

ЕКАТЕРИНА СКОРОСПЕЛОВА

Литература социалистического выбора. Мифотворчество советской эпохи*

В конце 1920-х годов авансцену литературного процесса занимает направление, представители которого участвуют в создании мифологии советской эпохи. Кульминацией в развитии этого феномена стали 1930-е годы, отчасти годы войны. Послевоенное десятилетие было периодом постепенного угасания этой тенденции.

Прежде чем начать разговор об мифотворчестве советской эпохи, необходимо дифференцировать такие явления, как **социалистический реализм** — культурная парадигма, согласно которой осуществлялось огосударствление литературы, и **литература (проза) социалистического выбора**, создавшая советскую идеомифологическую систему. Если социалистический реализм был порождением сознательных усилий государства, его усилий подчинить себе естественное развитие литературы, согласно созданному официальной критикой канону, то создание советского мифологического пространства явилось результатом стихийных устремлений писателей, одушевленных идеей социализма. Литература социалистического выбора была той питательной средой, из которой соцреалистический канон экстрагировал требования к писателям, тиражировал и превращал в массовый поток «полезное» с политической точки зрения, создавая из литературы рычаг идеологии и пропаганды.

Созданный официальной критикой соцреалистический канон поддерживался с помощью ряда общественных структур и мероприятий. Существовал особый образом организованный «литературный быт», который подразумевал существование многоуровневых профессиональных «ячеек» (от группкома драматургов, прозаиков, поэтов до Союза писателей), членство в которых обеспечивало социальный статус, необходимый как для публикации произведений, так и для получения минимума (максимума) житейских благ (от пу-

* Впервые: *Скорospelова Е. Б.* Русская проза XX в.: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С. 285–335.

тевок в Дома творчества до пенсии). «Материальной» базой существования соцреализма была система государственных издательств (центральных и местных), существование которых не зависело от получаемой или не получаемой прибыли, но субсидировалось государством. Способом государственного воздействия на литературный процесс были также разного рода и размера премии и поощрения*. Особые партийные отделы курировали литературную жизнь, распространение художественной продукции и ее оценку.

В контексте художественных устремлений новой эпохи подлинный интерес представляет **литература социалистического выбора**, которая создала особую форму искусства, оставившего свой след в общественном и эстетическом сознании эпохи.

Молниеносное (в историческом масштабе) формирование советской идеомифологии (в том числе и средствами искусства) было направлено на обуздание опасной социальной энергии, высвободившейся в процессе разрушения «старого мира», на гармонизацию хаоса, воцарившегося в безрелигиозном обществе, лишившемся традиционных нравственных ориентиров. Советская мифология призвана была адаптировать человека к новым жизненным моделям, предложенным послереволюционной действительностью, помочь преодолеть экзистенциальное одиночество. Создание советской идеомифологической системы потребовало актуализации архетипов «коллективного бессознательного», языческой и христианской мифологии.

Сохраняя внешнюю связь с реалистической эстетикой (в отношении так называемого жизнеподобия), литература, ангажированная социалистической идеей, ориентировалась не столько на исследование реальных закономерностей общественной жизни и глубин человеческого сознания, сколько на перенесение исторической реальности во внеисторическое мифологизированное пространство, создание советского Космоса. Специфическая «деформация» жизненного материала в духе социалистического идеала должна была служить делу «переустройства мира» и формированию «нового человека»**.

Пытаясь трактовать художественное освоение действительности в духе социалистического идеала, новейшие исследователи предлагают в этой связи термин «нормативизм»***, выдвинутый еще 1960-е годы Г. Н. Пospelовым. Однако применение этого термина игно-

* См.: *Фельдман Д. М.* Салон — предприятие: Писательское объединение и кооперативное издательство «Никитинские субботники» в контексте литературного процесса 1920–1930-х годов. М., 1998.

** *Есаулов И. А.* Литература как учебник жизни // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 360.

*** См., напр.: *Голубков М. М.* Русская литература XX в.: После раскола. М., 2001.

рирует мифологизацию как специфическую природу пересоздания действительности в литературе социалистического выбора, упрощает мотивы ее возникновения и функционирования, а также ее теснейшую взаимосвязь с массовым сознанием, во всяком случае в 1920–1940-е годы.

В создании советской идеомифологической системы, в рождении образа советского Космоса и стратегии художественного воспитания участвовали не только прагматики, быстро осознавшие, с какими преимуществами связано положение адептов официально признанного направления, но и романтики социалистической идеи. Среди творцов советского Космоса были как художники, ориентировавшиеся на реалистическую эстетику или даже укорененные в ней, так и писатели-авангардисты. Далекая от создания произведений на злобу дня и образцов литературы социального заказа, ушедших в прошлое вместе со своей эпохой и ее политико-идеологическими задачами, литература социалистического выбора оставила немало текстов, переживших время, причем не только благодаря заключенной в них героической энергетике, рожденной реальной героической биографией автора или прототипов персонажей («Как закалялась сталь», «Молодая гвардия» и др.), но и в ряде случаев благодаря эстетическим достоинствам, резонирующим с эпохой глобальных перемен («Время, вперед!», «Петр Первый» и др.).

В преддверии рождения советской идеомифологической системы. Литература социалистического выбора не была порождением «доктрины, навязанной партией и принятой Первым съездом советских писателей (1934) в качестве набора руководящих принципов для литературного творчества в обществе, впервые строящем социализм»*. Подпочвой литературы социалистического выбора были иллюзии массового сознания, массовый энтузиазм. Вера в возможность преобразования действительности и готовность на жертвы во имя этого преобразования сдерживали антиобщественный эгоизм и карьеристское интриганство верхов, противостояли ГУЛАГу и питали искусство, подвигая его на создание героического стиля. Мифотворчество в художественной среде было порождено героико-трагическим самоощущением романтиков революции, столкнувшихся с неподатливостью живой жизни: она не укладывалась в границы идеальной нормы, не соответствовала утопической модели. Расхождение идеала и действительности вызвало надежду на то, что конфликт может быть преодолен преобразующей силой искусства.

Появлению литературы социалистического выбора как целостного явления предшествовало в 1920-е годы возникновение и дра-

* Д. Хоскин. Цит. по: Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 362.

матическое развитие литературы, захваченной идеей построения будущего на руинах старого мира*.

В числе наиболее известных произведений, созданных в русле этого направления, — «Чапаев» (1923) Д. А. Фурманова, «Железный поток» (1924) А. С. Серафимовича, «Цемент» (1922–1924) Ф. В. Гладкова, «Разгром» (1927) А. А. Фадеева. Авторы этих книг воссоздали ситуацию гражданской войны и первых шагов восстановления хозяйства, разрушенного вихрем междоусобицы, высветили нравственно-психологические аспекты пореволюционной действительности («Цемент»). Созданная Фурмановым, А. С. Серафимовичем, Гладковым и Фадеевым картина мира содержала круг мотивов, который ляжет в основу созданного их последователями мифологизированного пространства: трактовка революции и реконструкции как акта творения, как воплощение мечты о справедливости, сострадании, единении, как реабилитация большинства; доминирующее положение героической личности, реализующей свой героический потенциал как в сфере традиционной для богатыря функции защиты обездоленных, так и в традиционной для культурного героя функции созидания, мотив жертвенного служения своему социуму и т. д.

Утверждение жизни как самопожертвования придавало смысл индивидуальному бытию, спасало от экзистенциального отчаяния, помогало преодолевать физические и нравственные мучения, страх смерти.

В стремлении к утверждению социалистического идеала его ранние адепты шли разными путями: увеличивали масштаб изображения, создавая своего рода сплав реализма и романтизма («Цемент»); оставались на позициях традиционно реалистической поэтики («Разгром»), в случае с «Чапаевым» — на почве художественного документализма. Но во всех случаях писатели не уходили от изображения противоречий действительности, изображали своих персонажей «с мелочами, с грехами, со всей человеческой трещиной» (Д. Фурманов), а становящуюся жизнь во всем ее неблагообразии,

* Современные исследователи устанавливают убедительные параллели между литературой этого типа и иными синхронными или удаленными во времени явлениями в русской литературе. Например, Б. Гройс толкует соцреализм как продолжение русского авангарда (*Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 42–61*). М. Балина и Х. Гюнтер, анализируя базовые категории соцреализма (идейность — классовость — партийность), усматривают истоки их формирования в литературе и критике 60-х годов XIX столетия (*Балина М. Идеинность — классовость — партийность // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 362–375; Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Там же. С. 281–288*).

в ее несоответствии идеалу. Это особенно касается «Цемент» в его первой редакции, где с беспощадной трезвостью изображена жизнь партийно-хозяйственной верхушки, эксплуатирующей власть в своих целях; передана атмосфера партийных чисток, где бесчестные губят самых честных и чистых партийцев. В последующих редакциях критический пафос был смягчен, изменена языковая структура текста, нивелирована колоритная речь эпохи.

Практически одновременно с Ф. Гладковым героико-трагическое мироощущение партийного авангарда было эстетически зафиксировано в произведениях Ю. Н. Либединского («Неделя», 1921 и «Завтра», 1923), А. Я. Аросева («Страда», 1921 и «Недавние дни», 1921), А. И. Тарасова-Родионова («Шоколад», 1922), М. А. Алексеева («Большевики», 1925). Воссозданные в этих произведениях характеры и ситуации в известной мере проливают свет на атмосферу, породившую вскоре телеологическую модель искусства.

Летописцы партийной жизни впервые обратились к внутреннему миру «кожаных курток» — так окрестил Б. Пильняк представителей культурного слоя новой России, претендовавших на роль героев своего времени. Автор «Голого года» предложил метафорическую формулу, схватившую особую природу явления, утверждавшего себя в метельной стихии русской жизни. Но явление это нуждалось в постижении изнутри, что и попытались сделать авторы «Недели», «Страды» и «Шоколада». При всей ограниченности их художнического опыта они первыми попытались объяснить своеобразие духовного склада революционера 1920-х годов, присущий ему «особенный подъем духа, который выражался в постоянном ощущении себя и своих товарищей... каким-то звеном в общем процессе международной социалистической революции»*.

Названные авторы сами принадлежали к большевистскому авангарду, были в числе тех, кто возлагал надежды на стремительные темпы развития революции. Так, Ю. Либединский вспоминал: «Когда нас, политработников, спрашивали красноармейцы: когда будет социалистическое производство и распределение? — мы отвечали, что это будет через три года. И мы верили, что это будет так. Это не было ложью, потому что мы считали, что так оно и будет. Это был период, когда были созданы трудовые армии, когда коммунистические субботники приобрели большое значение. Мы были уверены, что каким-то большим и дружным натиском, вроде как на фронтах, мы подыдем наше хозяйство»**.

* Цит. по: Либединский Ю. Как я работал над «Неделей» // Либединский Ю. Н. Сочинения: в 2 т. М.; Л., 1931. Т. 1. С. 99.

** Цит. по: Там же.

Однако постепенное осознание неосуществимости романтических упований, а в дальнейшем — ощущение того, что свершившееся открыло дорогу не счастью миллионов, а новому классу сократить расстояние — партийной бюрократии, сообщило героико-революционному мироощущению трагическую окраску, что и передали Ю. Либединский и его единомышленники.

Юрий Николаевич Либединский (1898–1959) — комиссар Красной Армии, политработник, впоследствии один из руководителей РАПП, активный участник рапповских «чисток» (известны его выступления 1929 года в связи с травлей Е. Замятина и Б. Пильняка), автор повестей «Неделя», «Комиссары» и «Завтра», романа «Рождение героя». Более поздние произведения писателя о революции и социалистическом строительстве не привлекли особого внимания читателей и критиков. После 1934 года судьба Либединского была связана с работой в аппарате Союза писателей.

В «Неделе» — первом произведении Либединского, получившем большую известность (его даже изучали в школе 1920–1930-х годов), писатель избирает драматический эпизод из жизни партийной ячейки заштатного городка: в отсутствие гарнизона, выведенного на лесоразработки, чтобы обеспечить топливом транспорт для перевозки посевного зерна, в городе подымается мятеж; его участники уничтожают большевистский актив, тех, кто, рискуя жизнью, пытался спасти город от голода. Вводя в повествование лирическую тему, связанную с наступлением весны, писатель придает ситуации символический смысл. Для героев повести весна — это забота о севе, предотвращение угрозы голода, борьба с опасностью контрреволюционного переворота в городе — словом, та коллизия, которая сюжетно цементирует рассказ о неделе из жизни членов партийной ячейки. Но весна — это и лирически развитый мотив солнца, синевы, надежды, передающий героико-трагическую настроенность героев, предстающих в преддверии весны горсткой людей, идущих «по тонкой и ломкой ледяной корке, под которой бушует яростная вода, готовая все снести и все затопить».

При всей художественной вторичности произведений Либединского и его единомышленников, обращавшихся к сходным ситуациям и освещавших их в духе трагического мессианства, этим писателям удалось воссоздать духовный склад романтической личности революционной эпохи, не пожелавшей смириться с неподатливостью действительности, оказавшейся глухой и враждебной к прекрасному Завтра, за которое герои «Недели» или «Шоколада» не задумываясь отдают свои жизни. Этой коллизии не отметили создатели образов Клычкова («Чапаев» Д. Фурманова) и Кожуха («Железный поток» А. Серафимовича). Образам их героев недоставало

в одном случае художественности, в другом — психологизации; главные персонажи Д. Фурманова и А. Серафимовича были лишены осознания своего героико-трагического положения. Это положение и побуждало искать волевой способ сохранения социалистических идеалов под угрозой их утраты перед лицом объективной реальности.

Уже в середине, а тем более в конце 1920-х годов романтики революции столкнулись не только с сопротивлением действительности, но и с трансформацией Идеи. Этот процесс уловили и запечатлели писатели, далекие от самоотождествления с социалистическим идеалом, — Б. Пильняк в «Повести непогашенной луны», А. Платонов в романе «Чевенгур» и в повести «Котлован».

Осознание трагического расхождения между замыслами революции и реальным состоянием действительности побудило адептов социалистической идеи к практическому воплощению идеи жизнотворчества — вторжению в жизнь средствами искусства, путем создания второй — мифологизированной — реальности, способной одухотворить повседневность, «вырвать радость у грядущих дней» (А. Безыменский).

В конце 1920-х годов в литературу приходит **новое поколение писателей, исповедующих социалистическую идею**. Молодые писатели во многом определяют облик следующего десятилетия. Они выдвигаются на авансцену литературной жизни и вытесняют наследников Серебряного века с тех позиций, которые те занимали в 1920-е. Поколение это, по словам А. Воронского, «вышло из революции. Оно таскало винтовку на плечах, поставляло политруков, полковых командиров, вело бивуачную, кочевую жизнь... Оно — крепкое, выносливое, привыкшее к голоду и к холоду, задорное, ржущее, самонадеянное, с твердой верой в себя. Оно привыкло брать все приступом: даешь Орел, даешь Европу, даешь школу, даешь науку, даешь искусство»*. Литературная работа стала для вчерашних участников гражданской войны — А. Фадеева, И. Катаева, Н. Зарудина, Я. Ильина, Н. Островского — продолжением сражения за новую жизнь, а литературная работа — средством обуздать, организовать зыблящуюся, становящуюся действительность.

Созданная в 1930-е годы литература социалистического выбора стала уникальным порождением советской цивилизации и — в то же время — ее демиургом. В сравнительно небольшие сроки представителем этого направления удалось создать образ советского Космоса, вызвать к жизни целостную идеомифологическую систему, вызвать к жизни эстетическое пространство, мифологизированный харак-

* Воронский А. К. О группе писателей «Октябрь» и «Молодая гвардия» // Воронский А. К. Литературные типы. М., 1927. С. 151.

тер которого должен был воздействовать на общественное сознание и «выработать некую синтетическую культурную закваску, некие всепроникающие духовные дрожжи, на которых обычно всходят стиль и дух эпохи, ее мораль и эстетика, ее веселье, жизнелюбие, песня, — то, что не преподается в школах ... но вдыхается незаметно, как воздух...»*.

Миф о создании нового мира. Адепты социалистической идеи создали концепцию бытия, для которой было характерно представление о пластичности действительности, ее податливости организующей воле человека, о возможности ее революционного пересоздания. За этим убеждением отчетливо проступают контуры «временной утопии» прогрессистского типа, говоря словами Х. Гюнтера**, в которой идеальный исторический период, мифический «золотой век» человечества мыслится не пережитым в далеком прошлом, но отнесенным в будущее. Здесь основа исторического оптимизма литературы соцреализма, питаемой верой в «революционное развитие» жизни. По верному замечанию И. Есаулова, даже исторический роман или жанр биографии в соцреализме «вполне может очевидные факты исторической действительности подчинить неочевидной «логике поступательного исторического развития»***. По зову сердца или по принуждению советский человек (и писатель в частности и в особенности) оказывается вовлеченным в процесс энергичного творения истории.

Характерно выдвижение во многих художественных произведениях этого периода ситуации преобразования мира в качестве центральной. Материалом для создания такой ситуации могут быть разные эпохи: отдаленная история («Петр Первый» А. Толстого), гражданская война («Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» А. Толстого, «Как закалялась сталь» Н. Островского), годы первой пятилетки («Время, вперед!» В. Катаева и др.), момент коллективизации («Поднятая целина» М. Шолохова, «Бруски» Ф. Панферова и др.) и т. д.

На пути пересоздания действительности обычно стоят разного рода препятствия, непреодолимые с точки зрения здравого смысла. В романе Н. Островского один из персонажей следующим образом определяет ситуацию, излюбленную соцреалистами. «Ведь только нас двое тут — Патошкин и я — знают, что построить при таких

* Катаев И. П. Искусство на пороге социализма // Катаев И. П. Под чистыми звездами. М., 1969. С. 482–483.

** См.: Гюнтер Х. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. М., 1991. С. 254.

*** Есаулов И. Указ. соч. С. 596.

собачьих условиях, при таком оборудовании и количестве рабочей силы невозможно, но зато все до одного знают, что не построить — нельзя. Вот почему я смог сказать: “Если не перемерзнем, то будет сделано...” Посмотришь на этих ребят, так сердце кровью заливает. Цены им нет... Не одного из них загонит в гроб эта проклятая трущоба».

Непреодолимые препятствия могут выступать в произведении как в виде конкретно-исторических обстоятельств (техническая отсталость России, происки врагов, неподвижность крестьянского быта), так и в обобщенно-символических образах Истории, Природы (морозы, раскаленные смерчи, ливни), Космоса, Времени, течение которого надо ускорить во что бы то ни стало.

Категория будущего. Отрицание прошлого, затрудняющего движение вперед, и восприятие настоящего как начала истинной истории, ее точку отсчета выводило категорию будущего в ряд абсолютных ценностей. Будущее искупало любые жертвы, мотивировало самоотречение и аскетизм, стимулировало героические модели поведения. «Образ будущего обеспечил духовные ресурсы нескольким жившим под знаком коммунистического идеала поколениям». Как полагают современные социологи, устремленность в будущее, к совершенному состоянию мира была компенсацией утраченной опоры на прошлое*.

Момент прорыва в будущее, преодоления Времени воплотил в романе «Время, вперед!» Валентин Петрович Катаев (1897–1986).

В начале революции Катаев занимался агитационно-пропагандистской работой в РОСТА, ЮгРОСТА. Переехав в 1922 году из Одессы в Москву, сотрудничал вместе с другими писателями-одесситами и М. Булгаковым в газете «Гудок». Начал как экспериментатор в области формы, создав сборник рассказов «Сэр Генри и черт» (1923, Берлин). К экспериментам юности вернулся в 1960-е годы, опубликовав ряд книг, в том числе «Святой колодец» (1965), «Трава забвенья» (1967), «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» (1972). Повествование в этих произведениях строится на ассоциативных переходах от полуреальности к полусказочности, предметом изображения становится процесс воспоминаний. Но в 1930–1940-е годы В. Катаев выступает в роли классика социалистического реализма, что не мешает ему создать роман «Время, вперед!» — своего рода памятник русскому авангарду.

Согласно идеомифологии эпохи преобразованием охвачены разные уголки страны, что позволяет создать миф о едином пространстве Страны Советов.

* Мьяло К. Посвящение в небытие // Новый мир. 1990. № 8. С. 236.

1930-е годы стали временем активнейшего (и объективно обусловленного) вторжения литературы в жизнь. Жанром, оказавшимся в это время на гребне волны, стал очерк, а его создатели — воплощением личности того типа, который соответствовал идеалам времени, личности, выразившей себя активным участием в формировании нового мира, жившей в одном ритме со своим временем^{*}. Известные очеркисты 30-х годов В. Итин, А. Колосов, Я. Ильин, Н. Зарудин, И. Катаев, М. Лоскутов и др. исповедовали идею практического служения обществу и были убеждены в том, что литератор не может быть только профессионалом.

Об одном из этих людей, Якове Наумовиче Ильине (1905–1932), восторженно писал С. Третьяков, набросав тем самым штрихи к коллективному портрету очеркистов 1930–1940-х годов: «Казалось, он писал какую-то замечательную повесть сам собой, своим голосом в спорах, своими ногами в ходьбе, своими руками и действиями. Не поймешь, когда он всходил на страницы повести и когда он сходил с этой повести в жизнь и прямо со страниц, с газетных столбцов снова шел на завод, в ФЗУ, в свою работу... когда кто-то захочет написать про таких людей, про такого человека, который побеждал жизнь, который ежесекундно откликался на все события, который чувствовал себя хозяином всего, которого касалось всё и вся, то тот писатель, который должен будет показать такой портрет, — этот писатель, может, сам того не зная, будет класть на бумагу черты такого человека, имя которому — Яша Ильин».

Вторым «звездным часом» в истории развития очерка стали годы войны, которые вновь потребовали от литературы активного участия в происходящих событиях. Более тысячи писателей добровольно ушли на фронт, работали в дивизионных, армейских и фронтовых газетах, принимали участие в боевых операциях, писали агитационные листовки и передовые статьи. Очерки, публицистические статьи, рассказы А. Толстого, Л. Леонова, И. Эренбурга, М. Шолохова, А. Платонова, Б. Горбатова стали не только формой художественного освоения героической ситуации, но и средством воздействия на нее. Как и в 1930-е годы, очеркисты, публицисты видели свой долг в том, чтобы создать образ единого общенационального мира и участвовать в формировании нравственной модели поведения человека на войне.

В начале 1950-х годов в недрах жанра, сыгравшего яркую роль в создании мифологии нового мира, возникнет «ересь», способствующая отклонению литературы от канона социалистического реализма. Такими «еретическими» текстами станут «Районные будни»

^{*} См.: *Время, вперед!* М., 1987 (составление и предисловие Е. Б. Скороспеловой).

(1952) В. В. Овечкина (1905–1968), «Из записок агронома» (1953) Г. Н. Троепольского (1905–1995), «Деревенский дневник» (1956) Е. Я. Дороша (1908–1972), в которых лакировочным тенденциям в освещении колхозной жизни (в рамках официального канона) был противопоставлен бескомпромиссный анализ реальных противоречий и сложностей советской деревенской действительности.

В 1930-е годы именно очеркисты оказались у истоков создания мифологии времени. Их работа формировала миф о едином пространстве Страны Советов, о советском Космосе, а также сводила воедино «наши достижения» (так назывался горьковский журнал).

На Днепре возводилась электростанция; у горы Магнитной, на Урале, рос металлургический гигант; на берегу Волги поднимался Тракторный завод; на берегу Амура — новый город. Шло освоение Крайнего Севера; поворачивались к новой жизни Средняя Азия и Чукотка. Этот мир жаждал самопознания. Для очеркиста это означало постоянную готовность отправиться в путь.

Разъездной корреспондент «Правды» Алексей Колосов покидал редакцию ранней весной и возвращался в Москву только с заморозками. Специальный корреспондент газет «Правда» и «Известия» Макс Зингер четыре раза прошел Северным морским путем, плывал на ледоколах, летал на первых самолетах советской полярной авиации. Проехал на оленях и собаках через восточно-чукотскую тундру Вивиян Итин, писавший о людях, осваивающих Заполярье. Девять лет провел среди полярников Борис Горбатов, создавший «Обыкновенную Арктику»: дважды зимовал на Диксоне, вместе с Молоковым в 1936 году совершил первый в истории русской авиации перелет вдоль северных берегов Сибири — от Якутска до Архангельска. Авторы полярных очерков сами были отважными путешественниками. Они пришли на Север в пору его освоения, когда было мало ледоколов и только начала зарождаться полярная авиация, а потому плавание в Ледовитом океане было сопряжено с немалым риском.

По маршрутам «туркменской бригады» писателей, по определению К. Паустовского, автора «Кара-Бугаза», двигался Михаил Лоскутов, ставший участником каракумского автопробега, цель которого была в том, чтобы проложить трассу через приаральские пески и пустыню Кара-Кум. В «Тринадцатом караване», «Рассказах о дорогах» создан запоминающийся образ «первой пустыни под красным флагом», как окрестил Кара-Кумы Михаил Лоскутов.

Вместе с полярниками и учеными очеркисты участвовали в арктических экспедициях, осваивали Крайний Север. Вместе с рабочими возводили корпуса заводов. Вместе с бойцами сражались на Халхин-Голе. В поездках по стране корреспондентам приходилось бывать и чернорабочими, и руководителями самодеятельно-

сти, и лекторами. Сохранился дневник Б. Горбатова тех лет, где он с юмором рассказывает, как работал в качестве «рабсилы» — временами по десять часов подряд на самых тяжелых авралах. Сергей Диковский жил на погранзаставах, выходил с бойцами в наряды, участвовал в задержании нарушителей границы, прежде чем написал свою книгу «Застава Н». Создавший первую книгу о чукотском народе, Тихон Семушкин около двенадцати лет провел на Чукотке. Он был участником комиссии по ликвидации американской концессии, руководителем статистических экспедиций, организовывал первую школу-интернат. Вместе с В. Таном-Богоразом Т. Семушкин стал создателем письменности для чукотского народа и составителем первого букваря на чукотском языке.

Хибины, остров Диксон, Чукотка, Памир, пустыня Кара-Кум, Кушка, кубанские станицы, мертвый залив Кара-Бугаз, Комсомольск-на-Амуре, Петрозаводск, Ойротия, Севан, Палех — вот лишь немногие точки на карте, где читатель 1930-х годов бывал вместе с очеркистами. «От Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей» — эти слова известной песни 1930-х годов определяют масштабы, в которых очерковая проза видела происходящее. Она стремилась, чтобы ее читатель ощутил себя гражданином этого мира — в многообразии его национального, культурного, климатического облика.

Последовательно и разнообразно разработанный в очерках 1930-х годов мотив приручаемого человеком пространства способствовал формированию образа советской страны как единого большого Дома, в котором всегда есть место человеку труда.

Преодоление времени. В основе сюжета произведения — история реального рекорда, поставленного бетонщиками на коксохимкомбинате Магнитостроя. Однако Катаев, как и представители «неклассической» прозы, не стремится отразить действительность сколько-нибудь точно. Он создает экспрессивную формулу Времени, символический образ Страны, ринувшейся в Завтра, запечатлевает в романе схватку людей со Временем.

Текст строится как последовательная реконструкция событий одного дня, но поскольку в небольшом пространственном и временном континууме сосредоточено множество персонажей и связанных с ними сюжетных линий, хронологическая последовательность превращается в одновременность. Каждая сюжетная линия «разрезается» на фрагменты и дается вперемешку с фрагментами других линий. Происходящее со многими и в разных местах воспринимается как существующее на одном и том же отрезке времени, чем достигается впечатление насыщенности суток событиями. Автор впускает читателя в свою творческую лабораторию и шутили-

во «разъясняет», что ему удалось в рамках одних суток романного времени сосредоточить события восьми дней («я включаю развязку в посвящение, а посвящение помещаю не в начале, а перед последней главой. Под флагом посвящения я ставлю развязку на свое место и вместе с тем снимаю с себя ответственность за нарушение архитектуры»). Подчеркнутое соблюдение канона трех единств — единства времени (сутки), места (строительная площадка) и действия (история одного рекорда) — позволяет Катаеву иронически обыгрывать возможность совмещения классицистической поэтики с «неэстетическими» реалиями современности (барак, бетономешалки, сезонные рабочие).

Все стилевые компоненты произведения призваны выразить мысль о динамизме эпохи. Так, небольшая «территория» романа наполнена разного рода средствами передвижения человека в пространстве. Извозчики, автомобиль, самолет, поезд предстают как разные формы воплощения темпов протекания времени и как формы преодоления человеком его законов. С проблемой времени связаны и другие акцентированные в тексте детали: будильник, звонок которого опережается пробуждением Маргулиеса, ритм звуков, по которым герой определяет время, хронометр и т. д.

Иллюзию бега времени создает также постоянная смена ракурсов, в которых рассматривается происходящее. При этом писатель избирает такую точку обзора, которая сама находится в движении. Мы видим площадку строительства то с помощью бинокля беллетриста, перебегающего от одного гостиничного окна к другому, то с борта самолета, на котором летит начальник строительства, то из окон автомобиля, везущего иностранных гостей по стройке, то из движущегося вагона — и тогда создается образ целой страны, устремленной с запада на восток и с востока на запад. Решить основную художественную задачу автору помогает также быстрая смена отдельных действий и картин, особая «стянутость» описаний, укороченная фраза, что в целом помогает воспроизвести динамическое состояние действительности.

Вместе с тем резкие повествовательные «скачки», соединение в пределах одной фразы «предметов», лежащих в разных плоскостях восприятия, разномасштабность описаний (неожиданный крупный план какой-то мелкой детали) и присутствие эпатирующих читателя сравнений служат у В. Катаева средством комической «подкраски» героической ситуации. И это не единственное средство сопряжения мистерии и буффонады, возвышенного и комического. Писатель сочетает в одном произведении интимные и производственные «интермедии», прибегает к световым и звуковым эффектам, сближает строительство и цирк. Он нарушает установленный для героическо-

го жанра порядок вещей, придавая положительным героям комические черты, свойственные персонажам комедии дель арте.

В облике действующих лиц явственно различима исходная «маска»: незадачливый любовник-франт (Корнеев); честолюбец, завидующий чужой славе (Налбандов); совратитель девственных душ и его жертва (кулацкий сын Саенко и «дитя природы», наивный Загиров); шут, вечно оказывающийся не на месте (Семечкин); «дзани», необходимые для интермедий (Вася Сметана и Оля Трегубова); счастливые любовники (Маргулиес и Шура Солдатова) и т. д. Лейтмотивом персонажа становится выразительная внешняя примета (белоснежные парусиновые туфли Корнеева, шепелявый говор Маргулиеса, громадная самшитовая палка Налбандова). Характерологическая «мета» закрепляется в сознании как признак несложной психологической структуры.

Вместе с тем игра уравнивается введением пафосного лирического начала: напряжение, которое создается острым развитием действия, сопрягается с тем, которое возникает благодаря лиризации повествования. Сквозная тема лирических фрагментов, как и все в произведении, соотнесена с мотивом протекания времени, темпов этого протекания, его направленности. Лирическое начало служит тому, чтобы представить усилия современника в русле вечной борьбы человека с небытием, за право занять место в истории человечества.

Депсихологизация повествования, условность, плакатность, обобщенность картины, подсветка героического светом комического, введение лирического начала превращают «хронику» в поэтическую формулу времени, каким его увидел художник-авангардист.

Категория будущего была одним из важнейших слагаемых литературы социалистического реализма. Но «питаемый этим идеалом душевный склад не имел никаких шансов сохранить ее по мере спада хилиастического напряжения. По мере того, как обнаруживалась нереализуемость проекта, нарастала усталость, связанная с чудовищным напряжением психики и самой ненормальности движения во времени с опорой только на полюс будущего»^{*}.

Героический миф о защитнике обездоленных и демиурге нового мироздания. Непременным участником ситуации преобразования мира и победы над Временем становится человек, воплощающий требования эпохи, какими их в этот момент видит социально-ангажированная литература.

О характере человека, выразившего себя участием в создании нового мира, как уже говорилось, дают представление очерки 1930-х

^{*} Мяло К. Посвящение в небытие // Новый мир. 1990. № 8. С. 236.

годов. Всецело принадлежавшие своему времени, жившие с ним в одном ритме, их авторы, в сущности, рассказали и о самих себе как о героях времени.

Тип героической личности (революционер, летчик, солдат, ударник труда и т. д.) представлен в этой литературе чрезвычайно разнообразно*, соотносясь с такими архетипами, как архетип «отца», «Родины-матери», их героических «сыновей и дочерей», врага и др. Вместе с тем тут очевидна ориентация на один из универсальных архетипов — героический миф о Прометее. Подпитываясь материалом экстремальной эпохи войн, революций и — в промежутках — поднятия страны из руин, героический миф занимает центральное место в литературе соцреализма. Его художественное оформление начинается еще в раннем творчестве М. Горького. Строитель новой жизни, преодолевающий любые препятствия и происки врагов, несущий людям благо (мотив прометеева огня), будь то коллективизация деревни, освоение новых пространств или установление трудовых рекордов, герой — наиболее яркая фигура советской мифологии. Идеи подвижничества и жертвенности, нередко сопровождающие создание образов героев в соцреализме, парадоксально сближают советскую мифологию с христианской («Евангелием от Максима» и «Евангелием от Николая» названы в ряде работ соответственно романы «Мать» и «Как закалялась сталь», центральные образы которых моделируются по аналогии с житиями святых мучеников)**.

Один из ярких героев времени создан был еще в 1920-е годы в «Разгроме». *Его создатель — Александр Александрович Фадеев (1901–1956) — пятнадцатилетним подростком встретил Октябрьскую революцию на Дальнем Востоке; осенью 1918 года он становится членом партии большевиков, весной 1919 года уходит в партизаны.*

В 1924 году, когда Фадеев начинает писать роман «Разгром» (1927), ему 23 года, но за плечами у него несколько прожитых жизней, и он спешит рассказать о своем поколении, о его необычной судьбе.

* Например, Гюнтер предлагает различать четыре категории героев в культуре соцреализма: герой социалистического труда, герой-воин, героизированный политический деятель и герой-жертва (см.: Гюнтер Х. Архетип советской культуры // Соцреалистический канон. С. 746).

** См., напр.: Глотов А. Иже еси в Марксе: Русская литература XX века в контексте культового сознания. Зелена Гура, 1995; Митин Г. Евангелие от Максима // Литература в школе. 1989. № 4. Это лишь частный пример подобного рода сопоставлений. Сакральная, религиозная сущность большевистской идеологии и созданного в эту эпоху искусства анализировалась в разных аспектах А. Лосевым, Н. Бердяевым, Е. Добренко, А. Синаевским, К. Кларк, И. Есауловым и др.

Сюжет романа связан с одним из драматических моментов в истории партизанского движения на Дальнем Востоке. В его основе гибель красного отряда, отстаивающего здесь Советскую власть, — ситуация, мотивирующая героизм и жертвенность. По замечанию А. Глотова, фадеевский сюжет подобен евангельской притче о зерне, которое, «чтобы прорасти и дать плоды, должно именно погибнуть»*. Автор вводит в роман героя, который близок ему по мироощущению и жизненному опыту. Левинсон ведет партизан в бой, разделяет с ними все сложности походной жизни. О силе личности героя дает представление сцена в лесу, когда отступающий отряд попадает в трясину и Левинсон усилием воли заставляет людей гатить болото и тем спасает их. Но герой, чей опыт, воля и воинское умение раскрываются в драматической ситуации, когда «каждая минута требовала от людей уже осмысленного и решительного действия», дан не только в этом действии, но и в развертывающемся перед читателем течении его внутренней жизни. Характерно изображение Левинсона в сцене ночевки партизан, когда он замедляет шаг, чтобы «не вспугнуть улыбку дневального», погруженного в воспоминания детства. Состояние героя в этой сцене определяется как «неясное чувство тихого, немножко жуткого восторга, которое сразу овладело им при виде этих синих, тлеющих костров, улыбающегося дневального и от всего, что смутно ждало его в ночи».

Так малозначительный для развития общего сюжета эпизод акцентирует человечность командира по отношению к подчиненным, эмоциональную слиянность с ними и готовность взять на себя ответственность за их судьбы.

Вместе с тем Фадеев заставляет своего героя «беспощадно задавить в себе бездейственную сладкую тоску» и стать человеком трезвой мысли и практического действия, который осознает величину дистанции между его мечтой и реальностью: «Но какой может быть разговор о новом прекрасном человеке до тех пор, пока громадные миллионы вынуждены жить такой первобытной и жалкой, такой немислимо скудной жизнью?» За этой фразой не только внутренние сомнения героя и его готовность к терпеливой работе по перековке людей и жизни. Рисуя задавившего в себе «сладкую тоску» Левинсона, человека и идеолога, персонажем, безусловно положительным, Фадеев отражает противоречия действительности, которая этого героя формирует.

Эпизоды с вынужденным устранением раненого Фролова и обреченным на голодную смерть крестьянином-корейцем и его семьи свидетельствуют о решительном противостоянии классовых

* Готов А. Иже еси в Марксе. С. 104.

ценностей и «старой» (христианской) этики любви, жалости и сострадания. В обоих случаях действия героя мотивированы высшей целесообразностью (пожертвовав малым — спасти большее) и сопровождаются недолгими, но мучительными сомнениями, однако очевидно, что в романе «Разгром», одном из лучших произведений раннего соцреализма, отражена «смена вех», а точнее, «смена вер», о которой писал Н. Бердяев, находивший, что коммунизм — это «исповедание определенной веры, веры, противоположной христианской. Вся советская литература утверждает такое понимание коммунизма. Коммунисты любят подчеркивать, что они противники христианской, евангельской морали... И это, может быть, и есть самое страшное в коммунизме»^{*}.

Изображая борьбу партизан, Фадеев почасту и подолгу отвлекается от описания непосредственных боевых операций и завязывает узлы личных отношений между героями. В общий сюжет автор вплетает частные судьбы: историю взаимоотношений Морозки, Мечика и Вари, самостоятельные сюжетные линии Левинсона, Метелицы, Бакланова, Гончаренки, Дубова, Чижа, Пики. Насыщая роман действием, преодолением внешних препятствий, Фадеев вместе с тем как бы «растягивает» время, чтобы включить в поле зрения человека в многообразии присущих ему проявлений, чтобы провести героев через такие вечные ситуации, как любовь, дружба, одиночество, предательство, испытать героев на способность к самоотречению, к пробуждению от нравственной спячки, к выходу из социального небытия. Фокусом изображения героев и критерием их оценки становится способность к движению от одного полюса («грязь и бедность») к другому — «новый, прекрасный, сильный и добрый человек». И здесь особое значение приобретает сюжетная коллизия Морозка — Мечик: автор исследует внутренний путь одного рядового партизана к предательству, другого — к подвигу.

Самым важным для Фадеева оказывается процесс духовного освобождения (как его понимает писатель), который идет в мироощущении людей, рожденных жалкой и бедной жизнью. Его знаком становится стремление Вари к еще неясным ей самой красивым человеческим отношениям, детское желание Бакланова подражать Левинсону, неудовлетворенность Морозки самим собой и его неожиданная способность к подвигу ради спасения отряда.

Героическая ситуация становится у Фадеева обстоятельством, вызывающим подъем личностного самосознания, рождение романтических устремлений. Именно личность с романтическим мироощущением прежде всего интересует Фадеева. Он рассматри-

^{*} Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 140.

вает разные (продуктивные, ложные, сложные) пути обновления романтического мироощущения. Его привлекает человек, для которой высшей формой бытия оказывается творчество в сфере социальных отношений (Левинсон), тогда как для традиционного романтического сознания такими формами были любовь, природа, искусство. Герой Фадеева, стоящий, по мысли автора, в преддверии земли обетованной, призван осуществить функцию защиты людей, превратить хаос в Космос. Вместе с тем Фадеев вводит в роман историю падения романтика индивидуалистического склада (Мечик) — в ней отражается характерное для литературы этого круга недоверие к рефлектирующей личности, для которой неорганично приобщение к коллективистским ценностям (читай: к типу интеллигента-индивидуалиста, достаточно разнообразно представленному в русской литературе XIX века). Особенно занимает писателя пробуждение романтических устремлений в «обыкновенном» герое, который пребывал как бы вне истории (и коллектива), таков стихийный анархист Морозка, и его включение в революционный мир, приобщение к коммунистической идее и надличностным ценностям. Таким образом, на жанровом уровне персонажи «Разгрома» объединены не только героической ситуацией, но и общностью идейно-нравственной ситуации, выступающей в роли катализатора романтических устремлений людей.

Судьба самого Фадеева оказалась трагичной: он болезненно пережил XX съезд партии, не мог снять с себя ответственность за трагические судьбы писателей, за собственный талант, отданный в жертву административной работе. В мае 1956 года он покончил с собой.

Роман «Разгром» — одно из наиболее художественно убедительных произведений раннего этапа в истории литературы социалистического выбора. История, в нем запечатленная, — это скорее история коллективного подвига.

В то время как миф требует яркого и рельефного личностного образа. Нужна была титаническая фигура, чье трагическое обаяние захватывало бы массы и способствовало утверждению идеи. Такие произведения были созданы.

Автобиография как основа мифа о герое времени. Речь уже шла о том, что в создании литературы социалистического выбора и выработке стратегии воспитания в духе коммунистических идей сыграли немалую роль вчерашние участники революции. Это обстоятельство получило осмысление и стало предметом мифологизации в книге **Николая Алексеевича Островского (1904–1936) «Как закалялась сталь» (1932–1934; 1935 — перераб. ред.)**, автор которой предложил экстремальную модель личности героического типа, а также

пути вчерашнего участника реальных сражений в литературу, т. е. создал необычный вариант романа о художнике и его романе.

Островский восторженно принял Октябрь, в июле 1919 года вступил в комсомол, пятнадцати лет ушел добровольцем на фронт. Сражался в дивизии Г. Котовского, затем в 1-й Конной армии Буденного. Осенью 1920 года был тяжело ранен. После демобилизации служил в органах ВЧК. На строительстве узкоколейки, которая должна была обеспечить подвоз дров в Киев, бросился, спасая лесосплав, в ледяную воду, заболел тифом. В двадцать лет его настигла неизлечимая болезнь — окаменение суставов и позвоночника, которое стало перерастать в прогрессирующий паралич. В 1927 году эта болезнь навсегда приковала его к постели. В 1929 году наступила слепота.

Писать начал с 1927 года. Первая рукопись, посланная в Одессу бывшим сослуживцам, пропала. В 1930 году Островский написал роман «Как закалялась сталь». В журнале «Молодая гвардия» над рукописью работали заместитель редактора М. Колосов, а также А. Караваева, К. Зелинский и В. Кин.

Как считают современные исследователи, сегодня трудно установить вклад каждого из создателей текста, но «ясно одно: без творческого участия самого Островского, без его художественного и публицистического переосмысления собственной личности и биографии было бы невозможно ни создание образа Павла Корчагина, ни всего знаменитого романа — этого нового евангелия советской молодежи»^{*}.

Образ Павки Корчагина, «самого известного из всех советских положительных героев»^{**}, энергетика которого была обеспечена реальной биографией автора, призван был воплотить идею самопожертвования во имя идеалов социального равенства, идею победы человека, вооруженного высокой идеей, над судьбой. Как говорил сам автор, «человек делается человеком, если он собран вокруг какой-либо настоящей идеи. Тогда он живет не по частям... а единым целым»^{***}.

Образ Корчагина поставлен в центр повествования, на протяжении которого (проходит более 20 лет) происходит политическое и человеческое (в тесной связи) становление героя, его движение от стихийности к сознательности. Схема, намеченная еще Горьким

^{*} Кондаков И. Н. Островский // Русские писатели XX века: Биографический словарь. М., 2000. С. 526.

^{**} Кларк К. Положительный герой как вербальная икона // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 574.

^{***} Зелинский К. Из воспоминаний о Николае Островском // Дружба народов. 1947. № 14. С. 180.

в романе «Мать» и многократно использованная в произведениях соцреализма (от Морозки у Фадеева до бедняков, осознающих благо колхозной жизни, у Шолохова), в романе Островского предстает, можно сказать, в своем классическом варианте. От детских проявлений классовой ненависти (сцена с попом), через череду испытаний, которые требуют невероятного напряжения воли, аскезы, самоотречения, до полной потери здоровья и кристаллизации веры и воли, а далее — к возвращению в строй путем создания романа о себе и своем поколении в назидание молодым. Таков жизненный путь героя, история его духовного восхождения.

Парадоксальным образом атеистическая и антиклерикальная по сути книга (от сцены мести попу до знаменитых слов о том, что «жизнь дается человеку один раз и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы...» и т. д.) строится, как канонический религиозный текст: восприятие «веры» (через наставничество Жухрая), фанатическое служение ей в борьбе, аскеза, физические страдания, «смерть» (болезнь, отнявшая движение и зрение), а затем новое рождение в литературном труде, направленном на воспитание и поучение потомков. Комментируя мифологемы, простирающиеся в «Евангелии от Николая», современный исследователь заявляет даже, что «герой здесь выступает одновременно в двух ипостасях: и Христа, и собственного евангелиста»^{*}.

Как видим, Н. Островский не только создал тип борца (и героя, и жертвы) за новый строй жизни, но и мифологизировал тип писателя, характерный для кульминационного момента в судьбе литературы социалистического выбора, создал свой вариант романа о романе, рожденном жизнью и возвращающемся в жизнь.

Экстраординарный вариант судьбы Корчагина обретал символический смысл — в тот момент, когда Островский писал свой роман, жизнь отторгала «идейных», не способных войти в «новый класс», а позиция Островского, создавшего миф о первоначальных целях борьбы, поддержала в общественном сознании идеалы первых лет революции.

Миф о Павке Корчагине вошел в мифологию советской эпохи наряду с мифами о Чапаеве, стахановцах, челюскинцах. Герой Островского стал для тысяч его читателей воплощением того идеала, который вызревал в общественном сознании. Даже А. Платонов, книги которого запечатлели крушение советской мифологии, писал в свое время: «Без Корчагиных ничего нельзя сделать на земле действительно серьезного и существенного»^{**}.

^{*} Готов А. Иже еси в Марксе. С. 90.

^{**} Платонов А. Павел Корчагин // Платонов А. Размышления читателя. М., 1970.

На ином материале и ином художественном уровне удалось воплотить миф о русском Прометее А. Толстому. Поставив в центр повествования героический характер, человека больших страстей, личность, творящую историю и саму себя, писатель, не слишком погрешив против фактов, предъявил блистательное художественное решение задачи, не дававшееся большинству его современников («Петр Первый», 1928–1944).

Вместе с тем появление «Петра» знаменовало трансформирование идеологической системы, движение от классовых ценностей, к общенациональным, от революционного эгалитаризма к сакральности власти, от интернационализма к идее империи.

Миф о советском народе. В кругу произведений, способствовавших процессу исторической самоидентификации народа, важную роль сыграл исторический роман. Такие произведения, как «Ракин Степан» (1925–1927) А. П. Чапыгина, «Повесть о Болотникове» (1930) Г. П. Шторма, «Цусима» (1935) А. С. Новикова-Прибоя, «Емельян Пугачев» (1938–1945) В. Я. Шишкова, «Севастопольская страда» (1939) С. Н. Сергеева-Ценского, «Петр Первый» (1929–1944) А. Н. Толстого, осуществили «пересмотр» прошлого, акцентировали в русской истории героические деяния народа (главным образом во время военных кампаний и особенно социально-классовой борьбы), чтобы привить массам высокую самооценку, создать своего рода культ «великого советского народа», способного не просто на выживание, а на прорыв в будущее.

Философ русского зарубежья, Г. Федотов в статье «Нечувствие к свободе» проницательно отмечал, что в русских людях, приехавших в 1930-е годы на Запад, не было тоски по свободе, напротив, свобода западного мира воспринималась ими как анархия и хаос. Он связывал это явление с тем, что «массы переживают свободу в торжестве дела, в сознании полной реализации своих усилий, свободу коллективного существа...». Он писал, что антилиберальный человек Советской России, который «очень крепок, физически и душевно, очень целен и прост, живет по указке и по заданию, не любит думать и сомневаться», отдается несвободе с большой радостью, ведь, «чтобы в действии своем достичь максимальных результатов, нужно слить свою волю с другими волями, подчинить ее целому... Даже художник легко и радостно отдается коллективному сознанию, славит его, чувствуя, как силы возрастают от прикосновения к социальной почве».

Создание пантеона героев. Среди романов, осуществлявших воспитательные функции, особое место занял **роман-биография о героях гражданской войны**, где последовательно разворачивающиеся эпизоды реальной биографии персонажа группируются

в рамках структуры, типичной для социально-психологического романа. Среди произведений такого типа «Пархоменко» **Вс. Вяч. Иванова** — роман, который автор переделывал на протяжении 20-ти лет (1939–1959), «Кочубей» (1937) **А. А. Первенцева**, «Бауман» («Грач, птица весенняя», 1936) **С. Д. Мстиславского**, «Хлеб» (1937) **А. Н. Толстого**, «Одиночество» (1935) **Н. Е. Вирты**, «Казаки» (1935) **Д. И. Петрова (Бирюка)**, «Я сын трудового народа» (1937) **В. П. Катаева**, «Старая крепость» (1935) **В. П. Беляева**, «Мы, русский народ» (1938) **Вс. В. Вишневского**.

Выдающихся художественных успехов на пути создания романов-биографий достигнуто не было, однако следует отметить удачное решение историко-революционной темы в автобиографической повести **В. Катаева** «Белеет парус одинокий» (1936). Лирическое воспоминание об отрочестве тех, кому довелось стать очевидцами и вольными или невольными участниками «репетиции» Октябрьской революции, исполнен подлинной поэзии. Приключенческий сюжет позволил автору столкнуть мир детства с миром баррикадных боев и демонстраций, что изменило ракурс восприятия ситуаций, ставших в литературе банальными: мелочи, значимые только в детстве, соседствуют с реалиями надвигающихся исторических катаклизмов; метафоры, основанные на соединении деталей быта с деталями классовых битв, создают эффект «остра(н)нения», вносят в «серьезную» тему элементы юмора. Фигуры Терентия, Родиона Жукова, Гаврика в этой эстетической атмосфере лишаются ходульности и обретают черты подлинно героические. «Белеет парус...» — явная удача воспитательного романа.

Героическая концепция личности и модель мира, создаваемая писателями социалистического выбора, имели большой общественный резонанс. Литература активно воздействовала на нравственный климат в стране, возбуждала стремление служить надличному идеалу, давала сознание и ощущение непосредственного участия в решении судеб страны и мира.

<...>

Вторжение государства в литературный процесс: Превращение идеомифологической системы в литературу на службе воспитания масс. Эстетика воспитания героической личности была взята на вооружение государством. Государство, направляя литературный процесс в «нужное» русло, вытеснило с его авансцены альтернативные эстетические явления и с помощью регуляторов разного типа (от отеческой критики до физического устранения) стремилось вытеснить полифонию, требуя от писателя — «инженера человеческих душ», по сталинской метафоре, ясности (однозначности) авторской позиции, принуждало к иллюстративности,

к сглаживанию противоречий, к упрощению психологических мотивировок, к описательности, риторике, дидактизму, к поддержанию единого «нейтрального» стиля.

Действия власти, взявшей на себя функции «управления» литературой, отчасти можно объяснить объективными обстоятельствами, в частности духовным состоянием массы, вырванной с корнями из традиционного уклада, оказавшейся вне сферы воздействия традиционной нравственности. Пресловутая «стихийность», нуждавшаяся в «организации», была не столько «митинговым демократизмом масс»*, сколько тем самым нравственным беспределом, который запечатлела проза первых лет революции (насилие, самосуд, грабежи, равнодушие к пролитой крови, выход на поверхность «голытьбы» в сочетании с абстрактной устремленностью к «раю»).

Гражданская война родила действительно новый тип человека. Она уничтожала его связи с прошлым, оголила физиологические инстинкты. Большевики полагали, что «голового» человека может организовать идеология. Уже на ранней стадии существования литературы социалистического выбора (Д. Фурманов, А. Серафимович и др.), приветствуя «бьющий весенним половодьем митинговый демократизм масс», фиксировала, как этот поток подчиняла себе немногочисленная, но пассионарная группа большевиков — «становила, строила в ряды» (В. Маяковский). Рядом с Чапаевым возникает фигура Клычкова, рядом с Морозкой — Левинсона. Революционный вожак типа Кожуха («Железный поток») превращает бурлящую слепую массу в организованное целое. По-своему осмысляя идею управления массовым сознанием, Платонов в «Котловане» гротескно преобразил деталь повседневного быта советского человека 1930–1940-х годов — радиотарелку, висевшую на площадных столбах и «вхожую» в каждый дом, и создал монстроидальный образ «всесоюзного дьячка», который зомбирует «население», вынужденное не забегать вперед партийной линии и не «уклоняться» от нее «влево» или «вправо».

Власть увидела в литературе своего Кожуха, который (при активном посредничестве критики) мифологизирует действительность, предложит массе свои десять заповедей, с помощью которых можно будет сделать массу управляемой. И литература такого типа появилась. «Для сталинского времени характерна всеобщая иерархия воспитания — партия воспитывала критиков, критики — литераторов, литераторы — массы». Конечно, подчинить всю литературу задаче воспитания масс в духе коммунистических идеалов было неразумно

* Известная метафора, которой воспользовался вождь революции, характеризуя наиболее пафосный и самодеятельный момент развития революционного процесса.

и невозможно, хотя усилия на этом пути были приложены немалые и немало загублено человеческих судеб.

В 1930–1940-е годы литература — «помощница партии» — приобретает все больший официальный вес, начинает оказывать воздействие на писателей-реалистов, с помощью власти вытесняет из активной литературной жизни наследников не только Серебряного века, но и художественной революции 1920-х годов, а с полок библиотек — их произведения.

В рамках «воспитательной литературы» формируется *жесткая система жанров*, в которой доминирующая роль принадлежит эпосе как жанру, цель которого — отразить монументальность эпохи и масштабность перемен, начатых Октябрьской революцией (точка отсчета нового времени). Схема построения романа задана в соцреалистическом каноне наиболее жестко в сравнении с регулированием малых прозаических форм, лирики или драмы. Среди наиболее распространенных его модификаций — производственный роман, роман воспитания и роман-биография, колхозный, исторический роман и др.

Производственный роман (шире — роман о строительстве социализма, роман о труде) возник на начальном этапе формирования социалистического реализма, обозначив одну из его приоритетных тем (тему созидательного труда) и соответствующий приоритетный тип героя. Производственный роман был востребован на протяжении всей истории существования литературы советской эпохи. Он сыграл свою роль в первоначальном формировании читательской аудитории.

Канонический производственный роман 1930–1940-х годов восходит к «Цементу» (1925) Федора Ивановича Гладкова, где в центре повествования история восстановления разрушенного в гражданскую войну завода и распадение традиционных частных отношений под влиянием социальных катаклизмов. Гладков использовал в романе художественные принципы, освоенные ранней прозой для изображения героики гражданской войны, но использовал их на материале будничном, повседневном, героизировал ситуацию социального творчества. В последующие десятилетия выходят свыше четырех десятков романов, многие из которых быстро забылись, другие стали заметными фактами литературы своего времени. Среди них особое место занимали романы «**Время, вперед!**» (1932) **В. П. Катаева**, «**Соть**» (1929) **Л. М. Леонова**, «**День второй**» (1934) и «**Не переводя дыхания**» (1935) **И. Г. Эренбурга**, «**Люди из захолустья**» (1938, не завершен) **А. Г. Малышкина**.

Формирование жанра производственного романа стимулировалось не только изобилием жизненного материала (развитие произ-

водства и строительства, ритм первых пятилеток), но и требованиями со стороны литературной критики, которая, будучи посредником между властью и искусством, формулировала политические задачи момента. Например, предельно ясно и конкретно они были выражены в редакционной статье «Литературной газеты» от 29 мая 1932 года, где говорилось: «Писатель служит службу социалистическому строительству художественными произведениями. Писатель должен писать. Перед писателем стоит важная, ответственная и почетная задача — создать такие художественные произведения, которые были бы понятны и нужны строителям социализма, которые бы помогали выкорчевывать собственнические навыки из сознания людей. Средствами искусства должен писатель принять участие в создании бесклассового общества».

Таким образом, в качестве важнейшей функции литературы была директивно объявлена воспитательная. Предписывалось рассматривать героя в первую очередь как члена коллектива, как участника производственного процесса. Под читателем подразумевался человек неустоявшегося мировоззрения, способный стать объектом воспитания. Поскольку реальный «потребитель» не был готов к восприятию сложного текста, текст должен был соответствовать его возможностям. Так в жертву воспитательной задаче приносилась глубина и конструктивная сложность произведения, если оно могло этими качествами обладать.

В жанре производственного романа в сравнительно короткий срок выкристаллизовалась жесткая сюжетно-композиционная схема. Действие проходило на знаменитых стройках первой пятилетки: Магнитке, Кузнецке, Комсомольске-на-Амуре или на крупном предприятии, имеющем стратегическое значение для района или для страны в целом. В произведении, как правило, отсутствовал центральный персонаж, а композиционным центром становилась группа — бригада, коллектив, фактором же, движущим действие, — решение производственной задачи и наряду с этим — укрощение человеческой стихии. Испытание временем выдержали только те произведения, в которых описанию производственных процессов сопутствовало выявление характеров, воссоздание климата эпохи, постановка не технических, а социально-философских проблем, умение придать конкретно-исторической проблеме (индустриализация), конкретной технической задаче (строительство определенного объекта) смысл борьбы за человеческое счастье, спасения человека от отчуждения («Люди из захолустья» А. Малышкина), от власти Времени («Время, вперед!» В. Катаева).

Условно производственный роман тяготел к двум типам построения. В первом случае в качестве композиционной доминанты

могло выступать Дело. Тогда основой событий становилась некая производственная цель — побить рекорд, построить завод и т. п. Иерархия персонажей определялась отношением к достижению цели и включала тех, кто борется за ее реализацию, и тех, кто этому противостоит. В другом случае композиционной доминантой становилась эволюция сознания кого-либо из героев. В таком произведении появлялось два центра, символизирующих Добро и Зло. Динамичные персонажи развивались от одного центра к другому. Обе модели не противостояли, а скорее тяготели друг к другу, однако во втором случае точнее говорить о специфической модификации *«романа воспитания»*, эстетически оформляющего идею воспитания трудом. «Я... хотел захватить кусочек великого процесса перевоспитания, — писал **А. С. Макаренко** — автор *«Педагогической поэмы»* и повести *«Флаги на башнях»* — произведений, осваивающих экстремальную, лагерно-производственную модель этого типа и обобщивших богатый педагогический опыт писателя, приобретенный во время работы с правонарушителями. По следам *«Педагогической поэмы»* было написано немало книг, в том числе и печально знаменитая *«Беломоро-Балтийский канал им. Сталина: История строительства»* (1934), созданная по специальному заказу группой писателей во главе с М. Горьким с целью продемонстрировать эффективность и воспитательное значение труда заключенных. Эта тема будет продолжена в романе **П. А. Павленко** *«На Востоке»* (1936), где подневольный труд подается под видом бескорыстного энтузиазма людей, а в послевоенной прозе — романом **В. Н. Ажаева** *«Далеко от Москвы»* (1946–1948), причем если в социалистических романах воспитания процесс духовной перековки никогда не дается через призму восприятия самого ее объекта, то Ажаев в пределах той же идеологемы осмысляет и собственный 15-летний лагерный опыт.

Авторы производственных романов и романов воспитания стремились к тому, чтобы человек массы, в том числе маргинал, превратился в члена коллектива, участника созидательного процесса, оказался под воздействием лица, воплощающего волю партии на пути к обретению своего рода трудовой этики и морали.

Производственный роман соответствовал требованиям государственной политики, поскольку он аккумулировал массовый энтузиазм, готовность к самопожертвованию, исторический оптимизм. Можно сказать, что этот жанр сложился и полностью исчерпал свои возможности в границах 1930-х годов. В дальнейшем авторы производственной прозы либо повторяли пройденное (роман конца 1940-х — начала 1950-х годов, частичное сохранение его принципов в 1960–1970-е годы), либо разрушали жесткие рамки «производ-

ственной» темы и исследовали человека в разносторонних связях с миром.

Колхозный роман. Судьбы крестьянской России в первое десятилетие новой эпохи оказались в центре напряженной полемики. Ее участниками стали бытописатели деревни (Л. Сейфуллина, А. Неверов), Л. Леонов («Барсуки»), новокрестьянские писатели (С. Есенин, Н. Клюев, С. Клычков), а также А. Чаянов, А. Платонов («Котлован»), а позже — «мобилизованные» ситуацией и пришедшие им на смену создатели «деревенских» и «колхозных» романов. Появление «колхозного» романа совпало с официальным прекращением полемики о судьбах деревенской России, а «колхозный» роман запечатлел единственный ответ на вопрос о возможном будущем деревни.

В атмосфере времени преобладала идея «раскрестьянивания» и коллективизации как единственного пути развития аграрной России. Характерна позиция М. Горького по отношению к деревне («Да погибнет она так или эдак, не нужно ее никому, и сама себе она не нужна»)*. Пролетарский буревестник с недоверием относился к крестьянскому сословию и допускал, что, если бы крестьянин с его хлебом исчез, горожанин научился бы добывать хлеб в лабораториях. Именно крестьянство олицетворяло в глазах писателя русский народ, о несостоятельности которого свидетельствовали, по Горькому, сказки, песни, легенды. «Обойдя в свое время почти всю Русь, — писал он, — чтобы понять дух русского народа, вдумываясь в его полужыгические представления о боге, в творчество его духа, как оно выразилось в былинах, песнях, сказках, поговорках, я везде вижу одно и то же: слабость воли, шаткость и неустойчивость мысли, отсутствие твердо намеченных целей, живых забот о будущем, печальную склонность к расплывчатой мечтательности и туманному философствованию на восточный манер». Подобное представление о русском народе было сродни создателям советского «деревенского», а потом и колхозного романа с характерной для них депозитизацией традиционной деревни.

Многие писатели этого круга родились и выросли в глухих, заброшенных уголках деревенской России. Сельсоветчики, комбедовцы, селькоры, учителя — они и сами участвовали в процессе «раскрестьянивания» России, что во многом объясняет тот пафос отрицания по отношению к старой деревне, который отличал их творчество, ту депозитизацию деревни, которая служила как бы нравственным оправданием разлома крестьянской жизни.

* Цит. по изд.: Скобелев В. П. М. Горький и Ив. Касаткин // Горьковские чтения Уральского университета: Ученые записки. 1968. № 84. Вып. 9. С. 47.

«Активисты» пересоздания крестьянской России попытались осуществить ее депозитизацию. Речь идет о «Пятой любви» (1927) М. Я. Карпова, «Стальных ребрах» (1930) И. И. Макарова, «Девках» (1929) Н. И. Кочина, «Большой Каменке» (1927) А. Я. Дорогойченко и др.

С началом коллективизации деревенский роман трансформировался в жанр колхозного романа, который стал одним из знаковых явлений литературы социалистического реализма («Бруски» (1928–1937) Ф. И. Панферова). Для произведений этого типа характерна поддержка перелома, происходящего в жизни крестьянской России, создание типа преобразователя и противопоставление его деревенской массе, обрисованной трагикомически.

Художественная специфика «деревенского» и «колхозного» романа определялась погружением в повседневный быт, ослабленной сюжетностью, фактографичностью, а главное — отчетливым недоверием к традициям народной жизни и ее носителям. Критикуя трактовку деревни в произведениях этого типа, Ф. Абрамов — видный «деревенщик» более поздней эпохи, напоминал о достоинстве человека земли, сетовал, что на его долю в литературе 1920–1950-х годов выпало мало добрых слов: «В чаянии нового, прекрасного человека, в жадном порыве к новой обетованной земле социализма мы частенько смотрели на них свысока, как на неполноценную породу людей, как на “полу — полу”, как на людей, погрязших в собственничестве и разного рода пережитках. А между тем на них, на плечах этих безымянных тружеников и воинов, стоит здание всей нашей сегодняшней жизни»^{*}.

^{*} Абрамов Ф. О хлебе насущном и хлебе духовном // Наш современник. 1976. № 9. С. 171.