней либеральным период становления системы.

Дискуссия о классике и нормативности,двигающаяся по кругу годами, — типична. Если считать, что соцреализм — течение в искусстве, то от других течений он отличается, между прочим, подобными дискуссиями. Так же периодически вспыхивает спор о романтизме и реализме или, точнее, о романтизме в реализме; о герое и героическом; о литературной критике; о конфликтах и лакировке действительности; о прекрасном в жизни; о партийности искусства; о сатире и критическом начале в соцреализме; о самом предмете эстетики.

Казалось бы, споры эти схоластичны и вся система пребывает в состоянии неподвижности. Это не совсем верно. Система в одно и то же время статична и подвержена постоянным изменениям.

Дискуссии об эстетике, об искусстве ведутся в контексте непрерывных локальных завихрений и общих поворотов генеральной линии. Резюмируем ждановские акции. 1946: начало, атака против журналов «Звезда» и «Ленинград», против Ахматовой и Зощенко; постановления ЦК о репертуаре театров, о кино; 1947: философская дискуссия; 1948: кульминационная точка, с постановлением о музыке и победой Лысенко на сессии Сельскохозяйственной академии; 1949: вторая кульминация — кампания против космополитов и, параллельно, начало международного наступления в защиту мира; 1950: открытие дискуссии во всех областях культуры после публикации сталинских статей по вопросам языкознания; 1951: некоторое успокоение, нарушаемое лишь кампанией против национализма

(в литературе для нее предлогом послужило стихотворение «Люби Украину» В. Сосяры); 1952: новое потрясение — работа Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» и начатая в апреле этого года и продолженная на XIX съезде партии кампания против теории бесконфликтности.

При всей своей кажущейся неожиданности большинство этих кампаний не начиналось без «предварительной пристрелки». Пример тому — борьба против теории бесконфликтности, которую обычно связывают с концом ждановщины и началом послесталинской «оттепели». Но выступления против «лакировки действительности» слышатся и в 1948 г., так же, как и рассуждения об острых конфликтах, истинном предмете боевого, наступательного советского искусства, сам же термин «бесконфликтность» появляется уже в 1950 г. под пером В. Ермилова²⁵. Несмотря на такую подготовку, каждая кампания воспринимается как шок. Не стабильность и статичность, а наоборот, постоянная дестабилизация составляет, на наш взгляд, условие функционирования системы. В результате внутри нее действует «принцип неопределенности» (в некотором смысле подобный принципу Гейзенберга в квантовой механике — зная одно из качеств, приписанных частице, мы одновременно не можем знать другого): отсюда и непредсказуемые повороты линии партии и всей системы при ритуальной заученности всех ее элементов²⁶.

Каждый шок ведет за собой повышение активности в области эстетики. Говорится об отставании эстетической науки, которая тормозит все развитие советского искусства. Но активность эта по большей части мнимая. В 1948 г. Б. Мейлах жалуется, что за последнее время по специальным вопросам эстетики не появилось ни одной книги²⁷. Несмотря на то что дискуссии по этим вопросам проводятся в 1948, 1951, 1954, 1956 годах, ситуация практически не меняется. Тексты о соцреализме появляются в печати чуть ли не каждый день, но в них повторяется все тот же ритуальный дискурс о партийности, идейности и т.п.; попытки преодолеть отставание эстетики кончаются несколькими статьями и сборниками статей (из тех, что уже были опубликованы в журналах).

Работы об эстетических категориях продолжают отсутствовать. Писания об эстетике Чернышевского, высшего авторитета в этой области, касаются в основном прекрасного, хотя среди его работ обнаружены и замечания о природе комического, возвышенного, трагического²⁸. Один из дискуссий 1948 г. восклицает: «рядом с проблемой прекрасного стоят проблемы возвышенного, трагического, комического»²⁹, но только с 1953 г. в печать проходят теоретические исследования о комическом, трагическом³⁰; еще дольше суждено ждать возвышенному³¹. Любопытно, что глава о возвышенном отсутствует и в книге А. Лосева и В. Шестакова, изданной в 1965 г. и наиболее полно знакомящей советского читателя с категориями классической эстетики³².

Примечательный факт: сталинская теория *избегает анализа эстетических категорий*. На Западе после авангардистского взрыва первой четверти века так называемое «возвращение к порядку» сопровождается в 1930-е гг. новым интересом к классической эстетике и ее категориям. Так было в 1930—1940-е гг. во Франции. Так было в Германии. «Мифу XX века» Альфреда Розенберга, содержащей долгие рассуждения о прекрасном и возвышенном, нет аналога в ждановском СССР: нет фундаментального труда, авторитетно резюмирующего партийный взгляд на эстетику и культуру — такие труды пытались в свое время создать А. Богданов, Троцкий, Луначарский, но их перестают печатать еще до войны. Обобщающие работы заменены хрестоматийными сборниками отрывков из классиков марксизма-ленинизма. Как тексты классиков, так и высказывания вождей могут толковаться и толкуются по-разному. Вот, например, слова М. Калинина: «Надо любить нашу родину со всем тем новым, что существует в Советском Союзе, и показать ее, родину, в красивом виде..., в ярком, художественно-нарядном виде».

На следующей странице он же говорит: «Социалистический реализм должен рисовать действительность, живую действительность, без прикрас». И тут же: «Но вместе с тем он должен толкать своим произведением развитие человеческой мысли вперед»³³. Директива не дополняется указаниями, какими конкретными путями следует примирить «красивый вид» с «рисунком без прикрас».

Эта противоречивость показательна. Теоретический дискурс руководится в меньшей степени собственной логикой, чем стратегическими соображениями в условиях господства принципа неопределенности.

Существует распространенное мнение, что сталинская система вообще, а искусство в особенности, стремились реализовать утопию полной коммуникации, утопию языка однозначного, терминологического, целиком адекватного реальности³⁴. Этим должна объясняться постоянная битва за терминологию в сталинской критике. В большой мере так оно и есть: ясность, понятность, доступность — главные критерии искусства, призванного обслуживать широкие массы. «Язык чистый, как вода, сквозь которую видно содержание жизни» — слова Новикова-Прибоя³⁵ — идеал такого искусства. Понятным должно быть не только слово, но и звук, и образ. В ждановской культуре идет процесс вербализации, олитературивания всех художественных дисциплин³⁶.

Но это лишь одна сторона дела. Произведения, признанные образцовыми, совсем не обязательно близки идеалу «прозрачности» (Леонов, Пришвин, А. Толстой)³⁷. Теоретический дискурс не только ведет борьбу за терминологию и ясный смысл, он занят и затемнением смысла. Его контуры постоянно размываются — в самих произведениях искусства сходный эффект достигается их принципиальной «открытостью», необязательностью, которая вытекает из готовности к любым манипуляциям. «Переписывание» от издания к изданию — парадигма творческого акта в сталинизме³⁸. В этом можно усмотреть одну из главных трудностей для создания в ждановское время связанной системы эстетических категорий. Давно замечено, что соцреализм нормативен, но только негативно: он точно указывает, чего нельзя делать, и очень туманен в своем теоретизировании и в своих положительных указаниях (как то и показывают методологические разъяснения Калинина).

Ждановская критика утверждает: нельзя писать, что «основы марксистской эстетики еще плохо разработаны», ибо «если уж нет основ, — значит, нет и эстетики. Это наглая клевета, что основы марксистско-ленинской эстетики... «плохо разработаны». В действительности, в гениальных трудах Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина основы новой, социалистической эстетики разработаны с поразительной глубиной и последовательностью»³⁹. Более того, «Марксистско-ленинская эстетика выработала стройную систему эстетических понятий»⁴⁰. И все же постоянно раздаются жалобы на отставание все той же марксистско-ленинской эстетической науки. Некоторые голоса выдают смятение: «Дискуссия, имевшая место на страницах журнала «Октябрь», запутала ясный, решенный вопрос о соотношении романтизма и реализма»⁴¹. Критики недоумевают: как могло получиться, что в единственной в то время книге по теории литературы Л. Тимофеева допущена «терминологическая путаница при том, что определения тов. Сталина такие ясные и четкие»⁴²?

Размытыми остаются самые, казалось бы, основополагающие понятия. Вот, например, согласно отчету в «Вопросах философии», слова главного докладчика в дискуссии 1948 года М. Розенталя: «Главным принципом марксистской эстетики является большевистская партийность»⁴³. Но в версии того же доклада, напечатанной немного позже журналом «Большевик», сказано: «Коммунистическая идейность — это то главное и драгоценное качество, которое характеризует советское искусство...»⁴⁴ Зная советский контекст, можно предположить, что «противоречивость» Розенталя скрывает некую стратегию.

Действительно, в Институте философии шла борьба за определение эстетики соцреализма; именно философы (П. Трофимов, Ф. Константинов) поведут главную атаку против Белика, а в 1951—1952 гг. будут стремиться перенести центр тяжести определения с партийности на коммунистическую идейность, что в свою очередь вызовет протесты⁴⁵. Партийность и идейность — разные понятия, их неверное употребление может повести, как в случае с Беликом, к печальным последствиям, но они меняются местами, сливаются, переходят одно в другое. В ситуации постоянных споров декларируемое стремление к ясности почти целиком нейтрализуется.

Но теории и не нужна ясность, ее понятийная и терминологическая путаница имманентна, структурна. Благодаря такой неопределенности жесткая система приобретает гибкость, необходимую для ее выживания при резких поворотах генеральной линии. Дискурс соцреализма сначала ставил в центре проблему драматических конфликтов, которые нужно показывать во всей их глубине, потом сравнительно безболезненно отказался от них и перешел к доктрине о соревновании лучшего с хорошим (т. е. к «лакировке действительности» и «бесконфликтности»), а затем так же безболезненно открыл в советской действительности отрицательные и даже уродливые факты, в связи с чем допустил (до начала «оттепели», впрочем, скорее в теории, чем в практике) включение в набор своих приемов преувеличения, деформации, гротеска.

Обратимся, например, в книге, где определяется один из новых советских жанров — искусство «чтецов». Вывод начинается с обстоятельной критики предыдущих определений, порочность которых состоит в формализме и связи с буржуазно-декадентской теорией «чистого искусства». Отбрасываются как слишком поверхностные и определения критиков 1930—1940-х гг. Так, формула «мастерство произнесения художественного текста» «не отвечает специфике этого искусства, заключающейся не столько в “произнесении текста”, сколько в разрешении неизмеримо сложнейших идейно-художественных задач»⁴⁶. Наконец, делается вывод: «Советское искусство художественного чтения есть искусство творческого воплощения литературных произведений средствами звучащей художественной речи на основе метода социалистического реализма»⁴⁷. Определение движется по замкнутому кругу: «художественное чтение» есть применение «звучащей художественной речи», «искусство» есть «искусство творческого воплощения», «советское искусство» есть «искусство на основе метода социалистического реализма». Эта тавтологичность вполне сознательна. Она правдива по определению. Вместе с тем, она работает на закрепление формулировок при семантической нейтрализации терминологизмов (в синтагме «искусство творческого воплощения» каждое слово общепонятно, но ни одно не может быть точно определено). Такая клишированная речь текуча, ее компоненты поддаются пермутации и могут быть заменены или исправлены в любой момент.

Итак, дискурс не стремится к построению связной эстетики. Но он постоянно прибегает к эстетическим оценкам: в однообразном потоке слов и ритуальных жестов все же различимы разные струи и просматривается нечто похожее на традиционные эстетические категории. Присмотримся к ним ближе.

Иерархия уровней дискурса соцреализма⁴⁸ связана с иерархией его инстанций говорения, т. е. отнюдь небезразлично, *кто* высказывает понятия, правила и требования — происходит ли это на уровне высоких политиков, таких, как Жданов, Калинин, Маленков и культурных чиновников типа Фадеева, на уровне внутриинституционального контроля — уровне искусство- и литературоведов и критиков или, наконец, на уровне творческом и текстовом — уровне художников, размышляющих в своих вещах над творчеством (во многих романах ждановской эпохи, например, появляется, в качестве второстепенного персонажа, художник).

Элементы эстетического дискурса обнаруживаются, соответственно изменя-

ясь в своем удельном весе, на всех уровнях и во всех инстанциях. Причем пирамидальная структура не обеспечивает стопроцентной проводимости. Так, на встрече с деятелями музыки в 1948 году Жданов три раза повторяет, что народ ждет «красивой, изящной музыки»⁴⁹. Он говорит и о музыке «некрасивой, неизящной». Можно было бы ожидать, что категория «изящного» привлечет к себе внимание и сам термин войдет в постоянный теоретический обиход. Этого не происходит. И термин, и понятие усваиваются плохо и встречаются в основном в цитатах из самого Жданова. Но *идею* «изящной» формы можно обнаружить в ряде литературных произведений (впрочем, и до выступления Жданова): сталинская культура быта включила в себя многие элементы культуры мещанской, в том числе и близкое китчу понятие об изящном.

Из корпуса критических статей, найденных в четырех центральных «толстых» журналах за пять лет («Новый мир», «Знамя», «Октябрь», «Звезда», 1948—1952), дополненного более или менее близко относящимися к делу текстами (из «Литературной газеты», журнала «Театр», сборников по теории соцреализма), мы выделили предикаты эстетических оценок; затем составили их список и сгруппировали, сохраняя их ситуационную семантику⁵⁰. Сочтем комплекс этих предикатов *критико-теоретическим дискурсом соцреализма* (не «дискурсом» в смысле Фуко, а комбинаторикой клишированных высказываний, которая, разумеется, зависит и от «глубинного» дискурса, обусловленного эпистемой эпохи). В отдельных однородных по составу рубриках доминирует некая традиционная категория, с которой соседствуют очень ей близкие (например, возвышенное, высокое, приподнятое). Другие менее однородны, в них лексика не совпадает, но может быть соотнесена с традиционной. В таких случаях мы обозначали группу предикатов одним из них, наиболее родственным некоей конвенциональной категории. Такая процедура оправдывает себя, ибо она позволяет упорядочить множество высказываний и тем самым упрощает анализ. Однако, нельзя совсем упускать из виду различие между определениями, которые прямо совпадают с классическими формулировками (возвышенное, прекрасное и т.п.), к ним по всей видимости отсылая, и менее традиционными суждениями (родом, например, из психологического словаря; далее будут приведены примеры).

Отвлечемся от вопроса о том, как выглядят категории, обнаруженные таким образом, по сравнению с явлениями, которые могут им соответствовать в самих произведениях, или же с понятиями, разработанными классической эстетикой. Нас интересует функционирование высказываний внутри конкретной дискурсивной системы: какими словами и в каких сочетаниях сталинская эпоха говорит о произведениях искусства. Поэтому мы отвлечемся и от теоретических подразделений (например, на категории «художественные» и «эстетические»). Такое сведение на один уровень эстетических категорий позволяет наметить между ними основные системные связи⁵¹.

Полярность (прекрасное-безобразное, возвышенное-низменное) и контрастность (эмфатическое-мелодраматическое, грандиозное-ироническое) определяют парность категорий. Количественно и качественно (по частотности и уделенному вниманию внутри дискурса) основными категориями оказались — при понятном перевесе положительных — следующие пары: прекрасное-безобразное, возвышенное-низменное, наивное-нарочитое, живописное-причудливое, героическое-идиллическое, поэтическое-драматическое.

Категорий выделилось много, и многие из них традиционны (кроме уже названных — красивое, благородное, гармоническое, грандиозное, трагическое и т.д.). Это изобилие как будто противоречит отмеченной выше тенденции соцреалистического дискурса к редукции понятийного диапазона; но мы говорим здесь о другом уровне дискурса; кроме того, можно утверждать, что множественность суждений и оценок не обязательно отражает богатство самой эстетической сис-

темы, а скорее указывает на своего рода инерцию в употреблении штампов литературного языка (что подтверждается и огромным числом повторов и стойких сочетаний).

Многие категории достаточно стабильны, но за пять лет изменений было немало. Несколько изменилась сочетаемость категорий: так, труд, вызывающий — согласно доктрине — эстетическое наслаждение у советского человека, обычно квалифицируется как *поэтический*; после 1949 года «поэтичность» изображаемого литературой и искусством труда возрастает в геометрической прогрессии. Положительно маркированное *драматическое* и противопоставленная ему категория *идиллического*, сугубо отрицательная, с точки зрения боевой эстетики, постепенно редуют и теряют свою значительность — до 1952 года (теория бесконфликтности снимает вопрос о «драматичности»); потом наблюдается обратный процесс. В то же время (начиная с 1952 года, вместе с отходом от «лакировки действительности» и с лозунгом о том, что «нам нужны Гоголи и Шедрины») плодятся отрицательные категории (*отвратительное, сатирическое, гротескное*). Прекрасное встречается очень часто — и со временем все чаще.

Стоит отметить большой удельный вес таких категорий, как *живописное* и *наивное*, которые мало вяжутся с обычным представлением о соцреализме. Но их значение поддается объяснению. Под категорию *наивного* мы подвели «ясность», прямо обусловленную требованием вседоступности искусства и мифологией «ясной классической формы». Но в текстах *ясное* связывается чаще всего с двумя семантическими рядами: *безыскусное, бесхитростное, простое, искреннее, свежее*, и — *светлое, радостное, живое*. Как кажется, сомнений быть не может: так обозначается видение мира «наивное», не испорченное излишней культурностью. Это видение детское: не случайно в 1949—1950 г. вся «взрослая» критика приняла с восторгом «*Степное солнце*» Павленко — повесть о детях и для детей⁵². Тут проявляется характерная инфантилизация сталинского читателя (как и всего общества), причем особенно в литературе смешиваются возрастные критерии (при старательном их подчеркивании)⁵³: «Как закалялась сталь», «Педагогическая поэма», «Повесть о настоящем человеке», «Молодая гвардия» по праву должны принадлежать к детской или юношеской литературе, — но это парадигматические для соцреализма вещи.

Есть в категории *наивного* и другие аспекты: мы склонны думать, что она как-то соотносится с примитивистской установкой, характерной для многих течений модернизма; а в контексте яростных нападок на «кабинетную науку» и не менее яростных уверений о трудовом равноправии и сообщений о высокой культуре колхозного села, видится рецидив давным-давно заклеянной и забытой махаевщины⁵⁴.

Категория *живописного* связана со «свежим» детским восприятием мира. Но она важна и по другим причинам. Не нужно забывать, что сконструированный по утопическому образцу дискурс соцреализма в целом имеет условное отношение к своему объекту. Это тем более верно по отношению к эстетическим суждениям. Вот как пишет критик о первой части романа М. Бубеннова «Белая береза»: здание еще не окончено, но «в глаза бросается совершенство пропорций, поражает обилие и яркость света, богатство гармонирующих красок и глубина простора. И при всем том бесконечное разнообразие обстановки, ни одного пустого, скучного места!»⁵⁵ Очевидно, что Бубеннов — гениальный писатель. Практически вся критическая литература тех лет работает по тому же принципу подстановки и подтасовки, *ритуализации критического акта*.

Разговор о «живописности» играет в такой ситуации роль компенсаторного заклинания — чем серее литература, тем больше хочется ярких, сочных, богатых и гармонирующих красок. В сборнике «Вопросы литературоведения в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию» находим характерное определение: «Лите-

ратура является отражением действительности, воспроизведением ее в художественных образах, живых картинах и познанием жизни»⁵⁶.

Не исключено, впрочем, что эти «живые картины» отсылают к тому месту в концепции Чернышевского, где он трактует искусство как средство для оживления воспоминаний⁵⁷. Магическое оживление того, чего нет — уже, еще или вообще — вот функция живописности и одна из главных задач всего искусства соцреализма.

В скобках заметим, что когда ослабляется начало *драматическое* (в пору бесконфликтности), то сочетание *наивного с живописным* материализуется в произведениях *идиллического* тона, а когда — как часто случается — к этому сочетанию прибавляется *эмфатическое (патетическое)*, мы получаем чистый ждановский китч (яркие его примеры: колхозные идиллии Бабаевского).

С ортодоксальной точки зрения, в живописном кроется и опасность. В устах критики оно приобретает отрицательный оттенок, если выражает «недоверие к эстетической содержательности нашей жизни, нуждающейся в украшении». Критика отвергает картины, в которых «живописная форма (играет) роль своеобразного флера, наброшенного на «серый кусок действительности»»⁵⁸. Такой поверхностной живописности, красоты, противопоставляется *прекрасное* как суть самой действительности.

Прекрасное — стержневая категория ждановской эстетики. Первая большая дискуссия о соцреализме после шока, вызванного нападением Жданова на ленинградские журналы, велась в журнале «Октябрь» и продолжалась год, с августа 1947 по август 1948 г. Главной темой ее было место романтики в новом искусстве. В статье под программным названием «Надо мечтать!», определив соцреализм как синтез реализма и романтики (почти буквальное повторение слов Жданова на Первом съезде писателей), Б. Бялик посетовал, что в выдающихся произведениях новой литературы герои не очень ярки, что хорошо бы создать, как в 1920-е годы, романтические, героические характеры, «приподнятые» над действительностью⁵⁹. Бялика атаковали все: ведь синтез предполагает наличие противоположных начал, а соцреализм представляет собой «органическое единство» реализма и романтики; более того, романтика есть неотъемлемая часть истинного реализма, ибо сама советская жизнь романтична (такова сталинская диалектика: вместо синтеза и отрицания отрицания — единство неантагонистических начал, в котором одно играет ведущую роль: единство содержания и формы, партии и народа и проч.). Слова Бялика можно понять и так, что советская жизнь недостаточно ярка, романтична, героична. Это ложь. «Нет никакой надобности привносить героическое начало в художественное отображение современной действительности. Оно, это героическое начало, есть в жизни, в нашей реальной действительности»⁶⁰.

Окончательная формула отлилась в течение 1948 г.: «Знаменитый тезис Чернышевского: прекрасное есть жизнь, — расшифровывается для нас в наше время как положение о том, что прекрасное — это наша советская действительность, наше победоносное движение к коммунизму»⁶¹.

Такая постановка вопроса совсем не абсурдна; наоборот, она вполне корректна, если учесть, что ждановский реализм предполагает объективное существование всего того, что он изображает. Не удивительно, что теоретики его настаивают еще и еще раз: «Сама социалистическая действительность приобретает эстетический характер.., становится носителем прекрасного, воспроизводимого средствами искусства»⁶².

Формула имеет приложение и к субъективному восприятию. «Конечно, в реальной действительности существует не только прекрасное, но и уродливое: все, что враждебно коммунизму. Но борьба за преодоление всех и всяких уродств, борьба с врагами коммунизма прекрасна!»⁶³ На картине Кукрыниксов «Конец» изображены Гитлер со своей свитой, потерявшие человеческий облик, карикатурно звериные. Но в картине доминирует прекрасное, ибо «советский человек

испытывает чувство эстетического наслаждения, созерцая зрелище неотвратно надвигающегося возмездия»⁶⁴.

В 1950—1952 гг. критика превращает «прекрасное» в самое употребительное эстетическое суждение; оно сопровождается *эмфатическим, грандиозным, героическим, поэтическим и возвышенным*. Эти категории — по законам советского дискурса — не имеют определенных границ, редко употребляются отдельно, и постоянно — в сочетаниях, получая эквивалентное, а подчас и синонимическое наполнение.

Так, *возвышенное* сочетается с героическим: постоянно подчеркивается «героический, возвышенный характер советской литературы». Говорится о возвышенных образах героев молодогвардейцев, Зои Космодемьянской, Лизы Чайкиной: в этом контексте — сила воли, побеждающая страдание, дух, торжествующий над материей, — возвышенное приобретает шиллеровские черты. Однако трагедия смерти и страдания всегда преодолевается обязательным, заранее заданным оптимизмом, а советский герой никогда не борется в одиночку, и его сила умножается сознанием слияния с коллективом, народом.

Еще чаще дублируются *возвышенное и прекрасное*. Это очевидно в таких высказываниях, отсылающих к дискуссии о романтизме: «Нашим писателям не нужно в обрисовке своих героев прибегать к нарочитой романтизации, потому что сами советские люди и творимые ими дела возвышенны и поэтичны»⁶⁵. Художник должен поверить в «возвышенность человеческого характера». Возвышенны идеалы советского человека, его цели; возвышенны и величественны цели советской литературы. Ибо «наша литература передает мощь прекрасной и возвышенной идеи (коммунизма)»⁶⁶. Оставаясь в сфере притяжения прекрасного, возвышенное работает и как синоним приподнятого или высокого. Возвышение жизни — благое пожелание ждановской культуры — должно проводиться и в языке, которым стали усиленно интересоваться после великого сталинского вклада в теорию языкознания. Шкловский пишет: «не натуралистическое воспроизведение разговорной речи и не музейное любование языковыми редкостями, а превращение высокой речи в речь повседневную... — вот цель работы советского писателя над языком»⁶⁷. Сталинский соцреализм немыслим без высокого стиля, который призван напоминать о *возвышенном* в его классическом понимании. Вот, например, что видит советский человек, «когда он оглядывает мысленным взором свою великую Родину»:

«Красота этой картины состоит не только в ее размерах, не только в ее оживленности и разнообразии, но прежде всего в ее единстве. Если бы каждая творческая мысль излучала бы свой оттенок света, а каждое творение имело бы свой звук, то наша Родина предстала бы нам как несказанно прекрасная музыка, в которой все голоса сливаются в гармонии и которая сопровождается движением невиданных и захватывающих форм, где ни одна линия не случайна, ни один оттенок не ранит глаз. Это происходит потому, что есть единый и прекрасный замысел, руководящий нами, что в каждом советском человеке горит мысль о всеобщем, вдохновляющая на творчество»⁶⁸.

Здесь говорится о «несказанном», о «невиданном», как в формулировках старых теоретиков *возвышенного*. Но все это несказанное и невиданное известно, ибо оно во-первых, подчинено единому плану, а во-вторых, составляет черту самой советской действительности. В силу своей «диалектической» природы соцреализм стремится отобразить явление, «в котором наиболее отчетливо вскрывается прекрасная сущность социалистической действительности... — слияние возвышенного и повседневного, общезначимого и частного, “идеального” и реального»⁶⁹.

Стоит ли говорить, что «среди всего прекрасного материала жизни первое место занимают образы наших великих вождей... Возвышенная красота всенародных вождей... и есть база совпадения “прекрасного” и “истинного” в искусст-

ве социалистического реализма»⁷⁰. Неудивительно, что советский человек «с простотой и задушевностью» относится «к своему великому Руководителю, Учителю и Другу»⁷¹. В описании, которое посвящено образу Сталина на знаменитой картине Шурпина «Утро нашей Родины», собраны суждения, находящиеся на вершине иерархии положительных эстетических категорий соцреализма и сопряженных с ними принципов поэтики:

«Внутренняя значительность, спокойствие, простота (сквозят) во всем облике вождя. Четкость силуэта, пластическая завершенность образа, мягкая колористическая гамма, композиционная ясность картины — все это придает ей ту жизненность, ту монументальность, ту глубокую поэтичность и реалистическую приподнятость, которые отвечают внутренней сущности образа...»⁷².

В этом тексте симптоматичны синонимичность и эклектизм, стирающие специфику терминов: «монументальность» идет в паре с «мягкостью», «поэтичность» с «реалистичностью»; «приподнятость» определяется как *реалистическая* (а не «романтическая», как можно было бы ожидать); одновременно действуют критерии прекрасного (богатого внутренней, т. е. идейной красотой), возвышенного (приподнятого) и поэтического (насыщенного эмоциональностью, лиричного). В итоге все вместе наиболее отвечает пожеланиям видеть советскую реальность «в красивом виде» (согласно цитированным выше словам Калинина), т. е. облеченной в соразмерную и нарядную, лишенную недостатков внешнюю форму. «Красивость» прямо не названа, она угадывается — в цветистом и противоречивом описании.

Интересно сравнить этот набор «предикатов эстетических суждений» с высказываниями Фадеева, одного из главных — по статусу и роли в культурном мире, — законодателей соцреализма. Его большая статья «О литературе и литературной критике», которая появилась в журнале «Знамя» в августе 1949 г. и затем широко перепечатывалась, была акцией по наведению порядка после потрясения, вызванного начатой в январе этого года кампанией против космополитизма.

Статья Фадеева построена так, что большинство идеологических лозунгов приходится на первую ее часть; в центре оказывается разговор о положении в литературе, — и тут преобладают эстетические суждения. Фадеев «смягчает» систему. Можно сказать, обращаясь к языку описаний классики, что она как бы снижается в разряд «средних стилей». Фадеев обходится без героического и не делает упора ни на прекрасное, ни на возвышенное. Наоборот, он выводит на первый план легкость (с ней как-то должна сочетаться монументальность), ясность, гармоничность, выразительность (силу, выпуклость). Этим свойствам отвечает поэтика, с одной стороны, цельности и законченности (характерный для соцреализма принцип «холизма»⁷³), а с другой, — эмоциональности. Причем, особо подчеркивается роль «сработанной», «искусной», способной вызывать волнение формы. Этот парадоксальный «формализм» — тот же, что и в тексте о картине Шурпина. Совпадение эстетики, которую пропагандирует Фадеев, с эстетикой образа вождя — полное.

Как нельзя более понятен интерес писателя к проблемам формы — в отличие от большинства литературных критиков, сосредоточенных на идейных вопросах. И все же — отсылаем к цитатам в приложении — замечания Фадеева, призывающие к точности, настолько общи, что вряд ли способны рассеять понятийный туман. Ибо и у него категории употребляются вне определений, как нечто само собой разумеющееся, и тут же — дублируются и смешиваются.

Тем не менее, сопоставление его «эстетики» с системой, которую мы вывели для соцреализма, и с эстетическими оценками в других текстах позволяет сделать несколько выводов. Первый из них: как на других уровнях, так и на уровне эстетических категорий система соцреализма проявляет себя двояко: как некая жесткая модель, всегда потенциально наличная, которая более или менее явно зада-

ется и более или менее четко распознается как долженствующая; и наряду с ней — как ряд реально функционирующих ее вариантов, более мягких, а иногда и не вполне с ней совпадающих. Эта множественность возможна, однако, лишь в определенных границах — в каждый данный момент эти границы существуют и ощущаются, хотя их очертания могут меняться.

И главное — эта множественность достигается за счет стертости эстетических категорий, которая обусловлена высокой степенью их избыточности и взаимозаменяемости. В эстетике действует тот же принцип взаимозаменяемости категорий, что и в других элементах системы соцреализма: взаимозаменяемы в литературном поле произведения, авторы, роли и имена, в поле институциональном — учреждения и их функции, на общежанровом уровне стерто различие между литературным вымыслом и документальностью (и постоянно меняется местами то, что считается «литературной схемой», и то, что признается «правдивым» и «жизненным»), наконец, внутри самих текстов — многие их элементы могут включаться и исключаться в зависимости от политической конъюнктуры, они необязательны и взаимозаменяемы.

Итак, именно эта неопределенность — в узких границах — обеспечивает принципиальную «открытость» системы, ее способность приспосабливаться к новым условиям и имитировать эволюционные процессы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 R. Robin. *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris, 1986; J. Perus. *À la recherche d'une esthétique socialiste*. Paris, 1986.

2 Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 141 (статья «Категории эстетики»).

3 Содержательный философский обзор советских эстетических теорий дан в кн.: Edward M. Swiderski. *The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics: Theories and Controversies in the Post-War Years*. Dordrecht-Boston-London, 1979. Книга описывает послесталинские дискуссии, предыдущий период в ней лишь упомянут.

4 H. Günther. *Der sozialistische Übermensch*. Stuttgart, 1993.

5 Пользуюсь случаем, чтобы выразить глубокую признательность моему другу и соавтору А. Бодену, благодаря которому в основном и был собран материал для этого исследования. Описание корпуса и методологии см. в ст.: A. Baudin, L. Heller, Th. Lahusen. *Le Réalisme socialiste soviétique à l'ère de Jdanov. Compte rendu d'une enquête en cours // Études de lettres (Lausanne)*. 1988. № 4.

6 A. Baudin, L. Heller. *Le Réalisme socialiste comme organisation totale du champ culturel // Cahiers du monde russe et soviétique*. 1993. Vol. XXXIV. № 3 (juil.-sept.).

7 Эстетика: Словарь. С. 141.

8 См.: R. Blanche. *Les catégories esthétiques*. Paris, 1979. P. 7. Ср. кантовские «предикаты суждений вкуса».

9 А. Иезуитов. *Конец красоте!* // Пролетарская литература. 1931. № 4.

10 А. Жданов. *Выступление на философской дискуссии // Вопросы философии*. 1947. № 1.

11 Б. Мейлах. *Философская дискуссия и некоторые вопросы изучения эстетики // Звезда*. 1948. № 1. С. 157.

12 См., напр., протоколы совещания московского отделения Союза писателей в публикации Г. С. Файмана «Люди и положения. К шестидесятилетию дискуссии о формализме» (Независимая газета. 1996. 13—14 марта).

13 В. Озеров. *О социалистическом реализме // Октябрь*. 1948. № 9. С. 189.

14 А. Белик. *О некоторых ошибках в литературоведении // Октябрь*. 1950. № 2.

15 В. Новиков. *За принципиальную и объективную критику // Звезда*. 1950. № 5. С. 164.

16 И. Виноградов. *О социалистической красоте // Литературный современник*. 1935.

№ 11.

17 *И. Альтман*. Эстетика социализма. Речь на I-м съезде // *И. Альтман*. Избранные статьи. М., 1957.

18 *В. Асмус*. Эпос (1933) // *В. Асмус*. Вопросы теории и истории эстетики. Сб. ст. М., 1968. С. 54.

19 См., напр., *Ю. Либединский*. Темы, которые ждут своих авторов // На посту. 1923. № 2—3.

20 *И. Альтман*. Проблемы драматургии и театра // *Знамя*. 1946. № 11—12. С. 183.

21 *Б. Мейлах*. Указ. соч.. С. 157.

22 *Ан. Тарасенков*. Советская литература на путях социалистического реализма // *Большевик*. 1948. № 9. С. 47.

23 *Е. Ковальчик*. Черты современной литературы // *Новый мир*. 1948. № 9. С. 236.

24 *Б. Рюриков*. О некоторых вопросах социалистического реализма // *Новый мир*. 1952. № 4. С. 227, 257, 260.

25 *В. Ермилов*. Прекрасное — это наша жизнь // Вопросы теории литературы. М., 1950: «Социалистическая эстетика отвергает концепции «бесконфликтности» нашей литературы» (с. 28).

26 См. об этом в ст.: *Л. Геллер*. Всегда готов к труду и перестройке: «Литературная газета» сегодня и позавчера // *Revue d'Etudes slaves*, 1990. № 1; вариант в кн.: *Л. Геллер*. Слово мера мира. М., 1995.

27 *Б. Мейлах*. Указ. соч.. С. 154.

28 Н. Г. Чернышевский об искусстве: Статьи, рецензии, высказывания. М., 1950.

29 Задачи советской эстетики. Дискуссия в Академии общественных наук при ЦК ВКП (б). Выступление Г. Луканова // Вопросы философии. 1948. № 1. С. 288.

30 Напр.: *Ю. Боров*. Оружия любимейшего род (Заметки о комическом) // *Театр*. 1953. № 7; *И. Киселев*. Черты советской трагедии // Там же.

31 Напр.: *А. Абрамович*. Н. Г. Чернышевский о категориях искусства (Прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое в действительности и в искусстве). Иркутск, 1956; *В. Ванслов*, *П. Трофимов*. Прекрасное и возвышенное // Вопросы марксистско-ленинской эстетики. М., 1956; *В. Малыгин*. О возвышенном: В мире эстетики. Л., 1966. Статьи о возвышенном в европейской традиции (Лонгин, Берк) входят в сборники: Из истории эстетической мысли нового времени. М., 1959; Из истории эстетической мысли древности и Средневековья. М., 1961.

32 *А. Лосев*, *В. Шестаков*. История эстетических категорий. М., 1965.

33 *М. Калинин*. Об овладении марксизмом-ленинизмом работниками искусств // *М. Калинин*. О литературе. Л., 1949. С. 93—94.

34 См., напр., *R. Robin*. Указ. соч.

35 Цит. по: *Н. Маслин*. Вениамин Каверин // *Новый мир*. 1948. № 4. С. 282.

36 См.: *В. Паперный*. Культура Два; *A. Baudin*, *L. Heller*. L'Image prend la parole. Image, texte et littérature durant la période jdanovienne // *W. Berelowitch*, *L. Gervereau* (eds.). Russie-URSS. 1914—1991. Changements de regards. Paris, 1991.

37 См. об этом в нашей статье о соцреализме как институциональном комплексе в настоящем издании.

38 См.: *L. Heller*, *Th. Lahusen*. Palimpsestes. Les métamorphoses de la thématique sexuelle dans le roman de F. Gladkov *Le Ciment* // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1985. Bd. 15.

39 *А. Белик*, *Н. Парсаданов*. Об ошибках и извращениях в эстетике и литературоведении // Октябрь. 1949. № 4. С. 167.

40 *Б. Рюриков*. Указ. соч.. С. 229.

41 Задачи советской эстетики. Дискуссия в Академии общественных наук..., Выступление т. Федосеева. С. 289.

42 *Т. Трифонова*. Черты неодолимого движения // *Звезда*. 1950. № 6. С. 168.

43 Доклад М. Розенталя. Задачи советской эстетики. Дискуссия в Академии общественных наук.... С. 279.

44 *М. Розенталь*. Вопросы советской эстетической науки // *Большевик*. 1948. № 13. С. 49.

45 *В. Ермилов*. Некоторые вопросы теории социалистического реализма // *Знамя*.

1951. № 7. С. 156.

46 *Н. Ю. Верховский*. Книга о чтецах: Очерки развития советского искусства художественного чтения. М.; Л., 1950. С. 10.

47 Там же.

48 *H. Günther*. Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung u. Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart, 1984. S. 171.

49 *А. Жданов*. Выступление на совещании деятелей советской музыки // Советская музыка. 1948. № 1. С. 23.

50 Перечень и группировку синтагм из исследуемого корпуса, которые можно определить как «суждения вкуса», см. в кн.: *Л. Геллер*. Слово мера мира. С. 136—141.

51 *Et. Souriau*. Art et vérité // Revue philosophique, 1933, с. 186—189; цит. по: *R. Blanche*. Указ. соч.. С. 42.

52 Напр.: *Б. Платонов*. Литературное обозрение. Заметки о русской советской прозе 1949 года. Статья первая // Звезда. 1950. № 1.

53 *L. Heller*. Konstanin Paustovskij, écrivain-moèle. Notes pour une approche du réalisme socialiste // Cahiers du monde russe et soviétique. 1985. Vol. XXVI. № 3—4.

54 По теории В. Махайского-Вольского (1867—1926), интеллигенция является главным орудием угнетения рабочих масс; революция дала пролетариату лишь номинальную власть, и он продолжает эксплуатироваться интеллигенцией. Большевики всегда боролись против линии Махайского — тем любопытнее ярый антиинтеллектуализм ждановской эпохи.

55 *М. Шкерин*. Критические заметки // Октябрь. 1948. № 5 (Цит. по: *Г. Ленобль*. Портреты и портретисты // Новый мир. 1949. № 11. С. 164).

56 *М. Добрынин*. Литература как надстройка // Вопросы литературоведения в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию. М., 1951. С. 65.

57 См., напр.: *Н. Чернышевский*. Эстетические отношения искусства к действительности // Н. Г. Чернышевский об искусстве. М., 1950. С. 69.

58 *Г. Недошивин*. О проблеме прекрасного в советском искусстве // Вопросы теории советского изобразительного искусства. М., 1950. С. 89.

59 *Б. Бялик*. Надо мечтать! // Октябрь. 1947. № 11.

60 *Г. Луканов, А. Белик*. О творческом методе социалистической литературы // Октябрь. 1948. № 7. С. 180.

61 *В. Ермилов*. За боевую теорию литературы // Литературная газета. 1948. 15 сентября.

62 *Л. Тимофеев*. О социалистическом реализме // Октябрь. 1952. № 4. С. 166.

63 *В. Ермилов*. Прекрасное — это наша жизнь // Вопросы теории литературы. М., 1950. С. 4.

64 *Г. Недошивин*. Указ. соч.. С. 81.

65 *Ф. Гладков*. Советская литература на подъеме // Культура и жизнь. 1949. 21 сентября.

66 *И. Гринберг*. Критика и новая проза // Новый мир. 1948. № 9. С. 271.

67 *В. Шкловский*. О литературном языке // Литературная газета. 1951. 21 июня.

68 *Б. Агапов*. Советский очерк сегодня // Новый мир. 1949. № 8. С. 216.

69 *Г. Недошивин*. Указ. соч.. С. 91—92.

70 Там же. С. 92.

71 *Л. Сейфуллина*. Образ Сталина в советской художественной прозе // Октябрь. 1949. № 12. С. 172.

72 *К. Ситник*. Об идейности и народности советского искусства // Вопросы теории советского изобразительного искусства. М., 1950. С. 57.

73 См. об этом в ст.: *L. Heller, A. Baudin*. L'Image prend la parole. Image, texte et littérature durant la période jdanovienne // W. Berelowitch, L. Gervereau (éds.). Russie-URSS. 1914—1991. Changements de regards. Paris, 1991.