

Татьяна Круглова

Ценностный режим оправдания и дискурс позитивности в теории, художественной критике и искусстве социалистического реализма

История советских искусства, литературоведения и художественной критики интересна сама по себе, но особенно привлекательна для современной гуманитарной мысли интеллектуальными вызовами, проблематизацией устоявшихся объяснительных схем. Художественная система сталинского периода провоцирует вопросы: как художнику соотносить позитивное и негативное в творчестве? Как совместить в творческом поведении участие и согласие, с одной стороны, и критику и дистанцирование от участия — с другой? Должен ли художник существовать в режиме оправдания того мира, в котором ему суждено творить? Может ли идеология быть необходимой в художественном процессе? Ответы на эти вопросы будут выглядеть убедительными, если мы обратим внимание на то, что в период с 1914 и до начала 1950-х годов не только в СССР, но и в мировом художественном процессе доминируют идеологическая риторика и политический дискурс: деятели культуры разделяются по признаку «левых» и «правых», активно используют методы политической борьбы в полемике, отстаивают партийные интересы своих объединений (Сапиро 2005). В этом контексте соцреалистическая система предстает не исключением из «нормального развития», а, скорее, историко-культурной версией некоторых общих для мировой культуры тенденций.

© Татьяна Круглова. 2015

© TSQ № 53. Summer 2015

Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ «Трансформации в литературных полях СССР и Франции: циркуляция „левой идеи“ в период с середины 1920-х до середины 1950-х годов», № 13-23-08002.

Большинство итоговых трудов по истории и философии искусства написаны с позиций классической или модернистской эстетики, то есть с позиций агентов автономного поля культуры. Как правило, логика этих трудов построена на материале анализа таких институциональных форм искусства, как художественное направление и стиль, что предполагает обязательное вычленение оригинальных автора, проекта и формы воплощения на отметке шедевра. Соцреализм не попадает в подобные истории искусства, так как не отвечает избранным критериям. Хорошо известна всем историкам искусства аксиома, что судить художника нужно, исходя из законов творчества, им самим установленным, то есть стремиться не навязывать чужеродных эстетических критериев. Применение этой аксиомы необходимо распространить и на процедуры понимания как теоретиков, так и практиков советского официального искусства. При всей дискуссионности ответов на вопрос, является ли соцреализм «настоящим искусством», и множественности трактовок его доктрины, ясно одно: в период сталинизма возникло общее понимание того, что значит создавать советское искусство, и чем оно принципиально отличается от других исторических и современных типов художественного творчества. Наличие консенсуса не означает полного единства, более того, даже предполагает несогласие отдельных групп. Пытаясь понять соцреализм с точки зрения правил, установленных всеми участниками художественного процесса, учитывая мировой контекст обозначенного периода, мы получаем шанс создать более сложную картину тенденций искусства и теоретической рефлексии в XX веке.

Период становления соцреалистического проекта (1920—1950-е годы), совпавший со «сталинской консервативной модернизацией» (Вишневский 1998), сопровождался сильными трансформациями структуры российского литературного поля. Новые правила поведения в поле, позиции агентов, ценностные режимы, творческие стратегии складывались, с одной стороны, как неизбежно вынужденные, так как источником нормирования и переструктурирования поля выступала власть, а не художественные сообщества. С другой стороны,

приток новых агентов, конкурирующих за ресурсы, вовлеченных в борьбу за читателя и стремящихся к успеху, демонстрирует активность писателей, художественных критиков, теоретиков литературы в деле конструирования поля «под себя». Обратимся к работам французских социологов культуры, исследовавшим динамику литературного поля этого периода и выявившим сходные с советской ситуацией закономерности (Сапиро 2005). В этой ситуации, в целом характерной для обществ, осуществляющих проект модерна, начинают доминировать идеологические способы позиционирования художественных объединений и отдельных писателей. В предыдущие периоды культура активно развивала формы художественного метауровня: манифесты, программы, доктрины, но в период между мировыми войнами в них усиливаются политико-идеологические установки. Одной из важнейших задач подобных документов становится *обоснование социальной необходимости (полезности, эффективности) той или иной позиции в поле искусства*. Иначе говоря, с определенного момента и художники, и критики, и теоретики искусства, — словом, все заинтересованные участники творческого процесса, — проявляют особые усилия для оправдания занятий художественной деятельностью в глазах общества или власти. Риторика классической и романтической философии искусства: о «возвышенном служении», о «художнике как медиаторе высших ценностей», о «трансцендентном содержании искусства» становится явно недостаточной, часто неуместной, а иногда и просто вредной.

Эта ситуация была нова не только для Советской России. Как отмечают социологи культуры, «искусство больше не может оправдывать свое существование самим собой, оно (как и другие пространства) обязано отвечать на требования клиентов, пользователей, налогоплательщиков» (Lemieux 2011: 93. Цит. по: Неменко 2014). Чтобы понять произошедшую трансформацию поля искусства в «служебное пространство» (с конца 1960-х годов во Франции), прагматическое направление в социологии искусства предлагает исследовать не «репрессивное давление» государства и экономики, а *адаптивную логику*,

то есть готовность и желание агентов согласовывать, подстраивать свою стратегию к внешним требованиям. Для таких агентов давление политического, административного, экономического полей рассматривается как благоприятная возможность. «Развивая стратегии сотрудничества с политическими силами, государственной властью или экономическими структурами, такие агенты могут снизить или даже перевернуть давление автономной логики поля искусства, которая подчиняет их коллегам с большим символическим капиталом» (Lemieux 2011: 93. Цит. по: Неменко 2014). Эти агенты оспаривают первенство сутобо эстетических критериев и оценок качества произведений искусства (законы автономного поля), что заставляет их постоянно вырабатывать систему аргументации и оправдания своих действий, делая постепенно подчинение внешним требованиям легитимным и оправданным внутри самого поля художественной культуры (Неменко 2014: 92-93). Очевидно, что роль теоретика-идеолога, интеллектуала в широком смысле этого слова становится не только ведущей в художественном процессе, но также подвергается трансформации.

Доминирование соцреализма свидетельствует о том, что оно было обеспечено не только системой государственного насилия, но и работой определенных ценностных режимов. Опуская уже достаточно изученные социальные функции соцреалистической художественной критики и литературоведения (нормирование, контролирование, выстраивание иерархий, распределение символического капитала, присвоение политических квалификаций и т. п.), сосредоточимся на аспекте, который мы вслед за Люком Болтански и Эвом Кьяпелло называем «режимом оправдания» (Болтански, Кьяпелло 2011а, б). Ниже мы подробнее остановимся на тех значениях, которые вкладывают в этот концепт Болтански и Кьяпелло, а сначала введем наше, более расширительное толкование. Под режимом оправдания мы понимаем, во-первых, установку на приятие, согласие с миром наличного социального бытия, его ценностями, и работу по их утверждению и продвижению; во-вторых, установку на сотрудничество с влиятельными внешними по отношению к миру искусства силами; в-третьих,

стремление доказать свою нужность в глазах этих сил, предъ- явить аргументы в пользу права на существование собственно- го варианта творчества. Теснейшим образом с режимом оправдания связана позитивность, понимаемая как ориента- ция на сложившийся порядок вещей.

На наш взгляд, «режим оправдания» пришел на смену «режима критики», доминирующего в предыдущий период. Вся история западного и русского искусства Нового времени, по крайней мере, начиная с эпохи Просвещения и до начала XX века, построена вокруг концепта «критика». В центре клас- сической эстетики «после Канта» — трансцендентальный субъект: автономная, независимая личность, чьей главной ценностью является свобода воли, и ее позиция в мире обес- печена, прежде всего, критичностью. *Рефлекси́ровать* — *значит быть способным осуществлять критическую способность суждения*. Свойством трансцендентального субъекта — быть критичным, — наделяются теоретики, авторы и персонажи художественных произведений. Неслучайно XIX век — время расцвета института художественной критики, ее огромного влияния на литературный процесс. И одно из самых влия- тельных художественных направлений этого времени — соци- альный, он же — критический — реализм. Главные герои ли- тературы тоже наделены критичностью в избытке, они разры- вают соглашения с обществом, выпадают из круга людей, принимающих этот мир, часто оказываются на границе нор- мы. Герои искусства XIX и начала XX века — несчастные, по- стоянно сомневающиеся, мятущиеся люди. Все они, так или иначе, порождение и продолжение «фаустовского человека», наделены беспокойной душой, никогда не находящей покоя и удовлетворения. В этом смысле они утверждают идеал путем критики, иначе говоря — негации. Неслучайно главные герои постромантической эпохи никогда не бывают «положитель- ными». Более того, сама положительность как мировоззренче- ская доминанта оказывается под большим подозрением: подобному герою грозит упрек как минимум в неискренности, а его автору — в лицемерии или отсутствии таланта.

Еще раз подчеркнем, что режим критики присваивает ценность подлинного искусства только таким формам художественной реальности, в которых фиксируется дистанцирование от наличного бытия, смысловой и формальный *сдвиг в сторону отрицания того, что есть*. Смысловой сдвиг происходит в разных направлениях: от настоящего — в утопическое будущее или прошлое, от социального повседневного мира — к космическим энергиям, от исторического человека — к богочеловечеству и сверхчеловеку. Эстетически запрещены процедуры, значения которых можно обозначить концептом «слияния»: объективной действительности и субъективного осмысления, факта и образа, условного и безусловного. Граница между жизнью и искусством настойчиво проблематизируется, это означает, что содержание искусства не может являться чем-то непосредственно увиденным: «Форма опровергает представление о произведении искусства как о чем-то непосредственном. Если она является в произведениях искусства тем, благодаря чему они становятся произведениями искусства, то она уподобляется своей опосредованности, своей объективной рефлексивности в самой себе» (Адорно 2001: 211). Истина в искусстве выражается в том особом виде, в котором оно сделано: и высшей точкой этого процесса становится авангардная эстетика. В связи с нашей задачей обратим внимание на то, что две тенденции искусства Новейшего времени — формализм и декаданс (образы, распада, смерти, безумия, болезненности, упадка, безобразного, и т. п.) пересекаются в смысловом ядре, которое можно назвать «негативностью». Философский статус понятия «негативное» разрабатывал в XX веке Теодор Адорно, начиная с «Негативной диалектики» и в целом ряде других работ, посвященных эстетике авангарда. Не вдаваясь в тонкости трактовки понятия «эстетической негативности» у Адорно его последователями (Лисман 2011: 140-170), вычленим его основное ядро: социальная критика, направленная на разрушение массовых иллюзий. Для точного понимания объема значений концепта «негативная эстетика» обратимся к знаменитому спору других авторов, находящихся в поле влияния немецкой философской

мысли, современников Адорно — марксистов Дьерда Лукача и Бертольда Брехта (Земляной 2003). Лукач считал, что только эстетика жизнеподобия, последовательности и связности может отвечать рационализму в хорошем смысле слова. Такая эстетика постулирует мир как постижимый, индивиды в нем являются продуктами множества обстоятельств и обладают способностью на них воздействовать. Социализм — это такое устройство реальности, в котором отчуждение преодолевается, пусть и в перспективе. Эстетика, фиксирующая разрывы, кажется ему сознательным разрушением. Брехтовская трактовка отчуждения предполагает принципиально другую эстетику: она заключается в культивировании приемов обнажения разрывов, то есть их познании. Негативная эстетика построена на фиксации разрывов, обнажении приема, анализе ценностей наличного бытия. В этом значении «негативное» становится охранительным барьером на пути превращения искусства в средство массового развлечения, и именно в этом смысле оно считает себя антибуржуазным. Подводя итог, можно утверждать, что в этой системе координат настоящий художник никогда не идет по пути согласия, его подлинное призвание — критика, обеспеченная в социальном плане позицией в автономном поле культуры («мир искусства»), а в эстетическом — позицией внаходимости.

Таким образом, фундаментальность режима критики делает его явно предпочтительнее режима оправдания. Но реалии XX века заставляют обратить внимание на не менее интересную тенденцию — явный крен в сторону режима оправдания, и недооцененность его в качестве предмета исследования. Мир искусства 1920-х — 1930-х годов наполняется жизне-радостными, самодостаточными героями, уверенно смотрящими в будущее, а художественная критика всерьез занимается разработкой концепта «положительного героя».

Прежде, чем двигаться дальше, кратко познакомимся с мнением французских ученых, подробно занимающихся ценностными режимами оправдания и их историческими модификациями. В этой связи Люк Болтански вводит понятие «дух капитализма». Это понятие разработано применительно к

объяснению того парадокса в истории, что рост социального неблагополучия, несправедливости, нестабильности, диспропорций не привел к краху буржуазной системы, и это — несмотря на постоянное мощное интеллектуальное критическое сопротивление. «Духом капитализма мы назвали идеологию, которая оправдывает приверженность людей капитализму, делая его чем-то привлекательным. Во многих отношениях капитализм является абсурдной системой. <...> для обеих сторон участие в капиталистическом процессе на удивление малооправданно. Капиталистическое накопление требует приверженности от огромного количества людей, хотя реальные шансы получить ощутимую прибыль имеют лишь единицы. Многих едва ли соблазняет возможность включиться в эту систему, они даже могут сознательно пестовать в себе враждебное чувство» (Болтански, Кьяпелло 2011б: 78). Дух капитализма предлагает *универсальные ценности, оправдывающие вовлеченность людей в капиталистическую систему*: воодушевление (энтузиазм), защищенность (себя и своей семьи), справедливость (общее благо).

Что делает эти режимы позитивности не простой уловкой пропаганды, идеологической химерой, слепой верой, а реальной движущей силой? Во-первых, критика: «Капитализм нуждается во врагах, людях, которые испытывают к нему сильную нелюбовь и готовы развернуть против него целую войну. <...> Капиталистическая система оказалась такой сильной, так как открыла путь к своему спасению в направленной на нее критике» (Болтански, Кьяпелло 2011б: 78). Во-вторых: «Дух капитализма будет крепнуть, только если предлагаемые им оправдания конкретизированы, т.е. если он делает людей, к которым обращается, более осведомленными о том, что поставлено на карту, и предлагает им модели действия, которыми они на самом деле могут воспользоваться» (Болтански, Кьяпелло 2011б: 79).

Ясно, что человеку, вовлеченному в трудный, тяжелый и непредсказуемый процесс социальной модернизации, сложно построить систему оправдания подобной ситуации, и не столь важно, где это происходит: в западном либеральном

или советском тоталитарном пространстве. Необходимость активной и успешной адаптации порождает потребность в особом типе ориентации в быстро меняющемся мире, то есть в идеологии. «...Идеологии, участвуя в воспроизводстве социального строя, способствуют тому, что люди не воспринимают свое повседневное существование нестерпимым, и это является одним из условий продолжения жизни <...>. Раз капитализм выжил, <...> ему удалось опереться на определенные представления <...> и разделяемые многими людьми оправдания, в которых он представал как приемлемый и даже желанный тип общественного устройства. Эти оправдания должны основываться на достаточно прочных аргументах и казаться само собой разумеющимися огромному количеству людей, которые, благодаря им, сдерживают или преодолевают отчаяние и пессимизм, постоянно внушаемый капиталистическим строем» (Болтански, Кьяпело 2011а: 45). Это рассуждение, на наш взгляд, в полном объеме применимо и к объяснению роли идеологии в советском обществе.

Возвращаясь к советской ситуации, попытаемся применить понятие режима оправдания (согласия, позитивности) к соцреализму. Наша гипотеза заключается в том, что советские интеллектуалы, и прежде всего — в сфере литературной деятельности — формировали *режим духа социализма, оправдывающий приверженность к нему, делая его привлекательным*.

Истоки разворота от критики (как негативности) к утверждению позитивности истории советского искусства находят уже в русском авангарде и в целом в левом искусстве. Желание сотрудничать с властью проявили именно левые, которые понимали произведение в целом как своего рода транслятор идеологических посланий. «Не к старому, не к новому, а к нужному» — лозунг, выдвинутый Татлиным в начале 1920-х годов (цит. по: Деготь 2000: 81). Главные идеи, лежащие в основе смычки левого искусства с государством, — коллективная интеллектуальная работа и коллективная идеологическая ответственность. Только сотрудничество с государством могло обеспечить реализацию этих идей, так как для левого, революционного, авангардного искусства с его целью коллективизации

творчества, сознания и жизни место искусства не могло быть на рынке, так как рынок воспроизводит индивидуализм автора — зрителя — покупателя — заказчика. Государство как заказчик должно было обеспечить, ликвидируя рынок, новую нужность искусства (Деготь 2000).

Нам представляется очень важным вывод Екатерины Деготь о специфике трактовки «нужного» в левом искусстве: «Отрицая искусство как ненужное, своей задачей они стали считать проектирование не столько нужных вещей, сколько „нужного искусства“, самой субстанции „нужности“» (Деготь 2000: 82). Левые деятели культуры демонстрируют готовность отвечать решительным «да» идее абсолютной трансформации мира, особенно четко это сформулировано в программе конструктивизма: «Фактически конструктивизм обязывался производить не вещи, но овеществленную позитивность» (Деготь 2000: 82). Можно отметить явную переключку между концептами «нужности», «конструктивности», «позитивности», «коллективности». Вся эта риторика, пусть и в измененном виде, позднее войдет в соцреализм.

Екатерина Деготь выделяет еще одну тенденцию в трансформации авангарда, объясняющую его вклад в дальнейшее утверждение соцреализма: на материале изобразительного искусства отчетливо выявляется *дрейф от аналитического подхода к синтетическому проекту*. Прежде всего, это видно на примере эволюции монтажа как универсального для авангарда художественного приема. Деготь показывает это на примере фотографии: «От 1920-х к 1930-м годам фотография эволюционировала от очевидного монтажа и ракурса к синтетическому изображению, в котором „леса“ конструкций постепенно убираются и который начинает предстать как иллюзионистическая целостность, скрывающая свою умышленность» (Деготь 2000: 115). Требование синтеза в формальной сфере рифмовалось с возвращением фигуративности в изобразительных искусствах, классического нарратива в литературе, мелодичности в музыке. Под синтезом как основой нового метода подспудно стало пониматься не изобретение новых форм, а компиляция различных художественных манер, уже

опробованных историей. Казалось бы, речь идет о сугубо формалистических вещах, не имеющих отношения ни к идеологии, ни к социальным ценностям вообще, а только к поэтике. Но с этим процессом совпал еще один, важный в институциональном плане аспект синтеза: идущая и снизу, и сверху *воля к объединению* существующих группировок в творческие союзы на основе «синтетической платформы»: «Теория соцреализма складывалась из публичных высказываний художников и критиков, которые были в целом солидарны, солидарность и была главным институциональным и эстетическим содержанием нового искусства. <...> Творческие союзы строились на презумпции консенсуса и структурно представляли собой принудительный синтез» (Деготь 2000: 139). Аналитическая стадия — расчленяющая — должна была смениться синтетической стадией — соединяющей. Нам представляется, что это наблюдение Деготь можно распространить и на другие виды искусства, обращая внимание на изменение духовного климата эпохи: все чаще в общественных дебатах аналитическим процедурам приписывается негативная характеристика, все активнее раздаются призывы к синтетичности как к чему-то несомненно положительному. Деготь пишет о том, что «художники сознательно шли на то, чтобы нарушить „критический императив“ авангарда, поскольку, с их точки зрения, это не отвечало новым социальным условиям, которые требовали от художников энтузиазма, а не брюзжания» (Деготь 2000: 82).

Отказ от индивидуальной точки зрения и утверждение коллективности наиболее ярко воплотились в *авангардистском принципе «развертывания»*: «диалектико-материалистического метода, изображающего действительность во всех ее противоречиях, со всех сторон.<...> Теория развертывания молчаливо предполагала, что финальный монтаж и синтез происходит где-то вне контроля со стороны художника, что снимки отдельных фотографов соединяются в общую картину некоей высшей исторической необходимостью (читай: коммунистической партией)» (Деготь 2000: 115). Екатерина Деготь видит связь между принципом «развертывания» и главным требованием соцреализма — принципом «всеохватности», «жизнен-

ности», который был крайне неопределенным, но зато позволял критиковать любую работу за односторонность, неполноту, искажение.

Постепенно все вышеперечисленные стратегии авангарда столкнулись с появлением «языка позитивности» (Деготь 2000: 141), развивающимся в сторону сокрытия собственных средств, антиформализм (Круглова 2005: 343-372). Типичными претензиями советской критики к форме того или иного произведения теперь становятся указания не на недостатки стиля, недооценку жанровой специфики или банальность языка, а на чрезмерную заботу о формальных сторонах: «выпячивание приема», «смакование цвета», «раздувание» чего бы то ни было. Постоянно в критических статьях анализ поэтики уходит на второй план по сравнению с императивными требованиями показа «живой жизни» и «многосторонности». Более того, предполагается, что забота о стиле вредит изображению «живой жизни», ведет к «односторонности», а та, в свою очередь, влечет художника в стан врагов социалистического строительства.

Таким образом, русский левый авангард подготовил внедрение режима оправдания по всем позициям: сотрудничество с государством, «показ жизни в ее революционном развитии» как выражение коллективной точки зрения, обоснование позиции солидарности художника с обществом как наиболее перспективной и выигрышной с художественной точки зрения.

Обратим внимание на то, что в этот же период Эрнст Юнгер в Германии тоже пишет о *позитивномприятии мира новым человеком — рабочим* (Юнгер 2002). Рабочий у него — не социальный тип, а гештальт. Юнгер считает подобное видение революционным, так как «оно узнает бытие в совокупной и единой полноте его жизни» (Юнгер 2002: 96). По Юнгеру, если мы будем смотреть на мир сквозь призму гештальта рабочего, мы узнаем новые, более широкие возможности жизни: «он глубочайшим образом связан со своим пространством и своим временем. Эта причастность, это редкое и мучительное счастье, которому на какие-то мгновения становится причаст-

но существование, есть знак того, что оно принадлежит материи не только природы, но и истории — что оно познает свою задачу» (Юнгер 2002: 121). На наш взгляд, Юнгер очень точно и ярко сформулировал новое содержание «позитивности», характерное и для соцреализма. В него впечатана готовность жертвовать, терпеть боль, презирать смерть. Негативное — боль, смерть — должно было переплавиться в позитивное, то есть открытое навстречу новому миру отношение. Готовность безраздельного служения видится залогом господства над природными и историческими силами.

Посмотрим, как обосновывается и проявляется *концепт «позитивности» на уровне теоретического дискурса соцреализма*. Сначала необходимо сделать разъяснение относительно специфики функционирования теоретического компонента в художественной культуре 1920-х — 1950-х годов. Материалом для выводов мог бы стать подробный обзор эстетических теорий этого периода, а подспорьем — фундаментальный труд по истории русской литературной критики под редакцией Евгения Добренко и Галина Тиханова (История 2011). Материал в этой книге структурирован, исходя из критериев полноты охвата всех возможных точек зрения, и исторически очень детален, показывая постепенную эволюцию литературно-критического процесса. Авторы не ставили себе задачи вычленять магистральные тенденции этого развития, и это очень понятно. Таким образом, для решения задач нашего конкретного исследования эта книга не может помочь. Необходимо было бы предпринять самостоятельный текстовый анализ источников, вычленяя в них концепты с семантикой позитивности и/или оправдания, но это отдельная, трудоемкая и сложная задача, требующая специального метода. Надеюсь, это задача будущих исследований. Кроме того, мы берем соцреализм в «готовом» виде, как господствующий в поле искусства фактор, когда процесс идет, подчиняясь не только тому, что официально написано и опубликовано, а скорее, реально сложившейся практике работы всех институций: реперткомов, художественных и редакционных советов, отборочных комиссий и т. д. Иначе говоря, когда все — и художники, и критики, и

контролирующие инстанции, — знают, что «проходимо», а что нет. С этой точки зрения более продуктивно вычлениать дискурс позитивности из стенограмм обсуждений спектаклей, фильмов, романов, писем читателей.

Другой вопрос, на который нужно ответить: была ли доктрина соцреализма теоретической рефлексией ее агентов или идеологией? Трудность ответа на этот вопрос связана с тем, что все, что написано было о соцреализме в период его монопольного положения, а это огромный круг источников, нуждается в дискурсивном и критическом анализе. На наш взгляд, самоописания соцреализма в виде его теории, художественной критики, постановлений партии и правительства по его поводу не выполняют функции аналогичной метахудожественной рефлексии в искусстве Нового и Новейшего времени. Дело в том, что теория соцреализма не была, по крайней мере, в сталинско-ждановский период, теорией в строгом смысле этого слова, а, скорее, *манифестацией принципов и апологией эталонных произведений*. Рефлексия по поводу собственных оснований, истоков, интертекстуальных связей, места в системе власти и идеологии, всегда сложная для современников и участников художественного процесса любого типа искусства, в данном случае была категорически табуизирована.

Сложилось устойчивое представление, что советское искусство создавалось согласно документам, производимым в эшелонах власти. Но историки советского искусства постоянно обнаруживают множество несоответствий между художественной практикой и этими документами, которые, как правило, объясняются поверхностно. Режине Робин удалось решить эту проблему, она настаивает на том, что суть соцреализма как раз и состоит в осуществлении такой *«невозможной эстетики»*. «Невозможность» не означает неэффективность, это особый способ действенности. Как объясняет название своей книги Робин (Robin 1992), «невозможность» относится к теоретическим ограничениям, к апориям соцреалистической эстетики, к природе специфической комбинации, которую она вкладывает в героев: эпические героические нарративы, хроники, легенды — в форму жизнеподобного реализма. «Эти

противоречия не могут бесконечно воспроизводиться, их можно поддерживать, только ставя под вопрос художественный эффект текста всей литературы» (Robin 1992: 50). Слово «невозможное» указывает на наличие в соцреалистическом дискурсе неразрешимых противоречий, которые, тем не менее, имеют конструирующую силу. Внешне это выглядит как *набор взаимоисключающих требований, предъявляемых к идеальному произведению искусства*, которые то декларируются партийными и административными документами, то высказываются в категорической форме многочисленными заказчиками и адресатами в виде поправок и советов. На наш взгляд, описанный эффект «невозможности» возник, в том числе, и как преломление авангардистского принципа «развертывания» и «всеохватности».

Подвижность и незакрепленность элементов вытекает из постоянного требования «органического синтеза», «целостных живых органических образов», из стремления создать новый вид творчества, нерасчленимого на стадии языка. Опрокидывание художественных и языковых норм превращается в признак витальности, делая соцреализм неким вариантом *советской «философии жизни»*. Но если в романтизме сходные требования рефлексировались, в соцреализме рефлексия становится не только ненужной, но и невозможной и даже враждебной. Культура этого периода избегала и даже запрещала аналитическое самописание. А поскольку любой анализ — это разрушение целостности, аналитическое слово приравнивалось к разрушительному действию.

Враждебными соцреалистической культуре оказывались также все те, кто пытался перевести ее мироощущение на язык логически непротиворечивых требований. Эта позиция возможна только для субъекта, сохраняющего нейтральное отношение к этой культуре, но культура 2 не знает нейтральной позиции: «Надо либо полностью раствориться в культуре, либо быть отвергнутым ею. Позиция нейтрального наблюдателя ведет к уничтожению наблюдателя» (Паперный 1996: 249). Соцреалистический язык позитивности одновременно становится языком сотрудничества и согласия.

Казалось бы, эти ценностные режимы оправдания и позитивности должны вовсе не нуждаться в режиме критики, но в соцреализме критика встроена и в доктрину, и в практический процесс как его важная часть. Интеграция — отнюдь не линейное движение: на пути к совершенству советская культура должна всегда оставаться незавершенной, чтобы поддаваться моделированию и улучшению. Эту роль и выполняют процедуры критики. Леонид Геллер обратил внимание на то, что соцреализм от других направлений в искусстве отличается своими бесконечными дискуссиями. Годами двигается по замкнутому кругу дискуссия о классике и нормативности, споры о реализме и романтизме, о конфликтах и лакировке действительности, о прекрасном в жизни, о партийности и сатире, о самом предмете эстетики. Казалось бы, споры эти бессмысленно схоластичны, и вся система пребывает в состоянии полной неподвижности. Это так и не так. Начало каждой кампании воспринимается как шок: «Не стабильность и статичность, а наоборот, шоковая терапия, постоянная дестабилизация составляет, на наш взгляд, условие функционирования системы» (Геллер 1994: 81). Таким образом, возникала иллюзия безостановочного движения «жизни в ее революционном развитии». Самокритика системы становится важной частью ее апологии. Скорее это магический тоталитарный ритуал, своего рода заклинания, необходимые для выживания как критика, так и художника, условие существования всего культурного поля, правила игры.

Соцреализм — это поле художественной культуры (в том значении, как оно определено Пьером Бурдьё), особым образом организованное и подчиненное стратегическим целям. Эти цели выражают стремление тоталитарной системы учитывать и контролировать все проявления культурной жизни, что ведет к парадоксальным, то есть «невозможным», последствиям в функциональном плане: с одной стороны, поле перенасыщается разного рода регулятивами, заточенными на достижение мировоззренческой и стилевой однородности, а с другой стороны, чрезмерное количество инструкций и указаний, постановлений и директив ведет к функциональной рас-

плавчатости. Таким образом, эффективность регулирования художественного процесса оказывается довольно низкой, и задача следования единому канону не выполняется в нужном объеме. Иллюзия же полного единения и согласия достигается не столько реальной унификацией, сколько ритуализацией всех отклонений культурной жизни.

В заключение приведем пример воплощения в художественной практике языка позитивности и режима оправдания. Речь пойдет о когорте поэтов, называющих себя «Октябрьским поколением», для которого характерно добровольное и успешное вписывание в идеологический и государственный заказ. Лев Аннинский посвятил им половину книги «Красный век», рассмотрев в разделе «Медные трубы» целую обойму поэтов: Алексея Суркова, Эдуарда Багрицкого, Павла Антокольского, Владимира Луговского, Илью Сельвинского, Михаила Светлова, Леонида Мартынова, Николая Тихонова, Александра Прокофьева, Михаила Исаковского. Эта книга — не академическое исследование, а коллекция эссе, с характерной для этого жанра художественной критики авторской страстностью. Нам было интересно посмотреть на творчество поэтов, чья активная жизнь прошла как раз в период господства соцреализма, сквозь призму заинтересованного и, главное, ищущего оправдание этой жизни, взгляда. Все персонажи автора эссе попадают в самый эпицентр споров по поводу художественной ценности сделанного не только ими, но и многими другими, сейчас уже почти неизвестными, но в свое время популярными писателями, поэтами, художниками, кинорежиссерами сталинского периода советской культуры. Среди них нет бесспорных авторитетов с большим символическим капиталом, как у Бориса Пастернака, Марины Цветаевой, Анны Ахматовой. Поэтому для многих и многих любителей поэзии из этих имен невозможно составить список, исходя из представлений о совершенстве стиля, новаторстве языка и т. п. (см. в начале статьи о критериях составления историй искусства). Иначе говоря, это очень разные, с точки зрения классических эстетических критериев, индивидуальности. Тем не менее, и художественный критик, и исследователь име-

ет право объединять разнородный, на первый взгляд, материал, если он находит убедительное основание для обобщения. В данном случае, у Аннинского, такие основания есть. Первое: поколенческое единство («Октябрьское поколение») и продуктивность их творчества, измеряемая тиражами и количеством написанного. Это классики соцреализма, получившие при жизни полноту официального признания и массовой популярности. Второе: «Счастливое поколение». Аннинский задается вопросом: «каким образом люди, прошедшие через все мыслимые мясорубки одного из самых кровавых веков истории, искренне верили, что они так беспримерно счастливы?» (Аннинский 2004: 196). В формулировке этого вопроса — огромное поле для исследований на перспективу. Аннинскому удастся в каждом случае находить ответ на этот вопрос, не подводя всех под общую схему. Все эти поэты сохраняют свою разность, индивидуальность, но общее проходит красной нитью через их творчество и жизнь в советском мире.

В описании их творческих биографий мы обнаруживаем приметы режима оправдания и языка позитивности. Первый общий лейтмотив — *счастье, выплавленное из несчастья*: «Как у всех великих советских поэтов, дослужившихся до положения великих советских сановников, счастье получает всемирное измерение, и в стихах щедро обозначаются маршруты и координаты» (Аннинский 2004: 289).

Второй общий момент — *способность мгновенно откликаться на социальный заказ*. То, что Аннинский пишет о Багрицком: «Он продемонстрировал замечательную способность улавливать в воздухе эпохи и сжимать в формулы настроения, решения и оценки, вызревавшие в интеллектуальных крутах. Эти его формулы входили в жизнь, делаясь частью идеологических программ» (Аннинский 2004: 211), о Тихонове: «Он оправдал репутацию безупречного советского автора, написав огромное количество стихов, подкрепивших большевистский идеологический пантеон» (Аннинский 2004: 227), о Прокофьеве: «живо откликается на меняющиеся злободневные вызовы и легко включает в свои попевки меняющиеся символы времени» (Аннинский 2004: 267), о Светлове: «он поз-

воляет себе воспевать что угодно» (Аннинский 2004: 356) — можно смело отнести и ко всем остальным героям его книги.

Большинство из них прожило большую длинную жизнь при Советской власти, не отказываясь, как пишет Аннинский, от «целостно-победоносной картины мира», невзирая на трагические и катастрофические события как исторической, так и личной жизни. Все эти поэты — разные, но одинаково легко и естественно входят в роль «певцов» того мира, современниками которого они были и участниками строительства которого стремились быть. Неустанно откликались на старые и новые вызовы современности, беря на себя роль летописцев свершений — иначе говоря, позитивности. Аннинский пишет о Николае Тихонове: «Этих людей уже мало что связывает с прошлым, они впиваются в будущее. Ценности творятся на скаку. Крещение — в огнях и водах, под пение труб. Кто был ничем, становится всем. Из ничего возникает — все» (Аннинский 2004: 227). Это тоже знак общей судьбы и третий лейтмотив: они стремятся заполнить образовавшуюся пустоту, бегут от прямого взгляда в глаза бездны. Их объединяет невозможность солидарности с негацией, лейтмотив вытеснения пустоты. Например, именно так Аннинский пишет о Сельвинском и той «яростной работе, того безостановочного перемалывания жизненной материи, с помощью которой душа всю жизнь пытается *заполнить бездну*» (курсив автора. — Т. К.) (Аннинский 2004: 261); о Луговском: «мыслит в категориях глобально-сверхличных, его пафос — яростное заполнение пустоты энергией, загоняемой в вещи, предметы и силуэты» (Аннинский 2004: 336).

Таким образом, из сборника эссе вполне можно вычлени контуры концепции Аннинского, которая рождается из нескольких разнонаправленных усилий. Первое: автор стремится передать нам обаяние позитивного настроения своих героев в условиях сегодняшнего восприятия, когда форма выражения этого энтузиастического порыва имеет все шансы остаться непонятной. Второе: автор обнаруживает тщательно скрываемое онтологическое основание этого порыва к позитивности — экзистенциальную пустоту и бездну послерево-

люционной катастрофы, в нашей терминологии — неосознаваемую негативность. Третье: отдавая себе отчет в том, что сегодняшний образованный читатель хорошо знает историю сталинизма, и в его сознании творцы, воспевающие деяния государства, не могут быть «настоящими поэтами» без оговорок, — автор выстраивает серию тонких и убедительных аргументов, оправдывая своих героев прежде всего в качестве талантливых и незаурядных информантов своей сложной эпохи.

Библиография:

Адорно, Теодор. 2001. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.
Аннинский, Лев. 2004. Красный век: Серебро и чернь. Медные трубы. М.: Молодая гвардия, 2004.

Болтански, Люк, Кьяпелло, Эв. 2011а. Новый дух капитализма. М.: НЛО, 2011.

Болтански, Люк, Кьяпелло, Эв. 2011б. Новый дух капитализма // Логос, 2011, № 1, с. 76-102.

Вишневский, Анатолий. 1998. Серп и рубль: Консервативная модернизация в СССР. М.: ОГИ, 1998.

Геллер, Леонид. 1994. Возвышенное в системе ждановского социалистического реализма // Wiener Slawistischer Almanach 34, 1994, с. 81-114.

Деготь, Екатерина. 2000. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.

Земляной Сергей. 2003. Лукач и Брехт как советские писатели, или Левая эстетическая теория о мимесисе и катарсисе // Независимая газета, 29 мая 2003.

История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. Под ред. Евгения Добренко и Галина Тиханова. М.: НЛО, 2011.

Круглова, Татьяна. 2005. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2005.

Лисман, Конрад Пауль. 2011. Философия современного искусства. Введение. СПб.: Гиперион, 2011.

Неменко, Екатерина. 2014. Проблема социальной вовлеченности/ангажированности художника в версиях французской социологии культуры. Дис. канд. филос. наук. Тюм. гос. университет, Тюмень, 2014.

Паперный, Владимир. 1996. Культура «Два». М.: НЛО, 1996.

Сапиро, Жизель. 2005. О применении категорий «правые» и «левые» в литературном поле // Республика словесности: Франция в мировой интеллектуальной культуре, отв. ред. Сергей Зенкин. М.: НЛО, 2005, 295-333.

Юнгер, Эрнст. 2002. Рабочий. Господство и гештальт. // Он же. Рабочий. Господство и гештальт; Тотальная мобилизация; О боли. СПб.: Наука, 2002. С. 55-440.

Lemieux, Cyril. 2011. Le crépuscule des champs. Limites d'un concept ou disparition d'une réalité historique ? // Bourdieu, théoricien de la pratique. Dir. Michel De Fornel, Albert Ogien. Paris: Éditions de l'EHESS, 2011, с. 75-100.

Robin, Regina. 1992. Socialist Realism: An Impossible Aesthetic. Stanford: Stanford UP, 1992.