

*Вадим КОВСКИЙ*

## **Живая литература и теоретические ДОГМЫ**

### **К спорам о социалистическом реализме**

Все более успешное разоблачение идейной природы и социальных злодеяний сталинизма нередко порождает в нашем сознании некий драматический надлом. Информация о прошлом, добываемая с кровью (отнюдь не метафорической), оказывается в таких случаях непосильной для нормальной человеческой психики, а сталинизм начинает отождествляться со всей историей и культурой народа после Октября, не оставляя здесь никаких просветов. Вольно или невольно подобный взгляд проецируется и на советскую литературу.

Быть может, наиболее выразительный пример тому — эпатажная статья В. Ерофеева «Поминки по советской литературе». Справляя свою тризну, Ерофеев приходит к выводу: «Есть такая страна — Тухляндия. В ней мы прожили многие годы. В ней своя, тухляндская литература. Это еще раз к вопросу о соцреализме»<sup>1</sup>.

Не будем задерживаться на оценке собственной страны (именно страны, а не ввергнувшей ее в неисчислимы бедствия социальной мифологии или, скажем, партийно-государственной системы, планомерно удушавшей культуру). Это увело бы нас далеко в сторону от темы. Остановимся лишь на глобальной аттестации советской литературы как «тухляндской» и зачислении ее всецело по ведомству «соцреализма». Хотя далее автор и усматривает в этой литературе «три измерения» («официальное», «деревенское» и «либеральное»), как будто бы достаточно отличных друг от друга. Но на уровне самого широкого обобщения все это для Ерофеева — «порождение соцреалистической концепции, помноженной на слабость человеческой личности писателя, мечтающего о куске хлеба, славе и статус-кво с властями...».

#### I

Еще в 20-е годы, в напостовско-рапповские времена создавалась легенда, утверждавшая, что, взобравшись по иерархической «лестнице методов», любой советский писатель, овладевший «передовым мировоззрением», даст сто очков вперед «архискверному» Достоевскому. Реальной

<sup>1</sup> «Литературная газета», 4 августа 1990.

*Ковский В. Е.* — доктор филологических наук. Специалист в области советской литературы.

сложности историко-литературного развития и феномену художественности последовательно противопоставлялись «тема», «идея», «воспитательное» значение литературы и т. п. И ныне, сталкиваясь с тем, как изучают наши теоретики «творческий метод» советской литературы, испытываешь легкое недоумение: ведь в большинстве случаев анализ живой литературы из этих исследований полностью исключен. Происходит ветвистое разрастание схем, темпераментное опровержение прежних схем ради новых. Какие бурные разворачиваются вокруг них баталии, как добросовестно учат теоретики правильному мышлению эмпирически настроенных писателей, как бодро тасуют и расставляют произведения по этажам своих понятий!

Техника этого дела достаточно проста. Сначала декларируются известные постулаты, а затем уже к ним подвёрстываются хорошо проверенные обьемы имен и названий. Такова, увы, за редкими исключениями, вся теория соцреализма. Быть может, оттого в первую очередь и сохраняется до сих пор свою ценность созданная в Институте мировой литературы в середине 60-х годов трехтомная «Теория литературы», что она исключила возможность подобных теоретических упражнений самим подзаголовком своим: «Основные проблемы в историческом освещении».

В этой связи вспоминается опубликованная в еженедельнике «Литературная Россия» статья члена-корреспондента АН СССР П. Николаева «Суть подхода». Благожелательно отзывавшись о двух монографиях — «Литературный процесс 60—70-х годов» В. Ковского и «Художественный мир современной прозы» Г. Белой,— автор сделал в их адрес лишь одно замечание, которое, правда, дорогого стоит: ни в одной работе, увы, нет глав, специально посвященных социалистическому реализму, что свидетельствует, по его мнению, об уровне нашей истории литературы.

Нетрудно было бы возразить, что вообще-то подобный факт свидетельствует, скорее, об уровне нашей теории, да и не входит такая глава — о методе — в задачу историко-литературных исследований. Но тут любопытно другое. Для историка литературы говорить о творческой методологии (какие бы «измы» в ней ни усматривать) немислимо иначе, как восходя от художественно конкретного к общему, по пути все более объемной индукции; теоретик же, видимо, ожидает привычной схоластики, которую и дедуктивной-то даже не назовешь...

Противопоставление социалистического реализма всем другим «измам» и совершенно не соответствующая действительности мысль об исчезновении последних под напором этого якобы единственного творчески жизнеспособного метода удивительным образом уживались в нашей теории с постоянно декларируемой идеей художественного многообразия советской литературы. О многообразии мы привыкли говорить издавна, особенно гордясь им во всякого рода схватках с так называемыми «советологами», справедливо обвинявшими советскую литературную политику в постоянном курсе на художественную унификацию. Многообразие это, согласно принятой установке, ничуть не мешало нерушимому единству, иллюзия которого достигалась простейшим образом.

Пока не началась смертельная борьба с формализмом, за многообразием закреплялась сфера формы, а за единством — содержания. Факты же, противоречившие идее нерушимого единства, на протяжении десятилетий либо целенаправленно деформировались, дабы вписаться в общую картину (в подобных случаях «Белая гвардия» и «Бег» М. Булгакова представляли, например, в виде отходной по русской «контрреволюционной» эмиграции; М. Зощенко становился «обличителем мещанства», а А. Грин — романтиком, выставлявшим на своих яхтах под видом «алых

<sup>2</sup> «Литературная Россия», 16 ноября 1984.

парусов» чуть ли не советские красные знамена), либо попросту исключались из литературного процесса как несуществующие (и в самом деле, вплоть до 80-х годов широкому читателю были неведомы «Собачье сердце» М. Булгакова, «Котлован» А. Платонова, «Реквием» А. Ахматовой). Разумеется, советское литературоведение никогда не было столь наивным или до такой степени оглушенным, чтобы не ощущать внутренне это постоянное, почти физическое сопротивление фактов. В пору скромной либерализации жизни советского общества была предпринята сравнительно прогрессивная и антидогматическая попытка расширить представления о социалистическом реализме, но... исходя из его же собственных интересов. Так возникла концепция *открытой* идейно-эстетической системы, согласно которой социалистический реализм гостеприимно распахивал объятия навстречу всему самому лучшему в советской и мировой литературе, был готов вобрать в себя и тем самым узаконить любые сколько-нибудь перспективные художественные искания.

Идея вызвала ожесточенное сопротивление сектантов, усмотревших здесь желание расшатать железобетонные основы советской литературы, предать ее партийные принципы. Подобный отпор получали и все другие «плюралистические» всплески научной мысли, какими бы благими причинами они ни диктовались.

Так, в частности, было изругано предположение о возможности «критического реализма» в советской литературе, явно угрожавшее художественной установке на привычную идеализацию и героизацию действительности. Даже совершенно безобидное намерение А. Овчаренко расположить рядом с социалистическим реализмом «социалистический романтизм»<sup>3</sup> было встречено с негодованием (в том числе, увы, и со стороны апологетов «открытой системы», готовых куда как широко раздвинуть границы социалистического реализма, но не допустить никакой конкуренции любимому методу).

Впрочем, случай с А. Овчаренко выразительно свидетельствовал не столько о «вольномудстве», сколько о «непонятости» автора. А. Овчаренко много труда положил впоследствии, доказывая, что ничего дурного в виду не имел. В сборнике статей «Социалистическая литература и современный литературный процесс» он засвидетельствовал свою благо намеренность многократно. Имена И. Бабеля, Ю. Олеши, А. Платонова использовались здесь лишь для доказательства нехитрой мысли, будто эти писатели «шли труднейшими путями к социалистическому реализму». К Б. Пильняку А. Овчаренко отнесся уже гораздо более сурово, полагая, будто тот, «сореволюция с реализмом в советской литературе», «потерпел банкротство», а к Е. Замятину и вовсе плохо — «модернистское течение», «чуждое социализму»<sup>4</sup>. Еще более откровенен критик был в книге «Большая литература», где превозносил (это уже в 1985 году!) «положительное значение» ждановского постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», якобы «заострившего внимание общественности на коренных принципах социалистического реализма»<sup>5</sup>.

Эпизодический «плюрализм» А. Овчаренко лишний раз продемонстрировал, сколь затемнены в нашем литературоведении все реальные мотивации и как, в частности, за прогрессивным, на первый взгляд, утверждением о множественности «методов»<sup>6</sup> скрывается все тот же консер-

<sup>3</sup> Это как будто бы даже не противоречило концепции Горького, считавшего, что творческий метод советской литературы как раз и возник из слияния двух начал романтического и реалистического.

<sup>4</sup> Овчаренко А. Социалистическая литература и современный литературный процесс. М., 1975, с. 117—118, 128, 301.

<sup>5</sup> Овчаренко А. Большая литература. М., 1985, с. 78.

<sup>6</sup> Вероятно, следовало бы все же в контексте реального литературного процесса перейти

вативный монизм, все та же мечта о творческом единомыслии и «единоначалии». Сегодня становится очевидным, что осуществившись этот плюрализм по-овчаренковски какие-нибудь десять лет назад, и все методы, разумеется, после обретения ими правового статуса, неизбежно оказались бы вне привилегированной зоны социалистического реализма, в дискриминационном положении, куда более опасном для литературы, чем ее пребывание в теоретически неоформленном пространстве...

## II

В известном смысле советское литературоведение действительно сделало все возможное для того, чтобы организаторы нынешних «поминок по советской литературе» могли уверенно отождествить ее с «соцреализмом» и назвать соцреалистическую творческую продукцию «тухляндской». Странно лишь то, что высококвалифицированный критик и литературовед, предпринимая свою разрушительную акцию, исходит исключительно из идейно-теоретической пропаганды и даже не пытается сверить ее с реальным литературным процессом.

Как бы то ни было, несколько серьезных вопросов статья Ерофеева перед нами все же выдвигает. Во-первых, насколько мотивировано противопоставление «русской поэзии и прозы советского периода» «советской литературе»? Во-вторых, правомерно ли отождествление «советской литературы» и литературы «социалистического реализма»? В-третьих, возможно ли зачисление всей «соцреалистической литературы» по ведомству «тухляндской», т. е. являются ли сами по себе понятия «советская» и «соцреалистическая» изначально оценочными и негативными?

Отрицать «советскую литературу», признавая при этом *«советский период»* да еще «поэзию и прозу народов, населяющих СССР», в высшей степени странно. Ведь практически понятие «советская литература» объективно ничего иного и не означает, кроме совокупности разных национальных литератур советского периода, объединенных в рамках советского государства общей социально-исторической ситуацией, определенными идеологическими тенденциями и даже неким типологически сходным сопротивлением этим тенденциям, нараставшим — до момента опять-таки всеобщего подавления и разгрома — в русле разных национальных традиций и культур. В этом смысле советская литература включает в себя, как ни парадоксально, и «антисоветскую», которую мы долго называли литературой «внутренней эмиграции»: в конце концов, речь идет не более чем о социально-государственной эмблематике, которая заменила в федеративной структуре национальную, и спорить с тем, что на территории Советского государства создавалась литература, называемая «советской», столь же бесплодно, как с тем, что в Швеции живут шведы.

Быть может, слово «советская» для определения всей русской литературы на территории СССР не устраивает Ерофеева потому, что он вкладывает в это определенный идеологический смысл: была-де русская литература, поддерживающая советскую власть, и литература, находившаяся на совсем иных позициях. Однако гласно выражать «иные позиции» в условиях стремительно складывающейся тоталитарной системы становилось все более опасным, и мы вряд ли можем говорить о художественном и политическом нонконформизме как о структурированном направлении развития литературы, доходящей по печатным каналам до своего читателя. С другой стороны, вряд ли мы сумеем и по существу выделить нонконформистские позиции в «чистом» виде из мировоззрения язык, понятный цивилизованному миру и говорить не о «методах», а о направлениях и течениях.

ческой и творческой практики даже в тех случаях, когда речь идет о писателях, олицетворявших идею социального сопротивления,— О. Мандельштаме или Б. Пастернаке, И. Бабеле или А. Платонове. Каждый из них в своем отношении к новому социуму заслуживает особого исследования, которое, бесспорно, выявило бы всю сложность, многозначность и противоречивость этого отношения, а следовательно, и схоластику осуществляемых Ерофеевым разграничений.

Надо, вообще, заметить, что свойственную статье Ерофеева глобальность отрицания отечественной литературы опровергнуть крайне трудно, ибо она зиждется на эмоционально-вкусовых императивах и лежит вне логического ряда. Пожалуй, сегодня можно уже говорить о возникновении своеобразного исторического солипсизма, который в принципе исключает саму возможность объективного подхода к истории, приобретающей теперь интерес лишь как исследовательская «воля и представление»... Обращение к фактам реальной советской литературы не позволяет отождествлять ее с направлением социалистического реализма — и не только в 20-е годы, когда черты этого направления и практически, и теоретически еще нащупывались, но и во все последующие десятилетия. Прежде всего подчеркнем одно обстоятельство, казалось бы, совершенно очевидное, но обычно упускаемое из виду применительно к советской классике: крупнейшие представители советской литературы — и даже, что называется, основоположники социалистического реализма в ней — начинали свой творческий путь задолго до Октября (М. Горький, В. Маяковский, А. Серафимович, А. Толстой и др.). Из дооктябрьской в советскую литературу пришли А. Блок, А. Белый, С. Сергеев-Ценский, В. Шишков, А. Грин, К. Чуковский, М. Пришвин, В. Хлебников, Б. Пастернак, О. Мандельштам — да мало ли еще талантливых художников.

Мы привыкли к «двум» отдельным русским литературам — до и после 1917 года. У нас было даже два Горьких и два Маяковских, причем вторые, разумеется, значительно лучше первых, ибо Октябрь увел их от индивидуалистического, с анархическим оттенком, романтического бунтарства, а то еще и от увлечения реакционно-буржуазными художественными экспериментами (таким на протяжении десятилетий выглядел в советских историко-литературных трудах российский футуризм) к высотам исторического материализма и коммунистической партийности.

«Меньше одной десятой всего написанного Маяковским сделано было за первые пять лет работы — до 1917 г.— и свыше девяти десятых — за тринадцать послереволюционных лет»<sup>7</sup>. Этими подсчетами В. Катанян патетически предваряет свою ценнейшую хронику жизни и деятельности поэта, как будто бы слитность поэтической биографии можно разъять столь странным (даже не «алгебраическим», а арифметическим!) способом.

В соответствии с подобной логикой творческое развитие писателей революционного порубежья осуществлялось только благодаря неким «сломам», «скачкам», отказам от самих себя прежних: Брюсова — от символизма, Маяковского — от футуризма, А. Толстого — от ориентации на критический реализм и т. п. На самом же деле после Октября в советскую литературу пришли крупные художники, со сложившимися эстетическими взглядами и устремлениями. Их творческий опыт революцией аннулирован не был. Напротив, их художественное сознание оказалось открытым навстречу импульсам революционной действительности в такой степени, что они смогли участвовать в процессе созидания нового искусства. Но ведь при этом уже сформировавшаяся творческая индивидуальность

<sup>7</sup>Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985, с. 15.

у каждого из них сохранялась, иначе нам просто не о чем было бы и говорить.

Словно бы в полемике с нашей застарелой привычкой даже в индивидуальной творческой эволюции писателя, натолкнувшегося на рубеж 1917 г., видеть не столько ее целостность, сколько расчлененность, исследовать не столько «мосты» между историческими и художественными этапами, сколько «пропасти», их разделяющие, Р. Якобсон пишет: «Поэтическое творчество Маяковского от первых стихов в «Пощечине общественному вкусу» до последних строк едино и неделимо. Диалектическое развитие единой темы. Необычайное единство символики... Единая целеустремленность...»<sup>8</sup>. Понимание существа этой художественной целостности, выдерживающей напор изменчивых социально-исторических обстоятельств, очень важно как для историко-литературного, так и теоретического исследования.

«Авторский мир большого писателя и является самой реальной основой живой истории литературы,— говорит С. Бочаров.— Из взаимодействий и связей этих индивидуальных авторских миров и складывается прежде всего реальная история литературы. Литература, ее история — это зовы и отклики от произведения к произведению, от художника к художнику, это творческие задачи, переходящие от одного из них к другому...»<sup>9</sup>. Именно целостность индивидуальных художественных миров крупных русских писателей революционного порубежья в первую очередь позволяет нам осознать русскую литературу начала XX в. и литературу послеоктябрьскую как единый художественный поток, несмотря на глубокие структурные преобразования, произведенные в нем новой социальной действительностью.

Возникшие до революции эстетические направления и течения (символизм, футуризм, акмеизм, экспрессионизм) в измененном, «снятом» виде, конечно же, присутствовали в творческом сознании и после Октября. Остракизм, которому подверглись все эти течения под нажимом официальной партийной идеологии, привел к тому, что в современном советском литературоведении до сих пор нет ни одного монографического исследования, посвященного, скажем, символизму, акмеизму или футуризму. Сосредоточенное на единственном творческом методе, литературоведение либо занималось «очищением» его от любой художественной инородности, либо доказывало, что инородность эта была претворена в якобы высшее эстетическое качество. Но ведь запреты на историю не могут ее «отменить», они лишь задерживают ее изучение.

Крупнейшие русские символисты — А. Блок, В. Брюсов, А. Белый — пришли в советскую литературу вовсе не за счет разрыва с символизмом: они сумели найти внутренние возможности, чтобы свое символическое мировидение сопрячь с революцией. Блок не вступал в коммунистическую партию, подобно Брюсову, и никогда не отрекался от прежних убеждений. Но именно он создал великую поэму о революции, едва ли ни возглавившую список классических произведений русской литературы советского периода. И он же завершил ее образом Христа как единственно возможным, символически «исчерпывающим» ее смысл, на чем поэт настаивал, «несмотря на все критики»<sup>10</sup>. До конца своих дней оставаясь символистом, Блок с горькой иронией писал Э. Голлербаху в 1920 г.: «Вы цитируете разные мои старые стихи, а мне странно их читать; и какие там «короли» и «придворные», когда «все равны»?»<sup>11</sup>. А в последних стихах — прежняя система понятий, поэтика, лексика: «Бывает сон — всю

<sup>8</sup> Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987, с. 16.

<sup>9</sup> Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985, с. 3.

<sup>10</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 8. М.-Л., 1963, с. 514

<sup>11</sup> Там же, с. 530.

ночь один:/ Так видит Даму паллады...»; «Пропуская дней гнетущих / Кратковременный обман, / Прозревали дней грядущих / Сине-розовый туман/». И признание Н. Нолле-Коган за несколько месяцев до смерти: «Я вспоминал «Розу и Крест», еще раз проверил ее правду, сейчас верю в пьесу...»<sup>12</sup>.

Привычно провозглашаемый «основоположником» социалистического реализма в поэзии, Маяковский сохранял, однако (и неоднократно это декларировал), верность целому ряду дореволюционных футуристических принципов. Он оказал огромное влияние на весь мировой художественный авангард XX века. В последние годы жизни, в сложных и двусмысленных, с точки зрения современников, привыкших к прямой агитационной поступи его поэзии, звучаниях «Бани» и «Клопа» социалистический реализм Маяковского далеко отошел от установленных им самим законов.

Вероятно, не будет преувеличением полагать, что метод послереволюционного творчества Маяковского возник не за счет решительного разрыва с дооктябрьским творческим опытом, но путем сложных преобразований эстетики футуризма в установки «Левого фронта», продемонстрировав тем самым принципиальную (и принципиально не изучаемую нами!) совместимость задач нового социалистического искусства с самыми левыми тенденциями авангардной живописи, театра, кино.

Значительно позднее социалистический реализм, уже запущенный в массовое художественное производство и беспрестанно корректируемый яростной борьбой с «буржуазным» формализмом, достиг того уровня гладкописи и бесстилия, что хоть как-то отождествлять его с левым искусством уже никому не приходило в голову. Между тем авангардный код в его гены в 20-е годы действительно был заложен.

### III

Полемика со всем «советским» и «соцреалистическим» опасна тем, что оставляет за пределами истории послеоктябрьской литературы огромное многообразие, сложность и драматизм художественного процесса 20—30-х годов, вольно или невольно сводя его таким образом к «Жлезному потоку», «Чапаеву», поэме «Владимир Ильич Ленин», да роману «Как закалялась сталь». И не случайно, заметив, что Ерофеев «скоморошествоует», указав на общую правомерность «карнавального смеха» («многое в режиме и его последствиях можно преодолеть только смехом»), Вяч. Иванов сам смеяться не хочет.

В частности, «признание большевизма» у Горького и Маяковского имело, по Вяч. Иванову, «оговорочный» характер, их «социальный утопизм» к концу жизни исчерпывался, и хотя «в написанном ими можно найти след увлечения тоталитаризмом», но ведь Тоталитаризм «в разных его формах (гитлеризма или сталинизма) к тридцатым годам стал притягательным для многих крупных европейских писателей — от Бернарда Шоу до Готфрида Бенна».

Вяч. Иванов обращает внимание на особость 20-х годов, когда «литературному дарованию» «еще разрешали быть значительным», говорит об «островках независимости», отстаиваемых Платоновым и Ахматовой, о мужественно сражавшемся с официальной идеологией журнале «Литературный критик», о целых областях литературы, «куда укрывались писатели, не желавшие воспевать режим», о провидческом абсурдизме обернутое и «прогнозах Замятина», о влиянии на Маяковского федоровской «философии общего дела», о блестящих успехах формальной школы и, наконец, о трагических компромиссах большой литературы, порой

<sup>12</sup> Там же, с. 535.

уступавшей давлению государства: «Я иногда думаю о том, что могло случиться с Булгаковым, если бы Сталин не запретил «Батум» а дал ему Сталинскую премию. Отмыть Булгакова от грязи было бы не так легко»<sup>13</sup>.

Рядом с литературой социалистической направленности существовала проза Е. Замятина и М. Булгакова; ориентация на отечественную классику соседствовала с агрессивными устремлениями поэтического авангарда; реализм испытывался на прочность модернистскими тенденциями; яростно сталкивались в полемике о судьбах литературы разные эстетические платформы; наряду с государственными функционировали частные и кооперативные издательства; периодика отражала творческие интересы литературных группировок; печать еще не была монополизирована партией и государством.

Сейчас, сквозь пелену лет, картина литературного развития этой эпохи как бы укрупняется и упрощается до схематических противостояний. Между тем, выстраивая общие художественные ряды лишь по принципу биографически-«страдательному» (репрессии, критическая травля, непечатание, эмиграция и т. п.) и не видя в этом смысле различий между, скажем, А. Платоновым и М. Булгаковым, И. Бабелем и Е. Замятиным, мы допускаем достаточно серьезную ошибку, ибо мрачный символический реализм Платонова вызревал целиком в недрах и на почве социалистической идеи, а фантазмагорическая проза Булгакова была ей принципиально чужда и оппозиционна; замятинское неприятие социализма не имело ничего общего с бабелевским благоговейным ужасом перед революцией и желанием ее понять...

Несмотря на неумолимо сужающееся к 30-м годам пространство художественной свободы и на все более жестко задаваемую литературному потоку направленность, эстетический диапазон русской литературы 20-х годов был еще достаточно широк и даже само движение ее по хорошо продуманному в высших эшелонах власти социальному вектору воспринималось большинством писателей как органическое, живое. Совершенно права М. Чудакова, рисуя в статье «Без гнева и пристрастия» эту картину в виде сугубо постепенного, подспудного омертвления в литературе одних качеств и приобретения других; многослойной смены художественных решений; постепенно замирающего биения свободной, «неуправляемой» художественной мысли: «Заказ был следующим этапом после «музыки революции», услышанной Блоком,— упорядочиванием музыкального хаоса в определенные, но пока еще позволявшие вариации, «гармонии». Это уже впоследствии он претерпел «обызвествление», превратившись «в урок, задаваемый сверху». Причем «омертвление социальности, усиление ноты долженствования с тревогой ощущалось всеми, кто стремился продолжить свой органический путь»<sup>14</sup>.

Конечно, судьба русской литературы (как, впрочем, и других национальных литератур) в эпоху сталинского тоталитаризма столь драматична, что 20-е годы в свете последующего десятилетия видятся сегодня чуть ли не каким-то эстетическим Эльдorado. Однако все в нашей истории имеет увя, сугубо относительный характер, и вместо того чтобы познаваться в сравнении, истина нередко именно сравнением искажается.

Знаменитая резолюция ЦК РКП (б) 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы», взявшая курс на относительную свободу литературного творчества, на эстетическое многообразие литературы, выглядела в глазах партийных догматиков 20-х годов (да и до последних лет еще так выглядела!) чуть ли не верхом либерального вольнодумства.

<sup>13</sup> "Литературная газета", 5 сентября 1990.

<sup>14</sup> «Новый мир», 1988, № 9, с. 245.



«Левое», классово-сектантское крыло РАППа фактически бойкотировало резолюцию, отказывалось ее выполнять. Но стоит пристальнее всмотреться в нее сегодня, чтобы увидеть всю величину сделанной здесь ставки (так и неоправдавшейся!) на пролетарскую литературу, встретить привычные призывы к «классовой борьбе на литературном фронте», надежды на «проникновение диалектического материализма» в область художественного творчества, очередные требования «беспощадно бороться» (с контрреволюционными проявлениями в литературе), со «сменовеховским либерализмом» и т. д.). Демократическая, казалось бы, готовность партии предоставить литературе свободу формально-стилевых исканий сочеталась с установкой на полную несвободу писателей в области «общественно-политического содержания», «безошибочные критерии» которого находятся «в руках у пролетариата»<sup>15</sup>...

Продержав РАПП у руля литературного руководства время, нужное для того, чтобы переварить в его чреве все литературные группы и объединения, партия — совершенно неожиданно для рапповцев! — ликвидировала в 1932 г. и пролетарские литературные организации, и остальные иже с ними. Бывшие рапповцы, дожившие до седых волос, и полвека спустя не уставали удивляться тому, что власть обошлась так именно с РАППом, верно служившим партийному делу, хотя внутренняя подоплека постановления 1932 г. была достаточно ясна.

РАПП все больше брала на себя смелость подменять партийное руководство культурой, конкурировать с партией. Оставить у руководства РАПП, даже со всей ее верноподданностью,— означало все-таки, что литература будет «управлять» собой сама. Между тем жизнь подсказывала, что партия и здесь может осуществить свой вариант «коллективизации», сосредоточив в своих руках централизованное идеологическое управление, лишненное какой-либо «конкуренции», и передав чисто бюрократические, административно-командные функции специально созданному ведомству министерского типа — Союзу писателей СССР. Подобная перепрошивка произошла во всех видах искусств.

В любопытнейшей переписке с А. Овчаренко бывший главный редактор «Известий», заместитель Горького по Оргкомитету СП СССР И. Гронский свидетельствовал с простотой человека, продолжавшего свято верить в Коммунистическую партию, несмотря на девятнадцать лет тюрьмы и ссылки:

«На первых этапах перестройки литературно-художественных организаций единодушия в понимании творческих позиций единого Союза писателей действительно не было. Но где не было? В Центральном Комитете партии? Или в среде деятелей литературы и искусства? В предыдущем письме я уже показал, что ЦК сразу же занял правильную позицию буквально по всем вопросам (курсив мой.— В. К), связанным с перестройкой лит.-худ. организаций... Не могу сказать этого о среде писателей»<sup>16</sup>.

Впрочем, в конце концов «сбивание» в единый творческий союз показалось оптимальным выходом из создавшегося положения даже самым пронизательным (стенографический отчет Первого всесоюзного съезда об этом убедительно свидетельствует), ибо, упраздняя господство исходивших классовой ненавистью и «комчванством» рапповцев, уже почти подмявших под себя всю литературу, обещало писателям мирную передышку. К тому же любые разногласия в писательской среде при полном единодушии сталинского ЦК не имели ни малейшего значения...

<sup>15</sup>См. Русская советская литературная критика (1917—1934). Хрестоматия. М., 1981, с. 81—86.

<sup>16</sup>"Вопросы литературы", 1989, № 2, с. 161.

После всего сказанного может возникнуть впечатление, что если уж не по советской литературе, то по социалистическому реализму поминки, во всяком случае, следует справить. Но и оно вело бы к упрощению реальной сложности историко-литературного процесса советской эпохи.

Была литература, которую Б. Пастернак саркастически аттестовал в качестве «гордого, покоящегося в себе и самодовольного явления, разделяющего с прочими государственными установлениями их незаблемость и непогрешимость», явления, отмеченного «современными триумфальным стилем и идеалом правильности пусть и грошовой достоинства»<sup>17</sup>, и были честные, искренние произведения, с несомненной талантливостью запечатлевшие свое историческое время, произведения, по которым еще многие поколения читателей будут это время для себя открывать.

Вряд ли следует с этой точки зрения ставить знак равенства между «Барсуками» Л. Леонова, «Партизанскими повестями» В. Иванова, «Разгромом» А. Фадеева, «Чапаевым» Д. Фурманова, «Конармией» И. Бабеля, «Городами и годами» К. Федина, знаменитым романом Н. Островского, наконец, даже воспевшей коллективизацию «Поднятой целиной» М. Шолохова и произведениями того соцреализма, чью суть В. Гроссман остроумно определил в романе «Жизнь и судьба» следующим образом: «...зеркальце, которое на вопрос партии и правительства «Кто на свете всех милее, всех прекрасней и белее?» отвечает: «Ты, ты, партия и правительство, государство, всех прекрасней и милее!...».

Горький написал роман «Мать», но он же написал и рассказы 22—24-го годов обратившись к «полуфантастической реальности» и «алогизмам» XX в.<sup>18</sup> почти что в духе столь не любимого им Достоевского. Маяковский последними пьесами устроил отчаянный бунт против всего, чему так долго и верно служил, высмеял собственные политические «мистерии» («Капитал, красиво падайте!... издыхайте эффектно!»), эстетику надвигающегося соцреализма («Я сяду здесь, за письменным столом, но ты изобрази меня ретроспективно, т. е. как будто бы на лошади»). За восторженным отношением И. Бабеля к конармейцам вставал, безусловно, и некий второй идейно-художественный план, исторгнувшийся из мощной груди Буденного истинно конармейское восклицание: «дегенерат от литературы»<sup>19</sup>.

Б. Пильняк, воспевший натуралистическую стихию и звериную жестокость революции, был еще и автором провидческой «Повести непогашенной луны», казалось бы, совершенно невозможной в те времена не только по цензурным соображениям, но и по бездонному мраку открывшейся писателю пропасти... Фурманов нашел верный взгляд на своего Чапаева, изобразив героя со всей человеческой «требухой», и Бабель восхищался «Чапаевым», восхищался Фурмановым, с которым как художник не имел ничего общего. Зощенко сказал о «новом человеке» его же собственным утробным голосом много такой правды, на которую, вероятно, решился бы не каждый «критический реалист». Эренбург нарисовал своего «Воланда» в «Хулио Хуренито» задолго до Булгакова и почти за десять лет до публикации за рубежом замятинского «Мы» предугадал в своем романе схему этой антиутопии: «Нужно столько-то инженеров, столько-то слесарей, столько-то поэтов. Никаких отступлений... Общее число рождений также подлежит точному учету и должно соответствовать заданиям центра... Закончив работу, каждый имеет право пойти в распределитель развлечений того района, к которому он прикрепил свою карточку».

В нашем перечне — только литераторы, которых без натяжки можно

<sup>17</sup> См. «Литературная газета», 12 июля 1989.

<sup>18</sup> См. «Литературное наследство». Т. 70. М. 1963, с. 482, 513.

<sup>19</sup> «Октябрь», 1924, № 3, с. 197.

причислить к разряду «советских» (и русских, разумеется, хотя кое-кого на них члены общества «Память» назвали бы «русскоязычными»). А ведь такого рода списки можно продолжать и продолжать.

По существу, вся талантливая литература революционной эпохи — и «расписанная» по направлениям или течениям, и к ним не принадлежавшая,— несмотря на активную борьбу классовых адептов за стерильную чистоту нового метода, тщательно отгораживаемого и от классической традиции, и от «модернизма», росла и развивалась, что называется, во все стороны, отчаянно сопротивляясь насильственным ограничениям. Чем крупнее был художник, тем органичнее и целостнее переплавлялись в его индивидуальной творческой системе самые разнородные эстетические импульсы и тенденции переходного времени. С другой стороны, литература еще не «обслуживала», а служила, не «заверяла», а верила, и трудно отрицать тот факт, что многие были искренне захвачены социалистической идеей.

Ярость, вызываемая сегодня самим этим словосочетанием — социалистический реализм,— вполне объяснима. В то же время эмоции, столь украшающие публицистику, в науке как принцип исследования совершенно бесплодны. Конечно, остроумие подчас способно разить наповал, и когда И. Золотусский сравнивает социалистический реализм с «крошкой Цахесом, который утонул в собственном горшке», мы готовы поаплодировать критику, но лишь какие-нибудь несколько секунд— пока смеемся... Достаточно вспомнить, что к тому времени, когда «был изобретен этот теоретический фантом, который царствовал над литературой пятьдесят лет»<sup>20</sup>, социально значимая и направленная литература уже существовала и имела огромную читательскую аудиторию.

Плюрализм оценок, касающихся истории русской советской литературы, нам, разумеется, жизненно необходим, но он захватил пока лишь сферу литературной критики, а потому как бы чрезмерно «актуализирован» и отчужден от историзма, не опирается на объективную и всесторонне взвешенную научную аргументацию. Сложность проблемы в том и состоит, что сначала была литература, а потом — теория метода. Предельно замутнив источник, из которого питалась, теория социалистического реализма задним числом «присвоила» всю откликнувшуюся на революцию — начиная с 20-х годов — советскую литературу, серьезно деформировав не только ее будущее развитие, но и общую картину историко-литературного процесса.

Чтобы освободить эту картину от умозрительных искажений, следует провести достаточно решительные демаркационные линии между теоретическим «соцреализмом» и теми социально ангажированными, охваченными пусть во многом утопическим, но художественно впечатляющим пафосом революционных преобразований, произведениями, которые составляли живую ветвь многообразного и разнонаправленного литературного развития послереволюционного десятилетия.

Однако таким образом мы расчистим почву и для более верного понимания самой концепции нового метода как инструмента партийно-государственной политики в области литературы, искусства, культуры, как набора специфических идеологем, чье давление на писателей неуклонно нарастало от 20-х годов к 30-м...

<sup>20</sup> «Новый мир», 1989, № 1, с. 236.