

«К чему устремлено развитие»?

Та простота «исчезновений», которая характерна для соцреалистической культуры, имеет в своем истоке революционное сознание. С наибольшей последовательностью этот тип сознания реализовался в авангардной культуре, пролеткультовской и лефовской критике, работах представителей формальной школы. Главная присущая формализму тенденция «упрощения», сведения, редукции более сложных форм развития к простым, очевидным образом реализована и доведена до предела в соцреалистической эстетике.

Эстетическая концепция соцреализма формировалась в борьбе с формализмом и с вульгарным социологизмом. Однако здесь больше общего, чем различий, соцреализм имеет синтетический характер: он вбирает в себя весь спектр предшествовавших ему результатов «революционной ломки» и синтезирует фрагменты различных культурных систем, рожденных революционным сознанием. Одни из них (например, рапповская) видны с большей отчетливостью, другие (как, например, левовская) — с меньшей. Сталинская культура реализовала многое из того, что всегда отрицала, поскольку это отрицание слишком часто было тактикой, а не стратегией культуры.

Предметом нашего дальнейшего рассмотрения станет понимание соцреалистической культурой категорий времени, развития и процесса. По законам механистического сведения и редукции форм движения развитие искусства и в том числе литературы накладывалось на старое клише классовой борьбы: «В истории мирового искусства не было случая, чтобы старые художественные школы добровольно и мирно уступали место новой литературе. Смена художественных направлений всегда принимала форму более или менее острой и ожесточенной борьбы, она всегда выражала собой борьбу классов. Вспомним хотя бы длительную и ожесточенную борьбу романтиков с классиками. Но если так упорно шли битвы между разными литературами, принадлежащими, однако, к одному и тому же классовому обществу, то легко понять, в каких острых формах должна была вестись и велась борьба за утверждение принципов советской литературы, принципов, которые не знала предшествующая история литературы»⁵¹. Современный же литературный процесс как бы из будущего виделся так: «литературный процесс заключался в *обострении* борьбы за победу коммунистической идейности и за поражение всего, что мешает ее торжеству, начиная от наследия декадентского индивидуализма и кончая прекраснотворной созерцательностью поэтов, которые не умели или не хотели видеть новое в жизни, как рождающееся в борьбе»⁵².

Отсюда — понимание литературы, закрепившееся в устойчивом штампе «реальные завоевания». Отсюда же — понимание ее развития не просто как борьбы, но как *битвы*. Точно сформулировала этот взгляд М. Шагинян, так выразившая свои претензии к макету «Очерка истории русской советской литературы» во время его обсуждения 27—29 мая 1952 года в Институте мировой литературы: «Создание советской литературы — это непрерывная борьба, это битвы, и битвы, и битвы, где все мы, весь наш коллектив советских писателей, бились плечо к плечу, вместе. Так вот, когда я прочитала эту книгу, как бы ни хотела бы я сказать теплое слово об этом “Очерке”... но теплое слово у меня не получится, потому что я не могу найти здесь ни битв, ни бойцов, какими мы были; и главное, не могу найти здесь этого — “вместе”, — “вместе рубились они”. Дело каждого из нас представлено здесь изолированно»⁵³.

Если классовая борьба существует для объяснения прошлого, то для понимания настоящего вводятся другие «движущие силы»: соревнование, критика и самокритика. Критика, оказавшись в неразрывной паре с «самокритикой», окончательно теряет свои прежние функции, закрепляясь в новом статусе: критика есть нечто, рождающееся в каких-то неопределенных сферах (с чьих и каких позиций она ведется, если она не может быть выражением «частных мнений»?), самокритика же есть идеал и предел превращений критики в соцреализме. Соревнование наилучшим образом заменяет борьбу классов на этапе «развернутого строительства коммунизма», а главное — содержит в себе телеологический момент (во имя чего-то) и момент предустановленного движения к некоей цели. Перед нами — механизм саморегуляции культуры, переналадки понятий: «Разгром космополитов, носителей тлетворной бациллы империалистической идеологии, не снимает, а усиливает необходимость широкого развертывания критики и самокритики, полного разоблачения вражеских лазутчиков в литературоведении и одновремен-

но широкого развертывания творческого соревнования за создание новых высокоидейных художественных произведений... И сейчас стоит задача — боевую, принципиальную критику рассматривать как прямое проявление творческого соревнования. И сейчас нужно неустанно твердить каждому писателю, что, только соревнуясь в тесной шеренге могучего отряда советских литераторов, сможет он выполнить наказ партии и народа о создании произведений, достойных нашей эпохи»⁵⁴.

Отсюда — соответствующая ориентация литературы в настоящем времени — литература может, как мы уже знаем, опережать время или отставать от него. Причем этот взгляд на литературное развитие сфокусирован не на «большое» время, а на ближнее. Опережение понималось здесь таким образом: «Заслугой К. Паустовского является и то, что эту важную, актуальную тему он поднял очень своевременно. “Повесть о лесах” написана больше года тому назад, еще до постановления партии и правительства о полезащитных насаждениях. Паустовский с остротой подлинного художника подметил проблему, которая является одной из ведущих в народнохозяйственной жизни нашей страны»⁵⁵.

Точно так же и отставание — все на очень коротком временном поводке: «Можем ли мы сказать, что положение существенно изменилось после постановления ЦК? Конечно, указанные (и им подобные) слабые, безыдейные и антихудожественные пьесы сняты с репертуара. Но еще нет новых хороших пьес»⁵⁶. Все станет ясным, если учесть, что постановление ЦК «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» было принято 26 августа 1946 года, а вопрос критика о «существенном изменении положения» и сетования на то, что «все еще нет новых хороших пьес», звучит на страницах журнала «Знамя» через два месяца.

Особые отношения складывались у соцреализма и с «большим» временем. Цель искусства понималась здесь как сознательное создание классики и по степени приближения того или иного произведения к этой цели оценивалось его значение. Таким образом, не только искусство обретало цель, но и его развитие разворачивалось в некую временную цепь. Предполагалось, что «классику» можно целенаправленно создавать — нужно лишь поставить цель. Еще в 1936 году в разговоре с создателями оперы «Тихий Дон» Сталин говорил о том, что «пора уже иметь и свою советскую классику»⁵⁷ и задача эта не снималась на протяжении всей сталинской эпохи: «Перед писателями нашей страны стоит задача: создать советскую классику, классику социалистического реализма»⁵⁸. То же требовалось и от других искусств: «Мы с нетерпением ждем... рождения Мусоргских наших дней», — писал Н. Голованов в статье «За классическую советскую оперу»⁵⁹. В отношении к понятию «классика» раскрывается глубинный смысл самоидентификации соцреалистической культуры. Ее отказ от «пренебрежительного», «нигилистического» и «анархистского» отношения к наследию вполне обозначился в 1930-е годы.

Преемственная связь между концом 1930-х и концом 1940-х годов со всей очевидностью проявилась в речи Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), в середине января 1948 года, когда А. Жданов напомнил о статье в «Правде», где резкой критике была подвергнута опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Статья «Сумбур вместо музыки», опубликованная в «Правде» в середине января 1936 года, появившаяся, как сказал Жданов, «по указанию ЦК ВКП(б), выражала мнение ЦК ВКП(б) об этой опере Шостаковича». Эта статья подвергла резкой критике «формалистическую музыку Шостаковича». В статье указывалось, что «вопиющие пороки музыки Шостаковича» идут «не от бездарности композитора, не от его неумения выразить в музыке простые и сильные чувства. Эта музыка, умышленно сделанная “шиворот-навыворот”, — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной

речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова... Опасность такого направления в советской музыке ясна. Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке. Мелкобуржуазное «новаторство» ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы»⁶⁰.

Жданов говорил: «До сих пор классические образцы остаются непревзойденными. Это значит, что надо учиться и учиться, брать из классического музыкального наследства все лучшее, что в нем есть и что необходимо для дальнейшего развития советской музыки.

Болтают об эпигонстве и всяких таких штуках, пугают этими словечками молодежь, чтобы она перестала учиться у классиков. Пускают в ход лозунг, что классиков надо перегонять. Это, конечно, очень хорошо. Но для того, чтобы перегнать классиков, надо их догнать, а вы стадию «догоняния» исключаете, как будто это уже пройденная ступень. А если говорить откровенно и выразить то, о чем думает советский зритель и слушатель, то было бы совсем неплохо, если бы у нас появилось побольше произведений, похожих на классические по содержанию и по форме, по изяществу, по красоте и музыкальности. Если это — «эпигонство», что ж, пожалуй, не зазорно быть таким эпигоном!»⁶¹. В этом высказывании характерно все: и апологетика классики, и то, что у нее надо «учиться и учиться» и «брать... все лучшее», и то, что связано с «догонянием», «перегонянием» и т. п. Советская культура сформулировала свой тип отношений с вечностью — то, что создается, должно быть создано «на века». Эта «учеба у классики» носила чисто внешний характер и вовсе не потому только, что соцреализм органически не мог воспринять духовное, этическое, эстетическое и философское содержание и наполненность тех образцов, к которым он апеллировал, но и потому, что источник интереса к классическому наследию («наследству») лежал в сфере чисто прагматической: «учиться и учиться» у классики значило найти и перенять те средства и формы, благодаря которым классика стала классикой, т. е. осталась в веках; это значило научиться у классики тому языку, благодаря которому она общалась с вечностью и входила в вечность. В этом напряженном и даже болезненном интересе к классике обнаруживается глубоко скрытый комплекс неполноценности.

Разумеется, вопрос «учебы» мог решаться чисто механически. Чтобы произведение отвечало высоким требованиям классики, его нужно *совершенствовать*, а именно — переделывать, переписывать, дорабатывать, подобно Дворцу Советов, проект которого бесконечно пересматривался, но так и не был реализован. Классика (именно как вхождение в вечность) — идеал, который будет достигнут когда-то, а развитие — путь к его достижению. Время есть. Поэтому «писатели должны по-партийному требовательно относиться к критике» — А. Фадеев перерабатывает «Молодую гвардию», В. Катаев — «За власть Советов» и т. д. Критика наставляла: «Исправление, доработка, многократное авторское редактирование — это одна из благородных традиций наших классиков. Мнение читателей, мнение литературной общественности не может не интересоваться и не волновать писателя. Ни мелкое самолюбие, ни личная обида, ни болезненное ощущение постигшей неудачи не должны мешать писателю честно и прямо принять самую суровую критику и пересмотреть, если нужно, свое произведение. Взыскательность художника проявляется не только в том, насколько тщательно работает он над своей рукописью до ее опубликования, но и в том, насколько он умеет продумать уже законченный труд, отбросить все промахи и предрассудки и для собственного роста, для блага родной литературы использовать... силу критики и самокритики»⁶².

Характерно в этом смысле высказывание М. Шагинян: «Недавно мелькнуло в газете сообщение о прекрасной детской книжке «Приключения Травки», перерабатываемой автором для каждого издания, живущей в ногу со своим временем... Пройдут годы, а маленькая живая книга, умеющая снова и снова преображаться творчески, будет зачтена ее автору в его лицевом счете как нечто несравненно более ценное, чем если бы он дал десятки незрелых, недоработанных, наспех изготовленных, быстро отживающих свой век книг»⁶³. Так возникал провал между авторскими установками и заданными требованиями: какова же тогда «позиция» писателя, если он должен все время (процесс перманентный) переписывать свои тексты? чего в этом случае стоят такие тексты (каждый раз не аутентичные)? Получалось, что писатель создает некую заготовку, а «мнение партийной печати», «мнение литературной общественности», «мнение читателей» — в конечном счете, критика — оценивает соответствие сделанного заданию и корректирует, исправляет сделанное — писатель ничего не говорит и не делает сам, оставаясь исполнителем.

Внутри соцреализма это вовсе не воспринималось как противоречие, но стоило выйти из нее лишь на шаг, как возникала проблема, с которой столкнулся уже В. Померанцев в своей статье «Об искренности в литературе». Нам важен здесь не характер вопросов, поставленных в ней, но ответная реакция. Известно, что статья Померанцева вызвала целую волну критики, вылившуюся впоследствии в организованную кампанию против «Нового мира» и завершившуюся снятием А. Твардовского с поста главного редактора журнала в 1954 году. Мнение критиков было единодушным: «Пафос статьи В. Померанцева — нигилистический: идейно-философская ее основа и направленность — антимарксистская, антиленинская, идеалистическая»⁶⁴, но вот как решался вопрос с означенной в этой статье проблемой: «Получается, что среди советских писателей нет ни одного искреннего до конца, что они отличаются друг от друга лишь по степени искренности, а следовательно, и по степени неискренности. Это же чудовищный поклеп на нашу литературу, на наших писателей!.. В. Катаев, например, создавая первую редакцию своего романа “За власть Советов”, несомненно, был столь же искренним, как и тогда, когда создавал вторую редакцию этого произведения. Кто упрекает в недостаточной искренности автора романа “Молодая гвардия” или автора романа “Города и годы”? А ведь в романе А. Фадеева обнаружился существенный недостаток, который писатель, оставаясь, как и прежде, до конца искренним, впоследствии исправил. А К. Федин в последнее время написал “Первые радости” и “Необыкновенное лето”, произведения, которые в идейно-художественном отношении стоят выше, чем “Города и годы”. Что же, нам задним числом объявить К. Федина неискренним в период создания романа “Города и годы”?»⁶⁵

Легче всего сказать, что в этом высказывании что ни слово, то передержка, но в нем есть своя логика, как есть логика, например, в высказывании А. Чивилихина: «Бесспорно, мы считаем стилем советской литературы социалистический реализм. Тут наша свобода мнений заключается в том, что мы с полной убежденностью и искренностью принимали и принимаем это положение»⁶⁶.

Вернемся, однако, к вопросу об ориентации критикой литературы во времени. Обратной стороной своеобразного «традиционализма» соцреалистической культуры было ее специфическое отношение к новаторству. Само понятие новаторства являлось здесь одним из главных. В нем фокусировались представления культуры о развитии. Ключевой вопрос здесь — «к чему устремлено развитие?»⁶⁷.

Известно, что все процессы понимались в советской культуре как направляемые, управляемые или, по крайней мере, контролируемые. Поэтому и «новаторство» понималось как часть организуемого процесса — это новаторство «настоящее», «истинное», а это — «ложное», «формальное», «искусственное», «мнимое», «внешнее», «оригинальничанье», «кривлянье», «вихлянье» и т. п. Сам язык соцреалистической критики выработал множество определений новаторства с нега-

тивной семантической окраской. И это не случайно: новаторство не имело в соцреализме положительного определения — все определения строились как отрицательные (что *не есть* новаторство). В своей речи перед деятелями советской музыки Жданов сказал: «Здесь говорили о новаторстве. Указывалось, что новаторство является чуть ли не главной отличительной чертой формалистического направления. Но новаторство не является самоцелью; новое должно быть лучше старого, иначе оно не имеет смысла. Мне кажется, что последователи формалистического направления употребляют это словечко главным образом в целях пропаганды плохой музыки. Ведь нельзя же назвать новаторством всякое оригинальничанье, всякое кривляние и вихляние в музыке. Если не хотят лишь бросаться громкими словечками, то нужно отчетливо представить себе, от чего старого необходимо стараться отойти и к чему именно новому надо придти»⁶⁸. Понятие новаторства отчетливо вписывается здесь в систему представлений советской культуры о развитии: власти дано знание о том, имеет ли «смысл» новое и лучше ли оно старого, от чего старого нужно отойти и к чему новому придти и т. д.

Соцреализм знал свою меру и спектр возможностей, в которых допустимо движение и в том числе «новаторство»: «Оценивать значительность книг только с точки зрения того, насколько сохранена в них жизненная правда, — недостаточно... Широту взгляда и верность понимания явлений действительности советскому писателю сообщают марксистско-ленинское мировоззрение, метод социалистического реализма. Что же касается живости изображения, его эстетической убедительности, то здесь в полной мере проявляется мастерство писателя, его талант»⁶⁹. При таком взгляде на проблему «истинно новаторским» объявлялось то, что было наиболее характерным для соцреализма. Дело в том, что соцреализм идентифицировал, осознал себя как метод новаторский и потому то, что *соответствовало* его природе и было «новаторским» («Молодая гвардия» или «Повесть о настоящем человеке», «Счастье» или «Далеко от Москвы», например), тогда как всякое другое новаторство (даже в виде вялых поисков в области стихосложения у С. Кирсанова или Н. Асеева) объявлялось «кривляньем», «вихляньем», «оригинальничаньем», «формализмом».

Таким образом, возникла своеобразная оппозиция: все «истинно новаторское» связывалось с «содержанием» и «простотой», все «ложно новаторское» — с «формой» и «усложненностью»: «Неверно, — говорил Жданов, — что всякое усложнение равносильно росту мастерства. Нет, не всякое. Кто считает всякое усложнение прогрессом, тот глубоко заблуждается... Под маской чисто внешнего усложнения приемов композиционного творчества скрывается тенденция к обеднению музыки»⁷⁰. Ясно, что о «приемах» говорят «формалисты». Критика настойчиво повторяла: «Все прекрасное в искусстве неизменно бывает содержательным и простым. Новаторство в искусстве выражается не в поисках новых, невиданных форм для старого содержания, — оно имеет целью раскрытие нового содержания в соответствующей ему богатой и простой форме»⁷¹. Разъяснялось, что «подлинно новаторская форма в искусстве — это форма, которая служит средством наиболее полного и точного выражения нового содержания общественной жизни. Форма в искусстве имеет огромное значение. Чем совершеннее форма, тем выразительнее становится идея произведения, тем сильнее воздействует оно на людей. Но форма не самодовлеюща. Она подчинена цели выражения содержания, идеи произведения. Поэтому идейность искусства есть такая зависимость формы от идеи, содержания, когда все формальные стороны произведения — построение сюжета, композиция, рифмы, краски, звуки и т. д. — направлены на то, чтобы правильно и глубоко передать идею, верно отразить действительность»⁷².

Итак, если критика *важнее* литературы, то методология *выше* самой критики и именно к этой сфере относится одна из самых живых для соцреализма проблем — «проблема содержания и формы».