

Mikulášek, Miroslav

**К проблематике социалистического реализма и советской драматургии 30-х годов**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1966, vol. 15, iss. D13, pp. [23]-44*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108519>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК

## К ПРОБЛЕМАТИКЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА И СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 30-Х ГОДОВ

В последние годы для марксистского литературного мышления характерно стремительное движение, обусловленное процессом возрождения общественной и духовной жизни во второй половине 50-х годов. Освобождение и оживление общественно-политической атмосферы после XX съезда КПСС сказалось в всеобщем усилении правдиво изучить и обсудить сложные явления жизненного и художественного порядка, о которых раньше зачастую не принято было думать, так как они находились под гласным или негласным запретом. Переоценка когда-то неопровержимых истин, преодоление окостеневших, схематических канонов и теоретических концепций эстетики социалистического реализма, вульгаризированной в период укрепляющегося культа личности, естественно, не легкое и простое дело как у нас, так и в советской науке. Там этот процесс перестройки литературоведческого мышления осложняется тем, что при обсуждении ключевых вопросов теории социалистического реализма — как, например, проблемы взаимоотношений реализма и авангардных литературных направлений и течений, новаторства и традиций, многообразия художественных форм и выразительных средств в социалистическом искусстве у некоторых исследователей сказывается груз старых концепций, в течение десятилетий насаждаемая ориентация на искусство одного художественного размера. Канонизация узко понимаемого реализма и отрицание поисков искусства советского авангарда как явления чужеродного, формалистического характера — это следствие неорганического вмешательства в культуру 30-х годов внелитературных сил, что не могло не способствовать регрессивным тенденциям в развитии советского искусства. А ведь непреложным фактом является то обстоятельство, что „наука и искусство развиваются творческими актами, а не полицейскими мерами“ (Луначарский)!

В настоящее время повышенный интерес советской литературной общественности привлекает предстоящий IV съезд советских писателей. Предсъездовская дискуссия проходит как активная проверка идейно-художественного состояния советской литературы и ее теоретического вооружения. В связи с тем многие писатели и теоретики (Л. Никулин, К. Зелинский и др.) вспоминают трудовую атмосферу работы Первого съезда советских писателей, состоявшегося в 1934 году, отличающегося подъемом творческих сил и плодотворным обсуждением важных, сложных и жгучих теоретических проблем развития советской литературы и метода социалистического реализма.

От общих слов о значении Первого съезда необходим все-таки поворот к более подробному изучению материалов съездовских прений, чтобы стали очевиднее его теоретические итоги и творческий вклад в развитие советской литературы.

В настоящей статье предпринята попытка дать хотя бы небольшой эскиз некоторых обсуждаемых на съезде историко-теоретических вопросов советской драматургии и социалистического реализма, которые не потеряли до сих пор своего принципиального значения.

Так как дело касается любопытных материалов, которые до сих пор по существу остаются не изученными и которые получают особой актуальности и интереса как раз в связи с подготавливаемым Четвертым съездом советских писателей, перепечатываются нами в данном сборнике существенные части из статьи, опубликованной в журнале *Zagadnienia rodzajów literackich* (tom IX, z. 1).

Первый съезд „идейного, политического, художественного вооружения советской литературы“<sup>12</sup> сыграл огромную роль в литературной жизни страны. Это важнейшее событие всесоюзного значения было выражением качественных общественно-политических сдвигов в самом обществе и изменений в литературной жизни, произошедших вследствие ликвидации раздробленности литературных организаций в 1932 году историческим решением ЦК ВКП(б) от 23 апреля *О перестройке литературно-художественных организаций*. Постановление ликвидировало РАПП с насаждаемой ею групповщиной, с ее методом администрирования, командования, создавшим угрозу отрыва от политических задач современности, положило начало организации единого союза советских писателей, что явилось поворотным пунктом борьбы за создание великой литературы социализма. Организационное объединение художников слова в едином союзе не сковывало художественные возможности писателей, а наоборот, способствовало их новому и плодотворному творчеству подъему. „Союз писателей создается не для того, — сказал М. Горький в своем докладе, — чтоб только физически объединить художников слова, но чтобы профессиональное объединение позволило им понять свою коллективную силу, определить с возможной ясностью разнообразие направлений, ее творчества, ее целевые установки и гармонически соединить все цели в том единстве, которое руководит всею трудотворческой энергией страны“ (стр. 17).

Не без волнения читаешь сегодня отдельные выступления, в которых отражается мудрое раздумье о литературе и одновременно все восхищение писателей величием эпохи, грандиозностью задач, определяемых интересами революционной действительности, которой хотели они отдать все свои силы. На съезде, не имеющем себе равных в истории советской литературы, царил, однако, не только праздничная атмосфера, но на нем шла и горячая творческая работа, съезд проходил во всеоружии теоретических знаний. Работа съезда была пронизана единым стремлением: сделать советскую литературу большой литературой, достойной „великой эпохи социализма“, мощной по своему социально-политическому и философскому содержанию и художественному воздействию на умы и сердца людей. Достижению этих целей непосредственно способствовала и сама действительность. Победоносное развитие социализма, социалистических форм общежития, всестороннее развитие материальных и духовных продуктивных сил общества, освобождало общественную энергию, создавало „безграничные возможности качественного и количественного роста творческих сил и расцвета всех видов искусства и литературы“ (Устав, стр. 716).

Изменившиеся культурно-социальные условия стимулировали потребность *художественной концепции*, полностью выражающей объективные тенденции развития и соответствующей уровню общественной мысли, жизненного стиля и одновременно общественно-политической сложности эпохи. Эта, постепенно рождающаяся и складывающаяся новая концепция — художественный метод социалистического реализма, в котором нашли выражение назревшие „потребности революционного искусства“ (стр. 316), но в котором одновременно был обобщен опыт пройденного этапа, — стала магистральной линией развития советской литературы и искусства.

Тенденции к интеграции на данном этапе развития литературы социалистического реализма органически дополняются в этой творческой кон-

цепции ориентацией на художественный синтез. Насущная потребность времени в глубоко обобщающей, синтетической литературе, где „эпоха дается не в нескольких целого, а, по возможности, во всех ее связях и опосредствованиях“ (Н. Бухарин, стр. 498) вела писателей к „охвату громадного целого“ (К. Радек, стр. 317), к целостному изображению действительности во всем ее жизненном многообразии, движении, „во всей ее сложности, во всей ее противоречивости, и не только действительности капиталистической, но и той другой, новой действительности — действительности социализма“ (К. Радек, стр. 317). Притом подчеркивалось, что „единство заключается не в том, что показываются одни идеальные типы и одни «злодеи», не в том, что уничижаются — на бумаге — все противоречия и беды. Единство заключается в едином аспекте, аспекте социалистического строительства“ (Н. Бухарин, стр. 499). Конечно, художник социалистического реализма не может остановиться лишь на статическом анализе явлений действительности, ее конфликтов, поражений и борьбы противоположностей. Он должен чутко постигать и предугадывать движение действительности, показывать, куда ведет „та борьба противоречий, которую художник видел в жизни и которую отобразил в своем произведении“ (К. Радек, стр. 317).

Такая концепция социалистического реализма бесспорно ориентировала литературу на достижение глубокого философского обобщения, проникновенного философско-политического осмысления эпохи, ее сущности, в чем наша социалистическая литература до сих пор нуждается, что до сих пор является ее невыполненной задачей.

Творческий метод советской литературы понимался в прениях на съезде очень широко. Предполагалась, естественно, не канонизация одного литературного направления, течения или стиля (предостерегалось от превращения социалистического реализма в какой-то „набор инструментов, который выдается писателю для создания художественных произведений“ (А. Стецкий, стр. 615/!), а всестороннее количественное и качественное развитие „форм, стилей и жанров художественного творчества в зависимости от индивидуальных дарований и творческих интересов писателей“. В то же время подчеркивалось, что литература социалистического реализма является искусством динамичным, активным, в высшей степени боевым, разведывающим все новые и новые тематические и конфликтные пласты действительности, искусством, которое не только не избегает изображения и решения жгучих общественных проблем и социальных споров, но и полностью сосредоточивает на них свое внимание и по-своему опережает политический анализ. Только такое искусство способно выполнить свою общественную миссию.

В свое время А. В. Луначарский подчеркивал именно эту сторону назначения социалистического писателя, роль литературы как первооткрывателя жизни, что до сих пор не потеряло актуальности и принципиального значения: „Писатель — пионер-экспериментатор, он должен идти впереди нашей армии, углубляться во все стороны пролетарской жизни и опыта, суммировать их своим особым методом образного мышления, доставлять нам полнокровные, яркие обобщения относительно того, какие сейчас процессы совершаются вокруг нас, какая диалектическая борьба кипит в окружающей нас жизни, что побеждает, куда она имеет тенденцию развиваться. И если писатель обладает достаточной широтой кругозора, достаточной зоркостью глаза и чуткостью слуха, если он обрабатывает свой огромный опыт правильным, марксистским методом, хотя и в области образного мышления, то не только будет иллюстратором готовых лозунгов партии,

но будет доставлять великолепные «полуфабрикаты» для вождей партии, для ее ЦК, для съездов и общественного мнения партии<sup>1,3</sup>.

Роль „разведчика“ действительности, внесшего ценный вклад в становление искусства социалистического реализма, сыграла в 20-х и 30-х годах советская драматургия. Для советской драматургии 20-е годы явились плодотворным периодом; было создано немало интересных произведений разных жанров, пронизанных пафосом борьбы за победу революции и социализма, вошедших впоследствии в золотой фонд советской литературы (*Штурм* В. Н. Билль-Белоцерковского, *Любовь Яровая* К. Тренева, *Разлом* Б. Лавренева, *Бронепоезд 14-69* Вс. Иванова, *Клоп*, *Баня* В. Маяковского, *Чудак* А. Афиногенова и ряд других). „В Советском союзе создана уже, при всех ее слабостях, на которые вовсе не следует закрывать глаза, новая по своему социально-историческому типу драматургия, — сказал в главном докладе о драматургии В. Я. Кирпотин. — Мы стоим пусть в начале, но все же на новой ступени исторического развития этого искусства“ (стр. 375).

В 30-х годах драматургия стояла перед новыми задачами, вытекающими из нового, сложного жизненного содержания эпохи строительства социализма. Оказывалось, что наряду с отражением революционного шторма и героизма, грандиозных социально-исторических потрясений, с созданием эпоса революции (ориентация на высокую, эпическую, героическую драму) необходимо более глубокое изучение человека — творца и преобразователя общественной жизни, осмысление всей жизненной сложности его поведения и психологии, всех духовных особенностей. Драматурги подчеркивали на съезде, что необходимо уделить пристальное внимание изучению „быта“, будней социализма, всей механики формирующихся социальных отношений, что просто нужно познать „судьбу“ человека социалистической эпохи. Т. е. наряду с ориентацией на создание монументальной драматической формы, монументального изображения „торжества пролетарского дела“ (стр. 448) все сильнее и сильнее проявлялся закономерный интерес к, так сказать, „молекулярным“ процессам в жизни советского человека, показывающим становление новой нравственности. Это была бесспорно линия на психологическую драму, которая формировалась уже в 20-х годах (*Чудак* А. Афиногенова, *Заговор чувств* Ю. Олещи и др.) и в 30-х годах дала новые художественные победы в творчестве Афиногенова, Леонова, Корнейчука, Арбузова.

На съезде много говорилось о том, что драматургия социалистического реализма предполагает разнообразие драматических жанров. В то же время также отмечалось определенное движение в области жанровых признаков современной драматургии, говорилось о наблюдаемом процессе „смещения жанров“, ибо „канонические рамки комедии, драмы, трагедии узки для нового содержания“ (Б. Ромашов, стр. 428) и т. д. Тем не менее на съезде раздавался настоятельный призыв к созданию социалистической трагедии, которой в начале 30-х годов так же, как и сатире отводилось некоторыми теоретиками (И. Нусинов) третьестепенное место. Драматурги единодушно подчеркивали необходимость создания такой трагедии, которая „не отвергает зрителя в уныние, не приказывает ему содрогаться перед роком“, а „мобилизует, зовет его для дальнейшей борьбы, закаляет волю и мужество“ (В. Кирпотин, стр. 403), поднимает зрителя на „воинственную борьбу“ „с судьбой“ (Ю. Юзовский, стр. 468).

Хотя разговор о советской трагедии и не отличался особой философской глубиной анализа (ведь советская трагедия с ее формальным новообразованием только начинала свой процесс становления), в литературно-теоретическом отношении для нее все-таки расчищалась дорога. Предметный мир советской трагедии с его богатыми внутренними связями логически выводился из героической эпохи „небывалых мировых катаклизмов“. Именно на этой почве возникали самые потрясающие трагедийные конфликты, как выражение решающей схватки „двух миров“ — социалистического и капиталистического“, зачастую неизбежно приводящей к „гибели в борьбе за победу революции“.

И это уже была не трагедия героев — защитников старых общественных порядков (как понимал проблематику трагедии Гегель), не трагедия старого миропорядка („ancien régime“), гибнувшего в борьбе с „миром, еще только нарождающимся“, не трагедия, связанная с временным поражением революции, преждевременным восстанием (К. Маркс, Ф. Энгельс), а трагедия, вытекающая из гибели представителей революционных сил, отдающих свою жизнь во имя победы нового мира.

Центральным моментом, внутренним содержанием новой советской трагедии, отражающей героическое „состояние мира“ (которое уже для Гегеля представляло „общую почву для трагического действия“<sup>4</sup>), стала совершенно закономерно *революция*, „героические дни“ переломной эпохи. Значит, советская трагедия оказалась в силу самого исторического движения на высшей ступени развития трагедийного жанра. Тем не менее трагедийный конфликт, возникающий на почве гибели героя во имя победы нового мира, новых жизненных принципов, представляет, так сказать, только начальный исторический фазис рождающегося в муках нового революционного мира.

Таким образом, на съезде в толковании проблематики советской трагедии, отразилась определенная, исторически обусловленная ограниченность, так как здесь, конечно, еще не было того горького исторического опыта эпохи построения социализма, связанного с культом личности, деформирующим и нарушающим идеал социалистического движения.

Революция взятием власти не только не кончается, а, собственно, только начинается. Творческое созидание новых социальных ценностей и общественных отношений у нее впереди. Другими словами, борьба за торжество революции, социализма продолжалась. Продолжалась она и в 30-е годы. Поэтому необходимо было выделить общий принцип революционной трагедии, отражающей революционную эпоху строительства социализма, постичь такой трагедийный конфликт, которого не избежать ни одной, даже победоносной революции (как к этому когда-то безуспешно стремился Ф. Лассаль в своей трагедии Ф. ф. *Зикинген* и в теоретическом рассуждении о трагической идее,<sup>5</sup> хотя в определенном смысле, пусть только в теоретическом плане, находил ключ к решению). Имеется в виду важнейший внутренний источник трагедийных конфликтов революции, порождаемых тогда, когда оказываются в противоречии *цель* и *средства* революционного движения.<sup>6</sup> (Впрочем, уже Гегель считал содержанием трагедии в широком смысле коллизию, борьбу характеров, предопределенных совокупностью и противоречием их целей и поступков.) Это противоречие в период культа личности явилось причиной не одной человеческой трагедии и драматизма развития социализма.

Следует сказать, что проблематика жанра трагедии в эпохе социализма до сих пор недостаточно решается как в литературоведческом, так и философском отношениях, хотя и имеется ряд исследований, отличающихся в общем научной эрудицией и глубиной мысли.<sup>7</sup> Эта область принадлежит к мало разработанным участкам теории драмы.

Интересный разговор завязался на съезде вокруг проблематики советской комедии. Обсуждалось ее современное состояние, своеобразие, выступающие ораторы стремились постичь новые тенденции развития комедиографии 30-х годов.

В главном докладе о советской драматургии прозвучало осуждение все еще бытующего „презрительного отношения к комедии как низкому и недостойному пролетарской революции жанру“ (Кирпотин, стр. 381). Умаление прав комедии и сатиры решительно осуждалось и в выступлениях ряда других писателей и театральных деятелей (Кольцов, Никитин, Дунец, Дадияни, Зарки, Таиров и др.). Комедии присуждалась важная роль в деле преодоления пережитков в сознании людей, осмеяния мещанства, отрицательных явлений советской действительности и всех признаков прошлого, мешающих созидательной работе советского человека.

Но все же на съезде встречались и такие суждения, которые обнаруживали некоторое упрощение проблематики советской комедии 30-х годов и комедийного жанра вообще. В этом явлении нашли свое выражение определенные тенденции, связанные с развитием лирической комедии начала 30-х годов (например, *Вздор* К. Финна (1933), *Чудесный сплав* (1933) В. Киршона, *Девушки нашей страны* (1932—1933) И. Микитенко, *Личная жизнь* (1933) В. Соловьева, *Хорошая жизнь* (1934) С. Амаглобели.<sup>8</sup>

В этих пьесах, насыщенных атмосферой жизнерадостности, четко проявлялись тенденции предоставлять комедийную территорию в полное распоряжение положительных героев, в среде которых могут оказаться персонажи, наделенные недостатками, зараженные пережитками старого, но способные их преодолеть в себе с помощью коллектива. В этих комедиях смех не убивал, а исправлял, „очищал“, помогал человеку подняться на более высокую ступеньку существования.

Сам по себе факт возникновения советской лирической комедии с ориентацией на изображение преимущественно положительных персонажей, положительной среды, явился бесспорным вкладом в советскую драматургию. В этом сказалось вполне понятное увлечение драматургов прогрессивными сторонами действительности, которое нельзя не оценить как общую положительную тенденцию развития искусства того времени.

Но вместе с тем, — а в этом как раз проявляется диалектика развития искусства, — новое художественное завоевание, умножающее жанровое богатство драматургии, таило в себе опасность, которая впоследствии стала фактом и привела к возникновению пресловутой „теории бесконфликтности“. Сосредоточенность внимания драматургов на положительной сфере была чревата ослаблением сценической борьбы, напряжения комедийно-драматического действия. Конфликт в отмеченных комедиях — самое слабое место. Недостаток проявлялся в ослаблении сценической борьбы, в ее смягчении и притушении, в стирании трудностей и противоречий происходящего, в уклонении от обострившихся споров (что приводило в свою очередь к анекдотичности, иллюстративности и к замене конфликта интригой).

Некоторые теоретики начали даже с удовлетворением отмечать эту тенденцию в качестве положительного явления. В их рассуждениях о характере новой комедии острый общественный конфликт вытеснялся и подменялся идеей человеческого соревнования. Конфликты новой драмы, по мнению Ю. Юзовского, проистекают „из соревнования воли, ума, таланта, характера и не ведут к гибели и поражению за счет другого. Тут, так сказать, выигрывают оба, хотя будет страдать один из них, но и это не есть страдание от вражды другого, а я бы сказал от дружбы...“<sup>9</sup> Таким же образом трактовал проблему, например, украинский литератор С. Щупак, усматривающий характерное огли-

чие новой советской комедии в том, что „драматическая коллизия строится не на конфликте, а на взаимном соревновании и солидарности“.<sup>10</sup>

Все эти тенденции к сглаживанию противоречий жизни, возникающие в начале 30-х годов, сначала безобидные и слабо различимые на первый взгляд, имели серьезные последствия, отрицательно сказавшиеся на судьбах комедии позднее, уже во второй половине 30-х годов.

Следует сказать, что эти стороны развития драматургии 30-х годов, обуславливающие возникновение „теории бесконфликтности“, в советском литературоведении мало изучаются, а взгляд на данную проблематику в имеющихся работах о советской драматургии до сих пор в значительной степени неполный.

В отмеченных сомнительных тенденциях значительная доля участия приходилась и на литературную теорию и критику. Именно в первой половине 30-х годов, как раз в связи с теоретическим обобщением особенностей заново родившейся лирической комедии, появился странный и нелепый термин „положительная комедия“<sup>11</sup> (подразумевалась комедия без отрицательных персонажей), впрочем, не прекративший свое существование и в 50-е годы.<sup>12</sup>

Теории „положительной комедии“ (с ее программой демонстрации положительных явлений) зазвучали и с трибуны Первого съезда. Так уже В. Кирпотин ввел довольно произвольное, искусственное деление задач комедии — „убивать смехом“ врагов и „исправлять смехом недостатки в среде трудящихся“ (а ведь уже в XII веке арабский философ Аверроэс, как припоминал Н. Бухарин, понимал комедию как „искусство порицать“ (стр. 483), что не потеряло до сих пор своего основного значения). Развивая тезис Кирпотина, В. Киршон в своем содокладе *За социалистический реализм в драматургии* усматривал новый характер советской комедии в том, что она возникла в противовес комедии, которая строилась на высмеивании отрицательных героев, которая орудием сатиры, смеха бичевала отрицательное. „Даже так называемая «развлекательная» комедия также строилась на высмеивании отдельных человеческих слабостей, — отмечал В. Киршон. — В советской стране создается новый тип комедии — комедии положительных героев. Комедия не высмеивает своих героев, но показывает их так весело, так любовно и доброжелательно подчеркивает их положительные стороны и качества, что зритель смеется радостным смехом, ему хочется брать пример с героев комедии, так же, как они, легко и оптимистично разрешать жизненные вопросы“ (стр. 403). Киршон допускает, что есть еще место для бичующей сатиры, потому что встречаются в жизни уродливые явления, капиталистические пережитки и прочее, „но смех победителей, — подчеркивает он, — смех, освежающий как утренняя зарядка, смех, вызванный не насмешкой над героем, а радостью за него, все громче и громче звучит на нашей сцене“ (стр. 403).

Конечно, сама мысль о комедии, согретой доброжелательным, радостным смехом по отношению к людям, рожденным революцией и самоотверженно строящим новое социалистическое общество, т. е. положительным силам, была бесспорно правильной, и дала свои результаты на практике. Ведь такой смех, бьющий ключом радости бытия, нового социалистического мироощущения, смех, ободряющий людей, звучал по всей стране.

Но неправильным и глубоко неверным явилось выдвижение на первый план комедии свободной от оценочного критерия, самокритичности, от кри-



тически-эмоционального отношения к явлению, противоречащему идеалу, норме.

В прокламировании этой тенденции развития Киршон был не одинок. Концепция Киршона теоретически углублялась во взглядах театрального критика Ю. Юзовского. Ю. Юзовский также говорил на съезде о расцвете комедии, где (в отличие от прежней комедии, основанной на изображении „низменного героя“, разоблачающей „в герое пошляка, обывателя, ничтожество“, и сводящей его „с пьедестала“), „герой утверждает, где через комедию он становится героем“ (стр. 467). Смех, связанный с осмеянием недостатков, пережитков, всего, что в человеке недостойно его самого, т. е. критически настроенный смех, способствующий совершенствованию человека, явно не находил себе места в воззрениях Юзовского. Притом не преодоление противоречий жизни, не борьба, как форма общественного движения, не смех, как симптом и выражение достигнутой победы (А. Луначарский), а голое созерцание положительного явления, его „демонстрация“ объявлялась признаком советской комедии.

Критики и драматурги, о которых шла речь, ориентировали комедию на смех, исключаящий движение вперед, развитие, на юмор, лишенный его истинного назначения в качестве оружия в борьбе за улучшение жизни.

Именно против этих тенденций комедии резко выступил старый драматург К. Тренев. „Особенно нужно сказать это о таких попытках, — писал он в своем раздумье после съезда, — как, например, создание комедии без отрицательных типов, задача, сама по себе пахнущая примиренческим разоружением в литературе и низводящая наиболее боевой род драматургии к стилю беззубо умиленного жанра, создание бонбоньерки со сладостями для юношей. И досаднее, если не трагичнее всего, что такие «комедии», будучи не только реставраторством старых развлекательно-успокоительных водевилей, но подчас их перелицовкой, выдаются за новое слово“.<sup>13</sup>

Следует сказать, что уже в прениях по драматургии на съезде прозвучали и другие голоса, кроме киршоновского, что появилась и более глубокая концепция генеральной линии развития советской комедии. Это была ориентация на создание „комедии настоящей, большой и высокой, достойной преемницы комедии Грибоедова и Гоголя“ (А. Таиров, стр. 421), т. е. на создание „обличительной советской комедии“ (Н. Никитин, стр. 453). „У нас культивируется комедия «веселого смеха», — сказал в своей речи драматург Н. Никитин. — Мне кажется, что милый смех уютной домашней комедии — дело, конечно, приятное, но нужно создавать другое: нужно создавать вакцину против микробов старого мира, которые еще сидят в нашем теле. Этим я совсем не хочу сказать, что должны быть уничтожены так называемые малые формы или легкая комедия, комедия шуток, комедия милого смеха. Утверждать это мог бы только какой-нибудь Савонаролла, загибщик средневековья. Я хочу подчеркнуть только, что высокая драма, высокая комедия — вот генеральный путь нашего театра“ (стр. 452).

Подобную позицию занимал и драматург Б. Ромашов, который высказал убеждение, что „комедия социалистического театра далека от беспринципного развлекательства, от смеха ради смеха“, что она „должна осмеивать мецанство, изгонять его из страны новых людей“: „Комедия большого характера, высокая комедия, перекликающаяся с творениями таких мастеров, как Мольер, Шекспир, Аристофан, — вот что может обо-

гатить наш репертуар. Нашей драматургии следует меньше увлекаться традициями Скриба и Сарду, этих блестящих драмоделов, переходя к поискам новых форм высокой комедии характеров" (стр. 428).

Все эти чрезвычайно актуальные и трудные художественные и общественно-философские задачи, перед которыми стояли советские писатели, работающие в области драмы, трагедии, а также комедии, ориентировали в это время их всеобщий интерес вполне естественно и закономерно к Шекспиру, о драматургии которого говорилось на съезде как о „страстном искусстве большой мысли и разящих страстей“ (С. Динамов, стр. 449).

Интерес к творчеству Шекспира проявился уже в 1933 году, когда в печати появились многочисленные отзывы о новых шекспировских спектаклях, о новых поэтических переводах шекспировских трагедий и комедий и др.<sup>14</sup> С трибуны Первого съезда во многих выступлениях вновь прозвучало со всей убедительностью и настоятельностью требование „шекспиризации“<sup>15</sup> советского драматического искусства. Подчеркивалась необходимость учиться у Шекспира „умению показывать человека в деятельности, в действии, в борьбе“ (стр. 450), а также учиться сюжетности шекспировской драматургии, в которой „сталкивались гигантские противоречия, которые разбивали мир“, сюжетности „страстной и мощной борьбы“. В „страстной и бурной деятельности творчества Шекспира“ усматривали некоторые выступающие ораторы один из главных уроков для советской драматургии.

Это был несомненно плодотворный путь, который в сочетании с глубокой идейностью социалистического мировоззрения мог содействовать созданию драматургии „полной боевой революционной философии, бесстрашно правдивой, ярко жизнерадостной, прозрачно простой и сохраняющей в то же время всю сложную идейность нашей эпохи“ (Л. И. Славин, стр. 447).

Когда-то Ф. Энгельс в письме Ф. Лассалю (по поводу его пьесы *Франц фон Зикинген*) высказал весьма интересную мысль: „Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла... с шекспировской живостью и действенностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем, да, пожалуй, и не немцами. Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы“.<sup>16</sup> „Советская драматургия начала осуществлять, пусть сегодня далеко еще в не достаточном совершенстве это будущее“, — отмечал в связи с высказыванием Ф. Энгельса Я. Кирпотин, опираясь на многообещающий рост советского драматического искусства (стр. 376).

У советской драматургии были все предпосылки для осуществления этих больших художественных задач. Суровая, беспоконная эпоха, полная больших комических, драматических и трагических человеческих судеб, переживаний и общественных конфликтов, плюс освобожденная творческая энергия, давали возможность надеяться, что родится драматургия грандиозных драматических событий и больших человеческих характеров. Но в том, что не было достигнуто высших художественных горизонтов была виновата не только советская драматургия. Необходимо сказать, что достижения советской драматургии на съезде далеко не переоценивались. В их оценке скорее появлялся сдержанный, иногда даже суровый тон: „Советская драматургия еще не вышла из пеленок, — сказал К. А. Тренев, — и мы в этом не стыдимся признаться, но мы очень конфузимся, когда эти пеленки выдаются за тогу классических мужей“ (стр. 440). „Мы далеки от самообольщения.

Мы хорошо знаем свои недостатки. Мы отнюдь не собираемся успокаиваться на достигнутом“, — отмечал А. Я. Таиров. Только такое самокритическое отношение к собственному творчеству, наряду со строгой художественной требовательностью к себе, могло вести к новым художественным достижениям, к новаторским открытиям.

Ориентация на широкие поиски многообразной палитры художественных приемов и красок, на обеспечение художественному творчеству „исключительной возможности проявления творческой инициативы“ (стр. 716), вообще была одной из самых существенных черт съезда. Съезд ознаменовал собой начало новых исканий, борьбы за художественное качество советской литературы и драматургии в частности, за „стратосферу искусства“, по образному выражению А. Корнейчука (стр. 444).

В этом отношении видна глубокая ошибочность, несостоятельность и даже ложность взглядов не только некоторых западных литературоведов, но и всех ревизионистски настроенных по отношению к советскому искусству литераторов, старавшихся и до сих пор старающихся представить съезд, особенно в связи с выступлением А. А. Жданова, как поворотный пункт, которым датируются регрессивные тенденции в советской литературе и искусстве вообще.

Весь ход съезда, его теоретические результаты и критическая атмосфера совершенно противоречат подобной трактовке. Прения на съезде, в которых проходил свободный, порой даже весьма острый обмен мнениями, резкие столкновения взглядов на художественные и теоретические проблемы литературного творчества, нагляднее всего свидетельствовали о том, что организационное сплочение писателей не только не стесняло творческую инициативу, не нарушало динамизм новаторских и экспериментаторских исканий и что укрепление взаимного контакта не только не обозначало творческой нивелировки и унификации индивидуальностей, а, наоборот, могло стать той базой, которая в состоянии была обеспечить размах советской литературы.

Съезд вновь подтвердил, что плодотворные принципы культурной политики партии, выработанные уже в середине 20-х годов, остаются в силе. На съезде подчеркивалось, что „в области поэтического творчества должна быть широкая свобода соревнования в творческих исканиях, постановках проблем и их решениях. Обязательные директивы в этой области привели бы к бюрократизации творческих процессов („нелепы «запретительные» меры“ [!] стр. 449) и сослужили бы плохую службу всему делу развития искусства“ (!! — стр. 671). Этот творческий, литературно-политический принцип был впоследствии зафиксирован и в Уставе Союза советских писателей (страница 716—717). Та же концепция встречается и в речах других ораторов (А. Я. Таиров и др.). Заведующий отделом культуры и пропаганды ленинизма ЦК ВКП(б) А. И. Стецкий характеризовал линию советской литературы как создание „произведений, проникнутых духом социализма“. „А во всем остальном — свободное творческое соревнование“ (стр. 615).

Это весьма важные моменты литературно-художественной политики партии, в последующий период, к сожалению, несколько забытые, что не могло не нанести определенный вред развитию советского искусства.

Призыв к настоящим, смелым и решительным исканиям, к большой и смелой экспериментальной, новаторской работе звучал в ряде выступле-

ний писателей и других деятелей искусства и культуры. В драматургии, в связи с творческим спором между тогдашними стилевыми направлениями (между Н. Погодиным, Вс. Вишневским — с одной стороны, и А. Афиногеновым и В. Киршоном — с другой, о сущности современной драмы),<sup>17</sup> дискуссия о поисках новых путей и художественных форм приобрела особенно острую форму. Однако это был плодотворный спор, обогативший художественную практику интересными творческими достижениями, до сих пор не утратившими своего значения.

Это были закономерные поиски. Сама действительность стимулировала новаторство, подсказывала новые формы и средства художественного выражения небывалого жизненного содержания.

\*

В прениях по вопросам драматургии появлялись взгляды, являвшиеся в свою очередь также причиной того, что последующее развитие советского искусства не обнаруживало только восходящую тенденцию. Наряду с широко перспективной ориентацией на многообразие художественных форм и красок некоторые выступления сигнализировали опасность суженного понимания художественной палитры искусства социалистического реализма, что позднее, во второй половине 30-х годов кульминировало в походе против формализма, в канонизации чисто реалистических приемов и выразительных средств, не нарушающих жизненное правдоподобие. В то время само новаторство, поиски нового, новых средств выражения, в особенности в области условности, начинали отождествляться с формализмом, и проблема традиций объявлялась столбовой дорогой развития советской литературы.

Дело касается определенного круга вопросов, которые и сегодня являются весьма актуальными.<sup>18</sup> Хотя старое, догматическое, суженное определение художественных принципов социалистического реализма было в последние годы преодолено, тем не менее некоторая неясность в решении ряда проблем, в частности вопроса о месте условных художественных форм в реалистической поэтике, продолжает существовать, как свидетельствует об этом концепция, которую защищает советский литературовед А. Бушмин. Бушмин констатирует, что „формальные регламентации, категорическое отрицание допустимости условных форм, в той или иной степени деформирующих образ, имели своим следствием уподобление социалистического реализма то своеобразному классицизму, то натурализму“ и „хорошо, что узко-догматическое, отпугивающее определение принципов реалистического творчества . . . отходит в прошлое“;<sup>19</sup> но несмотря на все оговорки, стремление умалить значение и место условных форм в эстетике социалистического реализма у Бушмина очевидно.

Обратим внимание на концепцию А. Бушмина хотя бы в ее общих чертах. Бушмин считает основной, определяющей тенденцией поэтики социалистического реализма формы предметной изобразительности („изображение жизни в формах самой жизни“), принцип „жизненного правдоподобия“. Условные формы имеют согласно Бушмину свою обоснованность, только если они находятся в соотношении с формами предметной изобразительности, но Бушмин закрепляет за последними „первенствующее“, а за условностью лишь „подчиненное значение“.<sup>20</sup> Бушмин понимает условные формы как нечто, что относится к поэтике модернизма, для которой характерно „нарушение конкретной предметности“, „принципиальное стремление к разрушению реального облика предметов и их

отношений", в то время как для поэтики реализма характерна „предметная конкретность образов".<sup>21</sup>

Но с гиперболой, гротеском, алогизмами, фантастическими образами и т. д. мы встречаемся уже у Аристофана, Рабле, Свифта, Гоголя, Сухова-Кобылина и ряда других писателей. Ведь это одна из закономерных линий развития мирового литературного искусства, которая самым выразительным образом проявилась особенно в области сатиры. Этого Бушмин не учитывает, хотя и признает (в своей второй статье в журнале „Русская литература", 1964, № 4, впрочем, свидетельствующей об определенном движении его точки зрения относительно условных форм), что условные формы присущи искусству „изначально" (стр. 218). Однако сделать равноправными эти формы с формами предметной изобразительности в поэтике реализма Бушмин категорически отказывается, защищая приоритет форм действительности.

Это — основная позиция Бушмина, положения которой он все время утверждает и повторяет в разных вариантах в отмеченных статьях. И хотя исследователь не отрицает возможность применения условных форм в художественной специфике реализма (он даже отмечает, что художественная специфика реализма „великолепно уживается" с условными формами), тем не менее присуждает им только „дополнительный эффект".<sup>22</sup>

Хочется заметить, что, например, условные приемы и моменты в *Бане В. Маяковского* вообще не имеют только „дополнительный эффект", они даже не стоят на втором плане, в тени форм предметной изобразительности, а представляют собой прямо, так сказать, художественный костяк произведения. Впрочем, не сюда ли, к этой пьесе, так же как и к *Клоду*, метит „находка" А. Бушмина (как это отметил уже С. Ломинадзе в „Вопросах литературы", 1964, № 8, стр. 177), что „не все в произведениях даже позднего Маяковского должно размещаться на высшем этаже социалистического реализма"?<sup>23</sup> Однако Бушмин предусмотрительно не указывает, какие именно произведения „позднего Маяковского" он имеет в виду.

Но ведь дело не только в присутствии или отсутствии, соотношении, количестве использованных условных приемов или форм конкретной изобразительности (хотя, несомненно, гипертрофия условных форм может привести к формалистическим последствиям). Ведь есть же произведения, которые отражают жизнь в конкретно-чувственных формах реальной действительности, и все же не размещаются „на высшем этаже социалистического реализма", так как они совершенно не проникли в глубь явлений, к их сущности, к жизненной правде (*Кавалер Золотой звезды* С. Бабаевского и многие другие произведения, когда-то удостоенные Сталинской премии).

Только *жизненная правда*, — а ни в коем случае жизненное правдоподобие — является решающим критерием в оценке использования как условных, так и реалистических форм предметной изобразительности. Это правильно отмечал уже С. Ломинадзе в полемике с Бушминым, хотя Бушмин с этим не согласился, так как данное положение нарушило бы его концепцию. Дело в том, что для Бушмина а priori „правда жизни не может быть достигнута в искусстве без верного образного воспроизведения конкретно-чувственной действительности".<sup>24</sup>

Тенденция дозировки, иерархизации определенных художественных приемов и выразительных средств („преобладание... условных форм над предметными не может не вести к разрыву с реализмом. Здесь действует закон перехода количества в качество" (! — вот уж действительно веская аргументация — М. М.), или стремление присуждать условным формам только второстепенное, дополнительное место, связывать с ними непосредственно идейную оценку (как будто бы условный прием был *eo ipso* чем-то идейно-смысловым) — такая концепция вряд ли может способствовать плодотворному развитию искусства в его разнообразных направлениях. Концепция Бушмина — результат умозрительных схем и носит спекулятивно-догматический характер.

Как совершенно иную, в высшей степени плодотворную позицию, не закрывающую путь развития искусства социалистического реализма, занимал в решении этих вопросов уже в 20-х и, особенно, в начале 30-х годов А. В. Луначарский. (Бушмин к Луначарскому тоже обращается, но выбирает из него для себя лишь то, что подтверждает его концепцию.<sup>25</sup>) Многие мысли Луначарского, канувшие, к сожалению, в забвение, найдясь в резком противоречии с вульгаризированной теорией социалистического искусства, как она выработывалась и устанавливалась в последующее время, могут действительно служить возрождению марксистской литературоведческой науки.

Луначарский, понимая развитие советского искусства как широкий фронт поисков, был убежден в том, что искусство эпохи социализма будет весьма разнообразным не только в смысле различия жанров, но и в смысле разнообразия „основных приемов".

Подытоживая и обобщая пройденный путь советской драматургии, Луначарский отмечал в начале 30-ых годов, что в формирующемся советском драматическом искусстве четко обозначились два основных приема. „Первый прием — это прием реалистический, — писал Луначарский. — ... П р а в д и в о с т ь изображения внешних явлений должна здесь играть роль правила. В этой чрезвычайной правдивости кроется огромная сила убедительности“. В качестве второго художественного приема Луначарский отмечал „стилизирующий прием, в который входит карикатура, гиперболы, деформация. В то время как в реалистической пьесе тенденция не должна явно просвечивать, должна сливаться с общим рисунком правдивого рассказа, здесь, наоборот, автор сразу (как плакатист или карикатурист) заявляет, что он тенденциозен и что в его тенденции заключается главная часть его искусства. Здесь стоит перед нами пример Аристофана. Здесь возможен колоссальный размах фантазии. Здесь могут выходить на сцену совершенно воображаемые существа; внешность и характер людей могут быть искусственно деформированы, искажены. Само собой разумеется, если это просто бурлескная фантазия, то к пролетариату такое произведение будет иметь мало отношения, разве только как легкая забава. Но, если за всем этим фантазированием кроется стремление выявить определенные черты действительности, пороки классового врага или отсталого представителя своего собственного класса и т. д., словом, если это высокая комедия, если это прием, параллельный карикатуре, соответствующий высокому пафосу призывного плаката, то такое искусство в полной мере приемлемо и даже абсолютно необходимо для пролетариата“<sup>26</sup>

Этот второй своеобразный творческий прием формировался в практике так наз. *художественного авангарда* („свободно стилизирующего искусства «молодых и левых», по характеристике А. В. Луначарского<sup>27</sup>), и в особенности в области сатирического, а также театрального искусства.

Луначарский, выступая за разнообразие приемов внутри одного стиля, „революционного реализма“, не только не проводил между обоими художественными приемами резкую грань, а понимал их — согласно своей концепции реализма как „широкой категории“, не имеющей ничего общего с „обезьяньим подражанием тому или другому облюбованному оригиналу“<sup>28</sup> — как равноправные, *органические приемы реалистического искусства* (!! — М. М.), идущие к обобщению и выявлению жизненной правды разными путями. Дело в том, что стилизирующие приемы для Луначарского (не раз говорившего о них в связи с „левым“ искусством, с театральным искусством Мейерхольда) представляют „расширения реализма“. (А. Бушмин категорически и ретиво возражает как раз против расширения художественной „зоны“ реализма.<sup>29</sup>) Революция, которая „любит новизну“, „яркость“, „ожотно их принимает“, писал Луначарский, так как они, в сущности, „вполне лежат в ее области... Если для эффектного выявления известной социальной черты необходимо изобразить ее совершенно непохожей на ее реальное проявление, но так, что искаженный и карикатурный образ вскрывает как раз то, что скажем, скрыто за ее внешним благообразием и безразличностью, то это прием, конечно, глубоко реалистический“<sup>30</sup>

Будущее социалистического искусства, нового художественного „пролетарского стиля“ в области драматургии и театра, представлялось Луначарскому как продолжающееся развитие обеих линий стилистических приемов, обнаруживающее не только „известную тенденцию к сближению и взаимозаимствованию“, к заметному проникновению друг в друга, но и их борьбу, и на этой основе диалектической борьбы противоположностей по Луначарскому вырисовывалась возможность зарождения „высшего синтеза“. Однако прежде всего Луначарский подчеркивал необходимость провозглашения полной творческой *свободы* „по обеим линиям, которые диктуются сущностью художественных задач пролетариата“<sup>31</sup>

В высшей степени плодотворная концепция А. Луначарского (в свете которой видна несостоятельность и даже запоздалость взглядов А. Бушмина), на много лет предвосхитившая современные теории, расширяющие категорию реализма (R. Garaudy), была, однако, весьма скоро забыта определенной частью деятелей культурного, и в особенности театрального фронта. Опасное сужение стилевой палитры социалистического реализма проявилось уже на съезде. Открытый поход, начатый здесь литературоведом В. Я. К и р п о т и н ы м, против творческих традиций В. Маяковского в драматургии<sup>32</sup> (и Вс. Мейерхольда в театральном искусстве), был, по существу,

походом против „левого“, стилизующего искусства<sup>33</sup> за чисто реалистическое искусство, сохраняющее в изображении реальной действительности жизненное правдоподобие. Хотя Кирпотин и признает, что „искусство — не копия, оно выражает смысл изображаемого“, но сразу же заявляет, что „стиль искусства не может быть иным, чем стиль жизни“ (стр. 382). (Вот где можно тоже искать предшественника взглядов А. Бушмина, исходная позиция которого очень близка позиции В. Кирпотина!)

Кирпотин объявил стиль драматургии и театра советской эпохи — *анти-тетическим*, содержащим в себе, в противоположность бытовому и позитивистическому реализму — условность. Он рассматривал эту условность как форму антиреалистического искусства, возникшую в результате „поисков мистического и идеалистического искусства“ дореволюционных лет. По его мнению, между этим искусством и „левым“ абстрактным условным стилем в советском искусстве существует генетическая связь.

К представителям этого стиля отнес Кирпотин одновременно и безоговорочно Мейерхольда и Маяковского, которые, по его мнению, были не в состоянии создать „новый реалистический стиль“, способный выразить во всем величии совершившуюся революцию, и поэтому прибегали к приемам условного театра, избавив его лишь от „мистической целеустремленности“.

Художественный метод Маяковского-драматурга критик трактовал по существу как механическое сочетание приемов символического театра с агитационно-политическим содержанием, старался представить его как набор абстрактностей и стилизации, которым свойственно лишь упрощенчество, обедненность черт типического образа, сочетающаяся с отвлеченностью его социального положения и т. д. „Но так как в этом обеднении Маяковский потерял не только быт, не только затемняющую сущность действительности случайность, — заявлял Кирпотин, — но и само реальное существенное содержание действительности, ее величественное содержание, то ему ничего другого не оставалось, как попытаться выразить грандиозные масштабы действительности гиперболическим раздуванием своих приемов. Но одно-сторонность, увеличенная даже до космических размеров, все же не может выразить диалектическое многостороннее богатство мира“.<sup>34</sup> (Конечно, не Маяковский, а Кирпотин гиперболически раздувал некоторые слабые стороны *Мистерии-буфф*, чтобы осудить всю драматургию Маяковского вообще.)

Все оговорки Кирпотина, что он якобы не хочет свести на нет значение деятельности Маяковского (так же как и Мейерхольда), оставались лишь ораторской фразой. Искусство, которое обедняет действительность, которое неспособно проникнуть в ее сущность и выразить ее грандиозные масштабы, не может иметь значения. Художник, который потерял „само реальное существенное содержание действительности“ — не мог претендовать на место в истории советского искусства. Концепция Кирпотина наглядно демонстрировала антинаучный и вульгаризаторский подход к драматическому творчеству великого поэта, продиктованный тенденцией ликвидировать художественную традицию Маяковского в советской драматургии.

Отсюда предостерегающие замечания Кирпотина по отношению к *Выстрелу* А. Безыменского, *На западе бой* Вс. Вишневского и *Моему другу* Н. Погодина, в которых он уловил отзвуки традиции Маяковского. Кирпотин стремился со всей категоричностью доказать, что „произвольная рацио-

налистическая, отвлеченная форма, сегодня повторяющая творческую практику (в свое время исторически оправданную) Маяковского в драме и Мейерхольда в театре, не может дать в дальнейшем значительных результатов в советском искусстве... Последовательное проведение в жизнь формальных принципов условного и отвлеченно-рационалистического театра таит в себе смертельную опасность и для драматургии и для театра" (стр. 379).

Концепция Кирпотина, отрицающего и изгоняющего стилизующие приемы из советского драматического искусства и советской литературы вообще, была ложная, способствовала регрессивным тенденциям в советском драматическом и театральном искусстве, вела к обеднению гаммы художественных средств и форм социалистического реализма.

Следует, однако, сказать, что в дискуссии о драматургии на съезде прозвучало и другое понимание, отличное от позиции Кирпотина, понимание, плодотворно продолжающее концепцию, выдвинутую в 20-х и 30-х годах А. В. Луначарским. Об этом свидетельствовало широкое понимание реалистического искусства в формулировке Н. Бухарина, отмечающего, что „старому реализму в обычном смысле слова противоречит такой тип поэтического произведения, который дает эпоху в ее наиболее общих и универсальных определениях, воплощая их в своеобразных конкретно-абстрактных образах, образах предельного обобщения и в то же время гигантского внутреннего богатства. Таков, например, «Фауст» Гете... Нам кажется, что такого типа поэзия, как «Фауст», с иным содержанием и, следовательно, и иной формой, но с сохранением предельности обобщения, безусловно входит в состав социалистического реализма, образуя самую монументальную форму поэтического творчества социализма" (стр. 502). (Эта концепция гораздо глубже, чем определенные приемы прямо-таки „аптекарской" дозировки некоторых современных теоретиков, схоластически нормирующих творческий процесс.)

С широкой концепцией искусства социалистического реализма выступил и А. Фадеев, подчеркнувший со всей убедительностью, что „социалистический реализм не обязательно подразумевает именно копирование, повторение действительности и бытовых деталей. Социалистический реализм в самых основных своих возможностях предполагает большой полет фантазии. Он предполагает какие-то, на мой взгляд, более синтетические формы, чем те, которые мы в большинстве используем... Требование... правдиво передать именно основной смысл происходящих событий, не обязательно копируя и повторяя жизнь, это — несомненно одно из основных требований социалистического реализма, и мне кажется, что это есть пожалуй главное, чего пока не хватает нашей советской художественной литературе" (страница 233).

В связи с разговором о жанре сатирической комедии в защиту, в сущности, стилизующего приема высказал свое мнение, близкое взглядам Маяковского на сатиру, драматург Н. Никитин: „У нас есть люди, влюбленные в искусство, которые никак не могут понять, что критерий: «все — точно в жизни» — вовсе не наш критерий. Шекспир, Свифт, Шиллер, Рабле не ползли за жизнью, как копировщики действительности. «Все острее, чем в жизни», — вот что нам может помочь" (стр. 452). „Все острее, чем в жизни" — это закон сатирического искусства (и это лишь другими словами высказанная мысль Маяковского о том, что „театр не отображающее



зеркало, а — увеличивающее стекло“). Здесь наступает очередь сатирической условности, которая деформирует, окарикатуривает, „укрупняет“ изображаемые явления с целью выявить их логику, внутренний облик, а тем самым смысл и сущность действительности.

Проблематика художественной условности представляет чрезвычайно важный момент творческого метода искусства социалистического реализма, богатства и многообразия его выразительных средств и форм. Отрицание условных форм, имевшее место еще недавно, отождествление их впоследствии с формами антиреалистического искусства (в согласии с антиномией *реализм × антиреализм*) обернулось канонизацией реалистических приемов и средств. Но ориентация на искусство одного художественного диапазона не могла не способствовать обеднению палитры художественных средств социалистического реализма как в области литературы, так и в области театра.

Развитие — это, конечно, не простая восходящая кривая. Это неравномерное движение, пробивающее себе дорогу через многочисленные препятствия, опасности отклонений, временных отступлений, а порой даже оказывающееся на распутье. Развитие идет извилистым путем и не застраховано от моментов стагнации и регресса; и тот факт, что сегодня вновь завоевывается то, что сформировалось в более или менее определенных очертаниях уже, так сказать, на заре развития советской литературы, является только доказательством сложности этого процесса развития.

\*

Не менее сложную проблему, вокруг которой велись на съезде дискуссии, представлял вопрос о новаторском характере советской литературы. Проблема новаторства, — это, конечно, не только вопрос художественных новаций, но также и вопрос основного пафоса литературы, характера сущности отношения литературы к отображаемой действительности, вопрос об *утверждающем* и *критическом* началах литературы.

Принято считать, что утверждающий характер, т. е. пафос *утверждения* действительности — в отличие от критического характера литературы XIX века, отрицающей действительность, — является существенным элементом новаторства советской литературы. Это действительно конечный эффект литературы социалистического реализма, которая на основе анализа общественных явлений, постижения ведущих тенденций развития и т. д. приходит к утверждению тех общественно-политико-философских принципов, которые внедряются в жизнь путем коллективных усилий народа.

Противопоставление *критического* и *социалистического реализма*, когда-то предпринятое М. Горьким, стремившимся оттенить различие сущности внутреннего пафоса обоих художественных направлений, постепенно усилиями литературной критики и литературоведения утвердилось в качестве принципиальной антиномии. Это не могло не способствовать впоследствии неясным, а в сущности, упрощающим концепциям.

Вышедшее в 1960 году исследование В. Ковалева *Утверждающий характер советской литературы* (АН СССР, М.—Л.) не только положительно не разрешает данную проблематику, а, наоборот, оставляет в решении ее значительную неудовлетворенность. Сама постановка проблемы взаимоотношения утверждающего и критического пафоса у Кова-

лева свидетельствует об определенной теоретической неясности. Ковалев разделяет задачи литературы социалистического реализма на „задачи положительные“ (в которых он усматривает главное назначение социалистического реализма) и „задачи критические“, хотя и важные (ибо „отрицательные явления имеются, с ними нужно бороться“), но все же скорее второстепенного значения.

Это деление задач советской литературы является довольно механическим и вызывает некоторые сомнения. Весь ход рассуждений Ковалева свидетельствует о том, что он, опираясь на горьковские высказывания, к сожалению, также не совсем точные (см., например: „Дело наших литераторов... не сводится только к критике старой действительности, к обличению заразительности ее пороков. Их задача — изучать, оформлять, изображать и тем самым утверждать новую действительность“<sup>35</sup>), и односторонне их толкуя, связывает пафос утверждения прежде всего (хотя и допускает возможность критического аспекта) с вниманием к положительному в жизни, к „нашим достижениям“. Успехам социалистического строительства и т. п. Ведь воспитательная цель литературы, по Ковалеву, — „положительно воздействовать на нравственные представления, привычки и вкусы людей“.<sup>36</sup>

Односторонность концепции Ковалева наглядно отражается в следующем его положении: „Анализ, объяснение жизненных явлений, их истоков и причин, их эволюции, их значения и будущих судеб — вот «зерно» утверждения“.<sup>37</sup> Это определение „зерна“ утверждения является не вполне убедительным, ибо „анализ, объяснение жизненных явлений“ и т. д. давала и литература критического реализма (правда, может быть, за исключением объяснения „будущих судеб“ явлений), а основной пафос был все же критическим. Ведь так, и только так, должна изображать жизнь каждая литература, стремящаяся создать правдивую картину действительности.

Создается впечатление, будто утверждение в этой трактовке (несмотря на все старания Ковалева расширить содержание понятия критическими тенденциями и целями, что, однако, не вполне укладывается в строй его размышлений) является результатом скорее, так сказать, „подлакивающего“ отношения к действительности (между прочим, Горький отмечал в качестве величайшей исторической заслуги, что никто из великих писателей прошлого „не сказал действительности утверждающее и благородное «да»!“<sup>38</sup>), что находит выражение в демонстрации положительного, „наших достижений“. Как доказало впоследствии само развитие советской литературы, ей не удалось избежать опасности иллюстративности и одностороннего показа действительности. А ведь уже на Первом съезде предостерегал один из ораторов от такого „элементарного изображения, похожего на бревно, в которое воткнут красный флаг“ (стр. 499).

Но утверждать — ни в коем случае не означает только созерцать и механически соглашаться с положительным, показывать достижения и прочее (хотя и этот способ может представлять определенную форму утверждения). Литература в первую очередь должна правдиво показывать действительность, все ее сложное а подчас и противоречивое жизненное содержание, „все конфликты, колебания, поражения, борьбу тенденций“, имеющиеся фактически в самой жизни. Она должна бороться против всего, что недостойно жизни, что не отвечает коммунистическому идеалу, к осуществлению которого стремится общество, и с этой точки зрения должна оценивать саму действительность, проверять общественную практику людей, и сказать „да“ тем моментам, и только тем моментам общественной жизни, которые ведут к коммунизму.

Очевидно неразрывное диалектическое единство пафоса утверждения и пафоса отрицания, критики. (Следует сказать, что Ковалев оставил без внимания анализ художественной специфики и теоретической проблематики советской сатиры, что могло дать ему ключ к решению проблемы.) Утверждение не может быть без борьбы, без обличения, с другой стороны, обличение возникает на основе утверждающей направленности литературы к коммунистическому идеалу. (Кстати, ведь в материалистической диалектике „отрицание есть определенное нечто, имеет определенное содержание“, это не только „голое отрицание“. „Отрицательное есть в равной мере положительное“, — фиксирует Ленин наблюдение Гегеля в своих конспектах *Науки логики*.<sup>39</sup> „По отношению к простому и первоначальному, «первым» положительным утверждениям, положением etc. „диалектический момент“, т. е. научное рассмотрение, — пишет В. И. Ленин, — требует указания различия, связи, перехода. Без этого простое положительное утверждение неполно, безжизненно, мертво. По отношению к «2-му», отрицательному положению, «диалектический момент» требует указания «единства», т. е. связи отрицательного и положительного, нахождения этого положительного в отрицательном [!! — М. М.]. От утверждения к отрицанию — от отрицания к «единству» с утверждаемым, — без этого диалектика станет голым отрицанием, игрой или скепсисом“.)<sup>40</sup>

Другими словами, литература социалистического реализма -- это по своей природе литература критическая. Ее утверждающий пафос рождается на основе общественной критики и самокритики, являющейся в социализме средством укрепления социалистического строя. В социалистическом обществе уже сама критика приобретает новый, утверждающий характер, если она проводится с позиций коммунистических идей. Эта сущность искусства социалистического реализма, к сожалению, в определенное время канула в забвение.

Австрийский марксистский эстетик Эрнст Фишер в своем эссе *Искусство и социализм*, подвергая критике антитезис *критический реализм* X *социалистический реализм* в качестве своего „открытия“ предлагает тезис, по которому „принципиальное согласие с новым обществом не может быть лишено критических элементов“ и что „подлинно социалистический реализм в таком случае является одновременно *критическим* реализмом, обогащенным принципиальным согласием с обществом и позитивной общественной программой“.<sup>41</sup>

Если в трудные годы культа личности создалось, благодаря догматическому толкованию социалистического реализма и культом личности искаженной художественной практике искаженное понимание этой художественной категории, то это ни в коем случае не значит, что никогда не было другой концепции, правильно ориентирующей советскую литературу и искусство.

Критическую сущность социалистического реализма никогда не отрицали те, кто по-марксистски воспринимал и эпоху социализма. Нужно сказать, что наблюдение Э. Фишера, это только вновь найденная, но давно известная истина, открытая уже тогда, когда только намечались и формировались теоретические предпосылки и принципы социалистического реализма. На Первом съезде было совершенно ясно сказано: „Социалистический реализм по существу своему является критическим. Критика и разрушение старого, критическое отношение ко всему, что враждебно нам и чуждо духу социализма, но еще гнездится в нашей жизни, составляет одну из важных задач социалистического реализма.“

Нельзя противопоставлять социалистический реализм как метод и как мировоззрение, утверждающие действительность, его критическому существу.

Основоположники марксизма говорили, что марксизм по существу своему критичен. Его критическая сторона направлена на разрушение, на уничтожение старого, и на этой основе — на основе критического усвоения, преодоления и уничтожения враждебного — на создание и утверждение нового строя.

Эту особенность нашего социалистического реализма... нельзя забывать. За последнее время в некоторых статьях, напечатанных в наших газетах, в частности в «Литературной газете», утверждалось, что социалистический реализм, в противоположность старому реализму, является утверждающим, а тот был критическим. Это — неправильная трактовка вопроса“ (П. Ф. Юдин, стр. 666).

От догматизации горьковского тезиса (чего в последующий период развития советское литературоведение не избежало, как видно также из концепции В. Ковалева) предостерегал на съезде уже А. Фадеев, отмечая, что „социалистический реализм, утверждая новую, социалистическую действительность, новых героев, в то же время является наиболее критическим из всех реализмов. Он более критичен, чем старый реализм, но соединяет

эту черту критики с утверждением новой, социалистической действительности, новой личности и новых отношений. Нам нужно перестроить весь мир, выкорчевать остатки капитализма и в экономике и в сознании людей. Нам нужно наконец пересмотреть все огромное наследство, которое осталось от прошлого. Это и делает социалистический реализм наиболее критическим реализмом и в то же время реализмом, утверждающим действительность. Не следует догматизировать правильное положение Алексея Максимовича, ибо если свести это положение к догме, то люди начнут писать вещи сусальные. Я думаю, что нужно нашим критикам поменьше догматизировать, больше опираться на живую практику жизни и литературы, чтобы теоретически освещать широкие социалистические перспективы нашего литературного развития" (стр. 234).

Эта, в основе своей правильная концепция, была впоследствии упрощена, сужена и сведена, в сущности говоря, к одной стороне положения, как вытекает из рассуждений некоторых литераторов, привыкших думать в прежних догматических категориях.

\*

Прения на съезде были богаты интересными мыслями, свежими наблюдениями, суждениями и плодотворными творческими концепциями, которые могут дать не один творческий импульс размышлению о судьбах, путях и перспективах развития советской литературы в 30-х и последующих годах, а также о сегодняшнем положении марксистской литературно-теоретической мысли.

Съезд, конечно, не отличался абсолютным единством взглядов. Его необходимо воспринимать как явление диалектически противоречивое, но одновременно необходимо стремиться постичь и оценить ведущие моменты и главный пафос его работы.

\*

„Первый за всю многовековую историю литературы съезд литераторов советских социалистических республик“ (Горький), явился важнейшим событием в литературной и культурной жизни молодого пролетарского государства. Подытоживая пройденный путь, он был одновременно переломным моментом в литературе 30-х годов, началом нового периода в ее развитии.

Работа съезда проходила под знаком всеобщего усилия писателей создать литературу, которая „по своему мастерству будет стоять великим горным хребтом в истории человечества и в истории искусства“, оказывать влияние глубиной революционных идей и художественного мастерства на мировое искусство, мышление и жизнь людей.

И то, что из намеченной съездом широкой идейной и эстетической программы в дальнейшем полностью не реализовались все его плодотворные культурно-политические результаты — это уже новая, следующая глава истории советской литературы, не менее сложная, интересная и драматическая.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> И. Эренбург, *Люди, годы, жизнь*. Т. 4, Новый мир, 1962, № 4, стр. 30.
- <sup>2</sup> *Первый Всесоюзный съезд советских писателей*. 1934. (Стенографический отчет.) Государственное издательство „Художественная литература“, М. 1934, стр. 222 (из выступления М. Кольцова). (В дальнейшем все цитаты приводятся по данному источнику: страницы указаны в скобках.)
- <sup>3</sup> А. В. Луначарский, *М. Горький — художник*. В кн. *Статьи о советской литературе*. Гос. учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, М. 1958, стр. 317.
- <sup>4</sup> Гегель, *Сочинения*, том XIV (*Лекции по эстетике*). М. 1958, стр. 374.
- <sup>5</sup> См. переписку Маркса и Энгельса с Лассалем по поводу его трагедии „Франц фон Зикинген“. (К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, том первый. Искусство, М. 1957, стр. 17—52.)
- <sup>6</sup> См. Рукопись Ф. Лассала о трагической идее. В кн. *К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве*, том первый. Искусство, М. 1958, стр. 19.
- <sup>7</sup> Работа современного эстетика Ю. Борева „О трагическом“ (Советский писатель, М. 1961) представляет собой теоретически эрудированный и в научном отношении глубоко обоснованный и исчерпывающий разговор об общих закономерностях и особенностях жанра трагедии в разные эпохи. Относительно менее разработанным звеном в его книге является, однако, анализ источников трагического в неантагонистическом обществе. Ю. Боров уделяет здесь внимание скорее конкретным формам трагедийных коллизий, видам трагедийности, чем постижению общего принципа революционной, социалистической трагедии, разъяснению общей социально-философской подоплеку трагедийных конфликтов в эпоху социализма.
- Само положение теории осложняется и определенной проблемной ограниченностью исходной теоретической точки зрения: о возможности возникновения источников трагедийных конфликтов в мире социализма говорится лишь в связи с „исключительными обстоятельствами“ (Ю. Боров, *О трагическом*, стр. 301; или также и Е. Старикиевич, *Проблемы трагедии и современность*. Вопросы литературы, 1962, № 2, стр. 92). Такое понимание чревато последствиями; снимается проблема трагедии как объективной категории действительности.
- Ситуация в разработке проблематики трагедии осложняется в свою очередь и сегодняшним положением марксистской философии, анализирующей эпоху социализма. Можно согласиться с мнением Ю. Борева, что пока в современной философской литературе не будет решена проблематика природы противоречий в социалистическом обществе, путей их преодоления (а также философская проблематика ядра диалектики, т. е. единства и борьбы противоположностей), до тех пор не будет удовлетворительно освещена и проблематика характера трагедийных конфликтов в социалистическом обществе, и место жанра трагедии в социалистическом искусстве вообще. Поэтому мы все еще находимся, собственно говоря, в начале создания общей теории социалистической трагедии.
- <sup>8</sup> Подробнее разработана эта проблема в книге М. Миклашека „*Пути развития советской комедии*“. Прага 1962, стр. 183—197.
- <sup>9</sup> Ю. Юзовский, *Овожденный Прометей*. Литературный критик, 1934, № 10, стр. 124.
- <sup>10</sup> С. Шупак, *Заметки о творческих задачах драматургии*. Литературный критик, 1934, № 7—8, стр. 101.
- <sup>11</sup> См. С. Цимбал, *Вражда между замыслом и умением*. Рабочий и театр, 1934, № 32, стр. 10—11.
- <sup>12</sup> См., например, статью В. Фролова, *Общественное назначение Театра сатиры*. Театр, 1950, № 1, стр. 28.
- <sup>13</sup> К. Тренев, *Перед заманчивыми задачами*. Театр и драматургия, 1934, № 11—12, стр. 10.
- <sup>14</sup> См. А. О. Богуславский, В. А. Диев, *Русская советская драматургия*, 1917 по 1935. АН СССР, М. 1963, стр. 355—359.
- <sup>15</sup> А. О. Богуславский и В. А. Диев разъясняют содержание понятия „шекспиризации“ следующим образом: „... проникновение в глубины человеческой души — вот что так властно привлекало советскую драматургию в Шекспире. Вот в чем были основа, главное существо лозунга «шекспиризации»“. (А. О. Богуславский, В. А. Диев, *Русская советская драматургия*, 1917—1935. АН СССР, М. 1963, стр. 359.) Кажется, однако, что содержание понятия, как вытекает из прений на съезде, обладает большей емкостью.

- <sup>16</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, том 1. Искусство, М. 1957, стр. 29.
- <sup>17</sup> Об этом см., например, книгу: А. Караганов, *Жизнь драматурга*. Творческий путь Александра Афиногенова. Советский писатель, М. 1964, стр. 216—249.
- <sup>18</sup> См., например, теоретическую дискуссию, завязавшуюся на страницах советской литературоведческой печати: А. Бушмин, *Социалистический реализм*. (К вопросу о его толковании.) Русская литература, 1963, № 4, стр. 3—24; С. Ломинадзе, *Признак богатства, а не „свидетельство бедности“*. Вопросы литературы, 1964, № 8, стр. 169 по 179; А. Бушмин, *Против упрощения сложной проблемы*. Русская литература, 1964, № 4, стр. 214—226.
- <sup>19</sup> А. Бушмин, *Социалистический реализм*. (К вопросу о его толковании.) Русская литература, 1963, № 4, стр. 10.
- <sup>20</sup> А. Бушмин, *Против упрощения сложной проблемы*. Русская литература, 1964, № 4, стр. 216.
- <sup>21</sup> А. Бушмин, *Социалистический реализм*. (К вопросу о его толковании.) Русская литература, 1963, № 4, стр. 22.
- <sup>22</sup> Там же, стр. 23.
- <sup>23</sup> Там же, стр. 10.
- <sup>24</sup> А. Бушмин, *Против упрощения сложной проблемы*. Русская литература, 1964, № 4, стр. 216.
- <sup>25</sup> Там же, стр. 221.
- <sup>26</sup> А. В. Луначарский о театре и драматургии, том 1. Искусство, М. 1958, стр. 650 по 651.
- <sup>27</sup> Там же, стр. 668.
- <sup>28</sup> Там же, стр. 375.
- <sup>29</sup> А. Бушмин, *Социалистический реализм*. (К вопросу о его толковании.) Русская литература, 1963, № 4, стр. 11.
- <sup>30</sup> А. В. Луначарский о театре и драматургии, том 1. Искусство, М. 1958, стр. 384. Впрочем, характеризуя русское реалистическое театральное искусство, Луначарский отмечал, что „наш традиционный театр“ (имеется в виду Малый театр — М. М.), не гнался за... исчерпывающим портретированием жизни. Он всегда сгущал краски, он всегда давал некоторую гиперболу, некоторую художественную стилизацию, и все, очевидно, заключалось в том, чтобы не только не оторваться от действительности, но, глубже в нее вникнув, в то же время творчески переработать ее для иной раз парадоксального выявления заключенных в ней уродств или положительных черт“ (там же, стр. 384).
- <sup>31</sup> Там же, стр. 655—656.
- <sup>32</sup> А на самом деле это была своеобразно продолженная в 30-х годах борьба против сатирического искусства, которое вряд ли может полностью обойтись без стилизующих, условных приемов и художественных средств, если оно не хочет потерять свою специфичность.
- <sup>33</sup> Этот подход был не менее ошибочным, чем недооценка творчества Маяковского со стороны Н. Бухарина, в интерпретации которого оно сузилось лишь на агитку. Упрощающий взгляд Бухарина подвергается в работах по истории советской литературы справедливой критике, в то время как о неприемлемой и крайне ошибочной интерпретации Кирпотина не было до сих пор сказано ни слова. Впрочем, даже Горький в своем заключительном слове взял под сомнение и другую сторону творческого почерка поэта, а именно „гиперболизм“ Маяковского, отметив его „вредное влияние“ на советскую поэзию (стр. 679).
- <sup>34</sup> В. Кирпотин, *Советская драматургия*. М. 1934, стр. 36.
- <sup>35</sup> М. Горький, *Собрание сочинений*, том 25, стр. 110.
- <sup>36</sup> В. Ковалев, *Утверждающий характер советской литературы*. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 38.
- <sup>37</sup> Там же, стр. 40—41.
- <sup>38</sup> М. Горький, *Собрание сочинений*, том 25, стр. 93—94.
- <sup>39</sup> В. И. Ленин, *Сочинения*, т. 38, стр. 85.
- <sup>40</sup> Там же, стр. 219.
- <sup>41</sup> Цит. по чешскому изданию Ernst Fischer, *Odcizení, dekadence, realismus*. Československý spisovatel, Praha 1963, стр. 65.

## K problematice socialistického realismu a sovětské dramatiky třicátých let

Význam I. sjezdu sovětských spisovatelů v literárním životě SSSR byl v pracích o dějinách sovětské literatury nejednou konstatován. Přesto sjezdové materiály nebyly dodnes z různých příčin zevrubně a v plné šíři prostudovány, aby tak mohlo být plně zhodnoceno místo sjezdu ve vývoji sovětské literatury i jeho přínos teorii socialistického realismu.

Socialistický realismus se stal v polovině třicátých let novou uměleckou koncepcí, vyjadřující objektivní vývojové tendence i „potřeby revolučního umění“. Integrovační tendence této koncepce se v tehdejší vývojové etapě doplňovaly orientací na uměleckou *syntézu*, která pomáhala spisovatelům při celostním zobrazení skutečnosti ve vši její životní mnohotvárnosti a protikladnosti. Tato koncepce vedla literaturu k dosažení hlubokého filosofického zobecnění, pronikavého filosofickopolitického promyšlení epochy, což zůstává doposud nesplněným úkolem socialistické literatury vůbec.

Málo je prostudován i přínos sjezdu k vývoji sovětské *dramatiky*. Vedle orientace na vytvoření *monumentální* dramatické formy byla na sjezdu zdůrazněna pozornost k „molekulárním“ procesům v životě společnosti, k „všednímu dni“ socialismu (linie psychologického dramatu). Volalo se rovněž po vytvoření socialistické *tragédie* a *komedie*. (V souvislosti s vývojem *lyrické* komedie z počátku třicátých let se na sjezdu objevily jisté zjednodušující teorie „kladné komedie“ [Kiršon, Juzovskij aj.]. Proti těmto tendencím byla postavena koncepce, zdůrazňující formy, vysoké, „usvědčující“ sovětské komedie.)

Aktuální uměleko-filosofické úkoly sovětské dramatiky obracely pozornost dramatických autorů zcela zákonitě k Shakespearovi, jehož tvorba představovala příklad dramatiky „vášnivého umění velkých myšlenek a strhujících vášní“.

První sjezd sovětských spisovatelů představoval mocný nástup k novým uměleckým výbojům. Jeho průběh, tvůrčí a kritická atmosféra a zvláště jeho teoretické výsledky nejpádněji vyvracejí názory některých západních literárních vědců i revizionistů našeho tábora, kteří se dodnes snaží vykreslit sjezd jako mezník, od něhož se datují regresivní tendence ve vývoji sovětské literatury a umění vůbec. Jednání sjezdu svědčilo o tom, že organizační sjednocení spisovatelů neznamenal o tvůrčí nivelizaci, nebrzdilo iniciativu, nenarušovalo dynamismus novátorských a experimentálních výbojů, ale že se naopak mohlo stát základnou, která měla zabezpečit další rozmach sovětské literatury.

Sjezd potvrdil, že plodné principy kulturní politiky strany, vypracované už ve dvacátých letech (zejména literárněpolitický princip široké *svobodné soutěže* v oblasti tvůrčích výbojů, který byl fixován i ve stanovách Svazu sovětských spisovatelů), zůstávají v platnosti. Tyto závažné momenty literárněumělecké politiky strany byly v pozdějším vývoji, bohužel, opuštěny.

V oblasti teorie socialistického realismu se však v rozhovoru o stavu sovětské dramatiky objevily vedle perspektivní orientace na mnohotvárnost jeho uměleckých forem i příznaky zúženého pojmání jeho umělecké palety (jako např. v případě stylizovaných postupů u V. Kirpotina), což později, v 2. polovině třicátých let, vrcholilo v kanonizaci ryze realistických výrazových prostředků, nenarušujících životní pravděpodobnost. V řešení těchto otázek dodnes existuje neujasněnost a rozpaky, jak o tom svědčí např. koncepce A. Bušmina, který se snaží potlačit význam a místo stylizovaných forem v estetice socialistického realismu. A přece již ve dvacátých a pak v třicátých letech A. V. Lunačarskij, v soulase se svou koncepcí realismu jako „široké kategorie“, považoval oba postupy, tj. jak „realistický“, tak „stylizující“, za *rovnoprávné a organické postupy realistického umění*. Budoucnost socialistického umění viděl jako postupný vývoj jdoucí po obou liniích těchto stylistických postupů. Pro tuto širokou koncepci socialistickorealistického umění vystupovali na sjezdu někteří spisovatelé i politikové (A. Fadžev, N. Nikitin, N. Bucharin).

Neméně složitým teoretickým problémem je otázka podstaty základního patosu sovětské literatury (souvztažnosti *utvuzujícího* a *kritického* principu), otázka, která není dodnes vinou mechanického chápání *protikladu kritického a socialistického* realismu teoreticky propracována. A přece se už před třiceti lety, v době, kdy se teprve krystalizovaly teoretické předpoklady a principy socialistického realismu, zdůrazňovala na I. sjezdu sovětských spisovatelů jeho *kritická* podstata. K tomu se teorie, která prošla obdobím dogmatismu, dopracovává teprve dnes.