

Леонид Геллер

ВОЗВЫШЕННОЕ В СИСТЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ ЖДАНОВСКОГО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Существует множество работ о социалистическом реализме; в них этот «художественный метод» - по советской терминологии - часто получает статус «эстетики»: так, само слово «эстетика» входит в заглавия двух книг на эту тему, изданных во Франции одновременно несколько лет назад (R. Robin 1986; J. Pérus 1986). Но когда дело доходит до анализа, в поле зрения, как правило, оказываются понятия самые разные - только не эстетические в прямом смысле слова. Есть работы, занятые обсуждением или критикой философских основ сталинской, советской или просто марксистской эстетики, таких, например, как теория отражения (ср. Adorno 1989 и сборник Richlitz'a 1990). Есть книги, в которых теоретический дискурс соцреализма (мы будем пользоваться этим общепринятым сокращением) разлагается на «мифологемы» или «идеологемы» (см., напр., сборник Н. Günther'a 1990; статью А. Добренко 1990, и другие). Есть работы, в которых соцреализм моделируется с помощью абстрактных, исторических, культурологических, семиологических, психологических, психоаналитических понятий (замкнутость, развернутость, вертикальность, горизонтальность, шизофрения, мазохизм)¹, и которые дают не описание, но толкование феномена советской эстетики (и, как правило, советской культуры в целом).

Наконец, самый частый и самоочевидный подход - анализ центральных понятий соцреализма, таких как идейность, партийность, народность... Но вряд ли стоит доказывать, что это - категории в гораздо большей степени идеологические, чем «эстетические».

Изданный недавно в Москве словарь по эстетике (*Эстетика* 1989), смешивая ее с теорией искусства, семиотикой, эпистемологией, социологией, распределяет «категории эстетики» по 18-ти рубрикам, начиная с «эстетического» вообще и кончая аппаратом культурной политики. Идейность и другие канонические понятия соцреализма словарь включает в рубрику категорий «социологии искусства».

Говоря о категориях эстетики, мы имеем в виду самый традиционный разряд понятий, а именно те понятия, которые упомянутый словарь

определяет, скрыто цитируя Чернышевского, как категории «отношений искусства к действительности» («аппарат анализа эстетического богатства действительности и искусства»)², и которые мы назовем, вслед за французским философом Р. Бланше и пока не уточняя, *предикатами эстетических оценок* (Blanché 1979, стр. 7), или, на кантовском языке, предикатами суждений вкуса: прекрасное, возвышенное, изящное, безобразное, комическое и т.д.

Традиционно понятия эстетические категории изредка рассматривались в контексте советской культуры, но либо по отдельности, либо - в словарях и учебниках по эстетике - внутри некоего вневременного и произвольно составленного инвентаря. Нам неизвестны работы, в которых изучалась бы совокупность этих категорий, характерная для сталинского соцреализма.

Настоящая статья примыкает к исследованию о соцреализме ждановской эпохи, которое вот уже несколько лет ведется в Лозанне³. В нем мы пытаемся на основе статистических данных описать реальное функционирование действующей на разных уровнях «организации культурного поля» (ср. A. Baudin, L. Heller, в печати).

Используя материал и методы этого исследования, в нашей статье мы хотим проверить, насколько пригодны для такого функционального описания категории именно эстетические.

У этих категорий в соцреализме довольно сложная судьба. С того самого момента, когда стала складываться доктрина, спор ведут две тенденции.

С одной стороны, это радикальная точка зрения: принадлежащие старому миру категории и законы должны исчезнуть, на их место следует спонтанно изобрести и творчески реализовать совсем новые. Конструктивист А. Ган объявил в 1921 году о конце искусства. Десять лет спустя А. Иезуитов провозглашает: «Конец красоте!» (Иезуитов 1931).

Отказ от традиционных категорий имел для советской критики смысл одновременно философский и идеологический: речь шла об отказе от метафизики. Уже пролеткультовцы и представители социологической школы в литературе- и искусствоведении переходят на новый понятийный аппарат. Отрицание метафизики означает, в частности, что научные дисциплины теряют автономность и специфику; все они в принудительном порядке пересматриваются в перспективе классовой истории человечества. Жданов напомнил во время знаменитой философской дискуссии 1947 года, что философия как таковая не существует, а существует история борьбы между идеализмом и материализмом в философии (Жданов 1947). Соответственно и марксистско-ленинская эстетика перестает изучать разные эстетические взгляды и понятия и

превращается в историю «борьбы за материалистическую эстетику с идеалистическими направлениями и теориями» (Мейлах 1948, стр. 157).

Теория соцреализма работает с понятиями, установившимися в 30-е годы; на них опирается новая материалистическая эстетика: это прежде всего знаменитая триада идейность-партийность-народность. Не вдаваясь в подробности (эти понятия, как было сказано выше, анализируются в каждой работе о соцреализме), резюмируем самое важное, становясь в трактовке понятий на официальную точку зрения. Художественное произведение «идейно», если все его элементы служат раскрытию ведущей «идеи», которая становится их структурным фокусом и главной мотивировкой. «Идейности» противостоит «формализм», оставляющий за формой самодовлеющее значение. Очевидно, что «идейность», отличающая советское произведение искусства должна быть «коммунистической». Однако произведению недостаточно одной идейности. Оно не может ограничиваться иллюстрацией некой абстрактной идеи (пусть даже и коммунистической); оно должно быть «боевым», «наступательным», оказывать активное воздействие, быть «партийным». «Партийно» оно в той мере, в какой «участвует в строительстве коммунизма» (идеологический уровень взаимодействует здесь с политическим), иначе говоря, откликается на злободневные проблемы, возникающие перед социалистическим обществом: так, в начале 1950-х годов окажется недостаточной модель производственного романа, в которой сюжет основан на перипетиях самого производства (как, например, в романе Ажаева *Далеко от Москвы*); для полной «партийности» нужно включить в сюжет эпизоды учебы и повышения мастерства рабочих, их превращения в техническую интеллигенцию (согласно доктрине, как раз в этот момент преодолевается извечная пропасть между физическим и умственным трудом). «Партийности» противоположно все, что тянет назад, все, что «реакционно». Наконец, третье понятие естественно дополняет первые два (действуя, как и они, как в идеологическом, так и в политическом и социальном планах): «народность», противостоящая одновременно «космополитизму» и «буржуазному национализму», есть необходимая черта нового искусства, ибо оно выражает чаяния и волю всего народа.

Эти три тесно сплетенные понятия необходимо включают в себя другие: идейность содержит постулат единства содержания и формы (единства, в котором доминирует содержание) и постулат «правдивости» (только овладев марксистско-ленинским учением можно понять действительность); партийность сопряжена с активностью и оптимизмом искусства, народность - с его универсализмом и гуманизмом.

Этот основной понятийный аппарат соцреализма можно проиллюстрировать такой схемой:



Из этих положений вытекают определенные формальные следствия. 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», как формулирует, исходя из заветов Горького, теоретик ждановского соцреализма (Озеров 1948, стр. 189). Выстраивается система эстетических категорий, которую характеризует сугубо подчиненная роль классических формальных категорий по отношению к категориям «идеологическим», а с другой, - редукция слагающих, стремление обойтись ограниченным их числом (что вызвано общим процессом унификации и «моносемизации» всей соцреалистической культуры).

В 1950 году философ и литературовед А. Белик идет еще дальше на пути к редукции и дает формулу соцреализма как «партийного метода» (Белик 1950), в котором «партийность» 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 страшное преступление - рапшовщину. Оказывается, на новом этапе развития социалистического общества беспартийные граждане достигли почти того же уровня сознательности, что и члены партии, а потому им не может быть запрещен доступ в активное советское искусство. Если «партийность» будет подавлять все другие его аспекты,

то соцреализм сможет потерять «народность». Более того, «рапповская позиция» означает отрыв «от дорогих нам традиций передовой русской культуры» и «игнорирование преемственной связи социалистической литературы с ценнейшими достижениями русской литературы прошлого» (Новиков 1950, стр. 164).

Для борьбы с «рапповщиной» мобилизуется вторая из упомянутых нами тенденций отношения к проблемам эстетики. Это тенденция менее радикальная, но не менее характерная для марксистской теории, в которой она более или менее явно присутствует с самого начала, часто взаимодействуя с первой. В дискуссии, вызванной статьей Белика, она толкуется как ленинская линия; согласно ей, социалистическая культура, оставаясь совершенно новаторской, не порывает связи с наследием прошлого; соответственно, новые эстетические категории есть не что иное, как переосмысленные категории классической эстетики. Характернейший пример такого обновления мы находим у И. Виноградова, в его статье 1935 года «О социалистической красоте».

«Признает ли социализм красоту и прелесть розы?» - спрашивает Виноградов и строго отвечает: «Роза, как и каждая вещь, - это целый мир (...), и важно знать, что именно является здесь предметом эстетического восприятия». И вместо выяснения сложностей розы Виноградов предлагает гораздо более очевидный объект для восхищения: новый - индустриальный и колхозный - пейзаж, в котором воплощается «новая красота социалистической родины» (И. Виноградов 1935).

В такой перспективе на проблематику отношения к наследию классической эстетики накладывается другая: проблематика высокого качества художественной продукции. С самых первых революционных лет советские писатели и художники были уверены, что пришло время нетленных шедевров, превосходящих все шедевры прошлого, рожденные под деформирующим гнетом эксплуататорского общества. Уже в 20-е годы начинаются разговоры о создании «советской классики». О новом классицизме мечтал Лунач, разделявший со многими теоретиками марксизма пиетет перед античностью. Советскую классику прямо заказывает в разговоре с музыкантами в 1936 году Сталин.

Но сама идея классики связана с классификацией, с вопросом о нормативности. Категории здесь необходимы - и доктрина соцреализма формируется в споре о нормах и категориях.

Поначалу они видятся живыми и подвижными.

Задав на 1-м съезде писателей вопрос: «Не пора ли нам серьезно поговорить о создании социалистической эстетики?», И. Альтман набрасывает радужный 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 определяет 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 (И. Альтман 1957).

Именно в таком духе, и в нарушение классических правил, В. Асмус отказывается в одной из работ тех лет «установить твердые границы между поэтическими родами», ибо их сложное соотношение выразит «сложность и противоречивость общественного развития» (Асмус 1933/1968, стр. 54). Напомним, однако, что в то же самое время необходимость обновленной эстетики воспринимается совершенно противоположным образом - как необходимость нового эстетического кодекса. Так, пролетарские теоретики определяют темы, жанры, приемы новой литературы и призывают «красного Буало» (См., напр., Ю. Либединский 1923).

Дискуссия о нормативности и характере нормативности соцреализма будет длиться до самого конца сталинской эры и переживет ее. Вот несколько цитат из текстов, опубликованных в послевоенные годы:

Есть общеобязательные нормы марксистско-ленинской эстетики... (И. Альтман 1946, стр. 183);

Наша эстетика не должна бояться упреков в нормативности... (Мейлах 1948, стр. 157);

Попытка превратить социалистический реализм в собрание литературных канонов может только повредить росту советского искусства... (Тарасенков 1948, стр. 47);

Понятие нормы отнюдь не может быть сведено к декларированию раз и навсегда установленных способов, приемов творчества... (Ковальчик 1948, стр. 236).

Один из теоретиков поздней ждановщины, Б. Рюриков пытается подвести итоги в 1952 году: «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» (Рюриков 1952, стр. 227, 257, 260).

Речь Альтмана на 1-м съезде и слова Рюрикова разделяет почти двадцать лет. Совпадения между ними буквальны. Ждановщина, момент окончательной кристаллизации соцреализма, выдвигает те же лозунги, что и начало 30-х годов - почитающийся по сравнению с ней либеральным период становления системы.

Дискуссия о классике и нормативности, годами двигающаяся по замкнутому кругу, - пример типичный. Если считать, что соцреализм - течение в искусстве, то от других течений он отличается, между прочим, такими своими бесконечными дискуссиями. Периодически вспыхивают все те же споры о романтизме и реализме, или, точнее, о романтизме в реализме, 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 бессмысленно схоластичны и вся система пребывает в состоянии полной неподвижности. Это так и не так. Система в одно и то же время статична и подвержена постоянным изменениям.

Дискуссии об эстетике, об искусстве ведутся в континууме непрерывных локальных завихрений и ураганных поворотов генеральной линии. Напомню о ждановских кампаниях. 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: начало дискуссии во всех областях культуры, после публикации знаменитых сталинских статей по вопросам языкознания; 1951: небольшое успокоение, нарушаемое лишь кампанией против национализма (в литературе для нее предлогом послужило стихотворение В. Сосюры «Люблю Украину»); 1952: новое потрясение - работа Сталина об *Экономических проблемах социализма в СССР* и начатая в апреле этого года и продолженная на XIX съезде партии кампания против теории бесконфликтности.

Замечу: при всей своей кажущейся неожиданности большинство этих кампаний не начиналось без предварительной пристрелки. Пример тому - борьба против теории бесконфликтности, которую часто связывают с

концом ждановщины и началом послесталинской «оттепели», т. е. с периодом 1952-53 гг. Однако выступления против лакировки действительности слышатся уже в 1948 году, так же, как и рассуждения об острых конфликтах, которые должны составлять истинный предмет боевого, наступательного советского искусства (сам термин «бесконфликтность» появляется уже в 1950 году, под пером В. Ермилова⁴). Несмотря на такую боевую подготовку, начало каждой кампании воспринимается как шок. Не стабильность и статичность, а наоборот, шоковая терапия, постоянная дестабилизация составляет, на наш взгляд, условие функционирования системы (в результате чего внутри нее действует «принцип неопределенности», в некотором смысле подобный тому, какой для квантовой механики сформулировал Гейзенберг, - если мы знаем одно из приписанных частице качеств, мы не можем одновременно знать другого: отсюда и непредсказуемые повороты линии партии и всей системы при ритуальной заученности всех ее элементов (ср. Л. Геллер (в печати)).

Каждый шок ведет за собой лихорадочную активность в области эстетики; всякий раз говорится об отставании эстетической науки, которая тормозит все развитие советского искусства. Но активность эта в основном мнимая. В 1948 году Б. Мейлах жалуется, что за последнее время по специальным вопросам эстетики не появилось ни одной книги (Мейлах 1948, стр. 154). 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.; одна-другая статья, один-другой сборник статей (из тех, что уже имели журнальные публикации) - на этом кончаются попытки преодолеть отставание эстетики.

Так же, как работы о специальных проблемах эстетики, продолжают отсутствовать книги об основных эстетических категориях. Писания об эстетике Чернышевского, высшего авторитета в этой области, касаются в основном прекрасного и мало интересуются другими категориями, однако в них кратко затрагиваются возвышенное, трагическое, комическое. Один из участников дискуссии 1948 года о «задачах советской эстетики» восклицает: «рядом с проблемой прекрасного стоят проблемы возвышенного, трагического, комического» («Задачи» 1948, выступление Г. Луканова, стр. 288), но только начиная с 1953 года в печать проходят теоретические исследования о комическом (Борев 1953), трагическом (Киселев 1953); а возвышенному - даже в контексте работ Чернышевского - суждено ждать еще дольше⁵. Любопытно, что глава о возвышенном отсутствует и в книге А. Лосева и В. Шестакова, изданной в 1965 году и наиболее полно знакомящей советского читателя с

категориями классической эстетики (Лосев/Шестаков 1965) - к тому времени уже была опубликована работа о трактате псевдо-Лонгина (Нахов 1961), а сам трактат издается годом позже (псевдо-Лонгин 1966)!

Сталинская система избегает разговора об эстетических категориях, и в первую очередь - разговора о возвышенном. Это само по себе примечательный факт.

В западном искусстве так называемое «возвращение к порядку» в 30-е годы после авангардистского взрыва первой четверти века сопровождается новым интересом к традиционной эстетике и ее категориям. Это происходит во Франции, где в противовес сюрреализму развивается новый классицизм и наряду с ним - нео-традиционалистская школа в эстетике (Ален, Этьен Сурьо). Еще круче поворот в Италии, где бывшие футуристы вернулись к культуре ренессансных идеалов, и, конечно, в Германии, где «дегенеративный» модернизм должен уступить место здоровому искусству нацизма.

Как будто похоже на соцреализм⁶. Но *Мифу XX века* Альфреда Розенберга - где ведутся долгие размышления 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. Вместо обобщающих работ есть хрестоматийные сборники отрывков из классиков марксизма-ленинизма. Есть отрывочные высказывания вождей, способные упразднить любые категории и целые области культуры, - и снова подарить их народу. Как тексты классиков, так и высказывания вождей могут толковаться и толкуются по-разному. Вот, например, что говорит М. Калинин: «Надо любить нашу родину со всем тем новым, кто 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» (Калинин 1949, стр. 93-94). Директива не дополняется указаниями, какими конкретными путями следует примирить необходимость «красивого вида» с необходимостью рисунка 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 реальности (См., напр., R. Robin 1986). 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-Прибоя⁷ - идеал такого искусства. Понятным должно быть не только слово, но и звук, и образ. В ждановской культуре идет процесс вербализации, олитературивания всех художественных дисциплин (См. Паперный 1985; A. Baudin, L. Heller 1991).

Но это лишь одна сторона дела. Теоретический дискурс не только ведет борьбу за терминологию и ясный смысл, он занимается и затемнением смысла. Его контуры постоянно размываются - в произведениях искусства тот же эффект достигается принципиальной их «открытостью», необязательностью, которая вытекает из их готовности к любым манипуляциям: «переписывание» от издания к изданию - парадигма творческого акта в сталинизме (См. Heller/Lahusen 1985). В этом я усматриваю одну из главных трудностей для создания в ждановское время связанной системы эстетических категорий. Давно замечено, что соцреализм нормативен, но только негативно: он практически указывает, чего нельзя делать, и очень туманен в своем теоретизировании и в своих положительных указаниях (как то и показывают методологические разъяснения Калинина).

В 1949 году известные теоретики атакуют коллегу, который написал, что «основы марксистской эстетики еще плохо разработаны». Но ведь «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» (Белик/Парсаданов 1949, стр. 167).

Более того, как уверяет не менее известный критик: «Марксистско-ленинская эстетика выработала стройную систему эстетических понятий» (Рюриков 1952, стр. 229).

И все же постоянно раздаются жалобы на отставание все той же марксистско-ленинской эстетической науки. Некоторые голоса выдают отчаяние: «Дискуссия, имевшая место на страницах журнала *Октябрь* запутала ясный, решенный вопрос о соотношении романтизма и реализма» («Задачи» 1948, выст. Т. Федосеева, стр. 289). Критики недоумевают: как могло получиться, что в книге о теории литературы Л. Тимофеева (единственной в то время) допущена «терминологическая путаница при том,

что определения тов. Сталина такие ясные и четкие?» (Трифонова 1950, стр. 168).

Размытыми остаются самые, казалось бы, основополагающие понятия. Вот, например, что говорит, согласно отчету в *Вопросах философии*, главный докладчик дискуссии 1948 года М. Розенталь: «Главным принципом марксистской эстетики является большевистская партийность» («Задачи» 1948, доклад М. Розенталя, стр. 279). Но в версии того же доклада, напечатанной немного позже журналом *Большевик*, сказано: «Коммунистическая идейность - это то главное и драгоценное качество, которое характеризует советское искусство...» (Розенталь 1948, стр. 49).

Если вспомнить, что сама природа обмена информацией в сталинской системе исключает прямую связь между тем, что говорится (обозначающим) и тем, о чем говорится (обозначаемым), и требует постоянной расшифровки, 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 1951-52 годах будут стремиться перенести центр тяжести этого определения с партийности на коммунистическую идейность, что в свою очередь вызовет протесты (Ермилов 1951, стр.156).

Партийность и идейность - разные понятия, их неверное употребление может повести к печальным последствиям, как в случае с Беликом, но они постоянно меняются местами, сливаются, переходят одно в другое. В ситуации постоянных споров декларируемое стремление к ясности почти целиком нейтрализуется. Поэтому теория все никак не может «доформулировать».

Но ей это и не нужно, ее понятийная и терминологическая путаница имманентна, структурна. Благодаря такой неопределенности жесткая система приобретает ровно столько гибкости, чтобы не развалиться на очередном резком повороте. Так, соцреализм, сначала твердив о драматических конфликтах, которые нужно показывать во всей их глубине, сравнительно безболезненно отказался от них и перешел к доктрине соревнования лучшего с хорошим, а затем сравнительно безболезненно открыл в прекрасной действительности отрицательные и даже уродливые факты, в связи с чем допустил в ряд своих поэтических приемов (скорее, впрочем, в теории, чем в практике) деформацию, преувеличение, гротеск.

Есть еще одна, более прагматическая, но не менее важная причина, по которой ждановский соцреализм обходит вниманием специальные вопросы эстетики: постулат активности и исчезновения противоречия между физическим и умственным трудом ведет к представлению о

науке как о непосредственно полезной деятельности. Главная задача ученых - всячески рекламировать достижения советской эпохи. Занятия историей литературы рассматриваются как бегство от действительности: «Негершимым является тот факт, что целая группа наших ученых-литературоведов замкнулась в узкий круг проблем классического наследства и реально не участвует в советском литературном движении (...), занимаясь проблемами истории русской литературы XVIII-XIX веков, совершенно игнорируют в своей критической и исследовательской практике советскую литературу. Они не участвуют в оценке новых произведений, создаваемых советскими писателями, не помогают им бороться за качество и мастерство, более того, они фактически самоустранились от пропаганды достижений советской литературы» (Тарасенков 1949, стр. 175-176).

В такой ситуации книги по «прикладной» эстетике соцреализма (например, о режиссуре в театре или кино) еще возможны, но общая эстетика - слишком чистая и бесполезная наука для того, чтобы ею заниматься.

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 проглядывается нечто похожее на наши эстетические категории.

Присмотримся к ним ближе.

В дискурсивном комплексе соцреализма Г. Гюнтер различает следующие дискурсы, расположенные на разных уровнях: 1. общий политико-идеологический, который развивает идеологию марксизма-ленинизма; 2. политико-литературный, который определяет понятие и идеологические постулаты «социалистического реализма»; 3. металитературный, который толкует соцреализм как «художественный метод»; 4. литературный, который формулирует поэтические правила соцреализма (Günther 1984, стр. 171).

Добавим, что иерархия уровней дискурса связана с иерархией его инстанций говорения, иначе говоря, небезразлично, кто высказывает понятия, правила и требования, - происходит ли это на уровне высоких политиков, таких, как Жданов, Калинин, Маленков и культурных чиновников типа Фадеева, или же на уровне внутринституционального контроля - уровне искусство- и литературоведов и критиков, - или, наконец, на уровне творческом и текстовом, уровне художников, размышляющих в своих вещах над творчеством (во многих ждановских романах, например, появляется, в качестве второстепенного персонажа, художник).

Элементы эстетического дискурса обнаруживаются, соответственно изменяясь в своем удельном весе, на всех уровнях и во всех инстанциях. Причем пирамидальная структура не обеспечивает стопроцентной

проводимости. Например, на встрече с деятелями музыки в 1948 году Жданов три раза повторяет, что народ ждет «красивой, изящной музыки» (Жданов 1948, стр. 23). 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 кичу понятие об изящном.

Из корпуса четырех центральных «толстых» журналов за пять лет (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 семантику (серии наиболее часто встречающихся «суждений вкуса» мы приводим в конце статьи).

Некоторые рубрики однородны по своему составу, в них доминирует некая традиционная категория, с которой соседствуют очень ей близкие (например, возвышенное, высокое, приподнятое); другие менее однородны. В связи с этим мы сделаем различие между дискурсом прямо называющим и трактующим эстетические категории, и дискурсом «косвенным», лексика которого не совпадает, но может быть соотнесена с традиционной.

Не будем касаться вопроса о том, как выглядят категории, обнаруженные таким образом в критико-теоретическом дискурсе, по сравнению с явлениями, которые могут им соответствовать в самих произведениях, или же с понятиями, разработанными классической эстетикой. Нас интересует лишь, *какими словами* сталинская эпоха говорит о произведениях искусства и каким содержанием слова эти наполняются в их конкретном функционировании внутри конкретной дискурсивной системы.

Поэтому мы отвлечемся от теоретических определений и подразделений (например, между категориями «художественными» и «эстетическими»). Такое уравнивание категорий, их сведение на один уровень позволяет наметить между ними основные системные связи. Их наглядно представляет «колесо», в котором значимость и расположение категорий соответствуют дискурсивной ситуации (для наших целей мы воспользовались «колесом», составленным французским эстетиком Этьеном Сурью (Souriau 1933), изменив его в соответствии с нашим материалом):



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 вполне понятном перевесе положительных - четыре пары категорий «прямого» и две - «косвенного» дискурса: прекрасное-безобразное, возвышенное-низменное, наивное-нарочитое, живописное-причудливое, героическое-идиллическое, поэтическое-драматическое.

Результаты операции кажутся достойными интереса.

Категорий выделялось много (они заняли все 24 места в «колесе», а могли бы занять и больше), и многие из них вполне 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 дискурсе другого уровня; кроме того, можно утверждать, что множественность суждений и оценок отнюдь не означает богатства самой эстетической системы, 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. Прекрасное встречается очень часто - и со временем все

чаще. 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 стала возрастать в геометрической прогрессии. Положительно маркированное драматическое и противопоставленная ему категория идилического, глубоко отрицательная с точки зрения боевой эстетики, постепенно редеют 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 Щедрины») плодятся отрицательные предикаты эстетических оценок (отвратительное, сатирическое, гротескное). Для них в «колесе» не нашлось отдельного места (мы включили их под рубрику «ужасного» и «безобразного»). В отрицательно отмеченном ряду подчеркнем очень важное во всех отношениях (частотность, идеологическая нагрузка) место «причудливого», «орнаментального», «нарочитого» - в связи, конечно, с постоянной борьбой против формализма и традиций 20-х годов.

В этой статье мы хотим сосредоточить наше внимание на категориях положительных.

Начнем с того, что среди них удивительно большую роль играют категории «живописного» и «наивного». Мы условно отнесли их к «косвенному» дискурсу: они как бы более закамуфлированы, чем другие. Не в них ли кроется по крайней мере часть специфики соцреалистической эстетики? Они во всяком случае мало вяжутся с обычным представлением о соцреализме.

Но их большой удельный вес 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». Мне кажется, сомнений быть не может: так обозначается видение мира наивное, не испорченное излишней культурностью. Это видение детское: не случайно в 1949-1950 годах вся «взрослая» критика с восторгом приняла *Степное солнце* Павленко - повесть о детях и для детей (напр., Б. Платонов 1950). Нам уже приходилось писать об инфантилизации сталинского читателя (как и всего общества), о смешении (при старательном их подчеркивании) возрастных критериев в литературе (Heller 1985): ведь *Как закалялась сталь*, *Педагогическая поэма*, *Молодая гвардия* по праву

должны принадлежать к детской или юношеской литературе, - но это парадигматические для соцреализма вещи.

Но есть в категории наивного и другие аспекты: мы склонны думать, что она как-то соотносится с примитивистской установкой, характерной для многих течений модернизма (с которыми определенным способом несомненно связан и соцреализм); а в контексте яростного нападения на «кабинетную науку», не менее яростных уверений в трудовом равенстве и сообщений о высокой культуре колхозного села, нам видится рецидив давным давно заклеянной и забытой махаевщины⁸.

Категория живописного связана со «свежим» детским восприятием мира. Но она важна и по другим причинам.

Не будем забывать, что сконструированный по утопическому образцу сталинский дискурс в целом имеет условное отношение к своему объекту. Это тем более верно по отношению к эстетическим суждениям. Вот как пишет критик журнала *Октябрь* о первой части романа М. Бубеннова *Белая береза*: здание еще не окончено, но «в глаза бросается совершенство пропорций, поражают обилие и яркость света, богатство гармонирующих красок и глубина простора. И при всем том бесконечное разнообразие обстановки, ни одного пустого, скучного места!» (Шкерин 1948/Леноль 1949, стр. 164). Если судить по этому восторгу, Бубеннов - писатель никак не менее гениальный, чем сам Лев Толстой. Тот, кто читал книгу, знает - он более, чем посредственный 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 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* мы находим характерное определение: «Литература является отражением действительности, воспроизведением ее в художественных образах, живых картинах и познанием жизни» (Добрынин 1951, стр. 65). Не исключено, впрочем, что эти «живые картины» отсылают к тому месту концепции Чернышевского, где он трактует искусство как средство для оживления воспоминаний (см., напр., Н. Чернышевский 1950, стр. 69). 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), сочетание наивного с живописным материализуется в произведениях идиллического тона, а когда - как часто случается - к этому сочетанию прибавляется эмфатическое (патетическое), мы получаем чистый ждановский кич.

Но с ортодоксальной точки зрения в живописном кроется и опасность.

В устах критики оно приобретает иногда отрицательный оттенок. Оно может выражать «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"» (Недошивин 1950, стр. 89). Такой поверхностной живописности, красоты, противопоставляется прекрасное как суть самой действительности.

Так мы подходим к стержневой категории 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 года. 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 1-м съезде писателей), Б. Бялик посетовал, что в выдающихся произведениях новой литературы герои не очень ярки, что хорошо бы создать, как в 20-е годы, романтические, героические характеры, «приподнятые» над действительностью (Бялик 1949). Так была найдена точка, с помощью которой критический рычаг перевернул мир эстетики соцреализма. На Бялика набросились 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 (это 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.). Кроме того, слова Бялика можно понять 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» (Луканов/Белик 1948, стр. 180). Окончательная формула отлилась в течение 1948 года: «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» (Ермилов, 1948).

Такая постановка вопроса совсем не абсурдна; наоборот, она вполне корректна, если учесть, что ждановский реализм предполагает объективное существование всего, 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» (Тимофеев 1952, стр. 166).

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!» (Ермилов 1950, стр. 4). 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 неотвратимо надвигающегося возмездия» (Недошивин 1950, стр. 81).

В 1950-1952 годах критика устраивает какую-то оргию прекрасного; это слово становится чуть ли не самым употребляемым в печати; его сопровождает довольно богатая лексика, которую мы распределили по рубрикам *эмфатического, грандиозного, героического, поэтического и - возвышенного*. Эти термины - 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, Зои Космодемьянской, Лизы Чайкиной, молодогвардейцев; в этом контексте - сила воли, побеждающая страдание, дух, торжествующий над материей, - возвышенное как будто набирает шиллеровских черт. Военная тематика допускает даже появление трагического. Как правило, смерть выносится вне поля зрения соцреализма, но в этом случае, напротив, соцреализм отсылает к традиции самой высокой трагедии, противопоставляя ее (и себя) узости буржуазного идеала: «Советские мастера в противоположность Голливуду не обходят темы смерти, гибели положительных героев (...), больших человеческих трагедий, ибо советские фильмы отражают реальную жизнь, где существуют не одни только радости и победы» (Пудовкин/Смирнова 1948, стр. 190). Но трагедия смерти и страдания всегда снимается: пусть гибнут Нилова, Чалаев, Зоя - «гибель эта не внушает зрителю чувства обреченности», ее «покрывает» «глубокий, беспредельный оптимизм», ибо после них остается жить то, во что они верили. И, в отличие от шиллеровского героя, герой советский никогда не борется в одиночку, его сила умножается сознанием слияния с коллективом, народом, ему присуща та «высота духа, на которой личное и общее становится единством и трагедия смерти находит самое полное и оптимистическое

преодоление» (Субоцкий 1948, стр. 118). Тут трагическое, героическое и возвышенное как бы взаимно дублируют друг друга.

Постоянно сближаясь и с другими положительными категориями, возвышенное чаще всего дублирует прекрасное. Это очевидно в высказываниях, которые прямо отсылают 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» (Гладков 1949). Художник обязан 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)» (Гринберг 1948, стр. 271).

Оставаясь в сфере притяжения прекрасного, возвышенное работает и как синоним приподнятого или высокого.

Заметим, что возвышение жизни - благое пожелание ждановской культуры - должно проводиться, между прочим, 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» (В. Шкловский 1951). Интересно, что эта фраза устанавливает функциональную трихотомию классической риторики - различие между тривиальной, украшенной и высокой речью, - и немедленно разрушает это различие, нагружая высокую речь коммуникативной задачей. Сталинский соцреализм немислим без высокого стиля, который напоминает о классическом понимании возвышенного. 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 (Агапов 1949, стр. 216).

Здесь говорится о «невиданном», о «несказанном» (атрибуты классического понимания возвышенного). Но все это несказанное и невиданное наперед известно, ибо подчинено единому плану. По своему обыкновению, одной фразой о высоком стиле Шкловский резюмирует проблему. Возвышенное в соцреализме получает прямую утилитарную функцию или же перед ним ставится цель (возвышенная цель коммунизма), иначе говоря - предел.

Перевод возвышенного из области, которая принадлежала ему в старых эстетиках, - из области беспредельного, невыразимого, напряженного, динамического - в сферу ограниченного, статического, выразимого в «совершенной форме», окульгуренного, - такова операция, которую осуществляет соцреализм в системе «суждений вкуса».

И все же нельзя упускать из виду, что с категорией возвышенного продолжают связываться такие определения, как «невиданное», «несказанное», «беспредельное». Нет сомнения, что их использование во многом машинально (выше говорилось об инерции штампов эстетического языка). Можно думать, однако, что доля семантической мотивированности в них есть; они не позволяют целиком замкнуть категорию возвышенного в утилитарных пределах, целиком лишить ее какой-либо двойственности, и просто отождествить ее с «очень большим» («великим» по размерам), как это делал Чернышевский в пылу своей борьбы против идеализма⁹. Несмотря на весь свой «материализм» и на преклонение перед Чернышевским, ждановский соцреализм то и дело проговаривается о своем идеализме.

Но это не удивительно, а, наоборот, закономерно для сталинизма. И именно противоречие и неопределенность - а на официальном жаргоне: «диалектическая связь» - между материальным и идеальным, статическим и динамическим и т.п. наиболее ярко характеризуют всю ждановскую эстетическую систему.

Ибо соцреализм стремится всеми силами отобразить явление, «в котором наиболее отчетливо вскрывается прекрасная сущность социалистической действительности (...) - слияние возвышенного и повседневного, общезначимого и частного, "идеального" и реального» (Недошивин 1950, стр. 91-92).

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 искусстве социалистического реализма» (Недошивин 1950, стр. 92).

В конечном счете скажем, что в соцреализме самое возможное (а может быть, и единственно возможное) истинно «беспредельное»

возвышенное воплощается в образе беспредельной власти, образе, который совсем не внушает ужаса, как казалось и Берку, и Канту, и другим старым теоретикам, не лишает личность свободы, не раскрывает перед ней бездн хаоса. Совсем наоборот, советский человек с простотой и задушевностью относится «к своему великому Руководителю, Учителю и Другу» (Сейфуллина 1949, стр. 172).

Закончу цитатой, которая представляет собой законченный образец ждановской прозы и полное выражение возвышенного в его функциональных связях с другими эстетическими категориями. Вот как искусствовед описывает знаменитую картину Шурпина *Утро нашей Родины* :

Среди необозримых просторов колхозных полей, наблюдая кипучую трудовую жизнь советской страны, стоит ее вождь, ее мудрый кормчий (...). Он вышел, чтобы посмотреть, как идут вокруг весенние полевые работы. Фигура вождя залита золотистым светом утренних лучей. Лицо Сталина озарено глубокой мыслью, оно строго и величественно, исполнено мудрости и задушевной человечности. 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... (Ситник 1950, стр. 57).

Приложение: Эстетические категории в критико-теоретическом дискурсе ждановской эпохи (на материале «толстых» журналов 1948-1952)

Порядок категорий определяется количеством более или менее синонимических определений, которые нам представлялось возможным свести в одно «гнездо»; это разнообразие не соотносится прямо с частотностью: например, вариации «эмфатического» - величавое, волнующее, и т.д. - менее разнообразны, чем «живописного», но встречаются чаще. Подчеркнем, что наш список не претендует ни на исчерпывающую полноту, ни на объективность и непротиворечивость классификации. Он дается лишь в виде иллюстративного материала.

Положительные категории

Живописное (красочное, картинное)

выпукло обрисовать (героя пьесы)
 выразительность (очерка)
 выразительный (образ героя)
 динамическая (сценка)
 занимательность (очерка)
 захватывающая (картина)
 картинная, пластическая (книга)
 колоритный (образ)
 красочная (индивидуальность героя)
 красочная, -ые (повесть, стихи)
 красочность (языка)
 наглядно (обрисовать облик человека труда)
 незабываемая (картина)
 острота и живость (зарисовок: очерк)
 осязаемость (образов)
 пластический (образ героя)
 образные (кадры)
 сочный (язык)
 точность, выпуклость, ...выразительность (описаний)
 яркая, -ие (форма, краски)
 яркая, -ий (индивидуальность героя, образ героя)
 яркое (явление; яркий фильм)

Эмфатическое (торжественное, патетическое)

величавая (картина нашей Родины)
 величавый (образ народа, образ героя нашего времени)
 величественное (пространство в стихах)
 величественное (звание русского приоритета)
 величие (жизни и подвига)

величие (советского строя, созидательного труда рабочего класса)
 волнуемое, -ая (произведение, книга, тема)
 взволнованные (строки)
 одухотворенность (героев, спектакля)
 патетический (очерк)
 пафос (революционный, романтический: труда)
 приподнятая (интонация книги)
 приподнятый (пафос, романтический пафос)
 приподнятый (стиль: за приподнятость, против бытовизма)
 романтическая (одухотворенность Героев)
 романтический (очерк)
 страстное (утверждение идеала; страстная публицистичность)

Грандиозное (монументальное, эпическое)

великая (цель: путь, движение к великой цели)
 грандиозная (широта духовного мира)
 грандиозная (битва с фашизмом)
 грандиозная панорама (строительства: очерк)
 грандиозное (историческое дело создания коммунистической культуры)
 грандиозные перспективы
 глубина характеров
 глубокая (книга)
 емкая (книга)
 монолитное (по идейной и художественной направленности произведение)
 монументальные (Произведения)
 многогранный (образ)
 многообразие (мира пьесы)
 многоохватная (книга)
 широкая (картина)
 широкое (дыхание)
 широта (мира пьесы)
 широта охвата (ситуации, операций: очерк)
 эпическое (дыхание, эпическая широта)

Поэтическое (лирическое)

животворящее (дыхание нашей кипучей жизни)
 жизненная полнота
 жизнерадостная (кинокомедия)
 задушевная (атмосфера пьесы)
 любовное (отношение к человеку)
 лирическое (описание, отступление)
 лиричность (в описании людей труда, великих ученых)
 лиризм (интонация)

пленительная (лиричность)
 пленительные (слова: простые, полные глубокого лиризма)
 поэтическое (волнение)
 поэтичная (фраза)
 поэтичность (труда)
 поэзия (труда)
 поэтичный, чудесный (русский язык)
 проникновенное (описание элемента поэзии в труде)
 целомудренность психологического анализа
 человечность (атмосферы)
 теплота (согревает образы рабочих)

Красивое (изящное)

выразительность (и простота слова)
 законченность (в стихе)
 звонкая (повесть)
 искусная (работа писателя)
 конкретно (обрисовать облик человека труда)
 изобразительная (сила языка)
 красота (душевная, духовная советских людей)
 оригинальные (различные по форме произведения)
 свежесть и яркость (описаний)
 свежесть и достоверность (фактов: очерк)
 свежие (краски)
 свободное (дыхание стиха)
 тонкость (психологического анализа)
 чудесная (повесть)
 ясность (стилистическая)

Прекрасное

внимательное (отношение к человеку)
 прекрасное (коммунистическое начало в человеке)
 правда (психологическая, характеров)
 правдивость (образов)
 правдивый (образ советского воина)
 сильное (художественное видение)
 точность (характеров)
 убедительность (образов)
 художественная (правдивость)
 четкость (анализа: очерк)
 ясное художественное видение

Наивное

бесхитростная (манера)
безыскусственно (написаны очерки)
вдохновенное (изображение труда колхозников)
естественность (повествования)
естественность и точность (диалогов)
естественный (сюжет)
искренняя (манера)
искренние (строки)
простота (атмосфера пьесы)

Возвышенное

возвышенные (чувства, идеалы: борьба с низменными)
возвышенные (планы)
высокая (публицистичность)
высокие (идеалы)
высокий (дух советского патриотизма)
высокое (назначение)
высокое (сознание пролетарского интернационализма)
высокое (сознание советского патриотизма)

Гармоническое (стройное, соразмерное)

внутренняя (целесообразность драмы)
внутренняя (гармония драмы)
гармоничность (ясность, простота языка, композиции, сюжета)
конструктивная (цельность очерка)
органические (особенности социалистического сознания в очерке)
органичность (идеалов)
органичность (связей между героями)
стройность (в стихе)

Драматическое

бушующие стихи
драматическая (борьба нашего народа за социализм)
драматичность, напряженность (конфликтов)
драматизм (выражения)
острая (книга)
острота (выражения)
острота (зрения)
стремительные (стихи)

Благородное

благородная (простота)
 благороднейшая (тема)
 благородное (коммунистическое начало в человеке)
 благородные (характеры, войны)
 строгая (простота)
 суровая (прямота стихов)

Комическое (юмористическое)

боевой (юмор)
 лукавый (юмор)
 сочный (юмор)
 солнечный (народный юмор)
 теплый (юмор)
 хлесткий, меткий (юмор)

Героическое

героическая (творческая деятельность рабочего класса)
 героический (характер советского человека)
 героическое (начало в жизни)

Трагическое

трагический (конфликт)
 трагическая (ситуация)
 трагический (пафос)

Отрицательные категории**Нарочитое (искусственное)**

"академическая" (наука, литература, далекая от практики)
 декларативность (монологов)
 искусственность (коллизии)
 искусственный (язык)
 книжная (дидактика)
 нежизненное; неестественное, ходульное (поведение героя)
 нежизненные (разветвления сюжета)
 обнаженность (идейного замысла)
 отвлеченно-декларативный (характер мыслей, диалога)
 преувеличенно-спокойный (план в очерках)
 принужденный (язык)
 резонерский
 риторичный
 схематичность (идейного замысла)

тезисность

холодная (внешняя форма)

холодные (произведения)

Низменное (тривиальное, пошлое)

безвкусное (стихотворение)

бытовизм

грязные, пасквильные (буржуазные пьесы)

мелкие (темы)

натуралистическая (иллюстративность)

ничтожное (содержание)

обывательское (тщеславие)

оглушляющие (пьесы)

опошленный (образ советского человека)

пасквильные (черты)

пассивный, пассивно-объективистский (метод изображения, оговраживание)

низменные (чувства, идеи, инстинкты)

поверхностные, лишенные жизненной правды (пьесы)

пошлые (пьесы)

пустой (юмор)

убогое (содержание)

эмпирический (метод изображения действительности)

Бесформенное (некрасивое, неизящное)

вялость (композиции: чужда нашей драматургии)

небрежная, неряшливая (работа писателя)

нечетко (нарисованные образы)

необязательный (сюжет)

неоправданность (ситуаций)

непродуманные (эпизоды)

несвязанность (сюжетная)

неуклюжая (форма)

неумелое (решение композиции)

растянутая (форма)

рыхлая (форма)

скучная (временная последовательность)

тусклый, бледный (образ "положительного героя")

Орнаментальное

вычурное, изысканное (в стихе)

декоративный (сюжет)

ловкие (сюжетные ходы)

изысканный, тонкий (актер в роли фашиста)

непрямые (ходы в сюжете, обрисовке характеров)

нетипичные (детали)
 плакатное (изображение отрицательного персонажа)
 побочные (детали, мешающие развитию главного сюжета в пьесе)
 развлекательные (детали)
 хитрые (завязки)
 экзотические (детали)
 эффектные (финалы)

Причудливое

бессмыслица (алогических сочетаний)
 бессюжетность (чужда нашей драматургии)
 калейдоскоп (заменяет логическое течение событий)
 остранение (остраненные образы)
 "подтекстовая" (манера письма)
 стилизаторские (цели)
 стилизованный (язык)
 странные (психологические состояния, чуждые советскому человеку)
 тарабарщина (в стихе «новаторов»)

Идиллическое

безмятежный (лирический план в очерках)
 идиллическая (умиленность)
 идиллические (картины)
 розовые (планы)
 романтизированные, лирические (планы героев)
 созерцательный (тон)
 сглаженность (конфликтов...)

Мелодраматическое

блоковские (настроения)
 голая (эмоция: не освещенная светом сознания)
 дешевый (сентиментализм)
 истерическое (саморазоблачение)
 ложная (поэтичность)
 слезливая (сентиментальность)

Безобразное (уродливое, ужасное, гротескное)

безобразные (явления)
 безобразно (все, что чуждо социализму)
 уродливые (пережитки старого)
 уродливо (все реакционное)
 отталкивающий (образ изменника)

отвратителен (империализм)
ужасное, -ые (положение рабочих масс на Западе, преступления империалистов: как тема)
гротескная (комедия выборов)

Ироническое

безыдейный (юмор)
ироническое (отношение к людям)
скептическое (отношение к людям)

Примечания

- 1 См., напр., В. Паперный 1985; И. Смирнов 1987; В. Groys 1991; и др.
- 2 *Эстетика* 1989, ст. "Категории эстетики", стр. 141.
- 3 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: А. Baudin, L. Heller, Th. Lahusen 1988.
- 4 В. Ермилов 1950, стр. 28: "Социалистическая эстетика отвергает концепции "бесконфликтности" нашей литературы".
- 5 Напр., Абрамович 1956; В. Ванслов/П. Трофимов 1956; В. Малыгин 1966. Статьи о возвышенном в европейской традиции (Лонгин, Берк) входят в сборники: *Из истории эстетической мысли нового времени*, Москва 1959; *Из истории эстетической мысли древности и средневековья*, Москва 1961.
- 6 Сравнение нацистского и соцреалистического искусств, несомненно, плодотворное для изучения "тоталитарных систем", проводится как правило слишком прямолинейно. См., напр., I. Golomshtock 1991.
- 7 Цит. по: Н. Маслин 1948, стр. 282.
- 8 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 анти-интеллектуализм ждановской эпохи.
- 9 См. Н. Чернышевский 1950, стр. 143: "возвышенный предмет - тот предмет, который много превосходит размером те предметы, с которыми сравнивается".

Л и т е р а т у р а

- Абрамович, А. 1956. *Н.Г. Чернышевский о категориях искусства (прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое в действительности и в искусстве)*, Иркутск.
- Агапов, Б. 1949. "Советский очерк сегодня", *Новый мир*, 8.
- Альтман, И. 1946. "Проблемы драматургии и театра", *Знамя* 11.
- Альтман, И. 1957. "Эстетика социализма. Речь на 1-м съезде", *Избранные статьи*, Москва.
- Асмус, В. 1933/1968. "Эпос" (1933), в его кн.: *Вопросы теории и истории эстетики. Сборник статей*, Москва 1968.
- Белик, А. 1950. "О некоторых ошибках в литературоведении", *Октябрь*, 2.
- Белик, А., Парсаданов, Н. 1949. "Об ошибках и извращениях в эстетике и литературоведении", *Октябрь*, 4.
- Борев, Ю. 1953. "Оружия любимейшего род (Заметки о комическом)", *Театр*, 7.
- Бялик, Б. 1947. "Надо мечтать!", *Октябрь*, 11.
- Ванслов, В., Трофимов, П. 1956. "Прекрасное и возвышенное", *Вопросы марксистско-ленинской эстетики*, Москва.
- Виноградов, И. 1935. "О социалистической красоте", *Литературный современник*, 11.
- Геллер, Л. (в печати), "Принцип неопределенности и структура газетной информации сталинской эпохи".
- Гладков, Ф. 1949. "Советская литература на подъеме", *Культура и жизнь*, 21 сентября.
- Гринберг, И. 1948. "Критика и новая проза", *Новый мир*, 9.
- Добренко, А. 1990. "Фундаментальный лексикон", *Новый мир*, 2.
- Добрынин, М. 1951. "Литература как надстройка", *Вопросы литературоведения в свете трудов И.В. Сталина по языкознанию*, Москва.
- Ермилов, В. 1948. "За боевую теорию литературы", *Литературная газета*, 15 сентября.

- Ермилов, В. 1950. "Прекрасное - это наша жизнь", *Вопросы теории литературы*, Москва.
- Ермилов, В. 1951. "Некоторые вопросы теории социалистического реализма", *Знамя*, 7.
- Жданов, А. 1947. "Выступление на философской дискуссии", *Вопросы философии*, 1.
- Жданов, А. 1948. "Выступление на совещании деятелей советской музыки", *Советская музыка*, 1.
- "Задачи" 1948 - "Задачи советской эстетики. Дискуссия в Академии общественных наук при ЦК ВКП (б)", *Вопросы философии*, 1.
- Иезуитов, А. 1931. "Конец красоте!", *Пролетарская литература*, 4.
- Из истории эстетической мысли нового времени*, Москва 1959.
- Из истории эстетической мысли древности и средневековья*, Москва 1961.
- Калинин, М. 1949. "Об овладении марксизма-ленинизма работниками искусств", *О литературе*, Ленинград.
- Киселев, И. 1953. "Черты советской трагедии", *Театр*, 7.
- Ковальчик, Е. 1948. "Черты современной литературы", *Новый мир*, 9.
- Либединский, Ю. 1923. "Темы, которые ждут своих авторов", *На посту*, 2-3.
- Лосев, А., Шестаков, В. 1965. *История эстетических категорий*, Москва.
- Луканов, Г. - см. "Задачи" 1948.
- Луканов, Г., Белик, А. 1948. "О творческом методе социалистической литературы", *Октябрь*, 7.
- Малыгин, В. 1966. *О возвышенном: в мире эстетики*, Ленинград.
- Маслин, Н. 1948. "Вениамин Каверин", *Новый мир*, 4.
- Мейлах, Б. 1948. "Философская дискуссия и некоторые вопросы изучения эстетики", *Звезда*, 1.

- Нахов, И. 1961. "Выдающийся памятник античной эстетики. (Трактат "О возвышенном")", *Из истории эстетической мысли древности и средневековья*.
- Недошивин, Г. 1950. "О проблеме прекрасного в советском искусстве", *Вопросы теории советского изобразительного искусства*, Москва.
- Новиков, В. 1950. "За принципиальную и объективную критику", *Звезда*, 5.
- Озеров, В. 1948. "О социалистическом реализме", *Октябрь*, 9.
- Паперный, В. 1985. *Культура "Два"*, Анн Арбор.
- псевдо-Лонгин 1966. *О возвышенном* (пер., статьи и прим. Н. Чистяковой), Москва-Ленинград.
- Платонов, Б. 1950. "Литературное обозрение. Заметки о русской советской прозе 1949 года. Статья первая", *Звезда*, 1.
- Пудовкин, Вс., Смирнова, Е. 1948. "К вопросу о социалистическом реализме в кино (Масса и герой в советских фильмах)", *Октябрь*, 5.
- Розенталь, М. - см. "Задачи" 1948.
- Розенталь, М. 1948. "Вопросы советской эстетической науки", *Большевик*, 13.
- Рюриков, Б. 1952. "О некоторых вопросах социалистического реализма", *Новый мир*, 4.
- Сейфуллина, Л. 1949. "Образ Сталина в советской художественной прозе", *Октябрь*, 12.
- Ситник, К. 1950. "Об идейности и народности советского искусства", *Вопросы теории советского изобразительного искусства*, Москва.
- Субоцкий, Л. 1948. "Заметки о прозе 1947 года", *Новый мир*, 2.
- Тарасенков, Ан. 1948. "Советская литература на путях социалистического реализма", *Большевик*, 9.
- Тарасенков, Ан. 1949. "Заметки критика", *Знамя*, 10, 175-176.
- Тимофеев, Л. 1952. "О социалистическом реализме", *Октябрь*, 4.
- Трифопова, Т. 1950. "Черты неодолимого движения", *Звезда*, 6.

Федосеев, Т. - см. "Задачи" 1948.

Чернышевский, Н. 1950. "Эстетические отношения искусства к действительности", *Н.Г. Чернышевский об искусстве*, Москва.

Шкерин, М. 1949. "Критические заметки", *Октябрь* 1948, 5 (цит. по Г. Ленобль, "Портреты и портретисты", *Новый мир*, 11).

Шкловский, В. 1951. "О литературном языке", *Литературная газета*, 21 июня.

Эстетика 1989. - *Эстетика. Словарь*, Москва 1989.

Adorno, Th.W. 1989. *Théorie esthétique*, Paris.

Baudin, A., Heller, L. 1991, "L'Image prend la parole. Image, texte et littérature durant la période jdanovienne", W.Berelowitch, L.Gervereau, édés., *Russie-URSS. 1914-1991. Changements de regards*, Paris.

Baudin, A., Heller, L. (в печати). "Le Réalisme socialiste comme organisation totale du champ culturel".

Baudin, A., Heller, L., Lahusen, Th. 1988. "Le Réalisme socialiste soviétique à l'ère de Jdanov. Compte rendu d'une enquête en cours", *Etudes de lettres* (Lausanne), 4.

Blanché, R. 1979. *Des catégories esthétiques*, Paris.

Golomshtock, I. 1991. *L'Art totalitaire*, Paris (то же по-английски: *The Totalitarian Art*, New York 1990).

Groys, B. 1991. *Staline œuvre d'art totale*, Paris.

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

Günther, H. 1990, éd., *The Culture of the Stalin Period*, London.

Heller, L. 1985. "Konstanin Paustovskij, écrivain-modèle. Notes pour une approche du réalisme socialiste", *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXVI, 3-4.

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

Richlitz, R. 1990. éd., *Théories esthétiques après Adorno*, Actes Sud.

- Robin, R. 1986. *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*, Paris.
- Smirnov, I. 1987. "Scriptum sub specie sovietica", *Russian Language Journal*, XLI.
- Souriau, Et. 1933. "Art et vérité", *Revue philosophique*, 186-189; цит. по: R.Blanché 1979.