

РОЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДА В СТАНОВЛЕНИИ КОНЦЕПЦИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА*

И. Пападопулу

Кафедра русской и зарубежной литературы
Филологический факультет
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

В статье рассматривается вопрос соотношения эстетики и политики в новом советском государстве. Анализируется влияние и вклад русского литературного авангарда в формирование основных художественных концепций социалистического реализма как основного художественного метода в тоталитарном государстве.

Ключевые слова: литературный авангард, социалистический реализм, соотношение эстетики и политики, сталинизм.

Связываемое прежде всего с именем Сталина, советское время в истории России принято называть временем господства тоталитаризма. Под тоталитаризмом понимается политическая система, где существует культ лидера, и в которую вовлечены все члены общества [11. С. 4]. Как феномен, охватывающий все аспекты и сферы жизни страны и отдельных ее граждан, тоталитаризм не мог не повлиять на развитие художественной деятельности. Рассматривая его как эстетический феномен, мы в первую очередь ставим перед собой вопрос о соотношении искусства и политики в СССР.

А. Синявский в статье о социалистическом реализме пишет, что: «как вся наша культура, как все наше общество, искусство наше — насквозь теологично» [9. С. 426]. Культ личности оказывал решающее воздействие на искусство: литература, живопись и все формы художественного выражения в целом имели целью славить государство и его вождя и совершали это почти религиозно, через своеобразные ритуалы нового коммунистического государства. Б. Гройс пишет о контроле государства над искусством при тоталитарном режиме, сводя параллель между партией и искусством: «Тотальное подчинение всей экономической, социальной и просто обыденной жизни страны единой плановой инстанции, призванной регулировать даже ее мельчайшие детали, гармонизировать и создавать из них единое целое, превратило эту инстанцию — партийное руководство — в своего рода художника» [2. С. 19]. Данная метафора, т.е. отождествление партии с творцом искусства, подчеркивает тотальную власть, приобретенную советским государством в годы сталинизма над художественной деятельностью в стране, и одновре-

* Рец.: проф. Л.Г. Кихней (И-т международного права и экономики им. А.С. Грибоедова); проф. М.В. Селеменова (Моск. Институт телевидения и радиовещания «Останкино»).

менно делает акцент на существенное изменение соотношения эстетики и политики в новом революционном государстве.

В Советском Союзе этот новый сдвиг в соотношении искусства и политики понимается как единство задач искусства и социалистической идеологии, как единство конечных целей художественной деятельности и идеологической деятельности партии. Данные положения практики искусства и теоретического осмысления его роли в общественной жизни нашли свое классическое обоснование в ленинской работе «Партийная организация и партийная литература», опубликованной в 1905 г., которая стала краеугольным камнем в теории советского литературоведения и искусствоведения.

История нам показывает, что большевистский переворот принимают не те, кто впоследствии станут воспевать тоталитарный режим, т.е. не реалисты и традиционалисты, а представители авангарда, которые окажутся либо уничтоженными, либо отодвинутыми на периферию художественной жизни, как только механизм тотального контроля искусства и литературы выработается в совершенстве. В период борьбы за власть язык авангарда оказался ближе бунтарскому духу народных масс, чем любые традиционные, реалистические формы искусства.

И. Голомшток в своем фундаментальном труде об авангарде пишет: «Не случайно, что в ноябре 1917 года, через несколько дней после провозглашения в России власти большевиков, когда ВЦИК пригласил интеллигенцию Петрограда в Смольный, чтобы обсудить вопросы сотрудничества деятелей культуры с правительством, на это совещание явилось только пять человек. И эти деятели культуры выходили из рядов русского авангарда: лидер русского футуризма Владимир Маяковский, поэт-попутчик Александр Блок, реформатор театра Всеволод Мейерхольд и художники-футуристы Натан Альтман и Кузьма Петров-Водкин» [1. С. 15, 16].

Дискуссионным остается вопрос о конце русского авангарда. Был ли он завершен административно и насильственно или просто исчерпал свои творческие потенции и отошел в прошлое? Был ли запланирован его конец уже ленинской художественной политикой или он приходит в сталинские времена и является результатом отхода от ленинских норм?

Б. Гройс выдвигает мнение о том, что искусство соцреализма является не только органическим продолжением авангарда, но также его кульминацией и в известном смысле его завершением, что можно сказать и о других формах тоталитарного искусства 30-х гг. [3. С. 103]. «В отношении основной задачи авангарда, а именно выхода искусства непосредственно в жизнь, соцреализм оказывается одновременно и завершением и рефлексией авангардистского демиургизма» [4. С. 35]. Соцреализм как эстетическая доктрина тотальной культуры вобрал в себя многое из пролеткультовской и рапповской эстетики, футуризма и конструктивизма: «обретая свою державность, соцреализм вобрал в себя и мотивы крестьянских поэтов, он безбожно искажил и приспособил к себе эти мотивы, выхлостил из них действительно еретическое мироощущение, но точно так же искажил он все, что обрел потом “по праву наследника”» [4. С. 10]. В целом можно сказать, что авангард заложил основы самой *концепции соцреалистического искусства*.

В краткий период процветания русского авангарда, в 1920-е гг., художники самых различных установок были убеждены в необходимости государственной организации искусства и идеологического контроля над ним, первые призывы к строгому администрированию в области искусства и централизации управления художественной жизнью шли не от партийных органов, но от самих художников авангарда [1. С. 32]. Это объясняется тем, что авангард отказывается от традиционной эстетической позиции в отношении мира, вместо отображения мира авангард поставил себе задачу его окончательно разрушить и создать новый, лучший мир. Авангард, в пору его появления, впервые связывает эстетику с политикой, требуя абсолютной политической власти, ставя перед собой цель подчинения политики и техники единому эстетическому проекту, в перспективе достичь новой социальной гармонии. Именно представители авангарда впервые начинают бросать своим художественным конкурентам политические обвинения, такие как «буржуазность» и «враждебность к новой социалистической действительности».

Авангардистское искусство уравнивало художественную форму с политической программой [3. С. 105]. Это выражалось в художественных планах художников и литераторов для преобразования мира. Но создание его невозможно без подчинения всего человечества решению этой задачи, что требует предоставления художнику всей полноты власти. Об этом твердят (и даже предпринимают в этом направлении определенные шаги) не только футуристы, но и имажинисты, конструктивисты и др. При этом, естественно, традиционные границы искусства безмерно расширяются, что обусловливается стремлением к слиянию искусства с жизнью, с революционной действительностью. Авангард — и не только русский — впервые провозгласил своей целью разрушение дистанции между искусством и жизнью, что впоследствии делает и социалистический реализм, «совершается выход искусства за пределы его традиционных границ» [3. С. 103—104].

О взаимодействии коммунистической партии и авангардистской литературы можно сказать следующее: хотя сначала издательское дело было национализировано, начиная с 1921 г. и вплоть до окончания НЭПа частным издателям разрешалось работать, подчиняясь довольно формальной цензуре со стороны вновь созданной центральной правительственной издательской фирмы — «Госиздат». К 1922 г. в Москве действовало 220 частных издателей, они опубликовали 803 печатных работы (газеты, журналы, книги), но запрет цензуры последовал только в 5,3% случаев [8. С. 156].

Общая линия советской культурной политики начинает обретать четкие формы в середине 1920-х гг. Ленин не воспринимал «левачество» в сфере образования и культуры, которое отрицало все позитивные достижения прошлого. На III съезде Советов он заявил, что *«социалистическая культура приобщает трудящихся к высшим духовным ценностям, к знанию всех тех богатств, которые выработало человечество... не выдумка новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения мирозерцания марксизма»* [1. С. 150]. Именно это должно стоять во главе культурной революции, именно поэтому Ленин с особенной бдительностью относился к Про-

леткульту и к другим авангардным группировкам. Пролеткульт претендовал на общее руководство культурной жизнью страны, и данная организация вызвала подозрительное отношение Ленина [7. С. 18].

Позиция партии на требования художников отражается в выводах Специальной комиссии Центрального Комитета в известной резолюции по вопросу литературы Политбюро (1 июля 1925 г.). Эта резолюция отвергла крайнюю позицию пролетарских литературных групп (пообещав им при этом будущее содействие), но она определенно поддерживала взгляды беспартийного правого крыла и его сторонников. В постановлении «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г. отмечалось, что, «безошибочно распознавая общественно-классовое содержание литературных течений, партия выступает за свободное соревнование в области литературной формы» [5. С. 5].

В данной резолюции говорилось, что партия на данном этапе не может предоставить монополии в области искусства ни одной из существующих художественных группировок. Тем не менее, ЦК призывал писателей и художников создавать искусство, «понятное и близкое миллионам трудящихся», и чтобы они, используя все технические достижения старого мастерства, «выработали бы соответствующую форму, понятную миллионам» [1. С. 172]. Таким образом, мы видим, что коммунистическая партия в первые годы становления советского государства не вторгалась в развитие литературы и искусства.

Но как только власть большевиков консолидируется, как только Сталин уничтожает своих политических соперников и превращает свою власть в монолитную структуру, литература и искусство становятся центром его внимания. В сталинское время авангард жестоко преследовался, так как он воспринимался советским правительством как соперник за эстетико-политическую власть, которая началась, уже в годы тоталитаризма, сливаться воедино. Итак, художники авангарда заложили идею «эстетизации политики» [3 С. 107], которую социалистический реализм превращает в *эстетизацию сталинской власти*.

Обусловливается это тем обстоятельством, что соцреализм, как было отмечено Е. Добренко, который развивает мысль Б. Гройса, служил осуществлению социальных функций искусства, ставя главной своей целью реализацию задачи пропаганды выдвигаемых сверху задач, оказывался важнейшей институцией по производству социализма. При этом по необходимости выполнялись и эстетические функции, но основной оказывалась та, что обуславливалась необходимостью способствовать делу создания советской реальности, а не артефакта [6. С. 6, 7].

Соцреализм, таким образом, включается в общую систему социального функционирования и является существенной частью единого политико-эстетического проекта, поскольку, как уже было сказано выше, политика и эстетика сливаются воедино. Именно через данный художественный метод получала оформление идеология, доминировавшая во всех областях жизни, определявшая сам смысл жизни.

Е. Добренко пишет по этому поводу: «Соцреализм высокоэстетизированная культура, служащая радикальному преобразованию мира. Основная функция этого

так называемого художественного метода не сводится к пропаганде, но оказывается одним из средств производства реальности путем ее эстетизации. “Соккрытие правды”, “лакировка”, “романтизация” — это лишь механизмы эстетизации. Эстетизировать — значит пересоздавать мир, трансформировать его по законам красоты и гармонии» [6. С. 26—27].

Несомненно, что некоторые аспекты художественной идеологии авангарда были положены в фундамент тоталитарной культуры. В целом, авангард впервые провозгласил своей целью разрушение дистанции между искусством и жизнью, что впоследствии принимает социалистический реализм за главный принцип. Внутри авангарда практически разрабатывалась и теоретически обосновывалась та концепция, которая впоследствии ляжет на фундамент соцреалистической эстетики — *концепция массовости искусства* [1. С. 33—34].

Не удивительно, что вместе с революцией в русскую литературу пришло ощущение «конца личности», родилось убеждение, «что творцом и субъектом культурного творчества отныне выступит масса, но не личность» [7. С. 9]. Представители авангарда были противниками культуры, построенной на деятельности личности, для них вся предыдущая культура — индивидуалистическая, а новая культура — коллективная, она создается на основе психологии рабочего класса, а художественный язык того времени должен был быть, с одной стороны, новым и современным, а с другой — обращенным к широким массам. Как отмечает А. Морозов, особенно в период доминирования соцреалистического метода в 1930-х и 1940-х гг., акцент делался на «простоту» художественного языка и ясности смысла художественного выражения [10. С. 68].

Особенно ярко эта концепция отразилась в прозе данного периода, личность как главное лицо сюжета как бы исчезла, ее место заняла масса — главное действующее лицо эпохи. Литература 20-х гг. изображала революцию как стихийное движение «множеств», которые стремятся к яркому будущему, и как «идею», которая призвана организовать этот процесс.

Новая личность является не только участником революционного движения, но и материалом для организационной идеи. Это, главным образом, послужило фабульной основой таких произведений, которые позже были признаны классикой соцреализма, в первую очередь, это романы Фурманова «Чапаев» и Серафимовича «Железный поток» [7. С. 57].

Термин «коллективный человек» определяет художника, который сливается с массой, от него требуется изгнать из искусств эмоции, лирику, индивидуальность, художник подчиняет собственное творчество коллективным задачам государственного строительства. Несмотря на это, в годы социалистического реализма прослеживается повышенная эстетизация искусства, наблюдается интенсификация поэтического ощущения, искусство обретает особую лирическую и романтическую тональность в 30-е гг. [10. С. 76].

Кроме изображения масс в художественном творчестве, главная концепция 1920-х гг. сводится к понятности художественного творчества массам, и в данной концепции заключается пропагандистская функция тоталитарного искусства.

Необходимо отметить, что уже со второй половине XIX в. в сферу сознательного исторического существования была введена огромная масса русского крестьянства. Данная общественная обстановка отразилась в художественном творчестве, не случайно, что писатель начала XX в. столкнулся с новым историческим феноменом — массовой жизнью, интерес к которой особенно остро проявился в виде настойчивого обращения к мифологическим и фольклорным традициям. На данной основе многие исследователи видят сейчас в искусстве и литературе сталинского времени не только возвращение к примитивному реализму XIX в., но в еще большей степени — к фольклорным формам сознания. Это случилось в связи с тем, что образовательный уровень партийного руководства был крайне низок, в то время как большие города заполнились массами необразованного сельского населения [3. С. 102].

Идея о создании «Нового человека» — поиск образа нового героя, которая характерна для всех тоталитарных режимов, стала центральным аспектом искусства авангарда 1920-х гг. и впоследствии, в формировании теоретической основы социалистического реализма 1930-х гг.

«Новый человек» рождался войной, в огне которой сгорели все его связи с прошлым. По словам Мусатова, «герои произведений данного периода (т.е. 1920-е гг., период гражданской войны. — П.И.) — это персонажи без биографии, без родословной, ибо они начинают новую породу людей. Более того, они герои космогонического процесса, их усилиями рождается новый мир. Здесь, как и в любом мифе, нет места быту, повседневности, ибо все героично, все мифично» [7. С. 58]. Впоследствии, после консолидации власти большевиков, появляется «положительный герой» социалистического реализма.

Еще один вклад авангарда в соцреалистическую концепцию — это *социальный оптимизм* — самая устойчивая эмоциональная доминанта тоталитарного искусства. В этом смысле каждое произведение социалистического реализма должно иметь счастливую развязку. Оптимизм, который выражался через искусство, стал основательным константом официальной советской литературы и искусства, несмотря на то, как они эволюционировали в течение советских периодов.

В сталинское время искусство авангарда преследуется и уничтожается во имя «единственного плодотворного метода современности — соцреализма», задача которого состоит в «стремлении показать жизнь в ее революционном развитии». Новое революционное искусство — «производственное», «конструктивное», «классовое».

Одно из главных обвинений, которое впоследствии тоталитаризм предъявил авангарду, состояло в элитарности, в буржуазной замкнутости на формально-эстетических проблемах, в непонятности его языка широким массам и даже в его антинародности [1. С. 33]. Но, по существу, художники авангарда, как правило, были политически лояльны советской власти и преследовались не за то, что как-то противостояли политике руководства, как, например, представители символизма, которые оказались почти все в эмиграции. В этом смысле авангардисты не препятствовали развитию искусства в его «революционном» аспекте. «Претензии к ним были, в первую очередь, эстетического характера» [3. С. 99], т.е. претензии

на уровне формы, а не на уровне содержания, но любое обвинение эстетического характера в сталинское время превращается в политическое обвинение.

На знаменитой встрече с писателями, перед первым съездом Союза писателей в 1934 г., на вопрос писателей: «Как нам надо писать?» Сталин ответил: «Пишите правду». Здесь явно прослеживается первенство содержания, т.е. *правды*, которая диктует художникам форму, которая, в свою очередь, должна была быть приближена к обычному нехудожественному восприятию коллектива. Не удивителен факт, что о природе и форме социалистического реализма велись научные споры на протяжении всех лет советской власти, но во всей литературоведческой и искусствоведческой литературе невозможно найти конкретные формулировки принципов соцреализма, которые определяли бы не содержательную, но формальную структуру произведения.

Соцреализм подавил разнообразие тогдашних художественных направлений. Но «парадигма социалистического реализма менее репрессивна и более плюралистична, нежели, к примеру, парадигма супрематизма или заумной поэзии футуристов, поскольку соцреализм позволяет использовать гораздо более богатый лексикон художественных форм, включая формы, заимствованные из исторических традиций» [2. С. 14]. Соцреализм внутри себя был разнообразием и богаче возможностями, нежели каждое из любых авангардистских течений — это отмечает и А. Синявский: «Такова общая тема нашего искусства — удивительно простая и вместе с тем достаточно эластичная, чтобы вместить и Горького, и Маяковского, и Фадеева, и Арагона и Эренбурга, и сотни других больших и маленьких социалистических реалистов» [9. С. 426].

В искусстве советской эпохи авангарду не было места, о нем если говорилось, то непременно как о проявлении упадочных тенденций. Однако история убеждает в том, что его воздействие в разных формах сказывается в творчестве многих художников.

Думается, что одним из проявлений вынужденного признания неприемлемой узости официально провозглашенного в качестве основного, а на самом деле единственно обладающего правом на существование, художественного метода, явилось появление в 70-е гг. концепции соцреализма как исторически «открытой эстетической системы». В сущности, речь при этом шла о сближении соцреализма с модернизмом в аспекте формы, так и содержания художественных произведений. Эта концепция не выдержала проверки жизнью. Характерно, однако, что указанный процесс ведет к обогащению реализма, освобождающегося от навязанного ему противоестественного слияния с определением социалистический.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Голомисток И. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
- [2] Гройс Б. Gesamkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- [3] Гройс Б. Сталинизм как эстетический феномен // Синтаксис. 1987. № 17. С. 100—110.
- [4] Гройс Б. Соцреализм — авангард по-Сталински // Декоративное искусство СССР. 1990. № 5.

- [5] Искусство и идеологическая работа партии / Под ред. Ю.А. Лукина, В.М. Полевого, С.И. Фрейлиха. М.: Мысль, 1976.
- [6] *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- [7] *Мусатов В.В.* История русской литературы первой половины XX века (советский период). М.: ACADEMA, 2001.
- [8] *Симмонс Э.Дж.* Политический контроль и советская литература // Политическая лингвистика. Екатеринбург, 2008. Вып. 1(24). С. 156—163.
- [9] *Синяевский А.* Что такое социалистический реализм? // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синяевского и Даниэля. М., 1989.
- [10] *Morozov A.* Social realism: factory of the New Man // Dream factory communism, the visual art of the Stalin era: 24 September 2003—2004 / Ed. by Boris Groys, Max Hollein. Frankfurt: Schrin Kunsthalle, 2004.
- [11] *Rees E.A.* Leader Cults: Varieties, preconditions and functions // The leader cult in communist dictatorships: Stalin and the Eastern Bloc / Ed. by Balazs Apor, J.C. Behrends, P. Jones, E.A. Rees. Palgrave: Macmillan, 2004.

THE ROLE OF THE LITERARY AVANT-GARDE IN THE FORMATION OF THE CONCEPT OF SOCIAL REALISM

I. Papadopoulou

Department of Russian and Foreign literature
Philological Faculty

Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

The article reveals the relation between aesthetics and politics in the new Soviet State by analyzing the influence of the literary Russian avant-garde in the formation of the main concepts of social realism, as the dominant literary method in the totalitarian State.

Key words: Literary avant-garde, social realism, relation between aesthetics and politics, Stalinism.

REFERENCES

- [1] *Golomshtok Igor.* Totalitarnoye iskusstvo. M.: Galart, 1994.
- [2] *Groys Boris.* Gesamkunstwerk Stalin. M.: Ad Marginem Press, 2013.
- [3] *Groys Boris.* Stalinism kak esteticheskiy fenomen // Sintaksis. 1987. № 17. S. 100—110.
- [4] *Groys Boris.* Sotsrealism — avangard po-stalinski // Dekorativnoye iskusstvo SSSR, 1990. № 5.
- [5] Искусство и идеологическая работа партии / Под ред. Ю.А. Лукина, В.М. Полевого, С.И. Фрейлиха. М.: Мысль, 1976.
- [6] *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- [7] *Musatov V.V.* Istoriya russkoy literatury pervoy poloviny XX veka (Sovetskiy period). M.: ACADEMA, 2001.
- [8] *Simmons E.G.* Politicheskiy kontrol i sovetskaya literature // Politicheskaya lingvistika. Ekaterinburg, 2008. Vyp. 1 (24).

- [9] *Siniavskiy A.* Chto takoye sotsialisticheskiy realism // Tsena metafory ili Prestupleniye i nakazaniye Siniavskogo i Danielya. M., 1989.
- [10] *Morozov Aleksander.* Social realism: factory of the New Man // Dream factory communism, the visual art of the Stalin era: 24 September 2003—2004 / Ed. by Boris Groys, Max Hollein. Frankfurt: Schrin Kunsthalle, 2004.
- [11] *Rees E.A.* Leader Cults: Varieties, preconditions and functions // The leader cult in communist dictatorships: Stalin and the Eastern Bloc / Ed. by Balazs Apor, J.C. Behrends, P. Jones, E.A. Rees. Palgrave: Macmillan, 2004.