

## *1. Теория*

Ницшеанские идеи мифотворчества, его концепция искусства как одновременно и лжи, и правды, представление об искусстве как о функции власти, его взгляды на язык легли в основание соцреалистической теории.

Соцреализм был сталинской версией мифотворчества. Сама же идея мифотворчества распространялась, например, Вяч. Ивановым, одним из лидеров символизма, между 1904 и 1907 годами в качестве религиозно-эстетически-психологического разрешения политического и социального кризиса. Вдохновленный Ницше и Вагнером, Иванов провидел театр-храм, воскрешенный Театр Диониса, в котором символистский поэт выступает в роли верховного жреца, корифея хора (народа) в процессе коллективного творения нового мифа, или, точнее, новой версии вечно-го мифа. Происходя из внутреннего «религиозного» или «мистического» опыта, этот миф породит новый культ, новую культуру и новое общество (именно в таком порядке). Частично отвечая Иванову, частично символизму в целом, футуристы и акмеисты выдвинули свои собственные версии мифотворчества. Массовые праздники и политические театры эпохи гражданской войны казались реализацией ивановских идей в условиях острой классовой борьбы. В период НЭПа художники и писатели, принимая как само собой разумеющееся мифотворчество в качестве цели, бурно спорили о методах и формах его осуществления.

Иванов использовал слово «миф» в ницшеанском смысле — как ведущую идею, которая артикулирует, кодифицирует и освящает общественные ценности и учреждения. Такой «миф» не обязательно противоположен «правде». Иванов принял утверждение Ницше («Рождение трагедии», часть 23) о том, что миф важен для здоровья культуры, но в отличие от Ницше, который воспринимал искусство как иллюзию, прикрывающую ужас реальности, Иванов считал, что окончательная правда существовала за пределами Дионисийского течения. Для Иванова, как и для большинства символистов, искусство было не ложью, а откровением, хотя и частичным, высшей правды. Они рассматривали искусство как теургическую деятельность, средствами которой можно на самом деле изменить мир.

В других своих работах Ницше сам ставил под вопрос ценность правды. Он провозгласил, что «воля к истине нуждается в критике — определим этим нашу собственную задачу, — ценность истины должна быть однажды эксперименталь-

но поставлена под вопрос» — и противопоставлена научной «воле к истине» средствами «искусства, в котором именно *ложь* освящена, а *воля к обману* чистосердечна и добросовестна»<sup>2</sup>. Различие между «ложью» и «иллюзией» достаточно расплывчато, но «иллюзия» как термин звучит куда более «изящно», чем грубая «ложь». «Иллюзия» не подразумевает сознательного и вредоносного обмана, и потому лишена моральной оскорбительности понятия «ложь»<sup>3</sup>. Ницше также утверждал, что носитель власти определяет, что есть реальность, поскольку реальность есть функция перспективы, т. е. всецело зависит от принятой точки зрения. Причина, «я», бытие, вещь — не более, чем просто слова, которые порождают иллюзию существования неких соответствий в реальности. «[Мы видим себя] запутавшимися в ошибке, обреченными на ошибку, в точности в той же степени, в какой наш предрассудок принуждает нас постулировать категории единства, идентичности, длительности, субстанции, причины, материи, бытия». Все это интеллектуальные конструкты, не более, чем иллюзии (ложь). «Реальный мир» фальшив, жесток, противоречив, соблазнителен и бессмыслен. Человеческое бытие нуждается во лжи для того, чтобы завоевать эту реальность, эту истину. «Им нужна ложь для того, чтобы жить»<sup>4</sup>. В то же время работы Ницше наполнены атаками на лжецов и лицемеров.

Как и их предшественники, основатели соцреализма избирательно восприняли ницшеанские идеи. Не случайно концепция соцреализма была сформулирована после ужасов раскулачивания и коллективизации и после того, как было объявлено, что первый пятилетний план закончен в четыре года. Населению внушалось, что после четырех лет нечеловеческих усилий Советский Союз «догонит и перегонит Америку». На самом деле уровень жизни упал ниже уровня 1928 года. Хлеб выдавался по карточкам, обычные товары народного потребления были доступны только тем, кто пользовался привилегиями (которых, якобы, не должно было быть в социалистическом обществе), а миллионы крестьян умерли от голода.

Соцреализм был создан для того, чтобы спрятать эту реальность, сотворить прекрасную иллюзию и выдать ее за правду. Многие советские художники и писатели искренне верили в создаваемый ими самими миф о светлом будущем. Но создатели доктрины, в частности, бывшие «богостроители» Горький и Луначарский, точно знали, что делали: они адаптировали концепцию искусства-лжи для защиты и укрепления власти. Факт их знакомства с идеями Ницше и многочисленные заимствования у него уже достаточно документированы<sup>5</sup>. Новая форма искусства должна была укреплять мораль, поддерживать перманентно высокий градус энтузиазма масс и предупреждать критику партии, поставляя вдохновляющие и заслуживающие доверия (отсюда потребность в реалистических формах) образы новой действительности, прямо противостоящие фактическому опыту людей. Задача писателя или художника сводилась к созданию таких иллюзий, изображению действительности не такой, как она есть, но такой, какой она *будет* при социализме; при этом будущее описывалось так, как будто оно *уже существует*. На Первом съезде советских писателей К. Радек определил соцреализм как метод не только «познающий действительность», но и знающий, в каком направлении она развивается, а А. Жданов назвал соцреализм проблеском завтрашнего дня.

Соцреализм демонстративно отвергал критический реализм как «буржуазный» и, следовательно, бесполезный и неуместный в советском обществе, где отрицательные стороны действительности стремительно исчезали и фантазии превращались в реальность. Луначарского не было на съезде (он умер в 1933 году), но он участвовал в предшествовавших съезде дискуссиях. В своем докладе о социалистическом реализме он утверждал, что буржуазный реалист — это «вольный или невольный контрреволюционер и вредитель». Буржуазный реалист видит, что у здания социализма нет крыши. «С точки зрения социалистического реализма,

это не правда — это ирреальность, ложь, подмена жизни мертвечиной». Соцреалист видит будущую крышу и соответственно описывает все здание. Правда, по Луначарскому, не есть нечто статичное, «правда легит, правда есть развитие... и нужно видеть ее именно так». Но если «правда» выглядит неприятной с точки зрения соцреализма, тогда это — ложь<sup>6</sup>.

Максим Горький, неофициальный комиссар по культуре с момента возвращения в Советский Союз и вплоть до смерти в 1936 году и главный теоретик соцреалистической доктрины, давным-давно задавался вопросом о ценности правды. В своих ранних рассказах, таких как («О чиже, который лгал, и о дятле — любителя истины», 1893), он восхвалял прекрасные вдохновляющие обманы, которые сулят успех человечеству. Однако горьковский Чиж не нашел последователей, ибо был слаб, в то время как вдохновляющая ложь нуждается в сильных адвокатах.

Третий акт пьесы «На дне» содержит нищезанский диалог на тему ценности правды. Один из персонажей говорит: «по-моему — вали всю правду, как она есть!» На что Клещ восклицает: «Какая — правда?! Где — правда?! Работы нет... силы нет! Вот — правда. Пристанища... пристанища нету! Издыхать надо... вот она, правда!... На ... на что мне она — правда? Дай вздохнуть, вздохнуть дай! Чем я виноват? За что мне — правду?» На это Лука отвечает: «Вот... ты говоришь — правда... Она, правда-то — не всегда по недугу человеку... не всегда правдой душу вылечишь». В доказательство своей позиции Лука рассказывает о человеке, «который в праведную землю верил... одна у него радость была — земля эта», и верил до тех пор, пока ссыльный ученый не доказал ему, что «праведной земли вовсе нигде нет». Не в силах выдержать эту горькую истину, человек «пошел домой — и удавился»<sup>7</sup>. В том же акте Лука советует Наташе выйти замуж за Ваську Пепла, говоря: «Иди за него, девонька, иди! Он — парень ничего, хороший! Ты только почаще напоминай ему, что он хороший парень, чтобы он, значит, не забывал про это. Он тебе — поверит... Ты только поговаривай ему: “Вася, мол, ты — хороший человек... не забывай!” Ты подумай, милая, куда тебе идти окромя-то?»<sup>8</sup> На протяжении всей пьесы Лука выступает как поставщик убаюкивающих обманов.

Семена горьковского соцреализма могут быть найдены в этих строках. Их можно перефразировать следующим образом: людям надо постоянно повторять, что будущее здесь, рядом, близко, им надо говорить о том, что они герои, что их переполняет энергия, творческий порыв, воля к труду, самодисциплина и разум. Если им постоянно говорить об этом, сказанное может сбыться, а кроме того, «куда тебе идти окромя-то?» Возвращение к капитализму немислимо, но если бы люди знали, что социалистический рай не будет достигнут в течение их жизни, они легко могли бы впасть в отчаяние. А если они перестанут почитать власть и потеряют веру в партию, кто тогда будет строить социализм?

Горький никогда не стремился к правде в обычном понимании, отдавая предпочтение «творческой истине», вдохновляющей энергии мифа. В 1929 году он порвал с Екатериной Кусковой, потому что она говорила правду о Советской России. В своем письме к ней Горький писал: «Для меня важно [в советской жизни], главным образом, вот что: быстрый и массовый рост личности, рост нового культурного человека, важен рабочий сахарного завода, который читает Шелли в подлиннике... [Такому человеку] не нужна та мелкая, проклятая правда, среди которой он живет — ему необходимо утверждение той правды, которую он сам создает»<sup>9</sup>.

Масштаб и смелость первой пятилетки возродили надежду Горького на создание русского сверхчеловека. Полная человеческая цена этого проекта еще не была в полной мере ясна Горькому, а вера в успех все еще была достаточно высока. Горький относился к тяготам и страданиям как к временным препятствиям, в принципе преодолимым усилиями разума и воли. Жестокости раскулачивания не возмутили его, поскольку он не воспринимал кулаков как полноценных людей. В 1932 году Горький писал: «В Союзе Советов растет новый человек, и уже

безошибочно можно определить его качество. Он обладает доверием к организующей силе разума... Он чувствует себя творцом нового мира и хотя живет все еще в условиях тяжелых, но знает, что создать иные условия — его цель и дело его разумной воли, поэтому у него нет оснований быть пессимистом. Он молод не только биологически, но исторически. Он — сила, которая только что осознала свой путь, свое значение в истории, и он делает свое дело культурного строительства со всей смелостью, присущей юной, еще не работавшей силе, руководимой простым и ясным учением»<sup>10</sup>.

В этом фрагменте звучат несколько ницшеанских идей: мысль о биологически и исторически новом человеке, оптимизм и ориентированность на будущее (фиксация на будущем в ущерб настоящему). Подобная фиксация на будущем была характерна и для Маркса<sup>11</sup>. В 1930-е годы вступают в игру и ницшеанские оппозиции болезненности/здоровья, упадка/вitalности, старости/молодости. Молодость как тема вошла в репертуар ницшеанства уже в 1890-е годы и приобрела особое значение в творчестве футуристов. Соцреализм продолжил эту тенденцию, неизменно изображая советское общество как молодое, здоровое и vitalное, а издыхающий капитализм как дряхлый, болезненный и упадочный. Впрочем, из-за Великой Депрессии смертельная агония капитализма воспринималась как факт, не требующий доказательств не только в СССР, но и за его пределами.

Горький открыто отвергал негативизм любого сорта. Его версия позитивного мышления представляла собой смесь «“Да” миру» в духе ницшеанского Заратустры с верой большевиков в свою историческую миссию, а также с популярными в начале XX века теориями мыслепередачи и гипнотического воздействия. Последние чрезвычайно интересовали Горького с точки зрения потенциального влияния на массы<sup>12</sup>. Хорошо известно, что именно Горький начал кампанию против постановки Достоевского в МХТ, полагая, что невротические, мучающиеся, садомазохистские персонажи Достоевского формируют неподходящие модели для подражания. В том же духе Горький осудил пьесу Афиногенова «Ложь» (1933), изображавшую партийных руководителей лгущими во имя политических интересов. Один из персонажей пьесы прямо говорит о том, что вся страна участвует в обмане и вся страна обманута. Афиногенов послал рукопись Горькому, который написал в ответ, что такая пьеса была бы исключительно полезна, если бы ее играли в закрытом театре, перед тысячей образованных ленинцев, непоколебимо убежденных в правильности генерального курса, но она ни в коем случае не может быть показана аудитории, которая в большинстве состоит не из социалистов, а из людей прошлого<sup>13</sup>.

Ницше связывал пессимизм с нигилизмом. Горький пошел дальше, предупреждая об опасности скептицизма по отношению к пятилетнему плану или любому другому аспекту советской реальности. Несмотря на то, что сам он преклонялся перед разумом, Горький хотел бы, чтобы люди прислушивались не к голосу рассудка, но, вопреки собственным частным интересам, подражали бы жертвенным героям народных преданий. Как в случае с Данко, который вырывает из груди свое горячее сердце, чтобы осветить людям дорогу к спасению.

В своей речи на Первом съезде советских писателей Горький не только заклеил эпоху между 1907 и 1917 годами как «самое позорное и бесстыдное десятилетие в истории русской интеллигенции», но и подчеркнул вредное влияние Достоевского и Ницше, указывая, что идеи Ницше «легли в основание изуверской проповеди и практики фашизма». Он вновь выступил на защиту новой литературы, литературы положительных героев, базирующейся на народных легендах, преисполненных оптимистическим духом («фольклору совершенно чужд пессимизм, невзирая на тот факт, что творцы фольклора жили тяжело и мучительно»<sup>14</sup>). Миф, говорил он, является формой творческой выдумки, которая изменяет мир практическим путем. Умирающий буржуазный мир потерял способность к творческой

выдумке и поэтому уже не способен изображать положительных героев.

В том же докладе Горький объяснял руководящую роль членов Союза советских писателей тем, что именно им предназначено направлять созидательную энергию всей страны. Это означает, что труд должен быть центральным героем советской литературы и что писатели должны разрабатывать и внедрять социалистическую мораль в труд и человеческие взаимоотношения. Они также должны обуздывать собственный творческий индивидуализм, улучшать качество письма и поддерживать коллективную ответственность. При этом не уточнялось, что имелось в виду под «коллективной ответственностью». Руководство литературой, в понимании Горького, включало в себя регулярные чистки, изгоняющие «ядовитые сорняки» и «микробы» мещанства из советской литературы, уничтожающие паразитов и «лишних людей». Предполагалось, что персонажи, изгнанные из литературы, автоматически «изгонялись» и из жизни.

Горький был наставником многих молодых писателей, помогая им опубликовать их произведения. Валентин Катаев, автор романа «Время, вперед!» (1932), вошедшего впоследствии в соцреалистический канон, утверждал, что его книга была вдохновлена горьковским призывом изобразить «эпическое качество» эпохи, иными словами, мифологизировать современность: «И недаром Горький настойчиво твердит: пишите *историю* фабрик и заводов, пишите *историю* Красной Армии, создавайте *историю* Великой Русской Пролетарской Революции, в тысячи и тысячи раз более великой и прекрасной, чем “великая” французская. Пусть ни одна мелочь, ни одна даже самая крошечная подробность наших неповторимых, героических дней пятилетки не будет забыта»<sup>15</sup>. Так героизация повседневности постепенно становилась еще одной крайне существенной характеристикой соцреализма.

В своих собственных сочинениях Горький прославлял ЧК и ГПУ. Он внес свой вклад в коллективный труд, превозносивший строительство Беломоро-Балтийского канала заключенными «каналоармейцами». Здесь же прославлялся «героический труд» женщин, осужденных строить канал Москва-Волга и умиравших там, как мухи, во имя демонстрации «правды социализма». Так, в сущности, оно и было: так утверждался *советский* социализм. Но Горький пел хвалу без малейшей иронии. В статье «От “врагов народа” к “героям труда”» он предсказывал, что через 50 лет, когда жизнь станет спокойнее, и вся первая половина столетия будет казаться чем-то вроде великолепной трагедии, пролетарского эпоса, только тогда, вероятно, искусство, как и история, смогут вынести суждение о той поразительной культурной работе, которая была проделана чекистами в лагерях<sup>16</sup>. Заявления такого рода отражают попытки Горького привить ницшеанскую теорию «стада» марксистско-ленинской доктрине классовой борьбы. Плодами этого мичуринского эксперимента стали ненависть и крайняя дегуманизация «классового элемента», выросшие на почве, удобренной ницшеанскими идеями искусства как и лжи, и правды, искусства как функции власти.

Как официальная советская эстетика, социалистический реализм оправдывает наблюдение Ницше: «Государством называется самое холодное из всех холодных чудовищ. Холодно лжет оно; и эта ложь ползет из уст его: “Я, государство, емь народ”»<sup>17</sup>.