

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

В двух томах

Под редакцией **Л. П. Кременцова**

Том 1
1920 — 1930-е годы

*Допущено
Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебного пособия для студентов
высших педагогических учебных заведений, обучающихся
по специальности 032900 — Русский язык и литература*

3-е издание, исправленное и дополненное

УДК 372.888.20(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6я73
Р 892

Авторы:

Л. Ф. Алексеева («Поэзия 1920—1930-х годов», «Н. А. Клюев», «В. В. Маяковский»); *А. П. Ауэр* («Б. А. Пильняк»); *И. А. Беляева* («И. Ильф и Е. Петров»); *О. В. Быстрова* («И. Э. Бабель», «Ю. К. Олеша», «М. А. Шолохов»); *И. А. Канунникова* («Драматургия 1920—1930-х годов», «Е. Л. Шварц», «Н. Р. Эрдман»); *Т. М. Колядич* («Б. К. Зайцев», «В. В. Набоков», «М. А. Булгаков»); *Л. П. Кременцов* («Предисловие», «Введение», «Литературная обстановка 1917—1920-х годов», «Литературное движение 1920-х годов», «Литературное движение 1930-х годов», «М. Горький», «А. Н. Толстой»); *Н. К. Кременцова* («И. С. Шмелев»); *Э. А. Лаврова* («Л. М. Леонов»); *В. В. Лосев* («В. Ф. Ходасевич»); *Т. Ю. Максимова* («М. И. Цветаева»); *Н. М. Малыгина* («М. М. Зощенко», «А. П. Платонов»); *М. В. Яковлев* («М. А. Волошин», «О. Э. Мандельштам», «С. А. Есенин»)

Рецензент — доктор филологических наук, профессор *Б. А. Ланин*

Русская литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. пед. Р892 учеб. заведений: В 2 т. — Т. 1: 1920—1930-е годы / Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева, Т. М. Колядич и др.; Под ред. Л. П. Кременцова. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Издательский центр «Академия», 2005. — 496 с.

ISBN 5-7695-2164-3 (Т. 1)

ISBN 5-7695-2163-5

В первом томе учебного пособия раскрываются особенности развития русской литературы 1920—1930-х годов XX в. Основное внимание уделяется писателям, произведения которых составили классику русской литературы XX в. (М. Горький, М. Шолохов, А. Толстой, М. Булгаков и др.). Впервые анализируется творчество писателей, ранее не входивших в число широко изучаемых в вузе (Ю. Олеша, К. Вагинов, Е. Шварц, Н. Эрдман и др.).

Для студентов высших педагогических учебных заведений. Книга может быть полезна также учащимся гуманитарных гимназий, колледжей, лицеев.

УДК 372.888.20(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6я73

Оригинал-макет данного издания является собственностью Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом без согласия правообладателя запрещается

*В оформлении обложки использована репродукция картины
К. С. Петрова-Водкина «Петроградская мадонна»*

ISBN 5-7695-2164-3 (Т. 1)
ISBN 5-7695-2163-5

© Кременцов Л. П., Алексеева Л. Ф., Колядич Т. М. и др., 2005
© Издательский центр «Академия», 2005

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сегодня, когда государственные стандарты, принятые Министерством образования Российской Федерации, «дают возможность действовать более гибко»¹, т.е. позволяют преподавателю и учащимся индивидуально планировать свою работу по изучению курса русской литературы XX в. с учетом личных пристрастий и вкусов, возникла потребность в учебных пособиях нового типа. Предлагаемая читателям книга является именно таким учебным пособием.

В двух томах книги дается ретроспективная картина развития русской литературы после 1917 г. В этом процессе авторы выделяют три временных периода: 1920—1930-е годы, 1940—1960-е годы, 1970—1990-е годы, и внутри каждого рассматривается проза, поэзия и драматургия.

Первый том посвящен 1920—1930-м годам, которые характеризуются напряженной социально-политической жизнью общества, успехами научно-технической революции, необычайным подъемом литературы и искусства.

Глава «Особенности развития литературы 1920—1930-х годов» открывается разделом «Литературная обстановка 1917—1921 годов», который подготавливает логический переход к пониманию литературного движения 1920-х и 1930-х годов.

Проза 1920—1930-х годов представлена именами писателей, находившихся тогда в центре общественного внимания, произведения которых передают неповторимый колорит времени (А. Серафимович, Л. Сейфуллина, Д. Фурманов, А. Малышкин и др.).

О творчестве писателей, создавших наиболее ценные и значимые произведения, которые составляют гордость русской литературы и получили мировое признание, рассказывается в отдельных монографических очерках («М. Горький», «А. Н. Толстой», «М. А. Булгаков», «А. П. Платонов» и др.). Авторы этих очерков не претендуют на полноту освещения творчества художника, но выделяют, подчеркивают те черты его индивидуальности, что наиболее ярко проявились в рассматриваемый период. Каждый очерк содержит анализ произведений, определивших лицо литературы

¹ Программы дисциплин предметной подготовки: История русской литературы. Современный литературный процесс. Русская литература XX века. — М., 1999. — С. 3.

того времени. Для большинства авторов эти произведения — лучшее из написанного и наиболее полно отражают творческую индивидуальность художников.

В главу «Поэзия 1920—1930-х годов» включен материал о поэтическом процессе 1910-х годов, без которого было бы трудно сориентироваться в поэтической обстановке этих лет. В монографических очерках анализируется творчество В. Маяковского, М. Волошина, О. Мандельштама, С. Есенина, М. Цветаевой.

Глава «Драматургия 1920—1930-х годов» представляет развитие этой области искусства. В отдельные главы впервые выделено творчество драматургов Е. Шварца и Н. Эрдмана, чья жизнь и творчество заслуживают самого пристального внимания.

Весь материал в учебном пособии располагается в хронологической последовательности.

В помощь самостоятельно изучающим литературу в учебном пособии имеются краткие библиографические справки.

ВВЕДЕНИЕ

ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

1

Двадцатый век закончился. В череде столетий, ушедших в прошлое, он не затеряется. Никогда еще человеческая мысль не достигала таких фантастических высот в постижении законов окружающего мира, в изобретении технических средств, радикально изменивших жизнь людей.

Двадцатый век унес десятки миллионов жизней ни в чем не повинных людей. До сих пор, несмотря на высочайший уровень науки и техники, достигнутый во многих странах, миллиарды страдают от голода, болезней, насилия, бесправия, жестокости. Мечта о гармоническом развитии человеческих отношений и в этом веке осталась неосуществленной.

Двадцатое столетие поначалу многое обещало России. Успехи науки, техники и искусства сулили прогресс и процветание. Блестящий Серебряный век русской литературы, хотя и оказался коротким, оставил глубокий след в истории отечественной и мировой словесности.

Сегодня очевидно, что многие обещания остались невыполненными, многие надежды не сбылись.

Судьба русской литературы в XX в. складывалась так же трагически, как и судьбы ее читателей, страдавших под тяжестью неслыханных испытаний: кровавых войн и революций, репрессий, жесточайших несправедливостей, унижения, лжи, демагогии. Ее развитие после 1917 г. оказалось насильственным образом трансформировано и протекало в трех основных руслах: русская советская литература, по преимуществу социалистического реализма (М. Горький, В. Маяковский, М. Шолохов и др.), литература, не признанная официально (А. Ахматова, М. Булгаков, А. Платонов и др.), литература русского зарубежья (И. Бунин, И. Шмелев, В. Набоков и др.).

Пострадали все: литература русского зарубежья утратила связь с родной почвой, потеряла читателя; литература так называемой внутренней эмиграции подвергалась преследованиям и запретам;

литература социалистического реализма, отгородившись железным занавесом от мирового литературного процесса, попыталась установить свои особые «правила игры», но в конечном счете потерпела неудачу.

В России несколько поколений читателей выросли под мощным идеологическим прессом. С помощью постановлений, государственных премий, орденов, арестов, судебных процессов, высылки из страны, сервильной литературной критики и т. п. им внушались превратные представления о том, что такое художественная литература и каково ее место в духовной жизни человека. Свою роль сыграла и школа, где книги перестали читать — их стали «проходить».

Тоталитарная система настаивала прежде всего на идеологическом соответствии писателя текущему политическому моменту: «Тот, кто сегодня поет не с нами, тот против нас». Но многовековая история искусства давно установила, что значение художественного произведения не зависит от идеологических соображений и места писателя в государственной иерархии. И М. Горький, и И. Бунин, и М. Булгаков прежде всего талантливые художники. Однако в СССР талант, художественность, свободное творческое воображение в качестве критериев для оценки литературных произведений фактически были изъяты из обращения. Последствия не замедлили явиться. Искажалась сама природа художественной литературы, деформировались отношения книги и читателя.

Процесс восприятия искусства носит глубоко личный характер и предполагает разнообразные интерпретации при чтении разными людьми одного и того же сочинения. Чтобы стать «народа водителем и одновременно народным слугой» (В. Маяковский), писателю приходилось присягать на верность государству, отказавшись от внутренней свободы, без которой творческий процесс художника попросту невозможен. Книги, слепленные без вдохновения, в угоду конъюнктуре (их оказалось немало), если и функционировали в обществе, то уже за пределами искусства. Но сплошь и рядом именно они провозглашались в качестве эталона. От большинства же высоких образцов мировой и русской литературы XX в. советский читатель фактически был отлучен. Об этом нельзя не пожалеть, потому что литературный процесс не может быть ни остановлен, ни повторен. Его обретения и утраты должны своевременно становиться достоянием культуры. Неявки и опоздания стоят очень дорого.

Возвращаясь к прежним, нормальным отношениям между литературой и читателем, не следует жалеть усилий, чтобы прекратить профанацию, коей изящная словесность подвергается столь долго. Стоит, в частности, научиться преподавать литературу так, чтобы у обучаемого не возникало и не оставалось на всю жизнь глубокое отвращение к художественному слову.

Век социальных катаклизмов, политизации и компьютеризации — не самое благоприятное время для искусства: «Служенье

муз не терпит суеты». В России все осложнялось еще и дополнительными трудностями, связанными с командно-административной формой общественного устройства, на редкость агрессивной и абсолютно нетерпимой к любым отклонениям от установленных образцов.

Разветвленная система строгих запретов и ограничений деформировала естественное течение литературного процесса. Опираясь на ленинскую статью «Партийная организация и партийная литература», социалистический реализм оперировал целым сводом рекомендаций, своеобразным «L'art poétique», строго регламентировав, о чем и как должен писать член Союза советских писателей.

А. Твардовский иронизировал по этому поводу:

Глядишь, роман, и все в порядке:
Показан метод новой кладки,
Отсталый зам, растущий пред
И в коммунизм идущий лед;
Она и он — передовые,
Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал,
Министр в цехах и общий бал...
И все похоже, все подобно
Тому, что есть иль может быть,
А в целом — вот как несъедобно,
Что в голос хочется завывать.

В 1960—1970-е годы порождением литературы социалистического реализма, художественные принципы которого могут оцениваться по-разному, но присутствие их несомненно, явилась так называемая секретарская литература (В. Кочетов, Г. Марков, А. Чаковский и др.), свободная в большей своей части от эстетических установок и традиций, однако, административным путем получившая приоритетные тиражи и возможности распространения.

Зато анафеме и изгнанию подвергались малейшие проявления модернистского сознания в литературе. В то время как в остальном мире свободно развивались модернистские течения, в СССР они были объявлены порождением буржуазной идеологии и беспощадно преследовались и искоренялись. Трудно даже представить себе, какие невосполнимые потери в результате этого понесла русская литература XX в. Модернизм был закономерным этапом в художественном развитии человечества, и русская литература, в конечном счете, не миновала его.

2

На рубеже XIX и XX вв. были совершены выдающиеся научные открытия (таблица Менделеева, теория относительности, атомная энергия и т.п.) и технические изобретения (радио, авиация, ав-

томобиль и т. п.). Они существенно изменили представления человека о себе самом и об окружающей действительности. Оказалось, что реальность совсем не соответствует устоявшимся к концу XIX в. знаниям о мире, человеке и его возможностях. Сложившиеся нормы человеческого бытия сначала в городе, а затем и в деревне стали стремительно разрушаться. Психика людей подверглась и подвергается с тех пор давлению необычных, экстремальных ситуаций, быстро сменяющих одна другую. Новая техника породила иллюзию, что можно реализовать социальные утопии, игнорируя природу человека и опыт его исторического развития. Было пережито немало политических спекуляций, немало обольщений и разочарований в надежде изменить жизнь с помощью научно-технической революции. Понадобились две мировые войны, ужасы ГУЛАГа, Хиросимы и Чернобыля, миллионы и миллионы жизней, чтобы в который уже раз люди могли убедиться: «Не будет в душах света, нам не помогут никакие ГЭС».

К концу XX в. выяснилось, что одним из его центральных конфликтов оказался конфликт между сознанием гуманистическим (экологическим) и сознанием технократическим.

Конечно, научно-технический прогресс улучшил условия жизни людей, дал им совершенные орудия труда и средства связи. Но получив в свое распоряжение огромные энергетические мощности, человек не всегда использует их разумно и достойно. Жесток урон, нанесенный им окружающей природе. Но еще больше пострадал он сам. И в первую очередь его духовность, нравственность.

Гордыня («Нам нет преград ни в море, ни на суше...»), самоуверенность («Мы не можем ждать милостей от природы...»), похвальба («Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек»), жестокость («Если враг не сдается, его уничтожают») и особенно ложь («Восьмидесятый год! Нас коммунизм ожидает») беспощадно разъедали моральные устои личности и общества. Угроза владычества человека, которому «все дозволено» (Ф. Достоевский), оказалась реальностью.

Убеждение, что «все прогрессы реакционны, если рушится человек» (А. Вознесенский), даже сегодня, после всех доказательств его справедливости, щедро предоставленных двадцатым столетием, разделяется, к глубокому сожалению, немногими.

Последствия всеобъемлющей и всепроникающей безнравственности, бездуховности — вокруг нас, и они ужасны.

В поисках выхода из кризиса общество обращается к религии, провозглашает идею правового государства, привлекает на помощь искусство. Но у искусства — реалистического и модернистского — свои цели, далеко не всегда и лишь опосредованно связанные с социально-политическими проблемами, и помочь оно сможет лишь в том случае, если будет уважаться главнейший закон его существования — внутренняя свобода художника.

А. Пушкин был совершенно прав: «Цель поэзии — поэзия». Можно вспомнить и А. Чехова: «Скажут: а политика? интересы государства? Но большие писатели и художники должны заниматься политикой лишь настолько, поскольку нужно обороняться от нее».

Справедливость этой мысли многократно подтвердилась в XX в. судьбами писателей: А. Толстого и К. Федина, А. Суркова и Н. Тихонова, В. Распутина и В. Белова, Ю. Бондарева и Е. Евтушенко. Среди них выделяется трагическая фигура А. Фадеева — грозное предостережение решившимся подчинить искусство политике: талант отказывается служить писателю, поступившемуся внутренней свободой.

В течение многих лет А. Фадеев (1901 — 1956) был руководителем Союза советских писателей, лицом, которое непосредственно осуществляло политику коммунистической партии в области литературы. Его психологический портрет с успехом воссоздал А. Бек в романе «Новое назначение» (образ писателя Пыжова). Руководящая деятельность помешала раскрыться незаурядному дарованию этого человека. В истории литературы останутся лишь его роман «Разгром», да нашумевшая история с «Молодой гвардией».

После XX съезда партии в состоянии отчаяния и безысходности Фадеев принимает трагическое решение. Медицинская комиссия, назначенная правительством, установила, что писатель покончил с собой в результате нервного срыва вследствие хронического алкоголизма. Его предсмертное письмо, где шла речь об истинных причинах самоубийства, было опубликовано только в 1990 г. Фадеев писал: «Не вижу возможности жить дальше, так как искусство, которому я отдал жизнь свою, загублено самоуверенно-невежественным руководством партии, и теперь уже не может быть поправлено. Лучшие кадры литературы — в числе, которое даже не снилось царским сатрапам, физически истреблены или погибли благодаря преступному попустительству власть имущих, лучшие люди литературы умерли в преждевременном возрасте, все остальное мало-мальски способное создавать истинные ценности, умерло, не достигнув 40 — 50 лет». И полные горечи строки в конце письма: «Жизнь моя как писателя теряет всякий смысл, и я с превеликой радостью, как избавление от этого гнусного существования, где на тебя обрушивались подлость, ложь и клевета, ухожу из этой жизни».

Связи: жизнь — художник — произведение искусства — читатель — жизнь — конечно же, существуют. Но они носят гораздо более сложный и тонкий характер, чем предполагали прямолинейные требования к литературе, предъявленные на Первом съезде советских писателей, — сочетать художественное изображение «с задачей идейной перedelки и воспитания трудящихся людей в духе социализма» (Устав Союза советских писателей, 1934). Такие установки противоречили природе художественной литературы. Со-

здавалось искаженное, упрощенно-примитивное представление о творческом процессе. Писатель уподоблялся ремесленнику, готовому по предложенным чертежам выполнить заказанное. Опыт русских классиков, в первую очередь И. Гончарова, Ф. Достоевского, А. Чехова, глубоко осмысливших принципиальную разницу между правдой действительности и правдой художественной, — игнорировался.

Только один, но характерный пример. В 1964 г. В. Аксенов опубликовал рассказ «Товарищ Красивый Фуражкин». В нем был изображен некий дядя Митя, шофер крымского такси, личность весьма сомнительная — жулик и прохвост. В ответ газета «Известия» напечатала письмо ударников коммунистического труда из ялтинского таксопарка, выражающее чувства обиды и оскорбления. В нем утверждалось, что подавляющее большинство таксистов работают и ведут себя хорошо; литература же должна воспитывать людей в духе морального кодекса строителей коммунизма! А чему можно научиться на примере такого человека? «Правда не в дяде Мите, — заключали ударники свое письмо, — а в тех, кто честно работает».

Аналогичных примеров — множество. Художественная литература, публиковавшаяся в советской стране, навязывалась обществу и переставала быть искусством, превращалась в беллетризованную инструкцию по воспитательной работе. Произведения, чаще всего раздробленные на части, использовались как словесные иллюстрации по обществоведению, по гражданской и военной истории, по психологии и этнографии и т. п. Больше всего пострадали от такого подхода талантливые произведения. Тенденциозные требования видеть в них только то, что было нужно в каждом конкретном случае, мешали писателю воспринять заключенное в них богатство духа, мысли, красок, звуков.

В результате многочисленных цензурных изъятий, запретов, ограничений к началу 1990-х годов русская литература XX в. представляла в искаженном и обедненном виде. Но подходы к литературе стали меняться. Начался процесс реставрации. Рядом с В. Маяковским, А. Блоком, С. Есениным заняли принадлежащие им места В. Хлебников, Н. Гумилев, В. Ходасевич, О. Мандельштам, М. Цветаева и др. Читатель получил возможность оценить книги М. Булгакова, В. Набокова, А. Платонова и многих-многих других. Возвращались не только писатели и произведения, возвращались целые литературные школы и направления: ОБЭРИУ, крестьянская поэзия, научно-художественная литература, творчество писателей и поэтов различных нереалистических ориентаций.

Значительно ослабло цензурное и идеологическое давление, началось освобождение от догматических ошибок, от излишнего социологизирования при анализе произведения, повысились критерии оценки художественного творчества.

Реализация тезиса о приоритете общечеловеческих ценностей перед классовыми означает отказ от узкотенденциозных, заранее заданных оценок содержания и формы художественного произведения, от стандартов и штампов в создании литературного персонажа, от примитивных, убогих представлений о назначении искусства и его целях.

Между тем само искусство в XX в. необыкновенно усложнилось. Разнообразные течения и школы в нем не изобретались искусственно в изолированных лабораториях (как это пытались представить традиционалисты), а явились порождением научно-технической революции, стремлением понять личность, ищущую себя в новых условиях, в изменившемся, часто абсурдном мире. В XIX в. Л. Толстой видел смысл искусства в исследовании «сцеплений» — многообразных связей, соединяющих людей между собой и с обществом. В XX в. эти «сцепления», случалось, теряли прямой причинно-следственный характер, утрачивали связывающие их видимые пространственно-временные нити, слова и поступки людей приобретали необъяснимый, загадочный, с точки зрения человека прошлого столетия, характер. Очевидное и невероятное прорастали друг в друга.

Новейшие научные открытия неопровержимо доказывали человеку, как опрометчиво он поступал, полагаясь в суждениях о себе, окружающих людях и доступной ему реальности только на свои наблюдения и ощущения. Наука лишь слегка приподняла завесу над тайнами мироздания и бесконечностью космоса, но человек остро ощутил необходимость переосмыслить свои отношения с миром.

Вопль Тrepлева из чеховской «Чайки»: «Новые формы нужны», — выразил насущную потребность искусства прошедшего столетия. И рядом с традиционным русским реализмом, начиная со старшего поколения символистов, отвоевывали себе место в читательских сердцах (как этому ни противились чиновники от литературы) футуристы, акмеисты, «Серапионовы братья», имажинисты, обэриуты, метареалисты, концептуалисты и т. п.

3

Для успешного изучения воссоединившейся в конце XX в. русской словесности, для привлечения к ней внимания широкого читателя необходимо вспомнить ряд понятий, редко использовавшихся литературоведами в последние годы. Нужно, к примеру, указать, что понятием «художественная литература» обозначаются различные виды словесного творчества, из которых — три основные: публицистика, беллетристика и высоко художественная литература или, как ее называли когда-то, изящная словесность. Непроходимых барьеров между ними нет, они свободно

перетекают одна в другую, способствуя решению поставленных автором задач.

Объект художественной литературы есть исследование внутреннего мира — нравственности, психологии, эстетики, мировоззрения — человеческой личности в процессе развития ее и совершенствования. Изящная словесность дает читателю материал для воссоздания в его воображении эстетически достоверного мира людей и окружающей их обстановки во всем богатстве связей, взаимозависимостей и взаимоотношений. «Отражательный» момент здесь играет куда меньшую роль, чем ему обыкновенно отводится. Художественный мир, рожденный писателем, является, главным образом, продуктом его творческой работы, созданием его таланта, в результате чего — «в поэзии жизнь более является жизнью, нежели в самой действительности» (В. Белинский).

Изящная словесность обращена к вечным духовным ценностям. Беллетристику более занимают проблемы каждодневного бытия. Она насущно необходима «бегущему сегодня», высвечивая в нем узловые проблемы, человеческие типы на конкретном отрезке истории. Иные произведения изящной словесности вначале нередко воспринимались как беллетристические.

А. Пушкин писал: «Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, то поэзия остается на одном месте. Цель ее одна, средства те же. И между тем, как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими — произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны».

Люди старшего возраста могут припомнить время, когда в библиотеках стояли очереди за романом А. Коптяевой «Иван Иванович». Записываться надо было чуть ли не за месяц. Прошли годы. Сменились читательские пристрастия. Ошеломляющий успех имела трилогия Ю. Германа «Дело, которому ты служишь», «Дорогой мой человек», «Я отвечаю за все». В первые годы перестройки на пике популярности были «Дети Арбата» А. Рыбакова.

Произведения беллетристов ждет и постигает та же судьба, что и труды даже великих ученых в то время, как свежими и вечно юными были и остаются «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени», «Война и мир» и «Братья Карамазовы», «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». Но нет никаких оснований считать беллетристику литературой второго сорта. Хорошая честная беллетристика — тоже высокое искусство.

О публицистике пишут много. К сожалению, большинство критиков и ученых рассматривают ее в противопоставлении художественной литературе: публицистика, дескать, продукт прежде всего логического мышления, а художественная литература — образного.

Публицист воздействует на читателя фактом, логикой, образом, убеждая его понять, почувствовать свою собственную, личную точку зрения. Художник воздействует на читателя картиной, образом, логикой, убеждая его, заставляя почувствовать, понять точку зрения повествователя, лирического героя или персонажа и только всей совокупностью особенностей содержания и формы художественного произведения — свою собственную, авторскую. Последовательность этих действий — понять и почувствовать, почувствовать и понять — имеет важное значение, хотя и ее абсолютизировать не стоит. Главное отличие заключается в том, что позиция публициста, как правило, выражается прямо, а позиция художника — опосредованно.

Каждое время и каждый вид литературы требуют своих особенных подходов, своих критериев. Свои компетенция и цели, сфера, система оценок у собственно художественной литературы, свои — у беллетристики, свои — у публицистики.

В какие-то периоды одно за другим являются читателю произведения изящной словесности, другое время рождает преимущественно беллетристику, а в иные времена властвует публицистика. Но важно понять, что в любую эпоху необходим строго дифференцированный подход к любому художественному произведению. Каждое художественное произведение требует своих критериев оценки и должно быть прочитано соответственным образом, ибо обладает только ему присущим содержанием, выраженным в только ему присущей форме.

Забегая вперед, можно сказать, что отличительной особенностью современной русской прозы является проникновение публицистического начала во многие ее жанры и стили. Нет, пожалуй, современного писателя (речь не идет о работе непосредственно в публицистике), который не воспользовался бы риторическими и дидактическими приемами, характерными для этого вида прозы.

Отличительная особенность русской литературы XX в. — постоянное и настойчивое размывание традиционных родовых, видовых и особенно жанровых границ. Литературные произведения свободно мигрируют в пределах этих границ, приводя в отчаяние ревнителей строгих классификаций. Озадачивают писатели, обозначая свои создания неожиданными жанровыми определениями: «Жизнь Клима Самгина», оказывается, повесть; «Память» В. Чивилихина — роман-эссе; «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева — поэма и т. д. Трудно не согласиться с писательницей И. Грековой: «Мы живем в эпоху небывалого смешения жанров».

Жанр романа, например, известен со времен античности. Видоизменяясь, он исправно служил литературе в разные эпохи, подчиняясь законам различных стилей и направлений — от классицизма и сентиментализма, до романтизма и реализма. Двадцатый век вознамерился похоронить его. «Акции личности в истории

падают и вместе с ними падают влияние и сила романа...», — писал в 1922 г. О. Мандельштам в статье, которая так и называлась — «Конец романа».

В 1960-е годы немало критиков и литературоведов предрекали роману скорую гибель. Но спустя тридцать лет, в 1992 г. авторитетное жюри по присуждению премии Букера за лучший роман года, написанный по-русски, из пятидесяти представленных произведений предварительно отобрало книги Ф. Горенштейна, А. Иванченко, В. Маканина, Л. Петрушевской, В. Сорокина, М. Харитоновна. Примечательно, что некоторые из них («Лаз» Маканина, «Время ночь» Петрушевской) назвать романами можно разве что условно. Они вполне в русле той тенденции, которая явственно обозначилась с середины 1980-х годов, когда возникла так называемая «другая» проза с ее специфическими сюжетом и композицией, с небольшими по объему произведениями — рассказами и повестями. Таким образом, привычные, сложившиеся жанры не исчерпывают собой всего художественного многообразия современной словесности. Рядом с ними (но не вместо них!) возникают новые.

Важно иметь ясное представление о механизмах восприятия художественной литературы. Воображение, эмоции, интеллект, интуиция в совокупности способны обеспечить полноценное, адекватное замыслу писателя, а иногда и расширяющее этот замысел восприятие художественного произведения. Неучастие в процессе чтения хотя бы одного из этих компонентов приводит к уничтожению эстетического эффекта.

Школьное преподавание литературы, как известно, опиралось да и опирается в основном на интеллект учащихся. Результат известен. Не механическое воспроизведение заученного, а сотворчество — единственно возможный путь постижения искусства. Художественное произведение в известном смысле содержит только потенциальную возможность стать произведением искусства. Эта возможность реализуется или не реализуется благодаря читателю.

К нам возвращаются не только имена и книги, возвращается, быть может, самое драгоценное — право свободно выбирать, свободно читать и интерпретировать художественные произведения в одной только зависимости от личных духовных потребностей, желаний, вкусов и предпочтений. Классик был прав: «Художественностью пренебрегают лишь необразованные и туго развитые люди, художественность есть главное дело, ибо помогает выражению мысли выпуклостью картины и образа, тогда как без художественности, проводя лишь мысль, производим лишь скуку, производим в читателе незаметливость и легкомыслие, а иногда и недоверчивость к мыслям, неправильно выраженным, и людям из бу-мажки» (Ф. Достоевский).

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ 1920 — 1930-х ГОДОВ

ЛИТЕРАТУРНАЯ ОБСТАНОВКА 1917 — 1921 ГОДОВ

В XX в. литераторам не раз казалось (благо войн было предостаточно), что известные слова «Когда говорят пушки, музы молчат», — устарели. Но проходило время, и все становилось на свои места. Что из шедевров российской изящной словесности создано в 1917—1921 годы? Пожалуй, только «Двенадцать» А. Блока. А в 1941—1945-м? Разве что «Василий Теркин» А. Твардовского?

Это не единственная примета того времени. В литературном процессе подобных периодов на первый план, как правило, выходили публицистические и беллетристические жанры небольшого объема. 1917—1921 годы не составляют исключения. Первые романы появились только в 1921 г. — «Два мира» В. Зазубрина и «Голый год» Б. Пильняка. До этого главное место в прозе занимали очерки, репортажи, рассказы: цикл очерков А. Серафимовича «Революция. Фронт и тыл», публицистика и очерки Д. Фурманова, рассказы А. Неверова и П. Романова.

Неожиданно пробудился массовый интерес к сцене. Спектакли самых разных театров, обновивших репертуар, имели в те годы большой успех. Повсеместно создавались самодеятельные театральные труппы, в трудных, часто походных условиях осуществлявшие постановку пьес революционного звучания.

Возрождались полузабытые традиции массового площадного действия. Три первые революционные годовщины были отмечены в Петрограде спектаклями, которые проходили на улицах и площадях города с участием нескольких тысяч человек: «Мистерия освобожденного труда», «Взятие Зимнего дворца» и т. п. Главную роль в этих постановках играли не характеры, а маски, олицетворявшие те или иные идеи и лозунги. Плакат, карикатура, гротеск — таковы были основные художественные средства этого театра. Все это не могло не оказать влияния на первые шаги новой драматургии. «Мистерия-Буфф» В. Маяковского, «Стенька Разин» В. Каменского, «Фома Кампанелла» А. Луначарского — пьесы, соответствующие эстетике нового революционного театра.

Но время шло, и требования менялись. Впрочем, большой и какой-то особенно пристрастный интерес к театру сохранялся до конца 1920-х годов. Это и неудивительно: успехом у публики пользовались постановки гениев режиссуры — Е. Вахтангова, Вс. Мейерхольда, А. Таирова. Продолжалась деятельность великих реформаторов театра К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко. С середины 1920-х годов на театральном небосклоне появилась целая плеяда блестящих актерских дарований — М. Яншин, Н. Баталов, Б. Щукин, М. Бабанова, Э. Гарин и многие другие.

С наступлением мирного периода, когда А. Луначарский выдвигает свой известный лозунг: «Назад, к Островскому!», выражая потребность общества в психологическом театре, в пьесах «с проникающим в суть вещей реализмом», начинается заметное обновление театрального репертуара.

Но главное место в литературе 1917—1921 гг. занимала поэзия. «Это было время стихов!» — свидетельствовал современник. Повсеместно проводились поэтические конкурсы. Несмотря на полиграфические трудности, на страницах газет, журналов, сборников, альманахов публиковались стихи. Они печатались даже на продовольтвенных карточках. В голодное трудное время на заводах, в учебных заведениях, учреждениях, воинских частях на многочисленных в те годы собраниях выступали поэты. Особой популярностью в Москве пользовались кафе «Питtoresк», «Бом», «Стоило Пегаса», «Кафе футуристов». Помимо чтения стихов там устраивались выставки рукописей, обсуждения услышанного, диспуты. Здесь можно было встретить многих известных поэтов тех лет: К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока, В. Брюсова, С. Есенина, В. Каменского, В. Маяковского, А. Мариенгофа, В. Хлебникова и др. Недаром то время называли «кафейным» периодом русской поэзии. «Романтический максимализм настроений, вера в безграничные возможности объединенных усилий народов, ликующее чувство победы, пробуждение человеческого достоинства и творческих сил — все это питало поэзию первых лет», — вспоминал один из современников.

Сегодня центральными фигурами поэзии тех лет признаны А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин, Д. Бедный, В. Хлебников. Но в бурлящем поэтическом котле того времени они выступали как равные с представителями массовой поэтической самодеятельности — пролеткультовцами, футуристами, имажинистами и т. п.

Именно в поэзии ярче, полнее всего выразился двуединый пафос времени: восторженные оды в честь революции (В. Маяковский, Д. Бедный, поэты-пролеткультовцы М. Герасимов, В. Кириллов, Н. Полетаев) и столь же эмоциональные проклятия в ее адрес (М. Волошин, И. Бунин, З. Гиппиус и другие). Большинство поэтов, как ни странно, сходились во мнении, что переживаемая эпоха — начало грандиозных и необходимых перемен в России.

Только одни предлагали цивилизованный путь: «Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым, чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью...» (А. Блок), а другие провозглашали: «Восславим политику тигрову: ломай, кувыркай, круши!» (А. Кириллов). Такова была программа пролеткультовцев — А. Кириллова, И. Садофьева, Н. Полетаева и др. Целью Пролеткульта — организации, возникшей накануне октябрьской революции, — было развитие культурно-просветительной и литературно-художественной самодеятельности в среде рабочих. Однако пролеткультовцы не только выдвигали лозунги, но и пытались, подобно футуристам, «сбросить с парохода современности» А. Пушкина, Л. Толстого, Ф. Достоевского и других классиков.

Мы во власти мятежного страстного хмеля.
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты!».
Во имя нашего завтра — сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы! —

призывал В. Кириллов в стихотворении «Мы».

Попытки противопоставить всеразрушающему нигилизму идею наследования лучших традиций прошлого предпринимались, но они не имели особого успеха.

Литературная ситуация в стране решительным образом переменялась по завершении гражданской войны.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ 1920-х ГОДОВ

Новая экономическая политика способствовала возникновению множества издательств («ЗиФ», «Госиздат» и др.). Один за другим открывались журналы: «Красная новь» (1921), «Печать и революция» (1921), «Молодая гвардия» (1922), «На посту» (1923), «Новый мир» (1925) и др. Повсеместно возникали литературные общества, объединения, группировки. В 1924 г. в издательстве «Новая Москва» вышла книга «От символизма до “Октября”», составленная Н. Бродским и Н. Сидоровым. В нее вошли литературные манифесты, декларации, программы объединений, групп и т. п. Среди них — «Серапионовы братья», «Кузница», ЛЕФ, имажинисты, конструктивисты, ничевоки, экспрессионисты, люминисты и т. п. Особо заявили о себе РАПП, «Перевал», попутчики.

В литературу пришел необычный писатель. Вчерашние рабочий и красноармеец, крестьянин и политработник брались за перо, чтобы рассказать о пережитых ими событиях революции и гражданской войны. В 1928 г. газета «Читатель и писатель» сообщила, что в стране работают пятнадцать тысяч писателей. Разумеется, далеко не все они были профессионалами. Но тяга к творчеству —

писательскому и читательскому, заинтересованность в литературном деле наблюдались удивительные.

В середине 1920-х годов завершался процесс политического размежевания «старых» писателей, начавших свой творческий путь до 1917 г. Одни сразу приняли новую власть и пошли на сотрудничество с ней: А. Серафимович, В. Маяковский, В. Брюсов и др. Иные столь же открыто заняли по отношению к большевикам непримиримо враждебную позицию и навсегда покинули Россию: И. Бунин, Д. Мережковский, В. Ходасевич и др. Но больше всего было колеблющихся и сомневающихся. Большинство из них надеялись в конечном счете обрести свое место в новой жизни. Так, Е. Замятин мучительно долго пытался работать в советских условиях, но в конце концов уже в 1931 г. ему пришлось эмигрировать. Напротив, А. Толстой, уехавший в 1919 г., через несколько лет вернулся в Россию и сумел приспособиться к советской власти. С середины 1920-х годов начали смолкать голоса В. Хлебникова, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, О. Мандельштама и др., снизилась их видимая творческая активность. Их стихи объявили несозвучными эпохе, обвинили в абстрактном гуманизме и фактически перестали печатать. Такая же судьба постигла и крестьянских поэтов — Н. Клюева, С. Клычкова, П. Орешина и др., которые в 1930-е годы погибли в ГУЛАГе.

Во всеуслышание первый тревожный звонок прозвучал в 1925 г., когда ЦК РКП(б) принял постановление «О политике партии в области художественной литературы», хотя наиболее прозорливые литераторы предвидели подобный поворот событий гораздо раньше.

В этом постановлении ЦК РКП(б) претендовал на роль своеобразного законодателя и арбитра в спорах литературных группировок: «... руководство в области литературы принадлежит рабочему классу в целом... Крестьянские писатели должны встречать дружественный прием и пользоваться нашей безусловной поддержкой... Общей директивой (по отношению к попутчикам) должна... быть директива тактичного и бережного отношения к ним».

Однако на миротворческие призывы партийного документа мало кто обратил внимание. Зато его основной тезис заинтересованными людьми и литературными группировками был принят к неуклонному руководству и исполнению. Программой не только для литературной критики, но и для всей литературы на много лет вперед оказалась установка: «Ни на минуту не сдавая позиций коммунизма, вскрывая объективный классовый смысл различных литературных произведений, коммунистическая критика должна беспощадно бороться против контрреволюционных проявлений в литературе, раскрывать сменовеховский либерализм и т. д.».

В результате возникали жесткие идеологические ограничения, превращавшие художественную литературу в часть механизма то-

талитарного государства и фактически лишавшие ее статуса искусства.

Яростные литературные бои, в которых каждая группировка отстаивала свою правоту, правильность своих представлений о путях и будущем новой литературы, протекали подчас в стороне от собственно литературной жизни, носили сугубо теоретический, даже схоластический характер. Никак не заявив о себе в собственно художественном творчестве, литературная группа ничевоков, например, претенциозно объявляла в своем манифесте: «Наша цель: истончение поэтпроизведений во имя Ничего. На словесной канве вышить восприятия тождества и прозрения мира, его образа, цвета, запаха, вкуса» и т. п.

К середине 1920-х годов определились три основные противостоящие силы: РАПП, «Перевал» и попутчики.

Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) сыграла заметную роль в литературной жизни 1920-х годов. Она ориентировалась главным образом на творчество писателей, вышедших из рабочих, и быстро стала массовой организацией. Но вульгарный социологизм и догматизм в суждениях о художественном творчестве, ошибочные тенденциозные оценки творчества ряда писателей, тон литературной команды в обращении с инакомыслящими, зазнайство и высокомерие (комчванство — как их тогда называли) — это и многое другое не позволило РАПП занять лидирующее положение в литературе, несмотря на то, что именно борьба за власть отнимала у рапповцев немало сил и времени. Особенно агрессивна была РАПП по отношению к попутчикам. Так называли писателей, которые, хотя и сотрудничали с новой властью, не были выходцами из пролетарских и крестьянских социальных слоев и не овладели еще, по мнению рапповцев, коммунистической идеологией.

Наиболее решительно притязаниям РАПП на монопольное руководство литературой противостояла группа «Перевал» во главе с известным критиком-коммунистом, журналистом и писателем А. Воронским. Открытой тенденциозности, социологизаторству, администрированию РАПП перевальцы противопоставили свое понимание новой художественной литературы как наследницы лучших традиций русской и мировой словесности. Они призывали к объективному художественному воспроизведению действительности в духе гуманизма, настаивали на важности интуиции в процессе творчества и т. п.

О литературной борьбе 1920-х годов подробно и интересно рассказано в книгах С. Шешукова «Неистовые ревнители» (1984) и Г. Белой «Дон-Кихоты 20-х годов. “Перевал” и судьба его идей» (1989).

Главным объектом внимания подавляющего большинства писателей независимо от того, к какой литературной группировке они принадлежали, в каких жанрах работали, в 1920-е годы были не-

давние события революции и гражданской войны. Но как же по-разному видели они и изображали эти события! Многие писатели лично участвовали в них и понимали, свидетелями какого момента всемирной истории оказались. Их целью было сохранить и передать в художественном творчестве подлинность происшедшего, донести до потомков неповторимый колорит своего времени. «Частицу я усмотрю, да другой, третий, десятый... Сложишь их — и дело получится, история пойдет», — писал, например, Д. Фурманов.

Литературный процесс 1920-х годов характеризовался необычайной активностью во всех видах и жанрах творчества. Среди огромного количества произведений, созданных в это время, оказалось немало имеющих художественную ценность, таких, которым впоследствии была суждена долгая жизнь: в прозе — это книги М. Булгакова, М. Горького, М. Зощенко, А. Платонова, М. Шолохова; в поэзии — С. Есенина, Н. Клюева, О. Мандельштама, В. Маяковского, М. Цветаевой; в драматургии — М. Булгакова, В. Маяковского, Н. Эрдмана.

Главный смысл, пафос литературного движения 1920-х годов заключался в поисках новых путей, новых форм. Для достижения этих целей использовались различные художественные методы, приемы, стили, мирно уживавшиеся друг с другом иногда даже в творчестве одного художника. Многообразие выразительных и изобразительных средств языка и стиха, изобретательность в композиции и архитектонике произведений, богатство сюжетных вариантов, полная свобода творческой фантазии — все это заслуженно принесло 1920-м годам славу времени «великого эксперимента» и выдающихся художественных достижений. Однако было бы большой ошибкой представлять себе поэзию 1920-х годов, как это иногда делалось, только творчеством в ритмах марша, во власти лозунговой и агитационной стихии. Большое и важное место в ней занимала деятельность поэтов, продолжавших лучшие традиции Серебряного века русской поэзии — В. Хлебникова, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, О. Мандельштама, М. Волошина и др. Острейшие социальные и нравственные ситуации, описанные в литературе тех лет, и не могли изображаться только средствами традиционными, обычными. В стремлении к достоверности некоторые писатели (И. Бабель, Б. Пильняк, Л. Сейфуллина и др.) подчас переходили границу, отделяющую реализм от натурализма.

На другом полюсе реалистической литературы находились художники, широко использовавшие гротеск и фантастику, — М. Булгаков, В. Маяковский, А. Платонов и др.

Очень сильна была в литературе 1920-х годов лирико-романтическая стихия: «Падение Дaira» А. Малышкина, рассказы и повести Б. Лавренева, «экзотические» произведения К. Паустовского, поэтические сборники Н. Гумилева, Н. Тихонова, Н. Асеева и других. Совсем не случайно именно на эти годы приходится расцвет

творчества А. Грина («Алые паруса», «Бегущая по волнам»), а также возобновление и большие успехи научной фантастики — А. Беляев, В. Обручев, А. Толстой и др.

В русском искусстве 1920-х годов наблюдались модернистские тенденции: в живописи — К. Малевич, В. Кандинский, в музыке — С. Прокофьев, Д. Шостакович, в театре — Е. Вахтангов, Вс. Мейерхольд, в кино — С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин. Представлен был модернизм и в литературе: футуристы, имажинисты, экспрессионисты в начале 1920-х годов, обэриуты — в конце.

И в лирике, и в прозе появляются новые, идущие вразрез с устоявшейся традицией тенденции. Традиционно в поэзии мысли и чувства поэта выражались от первого лица, от лица лирического «я»: «И долго буду тем любезен я народу...», «...люблю отчизну я...», «Я вам открыл столько стихов шкатулок...» и т. п. Еще в годы гражданской войны обратила на себя внимание особенность пролеткультовской лирики. Пролеткультовцы поменяли единственное число на множественное: «Мы — железобетонные лирики».

*Мы подняли смерч крылатый,
Взрыли поля чугуном, —
Мы требуем полной платы
За столетия, убитые сном, —*

настаивал В. Александровский. Можно вспомнить процитированное выше стихотворение «Мы» В. Кириллова.

Позже появилось идеологическое обоснование подобного коллективизма: «Ни одно “я” не слишком ценно, чтобы не быть принесено в жертву нашему “мы”», — писал А. Луначарский. Вера в то, что отказ от всего личного во имя общего и есть залог победы в революции и гражданской войне, явится в дальнейшем неременным условием грядущих успехов. Мысль о том, что одни только массы творят историю, стала главенствующей в официальной идеологии.

Во многих прозаических произведениях на первом плане также стояло изображение народа, народных масс. Персонаж оценивался в зависимости от того, в какой мере ему удалось выразить собой множества. Уж на что яркая, неповторимая личность Чапаев в одноименном романе Д. Фурманова, но и он, подчеркивает автор, «олицетворяет собой все неудержимое, стихийное, гневное и протестующее, что за долгое время накопилось в крестьянской среде». Анализ взаимоотношений героя и массы занимает основное место в таких произведениях о гражданской войне, как «Железный поток» А. Серафимовича, «Разгром» А. Фадеева, «Конармия» И. Бабеля. Выдвижение на первый план в литературе начала 1920-х годов коллективного героя, народа, массы, множество казалось своеобразным велением времени. Воспевая подвиг народа, В. Маяковский даже снял свою фамилию с обложки первого издания известного произведения:

150 000 000 мастера этой поэмы имя...
150 000 000 говорят губами моими.

Исследование психологии масс оттесняло на задний план изображение внутреннего мира персонажа.

Главный герой повести А. Малышкина «Падение Даира», изображавшей штурм Перекопа Красной армией, — «множества», народные массы, устремившиеся к светлому будущему. Писатель поэтизирует их стихийный порыв. Не случайно командарм, направляющий движение множеств, не назван по имени, а в облике и в характере его не выявлено ни одной индивидуальной черты, но постоянно подчеркиваются связь со множествами, твердость и непоколебимость: «Он встал каменный, чужой мирным сумеркам избы... Командарм улыбнулся каменной своей улыбкой и ничего не ответил». В самые напряженные, ответственные моменты операции, когда решалась судьба сражения, «командарм был спокоен, может быть потому, что знал закон масс».

Малышкин никак не именует и персонажей произведения: «У депо дежурили суровые и грубые с винтовками наперевес: ждали». Таким образом, писатель показывает, что революцию творят массы-множества, личность должна жертвовать собой, растворяясь в массе.

Своеобразным апофеозом идей коллективизма прозвучали знаменитые строки В. Маяковского: «Единица! Кому она нужна!.. Единица — вздор! Единица — ноль!..»

Однако не все писатели придерживались подобной точки зрения. В романе «Чевенгур» А. Платонов показал, как в сознание человека повсеместно и настойчиво внедрялись готовые стереотипы о классовой непримиримости, коллективизме, оптимизме и т.п. Неизбежным следствием этого была девальвация художественного слова. Писатель обнаруживает, что в этих условиях личность, теряя свою индивидуальность, растворяется в толпе. Он фиксирует первые успехи в вытравлении неповторимого в человеке из-за дурно понятого коллективизма, который страшен, когда подавляет или нивелирует личность.

Е. Замятин в своей антиутопии под знаменательным названием «Мы» (1920) предостерегал от посягательств на права отдельного человека, от попыток противопоставления коллектива индивидууму. История подтвердила его худшие опасения. Не случайно роман Замятина в России увидел свет только в 1988 г.

В начале 1930-х годов тенденция подавления личности проявилась еще ярче: социалистический реализм потребовал от писателя *«правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии»*, отодвигая на периферию главную цель искусства — исследование духовной жизни личности. К этому идеологическому перекосу еще не раз придется

возвращаться в разговоре о дальнейшей эволюции русской литературы в XX в.

Исторические события, происходившие в период 1917—1921 гг., были сложными. Анализ их оказался делом трудным. Неудивительно, что многие современники колебались в определении движущих сил, характера, направленности происходившего. В литературе того времени и о том времени нередко наблюдались воспевание, поэтизация стихийного, разрушительного начала революции.

«Ветер, ветер — на всем Божьем свете!» — восклицал А. Блок в «Двенадцати». Художественный образ метели, пурги, шквала, урагана, сметающих с лица земли обломки старого мира, прочно связывался в те годы с представлениями о революции и гражданской войне и переходил из одного произведения в другое.

«Ветер любит Гулявин. Тот безудержный, полыхающий ветер, который бросает в пространство воспламененные гневом и бунтом тысячи, вздымает к небу крики затравленных паровозов и рыжие космы пожарных дымов», — пишет о своем герое Б. Лавренев в повести, которая так и называется — «Ветер». Со всемирным потоком ассоциируется революция в «Мистерии-Буфф». Уже после, задним числом, к юбилейному 1927 г., В. Маяковский решил внести «поправки» в духе наступающих перемен: «Этот вихрь, от мысли до курка, и постройку, и пожара дым прибирала партия к рукам, направляла, строила в ряды».

В литературе 1920-х годов отразилась вся сложность и противоречивость послереволюционного времени. Но убедиться в этом оказалось возможным только в конце 1980-х — начале 1990-х годов, с наступлением гласности, когда началась и продолжается публикация по разным причинам «задержанных» произведений, когда в новом свете предстают и по-новому прочитываются М. Горький и В. Маяковский, М. Булгаков и С. Есенин, А. Платонов и М. Цветаева, Е. Замятин и А. Ахматова и многие-многие другие писатели, поэты и драматурги.

В среде художников было немало таких, чье отношение к революции удачно определено в словах А. Блока: «Неслиянность и нераздельность». Не сомневаясь в том, что революция в России была закономерна и необходима, эти писатели, приветствуя ее первые успехи, с тревогой говорили и об опасных тенденциях, наметившихся в развитии событий.

А началось все с гонений на лирико-романтическое начало в художественном творчестве, на «подозрительные» в классовом отношении произведения. Поражают бешеная энергия, злоба, агрессивность, с которыми «неистовые ревнители», и не только рапповцы, выполняли социальный заказ нарождающегося тоталитаризма. В альбоме, куда М. Булгаков наклеивал вырезки с рецензиями на свои произведения, набралось их свыше трехсот. Но только три были положительные, притом что в печати книги писателя

практически не появлялись. Критик Латунский в «Мастере и Маргарите», вне всяких сомнений, фигура собирательная и достоверная.

Чувство ответственности за судьбы гуманизма и культуры в России руководило М. Горьким («Несвоевременные мысли»), В. Короленко (письма А. Луначарскому), В. Вересаевым (роман «В тупике») и другими писателями, принявшими советскую власть.

Духовная жизнь человека подверглась после революции серьезным деформациям. Речь идет об ограничении свободы вероисповедания, разрушении церквей, мечетей, синагог, о преследовании инакомыслящих, в том числе известных философов Н. Бердяева и П. Флоренского, о двухстах пассажирах печально известного парохода, которым советская власть в 1922 г. насильственным образом выпроводила за границу неугодных ей общественных деятелей. Кровавое насилие, красный террор, воцарившиеся в стране, усмиряли несогласных, но разлагали победителей. Пренебрежение общечеловеческими гуманистическими ценностями, оправдание жестокости приводили к разрушению личности. Об этом с большой художественной силой было рассказано в повести В. Зазубрина «Щепка» (1924), увидевшей свет только в 1989 г.

Именно в 1920-е годы в русской литературе возродился жанр антиутопии (Е. Замятин — «Мы», А. Чаянов — «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии», произведения А. Платонова и т. д.) время которого в литературах Запада пришло позже.

Писатели предупреждали об обмане, таившемся в утопических лозунгах, которыми, как вехами, помечена вся русская история двадцатого столетия — от победы мировой революции до построения коммунизма к 1980 г. и предоставления каждой семье отдельной квартиры к 2000 г.

Предупреждения их остались без последствий. Более того, многие в той или иной форме подверглись преследованиям. Но будущее подтвердило справедливость их опасений.

* * *

Литература 1920-х годов характеризуется тематическим богатством и жанровым разнообразием.

В прозе наибольшего расцвета достигли жанры повести, рассказа, очерка. В то же время началась работа над романами-эпопеями: «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого и др.

Яркие творческие индивидуальности появились в русской поэзии. В ней возродился полузабытый жанр баллады. Интересную эволюцию за этот период совершила поэма — от «Двенадцати» А. Блока до «Хорошо!» и «Во весь голос» В. Маяковского.

Большой путь за десятилетие прошла драматургия, удачно сочетая психологизм и гротеск, патетику и лирику.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ 1930-х ГОДОВ

1929 год, который когда-то торжественно, с пафосом, а теперь горько-иронически именуют годом «великого перелома», был таковым не только в области политики и экономики, но и в области художественной литературы. М. Горький, в 1928 г. вернувшийся из-за границы, активно включился в литературную жизнь, заняв в ней место покровителя-наставника молодых писателей. Одним из его излюбленных тезисов, предлагавшихся в те годы в качестве руководства к действию, стал следующий: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд». Обращает на себя внимание слово «должны». При таком подходе творческий процесс художника — явление тонкое, на грани интуиции и знания — низводится до уровня работы простого исполнителя, готового по заказу смастерить нужное изделие. Не берутся в расчет ни своеобразие духовной жизни писателя и его таланта, ни его личные творческие планы.

Социалистический реализм еще не был провозглашен основным, а фактически единственным методом советской литературы, когда его базисное положение уже было объявлено. Тут же началось его претворение в жизнь. Группа писателей отправилась на строительство Беломорканала «изучать жизнь», и вскоре вышла книга о труде, «перевоспитывающем» заключенных в одном из лагерей ГУЛАГа, о чем, впрочем, умалчивалось. Затем была задумана и частично реализована «История фабрик и заводов». Правда, эти и подобные им книги к искусству отношения уже не имели, зато были «своевременными» и «полезными».

У Горького было немало единомышленников, готовых ради торжества социализма отказаться от веками освященных традиций художественного творчества. В. Маяковский заявлял: «Труд мой любому труду родствен». Ему вторил Э. Багрицкий:

Механики, чекисты, рыбоводы,
Я ваш товарищ, мы одной породы.

Правда, оба они умерли рано, не успев убедиться в том, что измена своему призванию губельна для художника. Зато В. Катаев, А. Толстой, К. Федин и многие другие заплатили за это талантом.

В 1929 г. М. Горький, разъясняя, как надо писать для нового журнала «Наши достижения», конкретизировал свое требование насчет «героя наших книг»: «В изображении трудовых процессов лирика у всех звучит фальшиво, — это потому, что труд никогда не лиричен...» Весьма сомнительное по существу заявление (это труд-то никогда не лиричен?!), противоречащее, кстати, многочисленным утверждениям и творческой практике самого Горького (достаточно вспомнить финал автобиографической трилогии), послужило началом очередной кампании. Через два месяца выступил еще один вождь тогдашней литературы — А. Фадеев. В статье «Долой

Шиллера» он подверг критике лирико-романтическое начало в литературе, объявив его несозвучным эпохе.

Конечно, далеко не все писатели и критики разделяли эту позицию. Но наступало время — в стране уже шли первые политические процессы, — когда доводы разума, здравого смысла теряли свою силу. Лирико-романтические произведения попросту переставали печатать. Такая же судьба ожидала писателей, не пожелавших следовать в фарватере официальных идеологических требований. Они — А. Ахматова, М. Булгаков, А. Платонов, О. Мандельштам и др. — оказались в своеобразной внутренней эмиграции, в андеграунде, как стали говорить полвека спустя.

Сегодня уже есть возможность увидеть литературный процесс 1930-х годов в достаточно полном виде, включив в него книги писателей русского зарубежья, добившихся в это время немалых успехов: И. Бунин — «Жизнь Арсеньева» (1927—1933), А. Куприн — «Юнкера» (1928—1932), И. Шмелев — «Лето Господне» (1933), Б. Зайцев — «Дом в Пасси» (1935), В. Набоков — «Защита Лужина» (1929—1930), «Приглашение на казнь» (1935—1936), «Дар» (1937) и т. д. В 1933 г. первая Нобелевская премия в истории русской литературы была присуждена И. Бунину.

В России в 1930-е годы системой идеологических запретов-стереотипов, цензурных ограничений писательское воображение пытались загонять в нужные властям рамки. Даже в тех случаях, когда художнику удавалось уговорить себя в необходимости самоограничения, неполной правды будто бы в интересах народа, такое насилие пагубно сказывалось на его творчестве. Достаточно сравнить первый роман трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» — «Сестры» — с его последней книгой «Хмурое утро». Говорить же о насквозь фальшивой, конъюнктурной повести «Хлеб» и вовсе не приходится: это уже не художественная литература!

В конце 1920-х годов, когда еще можно было высказывать мнение, не совпадавшее с официальным, появилась книга «Гамбургский счет». Ее автор В. Шкловский писал о наличии двойной системы оценок художественного творчества в советской литературной жизни:

«Гамбургский счет — чрезвычайно важное понятие.

Все борцы, когда борются, жулят и ложатся на лопатки по приказанию антрепренера.

Раз в год, в гамбургском трактире, собираются борцы.

Они борются при закрытых дверях и завешенных окнах.

Долго, некрасиво и тяжело.

Здесь устанавливаются истинные классы борцов — чтобы не исхалтуриться.

Гамбургский счет необходим в литературе.

По гамбургскому счету — Серафимовича и Вересаева нет. Они не доезжают до города.

В Гамбурге Булгаков у ковра.

Бабель — легковес.

Горький сомнителен (часто не в форме).

Хлебников был чемпион».

Можно не соглашаться с расстановкой имен, предложенной Шкловским. Но двойственность подходов подмечена точно: одна шкала оценок — истинная, традиционная, эстетическая, другая — мнимая, конъюнктурная, приспособленная к сиюминутным идеологическим требованиям.

Даже на относительно удачных произведениях, опубликованных в эти годы, лежит зачастую определенный отпечаток. В связи с этим обращают на себя внимание заглавия исторических романов. Большинство из них названы именами царей, полководцев, вождей разного толка и т. п. Нетрудно догадаться, на какие ассоциации и аналогии были рассчитаны подобные книги.

К началу 1930-х годов большинство литературных группировок было разогнано или самораспустилось. Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) констатировало этот факт и ликвидировало еще оставшиеся, мотивируя это тем, что «рамки существующих литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и другие) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества». Был создан Оргкомитет по подготовке Всесоюзного съезда советских писателей во главе с М. Горьким, и в 1934 г. этот съезд состоялся.

На съезде был принят Устав Союза советских писателей, провозгласивший, что социалистический реализм, основной метод литературы, позволяет художнику проявить «творческую инициативу», дает ему «возможность выбора разнообразных форм, стилей и жанров». В действительности дальше провозглашения дело не пошло. Устав потребовал от писателей постановки в художественных произведениях задач «идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма». С этого времени началось интенсивное внедрение принципов социалистического реализма в сознание и писателей, и читателей, развернулась широкая кампания по восхвалению «нового» творческого метода как вершины в художественном развитии человечества. Однако большинство этих принципов к собственно художественному творчеству отношения не имело. Это были установки организационного и идеологического характера. Они, безусловно, нанесли определенный вред литературе, ориентируя писателей главным образом на чисто социологическое освещение действительности, навязывая надуманные критерии оценок человека и искусства. В результате оскудел диапазон изобразительно-выразительных средств языка. Начался процесс усреднения языка: можно вспомнить переработку М. Шолоховым «Тихого Дона» и «Поднятой целины». Негативное влия-

ние на литературу 1930-х и последующих годов оказали и метастазы советского новояза, активно вторгавшегося в повседневную речь (см. книгу К. Чуковского «Живой как жизнь»). Сузился диапазон литературных жанров — исчезали лирика, сатира, фантастика.

Но сам по себе социалистический реализм не остановил литературного развития: в 1930—1940-е годы были написаны «Тихий Дон» и «Мастер и Маргарита», «Петр Первый» и «Спекторский», «Реквием» и «Василий Теркин», хотя широкий читатель смог познакомиться с некоторыми из этих произведений только спустя десятилетия. Социалистический реализм оказался, к сожалению, удобным прикрытием для всякого рода литературных конъюнктурщиков. Это стало возможным потому, что в сознании людей в те годы стал укореняться принцип двоемыслия, о котором так удачно сказал В. Шкловский в «Гамбургском счете».

Действительно, если ограничиться газетной информацией тех лет, то 1930-е годы будут выглядеть как время небывалого подъема во всех областях материальной и духовной жизни: строились фабрики, заводы, железные дороги, электростанции; в стране работали выдающиеся ученые — К. Циолковский и С. Королев, А. Туполев и Н. Вавилов, В. Вернадский и П. Капица; на весь мир прогремели подвиги советских полярников и летчиков. Первые пятилетки бешеными темпами индустриализации и коллективизации ликвидировали отсталость и выводили СССР на передовые рубежи производства, техники и науки. Со всех концов государства шли вести и об успехах нового искусства — «социалистического по содержанию и национального по форме». В 1936 г. была принята Конституция, провозгласившая на словах принципы гуманизма, уважения к правам личности и т. д., и т. п. Все это, действительно, было!

Но в газетах не писали о массовых репрессиях — о незаконных арестах, ссылках и расстрелах, о страхе и подозрительности, поселившихся в людях, о доносах и предательстве, об издевательствах и демагогии, об откровенной циничной лжи, о принудительном даровом труде заключенных в лагерях ГУЛАГа, широкой сетью опутавших страну, о преступном насилии, повсеместно сопровождавшем коллективизацию и унесшем миллионы и миллионы жизней, о страшном голоде, поразившем ряд районов страны и тоже приведшем к огромному количеству жертв.

В газетах можно было прочитать об открытии новых журналов: «Знамя» (1931), «Интернациональная литература» (1933) и др., о приезде в СССР всемирно известных писателей Л. Фейхтвангера и Р. Роллана, о литературных дискуссиях, посвященных историческим жанрам, формализму, языку художественной литературы, о декадах братских литератур и многом другом из околосредовой жизни.

Но в газетах ничего не было о запрещении и изъятии целыми списками художественных книг, об уничтожении писателей — И. Бабеля, Б. Пильняка, П. Васильева, О. Мандельштама и др.

Основная особенность литературного движения 1930-х годов — преобладание эпического начала во всех видах творчества, сказавшееся прежде всего в тяге к крупномасштабным полотнам (романы-эпопеи М. Горького, А. Толстого, М. Шолохова и др.).

«Творческие» командировки писателей на стройки и предприятия объясняют активизацию очерковой литературы и публицистики. Такие журналы, как «Наши достижения», «Тридцать дней», «СССР на стройке» и т. п., специализировавшиеся главным образом на этих жанрах, недостатка в материале не испытывали. В стране не осталось писателя, в той или иной мере не отдавшего дань этой работе. Особенно знамениты были писательские групповые десанты — в Туркмению, на Турксиб, Магнитку и т. д.

Провозглашение труда «основным героем наших книг» привело к возникновению и успеху так называемых «производственных жанров»: «День второй» И. Эренбурга, «поэтический» репортаж А. Безыменского «Стихи делают сталь». Справедливости ради нужно сказать, что в этой области имелись и определенные художественные достижения — «Соть» Л. Леонова, «Кара-Бугаз» К. Паустовского и некоторые другие.

Лирических стихотворений в 1930-е годы было опубликовано мало. Зато расцвел жанр массовой песни (М. Исаковский «Катюша», «И кто его знает», В. Лебедев-Кумач «Песня о родине», «Веселый ветер», М. Светлов «Песня о Каховке» и т. д.).

Среди крупных поэтических жанров преобладали повесть в стихах и сюжетная эпическая поэма: «Страна Муравия» (1936) А. Твардовского, «Соляной бунт» (1933) П. Васильева, «Зодчие» (1938) Д. Кедрина и др.

Яркий след в драматургии 1930-х годов оставили пьесы Л. Леонова, Вс. Вишневского, А. Афиногенова и Н. Погодина. Продолжал писать пьесы М. Булгаков, появились первые произведения Е. Шварца.

* * *

Почти четверть века, прошедшая после 1917 года, дала литературе множество новых имен и произведений. Но по большому счету лишь немногие из них останутся в мировой литературе. Строжайшая регламентация того, о чем и как писать, одних обрекла на творческое бесплодие, других — на сочинение заведомо нехудожественных конъюнктурных вещей. Литература несла большие потери.

Литература

Гачева А., Казнина О., Семенова С. Философский контекст русской литературы 1920—1930-х годов. — М., 2003.

ПРОЗА 1920—1930-х ГОДОВ

Период революции и гражданской войны был временем расцвета поэзии. «В грозные годы революции, — свидетельствует известный критик 1920-х годов П. Лебедев-Полянский, — мы жили преимущественно стихами. О романе он (т.е. читатель) и мечтать не смел». В 1920-е годы положение изменилось. На первый план постепенно стали выходить прозаические жанры.

Проза этого времени характеризуется напряженным сюжетом, отражением острого социального конфликта. Роман, повесть, рассказ, очерк в том виде, в каком эти жанры сложились в прежней русской литературе, в 1920-е годы встречаются редко. Тогда уже началось то небывалое смешение жанров, которое заявило о себе на последующих этапах развития русской литературы XX в.

В текст своего романа «Чапаев» Д. Фурманов, например, включил хронику, дневниковые записи, очерки, письма. В некоторых его произведениях отсутствовали традиционные элементы сюжета.

Русская проза 1920-х годов отличалась большим тематическим и жанровым разнообразием. Начав с книг о революции и гражданской войне, об изменениях в деревне, где ростки нового обнаруживали себя наиболее явно, к середине десятилетия литература уже имела в своем активе произведения исторического, сатирического, фантастического содержания.

Своеобразны рассказы и повести этого времени. Писатели предпочитали создавать произведения небольшого объема, о причинах этого предпочтения уже говорилось выше. Представлены были и рассказы-очерки, и рассказы-новеллы, и особенно циклы рассказов. Последние наиболее характерны для прозы 1920-х годов: «Конармия» (1923—1925) И. Бабеля; «Донские рассказы», «Лазоревая степь» (1926) М. Шолохова; «Шутейные рассказы» (1920—1927) В. Шишкова и т.д. Широкою известностью приобрели рассказы А. Неверова, М. Зощенко, П. Романова. Вернулись к рассказу корифеи литературы: М. Горький («Рассказы 1922—1924 гг.»), В. Вересаев («Состязание», 1919, «Исанка», 1927 и др.), А. Толстой («Голубые города», 1925, «Гадюка», 1927). Отдали дань рассказу М. Булгаков («Записки юного врача», 1925—1926 и др.), А. Платонов (сб. «Епи-

фанские шлюзы», 1927, «Усомнившийся Макар», 1929 и др.), Б. Пильняк («Наследники», 1919, «Расплеснутое время», 1924, «Рассказ о том, как создаются рассказы», 1926 и т. д.).

Не менее актуален был жанр повести. Сама жизнь щедро предоставляла сюжеты. Сорванные со своих гнезд революцией и гражданской войной люди метались по стране в поисках нового места и, найдя его, утверждали себя в глазах окружающих. Распространенная схема: дом утраченный — дорога — дом обретенный, история или эпизод человеческой жизни в ее переломный момент. И, как всегда в подобных случаях, размыта граница между рассказом и повестью, повестью и романом. Одно несомненно: никогда еще на страницах русской прозы не описывались столь острые социальные конфликты, не лилось столько крови, не погибали мучительной смертью столько людей.

Беременной жене председателя коммуны Софрона Конышева (повесть Л. Сейфуллиной «Перегнутой», 1922) враги штыком вспарывают живот и выбрасывают ребенка на помойку. В повести Б. Лавренева «Сорок первый» (1924) возникает островок нежной и страстной любви в океане классовой ненависти и страданий. Но Джульетта (из красных) убивает своего Ромео (из белых). Страшный случай вероломства и предательства описан Б. Пильняком в «Повести непогашенной луны» (1927). Жуткие кровавые сцены в засадах ЧК показаны в повести В. Зазубрина «Щепка» (1924).

Трагически в начале 1920-х годов складывались детские судьбы. По стране бродили миллионы беспризорников. Потерявшие родителей, сбежавшие от военной опасности, голодные, грязные, в лохмотьях, они ночевали где случится, не упуская случая стянуть что плохо лежит. Борьба с беспризорностью стала государственной заботой.

В 1921 г. только в приютах, детдомах и т. п. находились более полумиллиона детей. Остававшихся же на улицах было во много раз больше. У одних родители погибли в войнах, и они были вынуждены устраивать свою судьбу самостоятельно, других выгнал на улицу голод. Особенно много среди беспризорников оказалось крестьянских детей. Государственные и общественные организации осуществляли целую программу ликвидации беспризорности. Не остались в стороне и писатели.

На страницах газет и журналов в начале 1920-х годов появилось множество рассказов и повестей о беспризорных: «Колька», «Красный сыщик», «Ташкент — город хлебный» А. Неверова, «Засыпался», «Свой», «Коммуна» А. Кожевникова, «Петька шевелит мозгами» И. Гольдберга, «Ванька беспризорный» В. Дмитриевой, «Леска» Н. Ляшко, «Атава» Б. Четверикова и т. д. В большинстве этих произведений авторы ограничивались бытовыми зарисовками: асфальтовые котлы, дикий жаргон, чумазные лица, лохмотья, ночевки в ночлежках и на вокзалах, воровство и бандитизм — все это в

иных случаях даже и романтизировалось. Весьма распространена была мысль о том, что пороки, воспринятые на улице, неисправимы, а сами беспризорники безнадежны. Повесть Л. Сейфуллиной «Правонарушители» на этом фоне отличалась своим оптимизмом.

Многие писатели в начале 1920-х годов обратились к теме деревни. К 1917 г. Россия оставалась страной по преимуществу крестьянской. Немало пишущих было связано с деревней, кто рождением, кто, как Сейфуллина, — жизненным опытом. В литературе того времени художественные произведения о деревне занимали в количественном отношении одно из первых мест. В 1925 г. М. Горький даже оценил состояние современной литературы словами: «Слишком много деревни».

Деревенской жизни и крестьянскому быту были посвящены в тот период произведения А. Неверова, С. Подъячева, П. Замойского, М. Шолохова, Л. Леонова, И. Вольнова, А. Дорогойченко, П. Низового, Ф. Березовского, Я. Коробова, И. Касаткина и др.

В литературе начала 1920-х годов проявился новый взгляд на семью, на отношения между мужчиной и женщиной. В то время были распространены веяния, в соответствии с которыми личная жизнь передового человека непременно изображалась не в семье, а в разных увлечениях, любовных интригах и т. п. «Я не за семью, — писал В. Маяковский. — В огне и в дыме синем выгори и этого старья кусок». Литературовед Н. Грознова указывала, что в литературе первой половины 1920-х годов бытовала «буквально фонтанирующая масса натуралистических рассказов, посвященных проблеме пола». Впрочем, и во второй половине этого десятилетия ситуация изменилась мало. Достаточно вспомнить, с каким энтузиазмом обсуждались в молодежных клубах, на страницах газет и журналов проблемы «новой революционной любви» (нашумевшая философия «стакана воды»), какой популярностью пользовались посвященные этим проблемам рассказы и повести С. Малашкина «Луна с правой стороны», П. Романова «Без черемухи» и др.

Перемены коснулись и судьбы жанров, в частности судьбы романа. В русской классике XIX в. он был, если можно так сказать, «базовым» жанром — вспомним романы И. Гончарова, И. Тургенева, Ф. Достоевского, Л. Толстого. Но уже в начале нового века его позиции были поколеблены. По мнению ряда литераторов, в послереволюционное время эта тенденция продолжилась.

Крайнюю позицию сформулировал О. Манделштам уже в самом названии упоминавшейся выше статьи «Конец романа» (1922). Его логика проста и убедительна. В центре романа всегда была история становления и развития личности, процесс ее функционирования и эволюции. В новые времена, когда личность оттеснялась

на второй план (вспомним противоборство «я» и «мы» в послереволюционной литературе), а на первый выходили народ, множества, коллектив, роману просто ничего не оставалось делать, как умереть. Но живой литературный процесс развивается независимо даже от самых убедительных теоретических построений.

Русский роман 1920-х годов показал свою жизнеспособность, предоставив читателю интересные книги практически во всех своих жанрах: социально-психологическом — «Белая гвардия» М. Булгакова; социальном — «Дело Артамоновых» М. Горького; художественно-документальном — «Чапаев» Д. Фурманова; историческом и историко-биографическом — «Смерть Вазир-Мухтара» и «Кюхля» Ю. Тынянова, «Одеты камнем» О. Форш, «Разин Степан» А. Чапыгина; сатирическом — дилогия И. Ильфа и Е. Петрова; научно-фантастическом — «Плутония» и «Земля Санникова» В. Обручева, «Голова профессора Доуэля» и «Человек-амфибия» А. Беляева; в жанре антиутопии — «Мы» Е. Замятина. Каждый из этих жанров представлен по меньшей мере десятком имен и названий. Так что впрямую было бы говорить не о смерти, а о возрождении романа.

При изображении человека в прозе 1920-х годов писатели опирались на богатый опыт предшественников: искусство психологического анализа, «энергию заблуждения» в построении сюжета, мастерство использования хронотопа и т.п. Но обнаружились и необычные подходы.

Так, на первых порах, изображая большевиков — героев времени, А. Фадеев, Ю. Либединский, Б. Пильняк и некоторые другие писатели описывали преимущественно внешность, одежду, поступки своих персонажей. Возник стереотип показывать их людьми громадного роста и физической силы, с зычным голосом, не ведающими сомнений и человеческих слабостей, прямолинейными в мыслях и поведении. Эти условные, схематические, часто безжизненные фигуры стали называть, с легкой руки Б. Пильняка, «кожаными куртками».

Характерные стилевые приемы прозы 1920-х годов — рубленая проза, сказ, «поток сознания».

Повесть Л. Сейфуллиной «Четыре главы» — яркий образец рубленой прозы — открывалась программным заявлением: «Жизнь большая. Надо томы писать о ней. А кругом бурлит. Некогда долго читать и рассказывать. Лучше отрывки». Текст «Четырех глав» можно сравнить с мелкой мозаикой. Небольшие разрозненные куски фраз, по мысли писательницы, должны были силой воображения читателя сливаться в цельную картину. Стремление к краткости реализовывалось не только за счет фрагментарной композиции. Видоизменялась конструкция предложения. Из него выбрасывались, иногда вопреки логике и грамматике, различные члены, даже подлежащее. Нарушался естественный порядок слов. В нача-

ле 1920-х годов рубленая проза была весьма распространена. Например, роман «Голый год» Б.Пильняк завершил следующим образом: «Глава VII (последняя, без названия): “Россия. Революция. Метель”».

Широко использовался сказ, что мотивировалось необходимостью усилить достоверность описываемых событий и лиц. Для этой цели устранялась фигура повествователя — «посредника» между персонажем и читателем, и слово предоставлялось непосредственно самому герою. Большим мастером сказа был М. Зощенко.

Элементы «потока сознания» присутствуют, в частности, в произведениях А. Веселого («Россия, кровью умытая»). В 1930-е эксперименты в этой области будут вестись обэриутами.

1920-е годы характеризуются настойчивыми поисками новых форм. Но призывы к новаторству во чтобы то ни стало не учитывали индивидуальные особенностей таланта художника. Показателен эпизод из творческой биографии Ф. Гладкова. В 1921 г. он приехал в Москву с новым рассказом о гражданской войне, написанным в обычной для него, начавшего свой творческий путь еще до революции, манере. «И вот, — вспоминал Гладков, — тогдашние деятели союза писателей накинулись на него и разнесли рассказ в пух и прах. Это старомодно. Вы пишете по старозаветным реалистическим канонам. Разве можно это делать, когда у нас есть такие мастера, как Ремизов, Андрей Белый, Пильняк? Поучитесь у них».

Интересно свидетельство А. Фадеева: «В литературе имело место тогда сильное влияние школы имажинистов. Важнейшей задачей художественного творчества имажинисты считали изобретение необычайных сравнений, употребление необыкновенных эпитетов, метафор. Под их влиянием и я старался выдумать что-нибудь такое “сверхъестественное”. В первой повести и получилось много ложных образов, фальшивых, таких, о каких мне стыдно сейчас вспоминать...»

В целом развитие прозы в первое послереволюционное и послевоенное десятилетие можно охарактеризовать как движение от малых жанров рассказа и очерка к жанрам крупным — роману и эпосе, от зарисовки, документально-точной картины к развернутым проблемным художественным исследованиям.

Период 1920-х годов в истории русской прозы оценивается как время удачных экспериментов в области содержания и формы, время, отличающееся тематическим богатством и жанровым разнообразием произведений, обилием ярких писательских индивидуальностей.

В 1930-е годы в русской прозе произошли существенные изменения. Отошли на задний план рассказ и повесть. Сузился жанровый диапазон романа. Центральное положение заняли многотомные романы-эпопеи — «Тихий Дон», «Хождение по мукам», «Петр

Первый», «Жизнь Клим Самгина», «Цусима», «Севастопольская страда» и т. п. Пришло время очерка, «производственных» и публицистических жанров, укрепились позиции научно-художественной прозы.

В очерках ощущается дыхание времени: они исторический документ эпохи. Разнообразные по материалу и жанрам путевые очерки со строительства Турксиба, поэтический репортаж с Днепро-строя, литературные портреты передовых рабочих, колхозных активистов, корреспондентов-комсомольцев явились для писателей своеобразным способом изучения жизни. Работа над очерком стала той литературной школой, вне которой трудно представить себе формирование творческих индивидуальностей таких разных писателей, как И. Соколов-Микитов, В. Лидин, М. Ильин, М. Шагинян, М. Кольцов, Б. Горбатов и др.

В 1930-е годы началось интенсивное развитие «производственной» прозы. В романах и повестях Ф. Гладкова «Энергия», Ф. Панферова «Бруски», М. Шагинян «Гидроцентральный», Ю. Крымова «Танкер “Дербент”», В. Катаева «Время, вперед!» и многих других объектом изображения стали труд, трудовые отношения рабочих и крестьян. На фоне индустриального пейзажа создавался образ героя времени — строителя, руководителя и организатора трудовых процессов, землекопа и токаря.

Если судить по произведениям, печатавшимся на страницах советских изданий, то большинство писателей полностью переключились на изображение трудовой деятельности персонажей: духовная жизнь оставалась вне поля их зрения.

Трансформировалось самое понятие художественности. В те годы многими это воспринималось как естественный процесс. Если изменяется все вокруг, почему оставаться неизменными представлениям об искусстве?

Персонаж повести Ю. Крымова «Танкер “Дербент”» механик Басов олицетворяет собой, по мысли автора, новую ступень в развитии социалистической личности. Высокое сознание своей ответственности перед обществом, вне которого он себя не представляет, политическая зрелость, стремление вносить в трудовую деятельность дух неудовлетворенности достигнутым — таков преимущественный круг интересов не только Басова, но и вообще героя «производственной» прозы. Иногда, впрочем, сообщались, чаще всего скороговоркой, сведения о жизни персонажа вне его трудовой сферы. Со временем сложился даже определенный набор стереотипов, уже в 1980-е годы получивших меткое название — «оживляж».

В «производственной» прозе отчетливее всего проявились негативные процессы, выводящие художественную литературу за рамки искусства и превращавшие ее в идеологическое средство агитации и пропаганды. Соответственно изменялся инструментарий

литературной критики. Она все более удалялась от эстетических критериев. Так, например, как большое достоинство произведения оценивался факт выхода его в свет до или одновременно с завершением того строительства, которое в нем описывалось («Поднятая целина», «Соть» и др.).

На тему революции и гражданской войны за предыдущее десятилетие было написано немало талантливых книг. Большинство произведений создавалось тогда участниками событий. Живые свидетельства очевидцев, острая эмоциональная реакция на пережитое, придавая описаниям убедительность, подлинность, деформировали иногда масштаб происшедшего, искажали оценку случившегося.

Участник того или иного события часто был склонен преувеличивать его роль в общем ходе исторического процесса, придавать слишком большое значение видимым обстоятельствам. В результате появлялись произведения, в которых при несомненных художественных достоинствах исторические факты оценивались субъективно.

Подводя итоги первому периоду в развитии новой литературы, А. Толстой писал: «Революцию одним «нутром» не понять и не охватить. Время начать изучать революцию, — художнику стать историком и мыслителем». Однако возможности для реализации этого несомненно актуального призыва в 1930-е годы были, по понятным причинам, ограничены. Неслучайно из очень большого количества произведений о революции и гражданской войне, созданных в то время, до наших дней сохранили свое художественное значение лишь немногие.

Военная тема приобрела тогда еще один аспект — оборонный. Международная обстановка становилась все более напряженной, и в полном соответствии с действовавшими идеологическими установками в литературе появились произведения, напоминавшие о бдительности.

Чтобы, строя заводы, орудуя планами,
И винтовку, и сердце держать наготове, —

призывал А. Сурков. Различных сторон оборонной темы по-разному касались в своем творчестве П. Павленко, И. Эренбург, М. Кольцов и др.

Примечательной особенностью литературы предвоенного десятилетия явился повышенный интерес писателей и читателей к прошлому.

Интенсивное развитие исторических жанров началось в первые же годы после революции, когда новое общество нуждалось в переосмыслении своей истории. На какое-то непродолжительное время стали доступны исследованию материалы из царских секретных архивов; историческая наука в 1920-е годы успела достичь опреде-

ленных успехов, и писатели могли опираться на прочный фундамент исторических знаний, добытых учеными. Открылись новые интересные формы содружества художников и историков. Для примера можно указать на совместную работу А. Толстого и П. Щеголева над драматическими произведениями.

Разрабатывая сначала преимущественно историко-революционный материал, в 1930-е годы литература расширила свой тематический диапазон, значительно углубившись в прошлое (С. Бородин «Дмитрий Донской», А. Антоновская «Великий Моурави», В. Ян «Чингис-хан», «Батый», «К последнему морю» и др.).

Оценивая успехи литературы в историческом жанре, на рубеже десятилетий, в 1930 г., М. Горький писал: «В настоящем — превосходный роман А. Н. Толстого “Петр Первый”, шелками вытканый “Разин Степан” Чапыгина, талантливая “Повесть о Болотникове” Георгия Шторма, два отличных мастерских романа Юрия Тынянова — “Кюхля” и “Смерть Вазир-Мухтара”... — создан исторический роман, какого не было в литературе дореволюционной, и молодые наши художники слова получили образцы, на которых можно учиться писать о прошлом».

Развитие исторического жанра в 1930-е годы сопровождалось бурными спорами, оживленной газетной и журнальной полемикой. В дискуссиях об исторических жанрах приняли участие А. Толстой, А. Чапыгин, Л. Фейхтвангер, А. Антоновская и другие писатели.

Важная особенность исторической прозы 1930-х годов — подчеркнутый интерес к переломным моментам в жизни народа. К их изображению обратились, в частности, С. Сергеев-Ценский («Севастопольская страда»), А. Новиков-Прибой («Цусима»), В. Шишков («Угрюм-река»). Писать о прошлом — отнюдь не значило уходить от современности. Напротив! В эти годы происходили судьбоносные события. Исторические аналогии и параллели были призваны укреплять в правильности избранного пути. «Сегодняшний день, — высказывал убеждение А. Толстой, — понятен только тогда, когда он становится звеном сложного исторического процесса». К сожалению, историческая проза часто становилась жертвой идеологии тоталитаризма.

От идеологического давления менее других пострадала научно-художественная литература.

Тема науки начала широко входить в литературу с конца XIX столетия в связи с крупнейшими открытиями в различных областях знания, с вторжением в каждодневную жизнь человека электричества и радио, самолета и автомобиля и других технических изобретений. Но все же ни масштабы, ни характер влияния научно-технических проблем на общество и литературу в начале века не сравнимы с тем, что происходило в 1930-е годы. Это — время Турксиба и Магнитки, освоения Арктики, громких авиапереле-

тов, время, когда работали выдающиеся ученые, когда научные и технические проблемы, еще недавно касавшиеся немногих, вторгались в жизнь миллионов.

Повышенный интерес к науке и жизни ученых проявляли и публицистика, и беллетристика.

В чем же специфика научно-художественной литературы? В ее рамках писатель исследует конкретный аспект темы — нравственный и социальный смысл научных исканий. Основным объектом его внимания выступает творческий процесс, может быть, самое сложное, интимное и загадочное, что происходит в человеческом сознании.

В 1930-е годы научно-художественная литература создавалась усилиями и ученых (В. Арсеньева, Е. Ферсмана, Н. Плавильщикова и др.), и писателей (М. Ильина, Б. Житкова, В. Бианки и др.). Оригинальные книги, разнообразные по тематике и художественному облику — «Корень жизни» М. Пришвина, «Дерсу Узала» В. Арсеньева, «Подводные мастера» А. Палея, «Телеграмма» Б. Житкова, «Рассказ о великом плане» М. Ильина, «Китайский секрет» В. Данько, «Соленый ветер» В. Лухманова, «Кара-Бугаз» и «Черное море» К. Паустовского и т. д., — занимали немалое место в читательских интересах современников. Содержание и форма научно-художественных произведений в те годы зависели от демографической структуры общества. Большинство взрослого населения с воодушевлением реагировало на успехи строительства, на подвиги летчиков, полярников и т. п. Но научные проблемы по понятным причинам (тема ликвидации безграмотности не сходилась с газетных полос) волновали его меньше. Зато подрастающее поколение отдавало свои симпатии и научно-технической проблематике. Поэтому-то большинство научно-художественных произведений того времени увидело свет в детских издательствах и журналах. Но, конечно же, научно-художественная литература не была только детской. Она размышляла об актуальных проблемах, порожденных вторжением науки и техники в повседневное бытие человека, о влиянии их на психику и поведение личности. Характерная подробность: если в 1929—1934 гг. научно-художественная литература всячески пропагандировалась и распространялась, то уже к концу тридцатых годов со стороны официоза она испытала реакцию отторжения, оказавшись несовместимой с авторитарным мышлением, с догматизмом и начетничеством.

А. Серафимович (1863—1949). Автор «Железного потока», Александр Серафимович Серафимович, был известен читателю еще до 1917 г. Серафимович был выходцем из донского казачества. Он посвятил свое творчество острым социальным проблемам, актуальным в дореволюционной России (рассказы «*На льдине*», 1889; «*Стрелочник*», 1891; «*Маленький шахтер*», повесть «*Пески*», 1908; роман «*Город в степи*», 1910). Реалистическое дарование писателя,