

ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО

**ФОРМОВКА  
СОВЕТСКОГО ПИСАТЕЛЯ**

СОЦИАЛЬНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ  
ИСТОКИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ  
КУЛЬТУРЫ

«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ 1999

ББК 83.3 Р1

Редакционная коллегия серии «Современная западная русистика»:

Б. Ф. Егоров (председатель),

Я. А. Гордин,

А. В. Лавров,

М. А. Турьян.

ISBN 5-7331-0134-2

© Е. Добренко, 1999

© Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999

*Галине Андреевне Белой*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В апреле 1920 года Александр Блок записал в дневнике: «Я боюсь каких бы то ни было проявлений тенденции “искусство для искусства”, потому что такая тенденция противоречит самой сущности искусства и потому что, следуя ей, мы в конце концов потеряем искусство; оно ведь рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души *массы*. Великое искусство рождается только из соединения этих двух электрических токов»<sup>1</sup>. Так начинается, если судить по блоковскому дневнику, тема, которая, спустя год, выльется в «пушкинскую речь» Блока.

Рождение будущего «человека-артиста» Блок связывал с грядущим синтезом творческой личности и «души массы». Между тем, неумолимая логика революции вела к кардинальным изменениям обоих этих начал. Грядущий «человек-артист» оказался дикой карикатурой на блоковскую мечту. Страшное предвидение наполняет размышления Блока последних лет жизни тревогой; «музыка революции» все больше оглушает его своими чудовищными диссонансами, что сообщает одной из центральных тем его позднего творчества — теме «назначения поэта» — истинный профетизм.

В голодном, наполовину вымершем Петрограде, в обстановке ошеломляющего исхода интеллигенции, в разгар гражданской войны, в достигшем предела ожесточении, речь Блока, прочитанная им в день 84-й годовщины смерти Пушкина в Доме литераторов, глубоко отозвалась в сознании слушателей (в зале, по воспоминаниям современника, «присутствовал весь литературный Петербург»): «Разно было всегда, и особенно в последние годы, отношение к Блоку, но то, что он сказал о Пушкине, и то, как он это сказал, — с какой-то убежденной твердостью, — захватило всех, отразилось в слушателях не сразу осознанным волнением, вызвало долгие рукоплескания и возбудило долгие разговоры»<sup>2</sup>.

Чуткий к «музыке революции», Блок безошибочно определил центральную тему эпохи небывалого исторического «творчества масс» — *тему свободы творчества*. Он узаконивает извечный конфликт «поэта и черни», лишает его романтического надрыва, утверждая *право* черни на требование от поэта «пользы»: «Со своей точки зрения чернь в своих требованиях права». Но цена этого права высока: воспетая Пушкиным «тайная свобода», утверждает Блок, — «вовсе не личная толь-

ко свобода, а гораздо большая». Три последовательных дела дано совершить поэту: «во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в третьих — внести эту гармонию во внешний мир».

«Назначению поэта» мешает чернь, но возможности ее, убежден Блок, ограничены, ибо поэт — «сын гармонии», его дело «совершенно несоизмеримо с порядком внешнего мира». Между тем, «люди догадались выделить из государства один только орган — цензуру, для охраны порядка своего мира, выражающегося в государственных формах. Этим способом они поставили преграду лишь на третьем пути поэта: на пути внесения гармонии в мир; казалось бы, они могли догадаться поставить преграды и на первом и на втором пути; они могли бы изыскать средства для замутнения самих источников гармонии; что их удерживает — недогадливость, робость или совесть, — неизвестно. А может быть, такие средства уже изыскиваются?»<sup>3</sup>.

Вопрос Блока оказался глубже любых возможных ответов. Здесь — страшная догадка.

Эта книга о «замутнении самих источников гармонии» — предпрятии небывалом и, судя по блоковскому вопросу, даже мало представимом в ушедшей культуре.

Оговоримся сразу: менее всего занимает нас здесь последняя «задача поэта» — «внесение гармонии в мир», — на пути к выполнению которой издревле стоит цензура, к чему, заметим попутно, и Блок относился, в общем, с пониманием: «Со своей точки зрения чернь в своих требованиях права». Главное — *изменение состава крови «творческой личности»*. Эта проблема, как представляется, выводит разговор о советской литературе из области бесконечных трюизмов о «свободе/несвободе советского писателя» (эта советская/советологическая риторика сама является частью советской/антисоветской литературы). В соответствии с такой бинарной логикой советская литература просто *не читывается*.

Эта книга родилась из ощущения постоянной нехватки «воздуха» революционной и советской эпох, широкой культурной перспективы, понимания историко-литературного процесса как живого процесса человеческой деятельности, встречи различных политических, идеологических интенций, столкновения интересов и психологий, реальной борьбы людей в многочисленных исследованиях истории советской литературы.

Стоит в полной мере осознать удивительный, в сущности, факт: всякий раз попытки историзации советской литературы завершались *утерей объекта*. Подобное ускользание, повторяющееся во множестве историко-литературных работ, посвященных советской литературе, наводит на мысль о некоем дефекте исходных представлений об исследуемом феномене. Речь, как представляется, идет о непрояснен-

ности проблемы эстетической ценности соцреалистической продукции и, в свою очередь, о неточном понимании природы субъекта соцреалистического производства. Этим, видимо, можно объяснить то обстоятельство, что большинство написанных на Западе (и пишущихся в постсоветскую эпоху в России) «историй советской литературы» сводятся к описанию истории собственно несоветской литературы. Все попытки создания некоей «общей» истории советской литературы, неоднократно предпринимавшиеся как на Западе, так и в постсталинскую эпоху в СССР (в последнем случае речь шла о «помещении» «возвращенных писателей» в готовую «Историю»), могут быть охарактеризованы как вполне романтические предприятия.

Центральными персонажами существующих историй являются авторы, стоящие, как правило, либо вне, либо на далекой периферии собственно советской — соцреалистической — литературы (здесь, конечно, права была советская критика в своих оценках Платонова и Цветаевой, Ахматовой и Булгакова, Пастернака и Мандельштама). Говорить об отношениях этих писателей с советской литературой (именно об отношениях, ибо они не есть органическая часть ее) можно, лишь исходя из блоковских представлений о преграде на «третьем пути поэта»: это их (творцов) история, но не история советской литературы. В центре же советской литературы стояли совершенно другие персонажи, и в разговоре о них нам не пройти мимо главной догадки Блока — о возможности «замутнения самих источников гармонии». Наиболее значительные русские писатели XX века имеют к советской литературе весьма опосредованное отношение именно потому, что ими была осознана не только возможность «замутнения источников гармонии», но понята была эта возможность как величайшая опасность. Их судьбы, их трагедия — обычная судьба поэта (с этой констатации и начал Блок свою речь о «творческом бремени поэта», спокойно заявив: «роль поэта — не легкая и не веселая; она трагическая»).

Советская литература — феномен качественно (да и количественно) иного свойства.

Резкая редукция авторского начала в советской литературе, когда реальным автором «художественной продукции» выступает собственно власть<sup>4</sup>, не отменяет того очевидного обстоятельства, что советская литература создавалась все-таки конкретными прозаиками, поэтами, драматургами — авторами соцреалистических текстов. Корпус этих текстов — без преувеличения — огромен, как огромно и число их создателей — советских писателей. Число членов бывшего Союза советских писателей известно — 10 тысяч человек. Цифра эта, конечно, не абсолютна — не все авторы были членами Союза; кроме того, она отражает число писателей к концу полувековой истории советской литературы и, таким образом, не отражает количественных характеристик «писательского союза» в движении. Цифра же созданных ими произведений советской литературы и вовсе неизвестна (суще-

ствует лишь статистика по выпущенным книгам). И все-таки, какова же эта цифра? Более или менее определенно можно определить ее, используя данные, оглашенные на Втором съезде советских писателей, прошедшем спустя ровно два десятилетия после Первого, в 1954 году: в 1934 году было выпущено 3085 произведений советских писателей тиражом в 40 миллионов 135 тысяч экземпляров; в 1953 году было опубликовано 4285 произведений общим тиражом в 198 миллионов 327 тысяч экземпляров<sup>5</sup>. Таким образом, среднегодовые цифры — 3685 произведений тиражом в 119 миллионов 231 тысяча экземпляров. В расчете на два десятилетия это 73700 произведений тиражом в 2 миллиарда 384 миллиона 620 тысяч экземпляров. Таков объем произведений советской литературы только в «классическую сталинскую эпоху». Следует, однако, иметь в виду, что история советской литературы насчитывала еще как минимум три десятилетия, а количество производителей (и следовательно, произведенной ими «художественной продукции») увеличилось за это время втрое.

Здесь, разумеется, возможно возражение: стоит ли вообще говорить об этих «легионах красных Львов Толстых», если соцреалистический канон может быть проявлен на довольно локальном плацдарме «советской классики» — достаточно оперировать двумя десятками имен, не выходя за пределы программы советской средней школы. Очевидно, однако, дело не только в постановке конкретной исследовательской задачи, диктующей определенный принцип отбора материала. Соцреализм — это не только канон. Имманентное исследование соцреалистического канона не позволяет, как представляется, проникнуть к глубинной специфичности соцреалистической эстетики<sup>6</sup>. Соцреализм — это не десяток текстов, но именно бескрайнее море «художественной продукции» — эпопей, романов, поэм, пьес... Соцреализм и важен этой своей экстенсивностью, скрывающей за «изображением жизни в формах самой жизни» бездонную энтропию «жизневого творчества масс» и самого соцреалистического письма, «устроенного как машина кодирования потоков желаний массы»<sup>7</sup>. Замыкание же соцреализма в узком ряду хрестоматийных образцов (текстов и имен) может быть осознано как инерция традиционного подхода к художественному творчеству без учета специфики предмета изучения<sup>8</sup>.

Соцреализм, как всякая эстетическая система, имел свою эстетическую программу. Программа эта сводилась к преодолению модернизма. Ее утопизм состоял в попытке «выскочить» из истории, создать модо-модернистскую эстетику, помыслить ситуацию, при которой модернизм как бы не было (в этом смысле, соцреализм действительно «невозможная эстетика», если воспользоваться определением Режин Робэн). Соцреализм вообще может быть определен как постмодернизм минус модернизм — эта эстетика находится в «минус времени». «Ретроградность» сталинской культуры имела глубокие социальные корни, вырастая из интенции власти, преодолев революцию, вернуть

искусство массам. Для этой небывалой задачи потребовались нетрадиционные средства — особый институт «советских писателей», людей, культурный горизонт которых был бы пригоден для создания такого рода литературы: нужно было многого не знать (или многое забыть), нужно было многому «научиться у классиков», перестроить свои «художественные рефлекссы», говоря словами Алексея Толстого, нужно было, наконец, «победить историю», ибо модернизм именно в своем агрессивном антитрадиционализме был прежде всего результатом внутрискультурного процесса — кризиса традиции, тогда как соцреализм был продуктом истории, движущейся не перспективно, но ретроспективно. Эстетические параметры соцреализма, если бы была возможность выразить их математически, — величины отрицательные. Это новое культурное измерение — минус-стиль — рождено было мощным «историческим поворотом», каковым явилась постреволюционная — сталинская — культура.

Важен и другой аспект: исследования соцреализма традиционно основываются на анализе *продукта* этой культуры (канона), но не *процесса производства* и потому практически не объясняют социальные истоки и культурные задачи сталинского искусства. Следует, однако, понять, что соцреализм — это музей особого рода. Ориентация на «вершины» (как в классических культурных моделях) здесь далеко не всегда продуктивна. Да и нормативность не является специфической чертой «самого передового художественного метода». Напротив, она сближает соцреализм со многими другими эстетическими системами. «Живая душа соцреализма» не в нормативности, а в особом образе функционирующей «творческой личности».

В более широком смысле речь идет о понимании истории литературы, которое еще в начале 1960-х годов отстаивал Ролан Барт, пытаясь найти грань между историей, литературой и личностью автора (основной для нас узел проблем). В своей книге о Расине Барт говорил о «тяжелых последствиях» «автороцентричности» в традиционной истории литературы: «Угнездившись на авторе, превратив литературного “гения” в центр наблюдения, мы вытесняем на периферию, в зону каких-то далеких туманностей, собственно исторические объекты; мы касаемся лишь нечаянно, мимоходом, в лучшем случае мы указываем на их существование, оставляя другим заботу по их изучению в неопределенном будущем; самое главное в истории литературы становится выморочным имуществом, от которого отказались одновременно и историк, и критик. Можно сказать, что место человека, писателя, в нашей истории литературы аналогично месту события в историзирующей истории: обладая первостепенной важностью в ином плане, здесь он загораживает всю перспективу; истинный сам по себе, он приводит к созданию ложной картины»<sup>9</sup>. Речь у Барта идет о радикальной смене оптики: история литературы «возможна лишь на уровне литературных функций (производство, коммуникация, потреб-

ление), а никак не на уровне индивидов, отправлявших эти функции. Иначе говоря, история литературы возможна лишь как социологическая дисциплина, которая интересуется деятельностями и установлениями, а не индивидами... Писатели будут рассматриваться только как участники институциональной деятельности, идущей сверх индивидуальности каждого... Отсечь литературу от индивида! Болезненность операции, даже ее парадоксальность — очевидны. Но только такой ценой можно создать историю литературы; набравшись храбрости, уточним, что введенная в необходимые институциональные границы, история литературы окажется просто историей как таковой»<sup>10</sup>. Для подобного утверждения в 1960 году действительно требовалась смелость: еще за четыре десятилетия до того описываемое Бартом культурное пространство рассматривалось русскими формалистами в категориях «литературного быта».

Отчасти и об этом размышлял в те же годы Аркадий Белинков. Один из наиболее проникновенных исследователей интересующего нас в этой книге феномена, он писал (в тех же, что и Барт, словах) о «тягчайших последствиях» «генерализации» и традиционного интереса к «канону»: «Процесс, необходимость, детерминация, отсутствие свободы воли, незаинтересованность реальным художником приводят к тому, что исследователь вырывает своего героя из конкретной истории, как листок из книги, и пытается по этому вырванному листку понять, о чем написана книга. Исследование реальной истории художественной литературы уступило место обстоятельному описанию хороших книг. История литературы оказалась написанной пунктиром. Между великими писателями образовались щели, заполненные такими писателями, которых считается прямо неприличным не только изучать, но даже спрашивать, что они написали. Одновременно с писателем из щели где-то на литературоведческих дорогах потерялся и обыкновенный плохой писатель. Обыкновенный плохой писатель — промежуточное звено между великими писателями, культура, на которой вызревает великий писатель, — исчез из литературоведения. Наука о литературе превратилась в «Жизнь замечательных людей», издание абсолютно почтенное, но не призванное исчерпать научное литературоведение. Читая то, что издается в качестве научного литературоведения, часто испытываешь настоятельную потребность посвятить свою жизнь «Очеркам истории плохой русской литературы» и проложить ими главы великой, но излишне благополучной истории. Поистине неоспоримое достоинство работ по великой и благополучной истории русской литературы в том, что по прочтении их все сразу становится ясно. Из литературоведения ушел вопросительный знак. Редкие и робкие вопросительные знаки пробиваются в неравной борьбе с толстыми палками восклицательных знаков!»<sup>11</sup>.

Все это в особенности справедливо в отношении соцреализма, ставящего все больше и больше вопросов, доказательством чему — ин-

интерес к сталинской культуре в посткоммунистическом мире. Интересно, казалось бы, уже лишенный той прагматики, которая была характерна для эпохи надвое расколотого мира. Он питается и неудовлетворенностью существующим набором советологических ответов на основные вопросы соцреалистической эстетики («политический контроль», «репрессии», «давление режима» и т. п.). Возвращаясь к блоковской догадке, заметим, что, например, цензура, в которой Блок видел преграду на пути внесения художником гармонии в мир, не только социальная институция (которая, впрочем, может служить не только преградой, но и «проводником гармонии», если видеть в соцреализме попытку изменения жизни по законам «тотального политико-эстетического проекта»<sup>12</sup>). Именно цензура необходима для «замутнения самих источников гармонии», но уже не как внешняя автору величина, а как *внутренняя*, как важнейшая часть его «творческой личности». Не следует поэтому преувеличивать заслуги и роль Главлита в истории советской литературы, по крайней мере, в классический период ее истории. Главлит — лишь механизм переналадки соцреалистического механизма «отражения и переделки жизни», показывающий градус соответствия/отклонения функционирования писателя функциям советской литературы<sup>13</sup>.

Строго говоря, соцреализм — это не «управляемое искусство», как утверждала традиционная советология, но *самоуправляемое*, не контроль, но *самоконтроль*: для советского писателя не может быть «проблемы цензуры», ибо в той мере, в какой цензурирование превращается из составной части «творческого акта» советского писателя во внешнюю для него проблему (или, того более, в преграду), он перестает быть *советским* писателем в прямом смысле слова (примеров тому в истории советской литературы известно немало). Ни политический контроль, ни цензура *не нужны были* ни «рядовым советским писателям», ни «классикам советской литературы»: Николай Островский так же не нуждался в них в 1930-е годы, как и четыре Островских (два прозаика, один поэт и один переводчик) — членов Союза писателей СССР — в 1970-е. «Советский классик» (Фадеев, например) *сам был цензурой*.

Такого писателя только предстояло создать.

*Превращение автора в собственного цензора — вот истинная история советской литературы.* Специфика соцреализма не в каноне и даже не в его «художественной продукции». Истинные продукты соцреализма — люди: читатели и писатели. Соцреализм — это не творчество текстов, но *творчество жизни*. По классической сталинской формуле, советские писатели — «инженеры человеческих душ», но и сами они — продукт социальной инженерии (эту вторую часть формулы не смогли осознать ее истинные авторы — левовцы, так и оставшиеся в досоветской, революционной культуре). Менее всего здесь следует видеть тривиальный «террор против творцов»: советская литература

расцвела именно после эпохи «бури и натиска» как постреволюционная культура. А проблема цензуры есть проблема расхождения заданных литературе функций и творческой личности. У советского же писателя никогда не было более сурового цензора, нежели он сам: советский писатель и есть цензор. Так советской культурой была преодолена вечная пропасть между искусством и жизнью (или, в терминах традиционной культуры — от Пушкина до Блока, между «поэтом и чернью», «поэзией и пользой»). В соцреализме осуществился парадоксальный синтез «музыки творческой личности» и «музыки души массы». Потребовалось мощное волевое усилие власти, чтобы свести эти всегда трагически разъятые музыкальные темы. В результате этого постигнине «революционного творчества» не просто была разрушена прежняя система отношений между «поэтом и чернью», но появился новый творец — «плоть от плоти народа».

Советский писатель лишь в той мере может быть назван продуктом творчества власти, в какой сама эта власть осознала и институализировала то, что Ленин называл «*живым творчеством масс*». Не только специфика соцреалистической продукции поражает всякого, ступившего за грань «каменного века» русской литературы (обозначим эпоху рождения советской литературы — 1920-е годы — «бронзовым веком» русской литературной истории), но специфика «литературного быта» и «творческое поведение» его деятелей. Откуда пришла эта «армия поэтов»? Кто эти люди, создававшие многомиллионными тиражами многотомные эпопеи, каковы их судьбы? Одни из них были «незаконно репрессированы», а другие стали Сталинскими лауреатами, а было и то и другое вместе — и много еще каких переплетений было. Словом, общая, советская судьба... Общность здесь генетическая: все они являются собой некую новую генерацию «творцов». И хотя сама эта «генерация» состоит из множества поколений, каждое из которых с разной степенью ожесточения уничтожало предыдущее, «чтобы плыть в революцию дальше», и хотя эта «генерация» очень пестра (типология советских писателей — от безграмотных ударников до «перестроившихся» эмигрантов, от вчерашних бунтарей до лояльных кающихся интеллигентов, от откровенных драмделов до наивно верящих в свое призвание, от выпускников Литинститута до высших литературных чиновников — поистине неисчерпаема) — это *общая* страница в истории русской литературы. Главное здесь — в пересмотре традиционных представлений о природе и сущности творчества, о «творческом бремени», о «назначении поэта», столь мощно выраженных в блоковской пушкинской речи и сохранившихся вне или на периферии советской литературной культуры. В этом смысле «советские классики», к которым традиционно обращаются, говоря о соцреализме, есть лишь *образцовые* советские писатели, и нет *никакой* принципиальной разницы между Первым секретарем ССП прозаиком Георгием Марковым и, скажем, прозаиком из Астрахани Александром Марковым, и

поэтом и прозаиком из Рязани Евгением Маркиным (это реальные «члены ССП»). Здесь, однако, уже «устье» советской литературы, но был ведь и путь к ее «морально-политическому единству». Не путь литературы нас будет занимать в этой книге, но путь людей, эту литературу создававших — общая их биография.

Этот интерес к «литературе без литературы» определил и логику нашего исследования. Задача рассмотрения истории формовки советского писателя диктует особый способ отбора материала: наибольший интерес представляют не «советские классики», но как раз рутинные «советские писатели» — тот самый «легион», что произвел советскую литературу. Здесь, в этой массе пребывало подавляющее большинство «советских литераторов»: от секретарей Союза писателей до «широкой писательской общественности» и «творческой молодежи».

Мы отдаем себе отчет в том, что двигаться предстоит все время *по обочине русской литературы*, но именно здесь, на этой «обочине» проходила «*столбовая дорога советской литературы*». Одни писатели на этой обочине родились и прошли здесь весь свой «творческий путь служения партии и народу»; другие зашли сюда позже, так и оставшись навсегда; третьи — родившись тут, кто раньше, кто позже, кто только под конец жизни, ушли с этой дороги; четвертые не захаживали сюда вовсе; пятые навывались только изредка; шестые старались быть и тут и там; седьмые, восьмые, девятые...

Полноводная река советской литературы диктует исследователю свой маршрут: от низовой разночинской народнической поэзии XIX века поток «самоучек» едва заметным ручейком втекает в русскую литературу. Революция разрушает грань между культурным и субкультурным потоками, образуя новый культурный сплав, создавая небывалые утопии творчества, рождая новое «творческое поведение» и достигая пика в борьбе литературных группировок, в новых теориях и практиках творчества, в «массовом литературном движении» 1920-х — рубежа 1930-х годов, втягивавшем в литературу огромные людские потоки; «коллективное творчество» выталкивает на поверхность в начале пролеткультовских «студийцев», затем организуемых РАППом рабселькоров, «литкружковцев», «ударников в литературе», после этого — «писательские бригады»; теория и практика «литературной учебы» явилась завершением постройки. Конец «коллективного творчества» наступает с концом революционной эпохи и утверждением советской культуры, основанной на «восхождении» от «начинающих» к «мастерам», когда прежние писатели либо адаптировались в советской литературе, либо ушли из нее. В литературу входят новые поколения, уже не знавшие «разрыва между мировоззрением и творчеством» (мы продолжаем говорить о *советских писателях*). Разумеется, процесс этот не был однолинейным и имел различные измерения (идеологическое, институциональное, эстетическое и др.), имел он, конечно, и

множество отклонений, но очевидно, что для советской литературы он был определяющим. Само же формирование генеративной цепи советской литературы, своего рода «периферия периферии» — *самоучки-студийцы-рабселькоры-кружковцы-ударники-начинающие-мастера* — находится в центре нашего исследования и диктует последовательность рассмотрения.

Соцреализм — это культурная революция не только «сверху», но и «снизу». Возглавившая эту революцию власть лишь учла и верно прочитала массовый «запрос». *Читательским* ответом на этот «запрос» и стала советская литература: читатель не только формировал соцреалистическую эстетику «под» свой «горизонт ожидания», но сам создавал ее, *превращаясь в советского писателя*. Референция ориентированнейшей на «массы» советской литературы исключительно широка. Это сообщает ей некоторую центробежность — соцреалистический канон сдвигается к периферии, его границы «воспалены». Но именно на границах эстетической системы «пламенеющий амфир» центра как бы тускнеет<sup>14</sup>, растекаясь множеством ручейков от многотысячной «армии советских писателей» к «массовому читателю».

Движение по «периферии» соцреализма позволяет, как представляется, историзировать и часто существенно скорректировать традиционные модели советской литературы: понятие периферии в соцреализме лишь по видимости абсолютно, и, кто знает, не является ли текст Александра Маркова более репрезентативным, чем текст Георгия Маркова, а текст последнего — более репрезентативным, чем текст «советского классика», ведь «стертость» соцреалистического письма относительна, и в более стертом тексте соцреализм проявляется куда ярче, чем в более «личностном». Генеалогия соцреализма на уровне авторства позволяет понять соцреализм не только как бесконечный процесс производства текстов и их потребителей, но как процесс *радикального творчества*: производства самих производителей; это не только мастерская текстов, но *мастерская мастеров*.

Самое себя творящее искусство... Как знать, не является ли пресловутый утилитаризм советской литературы в своем пределе самоотрицанием, а соцреализм — «чистым искусством»? И, быть может, это еще более глубокая догадка оглушенного «музыкой революции» Блока в той самой дневниковой записи, с которой мы начали эти наши предварительные замечания, — мысль о том, что «тенденция «искусство для искусства»... противоречит самой сущности искусства», что, «следуя ей, мы в конце концов потеряем искусство»?

Возможна ли такая потеря?

Одно можно утверждать определенно: пролегла между нами эпоха соцреализма в состоянии скорректировать любые традиционные представления об искусстве и творчестве.