

**«От реального - к реальному»:
правда жизни и правда нормы в литературе соцреализма**

**«Від реального – до реального»:
Правда життя і правда норми в літературі соцреалізму**

**“From realistic to the most realistic”:
Realities of life and realities of norm for Social Realism in literature**

В статье показывается, что социалистический реализм не был искусством реалистическим, ибо основывался на нормативности, знакомой нам по литературе Средневековья, XVII и XVIII веков. Характеризуются причины нормативности соцреализма и особенности проявления в литературе, а также черты общности в культурном мышлении Средневековья и советской эпохи.

Ключевые слова: соцреализм, нормативность, правда, реализм, Средневековье, классицизм, чудо, психологизм, канон.

У статті показано, що соціалістичний реалізм не був мистецтвом реалістичним, адже базувався на нормативності, знайомій нам з літератури Середньовіччя, XVII та XVIII століть. Характеризуються причини нормативності соцреалізму та особливості вияву в літературі, а також риси спільності в культурному мисленні Середньовіччя, класицизму та радянської епохи.

Ключові слова: соцреалізм, нормативність, правда, реалізм, Середньовіччя, класицизм, диво, психологізм, канон.

The article proves that Social Realism was not realistic, as it was based on normalization, which can be found in medieval literature of XVII and XVIII centuries. The research offers description of the normalization in Social Realism and its peculiarities in literature, and also focuses on common characteristics in cultural thinking of the Middle Ages and Soviet Era.

Key words: Social Realism, normalization, reality, realism, the Middle ages, classicism, wonder, psychologism, canon.

Kea words: Social Realism, normalization, reality, realism, the Middle ages, classicism, wonder, psychologism, canon.

Мы уже не раз показывали, что в культурном и художественно-литературном сознании советской эпохи было много черт, знакомых нам по риторической эпохе в истории культуры и литературы [1; 2; 3]. Но сколь бы важной ни была их близость, проявляющаяся в механистичности представлений о взаимоотношениях формы и содержания, в ориентации на "готовое" слово (стиль, жанр), в их "ремесленнических" представлениях о литературном труде, еще более важной и определяющей является близость их способов осмысления жизни, близость их видений действительности.

Эта близость самых основ двух культур в их подходе к жизни вполне очевидна, на что в последние годы не раз указывали литературоведы. В современных исследованиях нередко можно встретить указания на то, что искусство соцреализма было нормативным. Эта нормативность не была чем-то случайным.

Уже к концу 20-х годов, как замечает В. Воздвиженский, "действительные носители и продолжатели человеческого опыта были устранены из художественной жизни либо решительно ограничены в ней, и новая культура создавалась, минуя этот опыт, в принципиальном разрыве с ним. ...В сферу культуры вступали людские силы, ее никогда не знавшие либо больше знать не желавшие. Со временем культура этого типа заполонила собою почти все пространство художественной жизни общества" [4,101]. Первой причиной, обусловившей нормативность мышления нового искусства, было то, что создатели новой культуры – это вчерашние социальные низы, культура которых сохраняла многие средневековые черты. Неудивительно, что их литературное творчество было ощутимо архаичным. Л.Д. Троцкий, выступая на совещании в ЦК РКП(б) 9 мая 1924 г., скептически оценивал новаторство этой литературы: "...рабочие стихи "Звезды" и "Правды" еще отнюдь не означают возникновения новой, пролетарской литературы. Нехудожественные вирши державинского или додержавинского стиля никак не могут оцениваться как новая литература..." [5, 176]. Но

архаичным было не только творчество создателей новой литературы, но и самый их подход к литературному труду: их прежде всего волновала выработка неких нормативов, которыми они должны руководствоваться в своей художественной деятельности. На том же совещании об этом прямо говорил Н.И. Бухарин: "Нужно, в конце концов, понять, что наши пролетарские писатели должны заниматься не писанием тезисов, как они до сих пор занимаются, а писанием литературных произведений. До крайней степени надоело читать бесконечные платформы. Они похожи друг на друга, как две капли воды. Они надоели до последней степени. Дать вместо 20 платформ, как бы хорошо они ни звучали, какими бы ортодоксальными они ни были, одно хорошее литературное произведение – вот в чем заключается все дело, ибо то, что у нас происходит в области наших литературных организаций, есть величайшая подмена проблемы. Вот в этом заключается основное зло. Вместо того, чтобы делать то дело, которое нужно, т. е. идти в гущу жизни, наблюдать, обобщать, постараться ухватить возможно больше сторон теперешней жизни, – вместо этого выдумывают из головы тезисы" [5, 174].

Но нормативность нового искусства была не только естественным порождением архаичной культуры низов. Она целенаправленно утверждается в искусстве властью. Власти, основывавшейся на лжи, бесправии и насилии, жизненно важно было воспитать в людях способность видеть в действительности не то, что есть, а то, что выгодно власти. Даже замечая трагическую абсурдность сегодняшней жизни, человек должен был верить в то, что она искупается лучезарным будущим, знамения которого нужно было усматривать в современности. Эту способность должно было воспитывать в людях искусство социалистического реализма. Исчерпывающе ясную характеристику нормативности соцреализма дал А.В. Луначарский: "Представьте себе, что строится дом, и когда он будет выстроен, это будет великолепный дворец. Но он еще не достроен, и вы нарисуете его в этом виде и скажете: "Вот ваш соцреализм, – а крыши-то и нет". Вы будете, конечно, реалистом – вы скажете правду: но сразу бросается в глаза, что эта правда в самом деле неправда. Социалистическую правду может сказать только тот, кто понимает, что у него будет крыша. Человек, который не понимает развития, никогда правды не увидит, потому что правда – она не похожа на себя самое, она не сидит на месте, правда летит, правда есть развитие, правда есть конфликт, правда есть борьба, правда – это

завтрашний день, и нужно ее видеть именно так, а кто не видит ее так – тот реалист буржуазный и поэтому – пессимист, нытик и зачастую мошенник и фальсификатор и во всяком случае вольный или невольный контрреволюционер и вредитель" [6, 282]. Комментируя это высказывание Луначарского, М.М. Голубков замечает: "По свидетельству В.Я. Кирпотина, такая трактовка художественной правды принадлежит И.В. Сталину и лишь использована Луначарским в статье "Социалистический реализм" [7, 115].

В необходимости именно такой "правды" был убежден и Горький. По его мнению, "реализм справился бы со своей нелегкой задачей, если... изображал бы человека не только таким, каков он есть сегодня, но и таким, каков он должен быть – и будет – завтра" [8, 135].

Сущность "правдивости", "типичности" литературы соцреализма удачно выразил Герман Ермолаев, проиллюстрировав свою мысль материалом той повести Горького, с которой, согласно официальной версии, начался будущий "ведущий метод советской литературы": "Показ типических характеров в типических обстоятельствах был призван служить описанием главных тенденций действительности, но не изображением ее наиболее распространенных явлений. Поэтому Ниловна, политически сознательная трудящаяся в горьковской "Матери", была сочтена правдивым типическим характером, хотя такие женщины в 1905 году были исключениями" [9, 170]. По логике строителей новой культуры наиболее типичным оказывалось то, что было наименее типичным. Но для нас не менее важно другое – глубокая риторичность этой логики: писателя должны интересовать не характерные для действительности явления и "стоящие за ними" закономерности, а некие абстрактные и не нашедшие воплощения в явлениях закономерности, в соответствии с которыми и должна была изображаться действительность в многообразии ее явлений. Так то, что называлось даже не просто реализмом, но "высшим типом реализма", на деле оказывалось нормативизмом, столь знакомым нам по литературе классицизма.

Такая концепция правды заложена и в определении соцреализма, записанном в Уставе Союза советских писателей: согласно этому определению, социалистический реализм предполагает не просто "правдивое, исторически конкретное изображение действительности", но изображение "действительности в ее революционном развитии". Ну, а что

значит "видеть жизнь в ее революционном развитии", – мы уже знаем из "инструкции" Луначарского.

Еще одну такого рода инструкцию для писателей составил А. Фадеев. Она, думаю, дополняет и углубляет сказанное Луначарским. "Пролетарский художник, – пишет Фадеев, – не должен рационалистически наделять природу и общество теми свойствами, которых он сам еще не видел и не почувствовал, но которые, согласно учению марксизма, присущи природе и обществу; наоборот, он должен настолько овладеть методом марксизма, чтобы с его помощью в самой действительности находить конкретные формы и явления, подтверждающие жизненность и правильность материалистического миропонимания" (Цит. по: 10, 227-228).

Итак, писатель, овладевший основами большевистского вероучения, должен искать и находить в действительности то, что подтверждает "жизненность и правильность" последнего. Ну, а если что-то в жизни не соответствует тому, что написано в "партийных книжках"? Такие явления не имеют права на изображение в искусстве. "Потрясенно распознала это Ольга Берггольц, когда, ненадолго вывезенная из блокадного Ленинграда, прожила в Москве несколько недель. "...Я убедилась, что о Ленинграде ничего не знают", – с изумлением сообщала она в письме Г. Макогоненко. Не знают, что "мы голодаем, что люди умирают от голода, что нет транспорта, нет огня и воды. Ничего не слышали о такой болезни, как дистрофия. Меня спрашивали: а это опасно для жизни?... ..Отсюда – и все мои дела литературные. На радио не успела я раскрыть рта, как мне сказали: "Можно обо всем, но никаких упоминаний о голоде. Ни-ни. О мужестве, о героизме ленинградском – это то, что нам просто необходимо, как и все о Ленинграде. Но о голоде ни слова. Сегодня я должна была первый раз выступать у них. Хотела читать "Разговор с соседкой" – редактор не пропустил, даже с купюрой о бедном кусочке хлеба. В среду хотят дать мне целую "девятиминутку"..., и не хотят выпускать с "Первым письмом на Каму", так как "это слишком уж мрачно, слишком тяжелое впечатление остается о Ленинграде". – "Почему?" – "Ну, как же, вы пишете: "Не жалуйтесь, что трудно нам", – слишком уж прямо сказано о том, что трудно; и вообще мрачное стихотворение" [11, 173]. Так правда жизни превращалась в ту "правду", которая должна была подтвердить жизненность и правильность коммунистической догматики.

Время высшего торжества этой "правды" наступает, как считают многие исследователи, в послевоенной литературе. Посмотрим, как выглядит эта "правда", например, в романе о молодом человеке начала 50-х годов. "Вот паренек Антон Карнилин – неопытный подсобный рабочий-подавальщик из романа А. Андреева "Широкое течение" – за короткое время становится не просто передовым кузнецом, но – лауреатом Сталинской премии. С другим героем (роман Е. Пермяка "Драгоценное наследство") происходят еще более удивительные вещи: на втором году обучения в ремесленном училище он придумывает ... новый тип домны и обретает всесоюзную славу, а в конце романа он (мальчишка-ремесленник!) садится писать мемуары. Где живут эти люди, так бодро шагающие "с песней по жизни"? Например, ремесленное училище, в котором обитают герои Е. Пермяка, – какой-то роскошный дворец с необъятными двусветными залами, где по праздникам собирается настолько изысканное, блистательное и великолепное общество (простые советские люди, разумеется), что на память приходит салон Анны Павловны Шерер. Деревня, откуда родом герой, – некий агрогород, буквально утонувший в земных благах (совершенно как у С. Бабаевского или в "Кубанских казаках"), где есть все, даже ... огромное искусственное водохранилище, на лазурной глади которого покачивается белоснежная яхта. Старший брат одного из ремесленников содержит для него специальный парусный корабль под названием "Милый брат", будучи в глазах остальных жителей деревни совершенно заурядной (в смысле достатка) фигурой" [12, 244]. И вес это – в стране, по которой совсем недавно прокатилась самая страшная и разрушительная в мировой истории война.

Неужели читатель, видя вокруг себя совсем иные картины, мог поверить этой чудесной "правде" соцреализма? Неужели сам писатель верил в то, что пишет правду? Сейчас нередко изображают дело так, что вся литература соцреализма оказывается литературой, изначально создававшейся как заведомо лживая. Думаю, однако, что здесь все не так просто. Разумеется, случаи откровенной "лжи во спасение" не были редкостью в те времена. Но одной ложью объяснить все едва ли возможно.

Говоря об искусстве соцреализма, нужно постоянно помнить о том, что мы имеем дело с искусством государства, представлявшего собой священное царство. Хотя коммунистическое вероучение было воинствующе материалистическим, оно было именно вероучением, обладающим вполне

религиозным характером. Религиозностью отмечен и навязываемый властью писателю подход к действительности. Поэтому подход к действительности художника советской эпохи был в своих основах аналогичен подходу к действительности художника эпохи Средневековья. В основе религиозности лежит идея двоемирия. Как отмечает А.Я. Гуревич, "средневековые мастера не различали четко мир земной и мир сверхчувственный, – оба изображаются с равной степенью отчетливости, в живом взаимодействии и опять-таки в пределах одной фрески или миниатюры" [13, 21]. Мир, предстающий перед нами в произведениях средневековой литературы и искусства, был двуединым потому, что таким же "удвоенным" был мир, в котором жили художники Средневековья: "Наряду с земными существами, предметами и явлениями он включал в себя еще и иной мир, порождаемый религиозным сознанием и суевериями. Этот мир с нашей теперешней точки зрения можно было назвать удвоенным, хотя для людей средних веков он выступал как единый. О каждом предмете, помимо ограниченных сведений, касающихся его физической природы, существовало еще и иное знание – знание его символического смысла, его значений в разных аспектах отношения человеческого мира к миру Божественному" [13, 81-82].

Коммунистическая религия также основывается на идее двоемирия. Мир советского человека это тоже одновременно мир земной и мир сверхчувственный, порождаемый религиозным сознанием, – мир "светлого будущего всего человечества", мир коммунизма. Важно учесть, что мир лучезарного будущего существует не только в будущем, он разно- и многообразно проявляется уже в мире сегодняшней жизни ("будущее, – пишет Е.А. Добренко, – предстает как длящееся в настоящем" [14, 69], знаменуя такими проявлениями свое скорое и полное воплощение. Поэтому то или иное явление, событие имело помимо обычного "земного" смысла еще и символический смысл: оно могло и должно было быть истолковано как *знамение*. Знамения исключительно характерны и для средневековой культуры. Как отмечает В.В. Бычков, "популярным в культуре Киевской Руси был еще один вид символов, запечатленный в основном в устной и письменной словесности – это визуальные символы типа всевозможных *видений* и знамений. Чаще всего они встречаются в летописях и в агиографии и составляют важный элемент древнерусского религиозно-эстетического сознания. ...В сознании древнерусских книжников, в системе их творческого метода знамения и видения были необходимы или для передачи

провиденциальной информации о грядущих социально-исторических событиях, или для подтверждения святости того или иного персонажа, или для выражения расположенности к нему надприродных сил" [15, 145]. Литература соцреализма – это тоже литература знамений и видений. В сознании советских писателей, в системе их творческого метода знамения и видения были необходимы для доказательства того, что в сегодняшней реальной жизни все отчетливее проступают черты мира светлого будущего, для доказательства истинности коммунистического пути развития ("верной дорогой идете, товарищи!"), его исторической избранности.

"Эстетика Средневековья ставила перед художником задачу не воссоздания иллюзии видимого мира, а, в соответствии с учением неоплатонизма, раскрытия "интеллектуального видения" [13, 98]. Принципиально такую же задачу ставила перед художником и советская "эстетика", что прекрасно видно из инструкции, придуманной Сталиным и оформленной Луначарским: воссоздавая видимый мир, в котором дом еще стоит без крыши, "вы будете, конечно, реалистом, но сразу бросается в глаза, что эта правда в самом деле неправда. Социалистическую правду может сказать только тот, кто понимает, что у него будет крыша". Характерно: правду говорит не тот, кто *видит* недостроенный дом, а тот, кто *понимает*, что дом будет достроен. Но "видеть" и "понимать" – это разные вещи, хотя бы уже потому, что понимание – категория интеллектуальная. Сталинская инструкция, таким образом, требует именно того самого *интеллектуального видения*, которого требует от художника Средневековье. Социалистический реализм оказывается, таким образом, братом-близнецом реализма средневекового. Самое понятие "реализм" возникает в Средневековье, и истинной реальностью для Средневековья, как отмечалось, была не очевидная земная реальность, а трансцендентная реальность, реальность идей. Отсюда – и весьма специфичное (с нашей *нынешней точки зрения) понимание истины. "Средневековые хронисты неизменно провозглашали истину своей главной целью и неотъемлемой чертой изложения. Между тем их сочинения нередко полны фантастических сведений и выдумок, не говоря уже о том, что многое они обходили молчанием. Очевидно, истина, с тогдашней точки зрения, представляла собой нечто иное, нежели научная истина нового времени: она должна была соответствовать идеальным нормам, быть сообразной прежде всего не действительному ходу земных дел, а высшим предначертаниям Божьего

замысла" [13, 190-191]. То же самое было свойственно и советской историографии, советскому искусству: действительный ход истории мало интересовал ученых и художников, изображавших прошлое и настоящее так, как того требовали "предначертания замысла" того, кто занял место Бога И далеко не всегда эта подмена сущего должным была сознательной фальсификацией, нередко она была лишь плодом религиозного усердия.

Молодому человеку сегодня трудно понять странную логику этого мышления, трудно понять странную логику тогдашней жизни. "Люди жили в атмосфере чуда, считавшегося повседневной реальностью. Самостоятельно мыслящая личность была развита относительно слабо, коллективное сознание доминировало над индивидуальным. Вера в слово, изображения, символы была безгранична и не встречала никакой критики – в этих условиях фальсификация неизбежно имела большой успех. Идея и действительность не были четко расчленены, и не представляло трудности принять за подлинное то, что было должным, а не действительным" [13, 191]. О каком времени это сказано? Эта характеристика в полной мере приложима и ко временам Средневековья, и к ленинско-сталинской эпохе. Тут, впрочем, читатель может засомневаться: *"Ну, хорошо, – скажет он, – неразвитость самостоятельно мыслящей личности, доминирование коллективного сознания над индивидуальным, вера в слово и символы и некритичное отношение к ним – это вполне применимо к советской эпохе; но отсутствие четкого разделения действительности и идеи, а особенно – восприятие чуда как повседневной реальности – это кажется сомнительно применимым к ней"*.

Сомнения эти порождены недостаточным знанием той эпохи молодым читателем. В 30-е годы, когда краеугольные камни священного царства были уже прочно вцементированы в фундамент советского государства, начинается нагнетание, я бы сказал, истерии чуда. Все, что оказывается событием в жизни страны, начинает трактоваться в категориях чудесного. Так, например, по замечанию немецкого ученого Х. Гюнтера, "сказочными героями изображаются папанинцы, – "проникшие в волшебное царство чародеев, они шаг за шагом раскрывали чудеса Севера" ("Победа мужества и отваги". – Известия, 20 февраля 1938 года). Чудеса, творимые героями, – это не просто стиль, чудеса – составная часть сталинской мифологии, потому что по ее законам для воли нет ни преград, ни границ. В великую эпоху, когда невозможное возможно, чудо стало повседневностью. "Сказка стала былью.

Вековечная дума об освобождении сбылась... Советский человек – это сказочный богатырь, живущий в наши дни. Для него не существует препятствий... Уж не в сказках, а наяву происходят чудесные дела" ("Сила и героизм". – Известия, 14 июля 1937 года). Вся история Советского Союза рассматривается как цепь следующих друг за другом чудес: "чудо" восстановления, "чудо" реконструкции, "чудо" индустриализации, "чудо" Магнитостроя, "чудо" Днепростроя, "чудо" коллективизации, "чудо" спасения дирижабля "Италия", "чудо" полета в стратосферу и много других "чудес". И вот последнее – "чудо 68-й параллели" (Лев Славин. Советские люди. – Правда, 13 апреля 1934 года), то есть спасения экспедиции "Челюскина". Вся атмосфера 30-х годов такова, что невозможно понять, "где кончается наука, где начинается поэзия". Среди тех, кто в 1937 году чествовал летчиков Водопьянова и Молокова, был и биолог-чудодей Трофим Лысенко, который сказал: "В нашей стране в любой области человеческой деятельности можно творить чудеса" (Т. Лысенко. Научный героизм. – Правда, 27 мая 1937 года). И чудеса творили – сам Сталин, объявивший о своем пристрастии к неожиданным диалектическим скачкам, Стаханов и Папанин, практики, не ученые, выбросившие за борт устаревшие научные представления и создавшие новые. Сталинская эпоха верила в чудеса..." [16, 138-139]. Теперь, думаю, читателю будет легче поверить в то, что высказывание А. Я. Гуревича об эпохе Средневековья и в своей части о чудесах вполне применимо к советской эпохе. Жизнь в атмосфере чуда, считающегося повседневной реальностью, делала слаборазличимыми жизнь и идею, подталкивала к тому, чтобы "принимать за подлинное то, что было должным, а не действительным".

Для того, чтобы понять эту, кажущуюся нам теперь удивительной, способность советского человека сталинской эпохи верить в чудо или считать более подлинным должное, а не действительное, нужно сказать еще об одной важной особенности искусства и "эстетики" той поры. Чем настойчивее выдавалось за подлинное не действительное, а должное, тем настойчивее от художника требовалось жизнеподобие, тем строже каралось малейшее отступление от него. Требуя от художника реализма, от него требовали жизнеподобия – изображения "в формах самой жизни". Это "жизнеподобие" искусства и литературы соцреализма дало основание некоторым исследователям называть соцреализм натурализмом. Однако с настоящим натурализмом соцреализм не имеет почти ничего общего.

Требование жизнеподобия было хитрой уловкой власти: натуралистическое жизнеподобие формы должно было компенсировать отсутствие жизнеподобия в содержании. Норма, изображенная максимально жизнеподобно, воспринималась как самая жизнь; "правда" нормы воспринималась благодаря этому как подлинная правда жизни. Ложь содержания компенсировалась правдой формы. Показательно в связи с этим, что важнейшим из всех искусств для большевиков было кино, способное воспроизводить действительность максимально жизнеподобно, следовательно – убедительно. Жизнеподобие выполняло функцию правдивости. И эта уловка срабатывала безотказно.

Вот хрестоматийный пример. В трудные послевоенные годы снимается фильм "Кубанские казаки". Даже благодатная Кубань живет в это время голодно. Но в фильме нужно показать ту "правду", которая, по словам Луначарского, "не похожа на самое себя". Для этого со всего района свозят товары и продукты, после чего снимают сцены изобильной ярмарки. Актеры, не имеющие права есть драгоценный "реквизит", падают в голодные обмороки, но зритель, конечно, этого не увидит. Фильм выходит на экраны. Посмотрев его, тысячи людей бросают все и отправляются на Кубань, где живется так сытно. Добравшись туда, эти люди смогли убедиться в том, что правда соцреализма и правда жизни – "две вещи несовместные". Но поняли это немногие, большинство же лишний раз убедилось в том, что "это только у нас здесь плохо и голодно, а в других местах живется куда лучше". "Правда нормы", "правда чуда", благодаря своей кинематографической, живописной, литературной очевидности, жизнеподобию, воспринималась как правда самой жизни, а идея реальности – как самая реальность.

Все сказанное об общности подходов к действительности искусства Средневековья и искусства советской эпохи позволяет заключить, что произведения искусства соцреализма выполняли в культуре сталинской эпохи (да и послесталинской) функцию средневековых *exempla*.

Что такое *exemplum*? Исследователи не раз останавливались на вопросе о его определении. Дефиниции, которые они дают, не слишком сильно расходятся между собой. Вот, кажется, последняя по времени формулировка: "Exemplum – короткий рассказ, принимаемый за истинный, предназначенный для включения в речь, как правило, в проповедь с целью преподнести слушателям спасительный урок". Правда, специалисты

подчеркивают неясность и нечеткость подобных дефиниций, поскольку "exempla" представляет собой собирательное понятие, объемлющее разные литературные жанры" [17, 18-19]. В exempla, как поясняет А.Я. Гуревич далее, "перед нами обыденный земной мир, точнее, незначительный, казалось бы, его» фрагмент – монастырь, монашеская келья, церковь, рыцарский замок, дом горожанина, деревня, а то и просто дорога или лес, и в этом малом уголке уместаются один-два, самое большее, несколько персонажей. Но в это земное пространство вторгаются из мира иного Христос, Богородица, святые, умершие, которые сохраняют связи с миром живых и заинтересованы в его делах, бесы и даже сам Сатана" [17, 19]. В результате этого вторжения "происходит необыкновенное, чудесное событие. Это событие представляет собой результат соприкосновения, встречи двух миров..." [17, 19]. Конституирующей чертой exempla является установка на правдоподобие, на достоверность: "Пример" радикально противоположен сказке, структурно и по своему смыслу он не имеет с ней ничего общего. Волшебная сказка строит свой хронотоп, не заботясь о правдоподобии и о том, чтобы слушатель поверил в истинность происшествий, в ней изображаемых. Между тем хронотоп "примера", при всей своей необычности, небывалости, претендует на то, чтобы, в него поверили, несмотря на чудесную его природу. Свидетельства очевидцев и участников события, вещественные доказательства его истинности – неотъемлемая конститутивная черта средневековых "примеров" [17, 24]. Итак, для exempla характерны: краткость; моральная назидательность; описания необыкновенного, чудесного события, являющегося результатом проявления "горнего" мира в мире "дольнем"; максимально жизнеподобное изображение происходящего.

Литература соцреализма, в которой отражалось свойственное советской культуре господство этического над эстетическим, главной своей функцией считала воспитательную, ориентированную на формирование нового человека, а потому обладала очевидной морализаторской направленностью.

Как мы уже знаем, происходящее в художественном мире литературы .соцреализма очень часто необыкновенно и чудесно, ибо советский путь развития – это путь избранных, ибо миссия советского народа отчетливо мессианская, ибо убеждения советского человека основаны на вере, ибо в советской стране все совершается по воле бессмертных божеств –Ленина и

Сталина, чудодейственные возможности которых настолько грандиозны, что их волевые предначертания мгновенно и как бы сами по себе воплощаются в готовом заводе-гиганте ("чудо" Магнитостроя) или электростанции ("чудо" Днепрогэса), настолько грандиозны, что способны даже перенести в сегодня то, что будет создано лишь завтра (ремесленное училище в виде дворца, село в виде агрогорода с водохранилищем и яхтой, изобилие продуктов в разрушенной и голодной стране)¹.

Как мы уже знаем, эта ситуация чуда, рожденного встречей двух миров (реального сегодняшнего и идеального завтрашнего), изображается соцреализмом максимально жизнеподобно, с претензией на то, чтобы в нее поверили, несмотря на чудесную ее природу.

Таким образом, всеми главными своими чертами литература соцреализма аналогична средневековым *exempla*. Единственное отличие: *exempla* были краткими, ибо предназначались для включения в проповедь; выполняющие функции *exempla* произведения соцреализма этого, разумеется, не предусматривали, а потому могли быть и краткими, как новелла, и бесконечно объемными, как эпопея.

Кстати, и в средние века *exempla*, напомню, было собирательным понятием, объединяющим разные жанры. Но мне важно отметить не само по себе совпадение главных особенностей произведения соцреализма и *exemplum*'а, а то, что стояло "за" этим совпадением и обуславливало его – близость стилей мышления; ведь *exempla* – это не только литературный жанр, но и стиль мышления (первая глава книги А.Я. Гуревича, которую я выше цитировал, так и называется: "*Exempla*: литературный жанр и стиль мышления"). А если стили мышления Средневековья и советской эпохи были весьма близки, то вряд ли стоит удивляться тому, что функции и структурообразующие характеристики литературы двух этих эпох тоже оказываются весьма схожими.

Нормативность мышления, самого подхода к отображению действительности неминуемо отливалась в нормативность характеров и обстоятельств, конфликтов и сюжетов. Как отмечает, например, М.М.

¹ Аналогично нетрудно довести до конца, отметив, что и здесь, как в "*exempla*", есть и святые (соратники Ленина, к тому времени умершие и канонизированные как "вечно живые"), и умершие, сохраняющие связь с миром живых (герои революции и гражданской войны рангом ниже "святых"), и бесы (белогвардейцы, шпионы, вредители и т. п.), и даже сам Сатана (роль которого выполняли попеременно люди из ближайшего окружения Сталина, объявляемые им "врагами народа", позднее – Гитлер).

Голубков, "...уже в конце 30-х годов эстетическая система, именуемая социалистическим реализмом, стала постепенно терять связь с реалистическими принципами типизации, т. е. мало-помалу переставала быть реализмом, все больше и больше давали себя знать раковые клетки нормативности. Примером тому могут служить такие романы, как "День второй" И. Эренбурга, "Скутаревский" Л. Леонова, "Гид-роцентральный" М. Шагинян. Нормативность буквально сковывает поэтику этих произведений: заранее определена и система персонажей (молодой человек с несомненным классовым чутьем пролетария, овладевающий не только профессиональными знаниями, но и политической грамотой; колеблющийся интеллигент, социальная неполноценность которого приводит его или в лапы классового врага, или же в лагерь иностранных специалистов; классовый враг и т. п.)" [7, 119]. Герой перестает, быть индивидуальностью и снова, как когда-то, оказывается ролью или даже только идеей роли, на что еще в 1929 г. указывал А. Лажнев. Анализируя "Цемент" Ф. Гладкова, критик писал: "Перед нами не спец, а "идея" спеца, "идея" коммунистки-интеллигентки, склочник "в себе", мать "в себе". Индивидуальное здесь исчезло, осталось общее. Даша энергична, независима, пряма, решительна, но это – видовые признаки, свойственные целой категории людей, железной когорте революции" [18, 200].

Содержание идеи каждой роли было ясно всем, тем более, что нередко оно четко формулировалось в литературно-критических рецептах для авторов. Так, например, в работе З. Чалой "Оборонная драматургия" исчерпывающе полно перечислены черты, которыми должен обладать, скажем, враг: "Черты врага – бешеная ненависть экспроприированного экспроприатора, собственника к социализму; использование любых методов, самых подлых и низких в борьбе с рабочим классом; эгоизм, продажность, цинизм в политике и в интимной жизни, прикрытые мещанской моралью; двурушничество как метод маскировки, авантюризм, карьеризм, болезненная мания величия; грубый вандализм под маской европейской цивилизации, проституция идей и – злоба, злоба неистребимая, то скрытая, то прорывающаяся наружу со слюной бешенства, злоба врага, растущая по мере роста побед нашего народа, побед социализма" [19, 74]. Все это, но и только это, должно быть в каждом образе врага.

Литературе, герой которой перестал быть индивидуальностью и стал ролью, не нужен психологизм. И он уходит из советской литературы, причем

вовсе не добровольно – его изгоняют насильно. Уже в 1928 г. журнал "На литературном посту" помещает статью А. Курелла с красноречивым заглавием: "Против психологизма (к вопросу о тематике и технике пролетарской литературы)". Автору статьи психологизм не угодил, в частности, тем, что с углублением его "границы между другом и врагом совершенно исчезают. Все смешивается в густой душевной мешанине" [20, 30]. Таким образом, психологизм мешал превратить героя в роль, как того требовало нормативное мышление, а потому психологизм оказывался враждебным неориторической советской литературе.

Но психологизм основывался не только на том, что герой есть индивидуальность, но и на том, что система персонажей, конфликт, действие, весь сюжет индивидуальны и неповторимы в каждом произведении. Поэтому изгнание психологизма сразу же обернулось клишированностью не только героев, но и конфликтов, событий, сюжетов. Так, например, в конце 40-х годов "с подачи" партийной печати начинают в ошеломляющем количестве создаваться так называемые "патриотические пьесы" ("Великая сила" Б. Ромашова, "Закон чести" А. Штейна, "Два лагеря" А. Якобсона, "Илья Головин" С. Михалкова, "Чужая тень" К. Симонова, "Зеленая улица" А. Сурова, "Победители" Б. Чирскова, пьесы А. Софронова и мн. др.). "Патриотическая пьеса, – отмечает Е.А. Добренко, – представляла собой определенный жанр и имела свой сюжетный канон: американскому "проходимцу" и "отдельным, потерявшим чувство патриотизма советским почитателям Запада" противостоят исполненные национальной гордости русские советские люди (иногда некоторые достойные западные коммунисты). Расстановка персонажей здесь такова: в центре находится некий ученый ("псевдоученый"; бездарь, эксплуатирующий молодых и талантливых; уже исписавшийся ученый; простофиля; честолюб, жаждущий всемирного признания; наконец, шпион, агент – возможны варианты), который каким-то образом чуть было не выдал "оборонные секреты" внешним врагам, но тут на его пути стал "патриот" (сознательный ученый; парторг ЦК; передовой рабочий; лаборант; коллега; член семьи – возможны варианты). Здесь происходят "конфликт" и "коллизия" – один убеждает другого или, чаще всего, разоблачает и в результате – развязка (спасена честь советской страны; врагу не удалось узнать советских "оборонных секретов"; отстаивали приоритет советской науки; научное открытие будет служить делу мира, а не человеконенавистническим планам врагов –

возможны варианты" [14, 338-339]. Литература вновь, как и в риторическую эпоху, создается в соответствии с жанрово-тематической рецептурой.

Однако следует отметить, что эта рецептура далеко не всегда обретала облик письменных инструкций. Многие требования к литературному изображению жизни могли вообще не оформляться в слове, но тем не менее были общеизвестны, ибо они воплотились в образцовых литературных произведениях. Эта ориентация на тексты-образцы – характерная особенность советской литературы того времени, в которой, как отмечает К. Кларк, "книга А моделировалась по книге В, которая, в свою очередь, моделировала книгу С" [21, 28]. Это означает, что советская литература возвращалась к каноничности, т. е. возвращалась в состояние дорефлективного традиционализма. Возвращение в состояние дорефлективности ярко проявлялось и в том, что в литературном процессе, как отмечают исследователи, все менее заметной становится литературная критика, вовсе исчезающая во время войны. Пожалуй, еще более важным и показательным в этом смысле было перерождение литературной критики: она переставала быть литературной. Как и в Средневековье, споры вокруг литературы имеют не литературный, а "конфессиально-догматический" характер.

Так шла очевидная инволюция литературы, ее переход из состояния художественности в состояние риторичности. Важно подчеркнуть, что эта инволюция отличалась впечатляющей стремительностью. Уже на рубеже 20-30-х годов, как отмечается в одной из рапповских резолюций, лишь "в отдельных произведениях наблюдается откровенная тенденция к психологизму, оторванному от общественной жизни, аполитичные, антипартийные эстетические тенденции, мотивы беспринципного практицизма, гуманизма и т. п." [22, 56]. Уже в середине 30-х годов разрешенная властью литература практически полностью избавится от этих и других "пережитков" художественности.

Своей нормативностью литература начинает заметно превосходить фольклор, который теперь оказывался куда более правдивым, близким к подлинной жизни, чем соцреалистическая литература "видений будущего" или заведомой лжи. Думаю, именно поэтому уже с начала 30-х годов, как отмечает Ю.И. Минералов, "в народной культуре видели врага" [23, 26]. Именно поэтому во множестве создаются псевдофольклорные

произведения, проникнутые "нужным" пафосом, отмеченные характерно литературной риторичностью. Это была откровенная агрессия неориторической литературы, направленная на захват одной из последних "непокоренных территорий".

Литература

1. *Черноиваненко Е.М.* Литература соцреализма: от художественности к риторичности (судьбы слова и стиля) // Вісник Одеського державного університету (гуманітарні науки). – Одеса. – 1997. – № 1.
2. *Чорноіваненко Є.М.* Поняття «формалізм» як методологічна фікція (До підсумків тривалої та кровопролитної боротьби з тим, чого не було) // Історико-літературний журнал. – Одеса, 1997. – № 3.
3. *Черноиваненко Е.М.* "Туманное и глуповатое словцо – «творчество»" (Эволюция представлений о литературном труде в советском литературном сознании 20-30-х годов) // Слов'янський збірник. Вил. 4. Східнослов'янські літератури. – Одеса, 1997.
4. *Воздвиженский В.* Проза духовного опыта // Вопросы литературы. – 1988. – № 9.
5. Вопросы литературы. – 1990. – № 3.
6. *Луначарский А.В.* Социалистический реализм / А.В. Луначарский. Литература нового мира. – М., 1982.
7. *Голубков М.М.* Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. – М., 1992.
8. *Горький А.М.* Из "Бесед о ремесле" // Из истории советской эстетической мысли. 1917- 1932. – М., 1980.
9. *Ermolaev H.* Soviet Literary Theories. 1917-1934. The Genesis of Socialist Realism. – Berkeley and Los Angeles, 1963.
10. Цит. по: *Белая Г.А.* Дон-Кихоты 20-х годов. "Перевал" и судьба его идей. – М., 1989. – С. 227-228.
11. *Оскоцкий В.* Как управляли литературой... // Вопросы литературы. – 1991. – № 4.
12. *Добренко Е.* Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма // Новый мир. – 1990. – № 2.
13. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. – 2-е изд. – М., 1984.
14. *Добренко Е.А.* Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. – Мюнхен, 1993.
15. *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика. XI-XVII века. – М., 1992.
16. *Гюнтер Х.* "Сталинские соколы" (Анализ мифа 30-х годов) // Вопросы литературы. – 1991. – № 11-12.

17. *Гуревич А.Я.* Культура и общество в средневековой Европе глазами современников (Exempla XIII века). – М., 1989. Цитируемое А.Я. Гуревичем определение дано в работе: Bremond Cl., Le Goff J., Schmitt J.-C. L'exemplum (Typologie des sources du Moyen Age occidental, Fasc. 40). – Turnhout-Bruelles, 1982. – P. 37-38.
18. *Лежнев А.* Литературные будни. – М., 1929.
19. *Чалая З.* Оборонная драматургия. – М.-Л., 1938. – Цит. по кн.: Добренко Е. А. Метафора власти... – С. 193.
20. На литературном посту. – 1928. – № 5.
21. *Clark K.* The Soviet Novel. History as Ritual. – Chicago, 1981. – Цит по кн.: Добренко Е.А. Метафора власти... – С. 35.
22. *Аймермахер К.* Советская литературная политика между 1917-м и 1932-м / В тисках идеологии. Антология литературно-политических документов. 1917-1927. – М., 1992.
23. *Минералов Ю.* Контурь стия эпохи (Еще раз о массовой песне 30-х годов) // Вопросы литературы. – 1991. – № 7.

Впервые опубликовано в издании: Проблемы сучасного літературознавства: Зб. наук. праць. – Вип. 1. – Одеса: Маяк, 1997.