

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Биргит Менцель

Формула «традиции и новаторство» относится к ключевым нормативным понятиям соцреализма, на которую опиралась советская культура с начала тридцатых годов, причем не только в период существования жесткого художественного канона, но и в дальнейшем, уже после смерти Сталина. Пристальное внимание к этой расхожей формуле, ставшей неременным атрибутом литературоведческих опусов средней руки, официальных речей и схоластических дискуссий, позволяет, однако, увидеть в стертом штампе отражение коренных противоречий советской культуры.

Соединение обоих понятий в единое целое явилось следствием сталинской культурной политики. В двадцатые годы они воспринимались — как правило — как полярные противоположности. В период становления соцреализма на рубеже 1930-х годов, когда после подъема первых лет революции искусство в эпоху первой пятилетки было поставлено на службу проводимой индустриализации и коллективизации, произошло переосмысление обоих понятий. После канонизации «ленинской теории отражения», происшедшей между 1929 и 1932 годами, оба понятия уже выступают как равноценные, равноправные «основополагающие принципы» новой эстетики. И хотя формула «традиции и новаторство» гораздо менее конкретна, чем такие фундаментальные принципы, как «партийность» и «народность», ее объединяет с ними, равно как и с другими («типизация», «революционная романтика», «положительный герой»), та смысловая неопределенность, которая постоянно требовала нового истолкования и конкретизации.

Как взаимосвязанные явления эти понятия впервые были представлены в середине 1930-х годов, став предметом оживленного обсуждения. Дальнейшие дискуссии, касающиеся непосредственно этой формулы, ее понимания и использования, развернулись в конце 1940-х годов, и далее — в начале 1960-х. Поскольку новые значения насаивались на прежние, возникла необходимость в постоянном уточнении сущности этих понятий, постоянного «отмежевания» от прежних («неверных») трактовок; вынужденный альянс понятий на протяжении последующих десятилетий вбирал в себя назревающий конфликт между авангардом и соцреализмом, между полярными концепциями искусства, хотя при этом провозглашенное Сталиным единство художественного метода требовало в первую очередь культурного единства.

Отталкиваясь от значения этих понятий в 1920-е годы и их переосмысления в 1930-х годах, можно показать на примере отдельных дискуссий, развернувшихся вокруг них, что, хотя авангардисты в своей художественной практике и пытались достичь синтеза «традиции» и «новаторства», в металитературном дискурсе, несмотря на все усилия «сверху», продолжалась поляризация обоих принципов, а категория «новаторства» вплоть до самого конца канонической фазы развития соцреализма однозначно связывалась с авангардистскими течениями в искусстве.

Советская культура 1920-х годов строилась на антитезе «старое-новое». При этом, как в общественно-политической жизни, так и в сфере культуры, связанной с русским авангардом, на протяжении всего этого десятилетия — от Пролеткульта до футуризма — и далее вплоть до культурно-революционного подъема на

исходе двадцатых годов, составляющие этой оппозиции воспринимались как взаимоисключающие понятия. «Традиция» имела исключительно пейоративное значение и соотносилась с понятием «старое», т. е. с тем, что следует разрушить и преодолеть. Слово «традиция» было синонимом таких понятий как «классика», «наследство», «капиталистическое прошлое», «буржуазное общество» и т. п. В системе идеологических понятий «традиции» выступали как нечто «опасное» и «негативное», связанное с тем самым старым обществом, которое должно быть «до основания» разрушено пролетариатом во имя достижения главной цели — построения нового общества. Так, в 1927 году Н. Бухарин указывал на опасность примирения с такими пережитками прошлого как либерализм, индивидуализм и мелкобуржуазность, которые проникают в современное искусство (например, в творчестве Есенина и Маяковского)¹. Вся традиционная система художественных жанров была без долгих размышлений объявлена буржуазной, аристократической, отсталой и, следовательно, требующей немедленной замены. Так, в живописи суровой критике подверглись портрет, пейзаж, натюрморт, т.е. вся станковая живопись как таковая была отнесена к разряду устаревших музейных экспонатов, которым противопоставлялись новые средства выражения, такие как кино и фотография, способные передать подобающим образом стремительный темп и динамику развития индустриального общества, устремленного в будущее. В музыке же объектом уничтожающей критики стали опера и симфония как буржуазные формы музыкального искусства, которые должны были либо полностью утратить присущие им черты, подчиняясь задачам творческих экспериментов (например, опера Д. Шостаковича «Нос», четыре газетные объявления для сопрано и фортепиано А. Мосолова), либо вытесняться новыми формами вокально-инструментальной эстрадной музыки.

Двухтомный словарь литературоведческих терминов 1925 г.² дает оба понятия — «новаторство» и «традиция» — причем последнему приписывается два значения: «традиция» означает, с одной стороны, активную «связь с определенными литературными явлениями прошлого», которая проявляется либо как следствие эволюционных процессов, как следствие их «оживления», либо выступает в виде пародии на них; с другой стороны, «традиция» может представлять собою уже наличествующий «результат этой связи и выступать тем самым как некое отражение накопленного опыта». По отношению к художественному творчеству, «традиция» может существовать либо как нечто «внешнее», либо как нечто «внутреннее». И с этой точки зрения, можно говорить о влиянии, активном заимствовании, или — о слепом подражании, иными словами, об «эпигонстве». Негативное отношение к «традиции» как таковой считается революционным; одобряется лишь такая связь с традицией, которая предполагает некий эволюционный процесс, т.е. углубление, развитие традиции в том или ином новом произведении. Эти объяснения, данные в словаре, в каком-то смысле близки ко взглядам теоретиков формальной школы. Ю. Тынянов использовал понятие «традиция» только в связи с литературной эволюцией и неоднократно выступал против иного толкования этого понятия³. Тынянов придавал ему «положительное» значение, как историко-литературному понятию, отражающему эволюционные процессы, которые происходят вследствие системных изменений — «эволюция есть изменение соотношения членов системы, т. е. является сменой системы»⁴, что не относится к тем случаям, когда речь идет об использовании отдельных готовых форм. Совершенно разные формы могут, как полагал Тынянов, выполнять сходные функции в разных литературных системах. При этом каждое литературное течение, определяя особенности предшествующей литературы, воспринимает их как «традиционное» и стремится отмежеваться от них.

В отличие от «традиции», понятие «новаторство» было неразрывно связано с революционно-политическим, художественным авангардом, являвшимся основ-

ной парадигмой 1920-х гг. «Новаторство» было не просто важным художественным принципом эстетической теории и практики авангардистского искусства; новаторство, постулирующее перманентное динамичное обновление художественных методов и форм и всей художественной системы, было практически определяющим признаком авангарда, его своеобразной визитной карточкой; равно как и отмежевание от всего традиционного, вплоть до отказа от формирования собственной традиции, относилось к неперемным условиям существования авангарда. Для литературы это означало новый подход к языковым связям, к языковому материалу, что проявлялось в отклонениях от общепринятых языковых норм, в расширении возможностей имеющихся языковых средств за счет неожиданных лексико-грамматических и синтаксических сдвигов, как это было, например, у Маяковского⁵, или в попытках создать новый синтетический язык, как это имело место в экспериментах с «заумью» Хлебникова, Крученых и др.⁶

Для авангарда само понимание «новаторства» как творчества, создающего новые формы, как прогрессивного подхода к художественному материалу и его обработке, было неразрывно связано с утопическими проектами построения нового общества. Начиная с футуризма, делавшего акцент на самодостаточности формы, вплоть до появления более поздних концепций производственного искусства и «литературы факта», революционное изменение восприятия относилось к числу неперменных условий политического преобразования общества. «Неслыханное» в музыке экспериментирование со звуком и цветом, атональностью и эстрадной музыкой, смешение художественных форм и видов искусства, принцип дисгармонии и разъединения, нарушение всех норм и правил в изобразительном искусстве, в театре, поэзии, снятие границы между жизнью и искусством, — вот что составляло доминанту русского авангарда при всем многообразии течений от Пролеткульта через конструктивизм вплоть до производственного искусства.

Во второй половине 1920-х гг., когда дискуссии о путях и темпах развития общества, устремленного к коммунизму, приобрели более прагматический характер, наметившееся обострение противоречий между левым авангардом и пролетарским искусством, активно поддерживаемым партией, переросло в открытую борьбу за власть. Конфликт между «новаторами», сгруппировавшимися вокруг ЛЕФа/Нового ЛЕФа, конструктивистами, решительно отвергавшими всякое реалистическое, прямое отображение действительности, и «традиционалистами» РАПП, выступавшими за развитие критического и психологического реализма XIX века, становился все более острым. И хотя утопическая цель — построение коммунистического общества и создание человека нового типа — была общей для всех революционных художественных течений, пути достижения этой цели виделись всеми по-разному, равно как и то, каким образом «новые идеалы» должны быть донесены до сознания широких масс; именно вокруг этих проблем и разгорались самые горячие споры.

Постепенное превращение искусства в инструмент политики — на пути продвижения к производственному искусству, — поддерживаемое самими авангардными художниками, только усугубило противоречие между радикальным экспериментальным характером нового искусства и его стремлением быть доступным и понятным широким массам. Отдавая предпочтение художественному эксперименту, направленному на изменение стереотипов восприятия, новое искусство лишь во вторую очередь заботилось о доступности и доходчивости, что плохо увязывалось с желанием создать революционное искусство для масс, искусство, которое должно было эти массы воспитывать и изменять. Именно это противоречие, отразившее реальную оторванность авангарда от адресата вождельного преобразования и подорвало в конечном счете его изнутри задолго до того как начались политические гонения на него.

Понятие «новаторство» постепенно начало утрачивать свою цельность. Преж-

де всего, «новаторство» продолжало оставаться в первую очередь категорией формы. Так, журнал «Новый ЛЕФ» в своем первом номере резко выступил против всяческих «классических конструктивизмов» и «украшательского производственничества». Главное требование «Нового ЛЕФа» к производственному искусству было аналогично требованиям, предъявляемым к экономике: «Качество, индустриализм, конструктивизм, т.е. железообразность и экономия в искусстве»⁷. Показательна в этом смысле критика С. Третьякова в 1928 г., направленная против чисто содержательных, тематических новаций: «Мы говорим — идеология не в материале, идеология в форме. Только железообразно оформленный материал может стать вещью прямого социального назначения. Изменить тему — пустяки. От подписи архиповские бабы еще не станут женотделками»⁸.

Понятие новаторства оказывается здесь связанным с требованием профессионализма, ремесленного мастерства («качество», «мастерство», «профессионализм»). Это постоянно подчеркивал, например, Маяковский, когда говорил об ответственности поэта, выполняющего социальный заказ: «Бойтесь выдавать случайные искривы недоучек за новаторство, за последний крик искусства. Новаторство дилетантов — паровоз на курьих ножках... Только в мастерстве — право откинуть старье»⁹. Именно эта «часть» авангардистского понимания «новаторства» была воспринята позднее, когда шло переосмысление этого понятия в духе сталинской культурной политики.

Кроме этого, «новаторство» для русского авангарда было связано с такими понятиями как «жизнестроительство», «новый человек» и тем самым опиралось скорее на некий образ человека, некое представление о будущей общественной реальности, какой она виделась в разнообразных утопических проектах. Эти концепции становились предметом культурно-теоретических дискуссий и порождали экспериментальные планы создания новых форм жизни, в первую очередь для молодежи («движение коммун»). В концепции «жизнестроительства»¹⁰ символистские идеи слились с материалистическим подходом Пролеткульта. Дискуссия о «новом человеке» развивалась поначалу на фоне фетишизации пролетариата, затем она сменилась «биологистскими» тенденциями, когда всерьез заговорили о будущем человеке, который будет произведен на свет машиной и изначально будет подчинен только разуму. Особо важную роль сыграла дискуссия о «новом человеке» в связи с проблемой «положительного героя» в литературе, прежде всего в романе, героя, который, по мысли Горького, хотя и продолжал героико-романтические традиции, должен прийти на смену «лишним людям» и общественным «одиночкам» в новых общественных условиях социалистического строя. Этот литературный проект активного, деятельного «нового человека», ориентированного на интересы коллектива, с которыми теперь могут вполне гармонично сочетаться индивидуальные интересы, допускал продолжение традиции и развитие определенных способов изображения, перекодировка которых в новом контексте изменившихся общественных условий, автоматически влекла за собой непрременное появление и нового «смысла»¹¹.

Первая пятилетка вызвала к жизни монументальный миф о новом сотворении мира (достаточно вспомнить роман И. Эренбурга «День второй», название которого прямо отсылает в Книге Бытия). В это же время по инициативе Сталина началась канонизация Ленина, т. н. «ленинский этап» советской культуры¹², допускавший «положительную» связь с культурной традицией, устанавливаемую при помощи «теории отражения», и повлекший за собой официальную переоценку «классического наследия». В этой связи особое значение приобрели статьи Ленина о Толстом, на основе которых выводилась диалектическая связь классики и революции.

«Если перед нами действительно великий художник, то хотя бы некоторые из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»

ях»¹³, — это высказывание Ленина часто цитировалось, когда нужно было обосновать обращение к критическому реализму, в котором усматривалась объективно заложенная в нем устремленность в революционное будущее. Другим каноническим текстом, обосновывающим постулируемое отныне единство «традиции и новаторства», стала речь Ленина 1920 года «О задачах союзов молодежи», из которой чаще всего цитировались следующие фрагменты: «Мы можем строить коммунизм только из той суммы знаний, которые остались нам от старого общества... Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые выработало человечество под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»¹⁴.

Культурное наследие, таким образом, следует сохранять, но сохранять избирательно, избегая при этом слепого преклонения перед ним, как это имеет место на Западе («эпигонское идолопоклонничество», «они спят на нем»), где из философского наследия извлекается экономическая польза, когда философия Канта и Лейбница превращается в «Кантовский шоколад» и «Лейбницеvские пряники». Нужно брать из прошлого лучшее, провозглашал Ленин, и, определив соответствующую тенденцию, активно претворять ее в действие — «пустить традицию в действие», памятуя при этом об опасности «пустого подражания» — «безжизненное повторение прошлого», граничащее с «эпигонством»: «традиция — это повивальная бабка новаторства и вообще литературного развития»¹⁵. Наличие преемственности в развитии культуры особо подчеркивал А. Жданов на Первом съезде писателей. Такой подход к культурному прошлому, ставшему, в частности, предметом теоретической дискуссии, начатой Лукачем, требовал в конечном счете обнаружения положительных элементов, пусть даже они остались нереализованными. Примечательно, что именно в тот период, когда в Европе нарождался фашизм, антифашистская пропаганда объявила Советскую Россию единственной страной, где сохранились все гражданские традиции, присущие в равной степени и капиталистическим странам¹⁶.

Канонизация ленинской «теории отражения» повлекла за собой и переосмысление принципа «новаторства». Поскольку искусство может только отображать действительность, переосмыслять ее, но не способно создавать некую новую реальность, оно призвано выполнять по отношению к обществу служебную функцию, при этом и все формальные элементы должны быть подчинены содержательной направленности художественного высказывания. И хотя официальная культурная политика возвела «новаторство» в художественный принцип социалистического искусства, сделав его одним из требований, предъявляемых к произведениям искусства, оно прежде всего выступало теперь в качестве одного из определяющих признаков самой новой социалистической действительности. Новое отныне связывалось не с неким новым необычным методом художественного отражения действительности, но означало лишь появление новых тем, сюжетов, человеческих типов и их взаимоотношений. В спорах о языке устанавливались традиционные языковые нормы. Дальнейшее развитие понятия «новаторства», превращение его из чисто формальной категории в категорию содержательную, невозможно понять, если не учитывать происшедшую в эти годы переориентацию утопического видения на индустриализацию и коллективизацию, на программу строительства нового производства, что вызвало к жизни новое искусство, вобравшее в себя авангардистские и пролетарские концепции. Слияние этих утопических проектов с политическими прагматическими требованиями нового утилитарного искусства можно особенно ясно проследить, обратившись к производственным очеркам и романам эпохи первой пятилетки. Несмотря на тревожные сигналы, свидетельствовавшие об изменении культурной ситуации, несмотря на аресты писателей, самоубийство Маяковского, воспринятое многими как конец целой эпохи в искусстве, годы первой пятилетки прошли под знаком не-

виданной мобилизации сил во имя создания новой действительности.

На Первом съезде писателей, где были разработаны и закреплены основные принципы соцреализма, П. Юдин представил новую официальную формулировку понятия «новаторство». Он говорил о том, что соцреализм имеет как бы два источника: критическое освоение культурного наследия прошлого и разработка «нового». Говоря о прошлом, Юдин подчеркивал, что, хотя культурное наследие и является «мертвым литературным материалом», оно все же может служить своеобразной школой, основой новой социалистической культуры. Разработка «нового», «новаторство» по-прежнему оставалось важным принципом, ибо соотносилось теперь с принципом «правдивости», требовавшим новых методов художественного изображения: «Новое в приемах художественного творчества диктуется содержанием, самим объектом искусства. Художник, чтобы быть правдивым, обязан отыскивать новые приемы, чтобы показать жизнь и новых людей. Новая действительность породила новые эмоции, новые чувства, новую этику, новые отношения людей друг к другу, новые общественные законы, управляющие психологией людей, новую логику, новую идеологию. Простым перенесением старых литературных манер тут ничего не сделаешь. Старые правила нуждаются в новом их толковании, в новом подходе, а иногда и в замене их новыми»¹⁷.

От искусства соцреализма требовался отныне синтез старого и нового, т. е. синтез тех «величин», которые до сих пор существовали как две полярные противоположности. Необходимо было однако уточнить сами понятия с учетом специфики отдельных жанров. Официальная поддержка понятия «новаторство» и отмежевание от ненужных, лишних интерпретаций заставляло вновь и вновь комментировать его, добавляя все новые и новые эпитеты. Все вопросы и проблемы, связанные с уяснением того, что же означает каждая отдельно взятая «традиция», какие традиции подлежат «освоению» и каким образом, как конкретно должно выглядеть «новаторство», — все это было перенесено в метадискурс литературной и художественной критики.

Уже после Первого съезда писателей авангардисты вынуждены были постепенно отойти от своего принципиального неприятия традиции, тем более, что в начале 1930-х гг. творчество Маяковского, а вместе с ним и всех остальных авангардистов, постепенно вытеснялось из общественного сознания. Его последователи попытались как-то увязать его творчество с «традицией», но в результате лишь еще более обнажили органическую несовместимость художественных принципов Маяковского с «традицией». Так, Эренбург, говоря в начале 1936 г. о «традициях Маяковского», исходил прежде всего из того, что поэт заложил новые революционные, советские традиции, вместе с тем подчеркивал невозможность формирования подобной «традиции», поскольку само его имя означает отказ от каких бы то ни было литературных канонов¹⁸.

Утверждение принципа «народности» повлекло рост интереса к отечественной истории и фольклору. И то, и другое подверглось тщательному отбору и переосмыслению. Новая политическая идея выдвинула на первый план требование доступности широким массам, что означало вытеснение авангардистского искусства с его «утяжеленными формами». Основной упор делался теперь на воспитательное и культурное значение классического наследия для широких рабочих-крестьянских масс, что сразу же отразилось на тиражах так называемых новых советских классиков, которые существенно отставали теперь от дореволюционных писателей. Все чаще простые рабочие просили включить в программы «по заявкам радиослушателей» музыку Бетховена и Шопена, которую они хотели послушать в свое свободное время, они переполняли концертные и театральные залы, восхищались полотнами старых мастеров в музеях. Как результат этой политики в живопись снова вернулись традиционные «музейные» жанры — портрет, станковая живопись, отодвинутые на второй план за годы активного пропа-

гандирования новых методов и видов изобразительного искусства, таких как, например, экспериментальная фотография. В музыке получили широкое распространение массовые песни, народные мелодии в концертных обработках, популярными стали музыкальные комедии и музыкальные фильмы. Именно художники авангарда, с их особым вниманием к форме и конструктивным подходом к ней, попытались теперь соединить некогда отринутые ими жанры и темы, которые они считали давно устаревшими и изжившими себя, в некоем новом синтезе, и реализовать тем самым двуединый принцип «традиции и новаторства». Так, например, Шостакович, создавая оперу «Леди Макбет Мценского уезда», стремился обновить этот «старый» жанр и добился несомненного успеха, ибо до того, как опера подверглась критике, она была хорошо принята зрителем и вполне могла бы стать образцово-показательным социалистическим музыкальным произведением, если бы удовлетворила вкусы Сталина (последующие вынужденные изменения оперы были в сущности весьма незначительными). Портреты политических вождей в традиционном стиле выполнялись часто по фотографиям, что отличало их от классических «натурных» портретов. Следы прежнего конструктивизма можно обнаружить и в кинематографе 1930-х гг.; в поэзии продолжались языковые эксперименты, как это видно, например, в творчестве А. Прокофьева, С. Кирсанова, пытавшихся соединить экспериментальные формы с возобновленной тематикой любви, родины, природы.

Подобно тому как в осмыслении истории и эпохи произошел сдвиг в сторону монументальности, в системе родов искусства произошла смена знака: ощущение исторического перелома, временной дискретности сменилось ощущением непрерывности, мифологической безвременности, что повлекло за собой переход от лирического как сферы бытования авангарда к эпическому. Основные проблемы и противоречия, связанные с реализацией двуединства принципа «традиции и новаторства», проявились прежде всего в области музыки и поэзии, которые в эти годы представлены лишь единичными новыми образцами. В особенности же это касается поэзии, что объясняется в какой-то мере тем, что принципы соцреализма, ориентированные прежде всего на эпический размах, не всегда оказывались приложимыми к этому роду литературы. Эти виды искусства, будучи, с точки зрения структурной организации, более регламентированными, чем, например, изобразительное искусство или радиопьеса, обладали вместе с тем относительно большей свободой и тем самым могли противостоять навязываемым соцреализмом сюжетным схемам¹⁹.

В первой половине 1930-х гг. поэты авангарда, все более явно теряя позиции, продолжают, однако, довольно открыто самоутверждаться, принимая активное участие во все еще не прекращающихся публичных спорах представителей различных художественных направлений. Последователи Маяковского, настаивая на огромном значении поэта, бывшем, по их мнению, настоящим «новатором языка революции» и борцом за «гражданские права языка улицы» в поэзии (Н. Плиско, Н. Асеев)²⁰, упрекали поэтов-песенников бывшей РАПП с их крестьянским фольклором, в консерватизме; те же, в свою очередь, обвиняли их в безыдейности, скрывающейся за «формальной виртуозностью» и поэтической сложностью (А. Сурков, М. Беккер)²¹. Характерно в этом смысле высказывание А. Суркова в статье 1933 г., направленной против поэтических экспериментов Маяковского: «Настоящее новаторство для советского поэта — это искание классической простоты стиха»²².

Непрекращающаяся борьба вокруг поэзии неожиданно вошла в 1935 г. в совершенно новое русло. Именно тогда, в середине 1930-х гг., произошла резкая поляризация сил: с одной стороны, требованию «народности», «доступности», «массовости», «фольклорности» отвечало вышедшее из пролетарских течений песенное направление, связанное с такими именами как А. Сурков, М. Исаков-

ский, А. Лебедев-Кумач и др., с другой стороны, сталинская канонизация Маяковского узаконивала существование всего столь нелюбимого авангарда²³. Это развитие прежнего разделения на «традиционное» и «новаторское» искусство вступило в противоречие с политическим стремлением к монолитной единой структуре.

В период между съездом писателей и канонизацией Маяковского проблема «поэзия и традиция» стала предметом литературно-критического спора: обсуждался вопрос о том, с чем правомерно связывать современную поэзию — с традициями реализма или модернизма. В то время как Д. Святополк-Мирский требовал поворота к прозаическому, перехода от образа к понятию в духе реализма XIX века, Е. Мустангова, литератор круга журнала «Литературный критик», закрытого в 1940 г.²⁴, выступала за продолжение модернистских традиций. В многочисленных статьях она подчеркивала тесную связь между символизмом, футуризмом и левым авангардом, сгруппировавшимся вокруг Маяковского, и выступала за активное продолжение этих традиций. У молодых поэтов нередко можно обнаружить попытки использовать опыт символистов и футуристов в обращении с языковым материалом, многослойность языка. Отказавшись от документально-прозаической фактографичности, они стремились не к формальной простоте, но наоборот, к совершенно противоположному — во имя достижения большей поэтичности. При этом они ориентировались в равной степени как на современных поэтов (Пастернак), так и на классические образцы (Пушкин).

Если в этот период еще существовала возможность металитературного развития постулируемого принципа, то в последующие десятилетия обязательность связи с классической «традицией» заставляла все более сглаживать образ авангардиста Маяковского (обнаружение у него традиционной стиховой структуры, связи с родиной, природой, народом, отнесение его к создателям нового советского фольклора); «новаторство» ограничивалось теперь лишь представлением о некоем новом типе человека и поэта. Все поэтическое творчество бывших активных последователей Маяковского было объявлено теперь «эпигонским» (совершенно в духе русского авангарда, вынесшего некогда аналогичный вердикт по поводу «традиционного искусства») и противопоставлено поэту, возведенному в ранг классика. Но именно канонизация Маяковского позволила той части русского авангарда, которая не укладывалась в рамки сталинской модели, продолжать «скрытую» деятельность на литературоведческом поприще (В. Тренин, Н. Харджиев, И. Микитенко, Г. Агасов), в качестве биографов и мемуаристов (В. Шкловский), рассуждавших о назревшей необходимости создания «новой традиции», «школы» (С. Трегуб)²⁵.

В 1948—1950 гг. ситуация снова обострилась в связи с постановлением ЦК об опере Мурадели «Великая дружба»²⁶, послужившим толчком к обсуждению уже известной проблемы соединения традиционного музыкального жанра с современными элементами, что привело к новым нападкам на Шостаковича и было воспринято как продолжение прежней кампании против формализма в искусстве. В очередной раз политическое вмешательство в сферу искусства сделало необходимым заново сформулировать прежде всего официальное, директивное значение формулы «традиция и новаторство». Новым в сложившейся ситуации стал явный антизападный пафос. В опере Мурадели само внимание к теме национальных конфликтов с советской властью даже на раннем ее этапе уже воспринималось как «антинародное» отношение к традиции, не говоря уже о системе выразительных средств — чистая симфоничность, одноголосье, отказ от пения, музыкальные диссонансы. Выступая перед советскими композиторами в 1948 году, А. Жданов сформулировал новое представление о «новаторстве»: «Здесь говорили о новаторстве. Указывалось, что новаторство является чуть ли не главной отличительной чертой формалистического направления. Но новаторство не является самоцелью; новое должно быть лучше старого, иначе оно не имеет смыс-

ла. Мне кажется, что последователи формалистического направления употребляют это словечко главным образом в целях пропаганды плохой музыки. Ведь нельзя же назвать новаторством всякое оригинальничание, кривляние и вихляние в музыке. Если не хотят лишь бросаться громкими словечками, то нужно отчетливо предоставить себе, от чего старого необходимо отойти и к чему новому надо прийти»²⁷.

Постановление ЦК 1948 г. с его критикой формализма нанесло еще один удар по авангардистским течениям в искусстве, указав вместе с тем на то, что эти течения существуют в действительности. После войны, когда многие представители авангарда сознательно отошли от прежних позиций, а сам авангард оказался отодвинутым на второй план, многие писатели и критики снова задались вопросом о том, насколько важны «уроки» Маяковского, и констатировали наличие в советской поэзии двух полярных направлений (Ср.: С. Трегуб. «Школа Маяковского»; дискуссия 1949 г. «Учиться ли у Маяковского?»). В возникших в связи с этим спорах речь шла на сей раз непосредственно о «традиции» и «новаторстве», которые противопоставлялись друг другу как альтернативные понятия. Защитники «новаторства», такие как, например, П. Антокольский, называли Маяковского «сегодняшним Пушкиным», его технику стиха — новой классикой современности, всю же не-новаторскую поэзию они определили как изжившую себя традицию, которая неизбежно пройдет (она распространяется, ибо не требует никаких творческих усилий)²⁸. Их противники (А. Сурков, К. Симонов, М. Исаковский) хорошо видели слабые места авангарда, когда говорили о том, что авангард отрицает любые школы и каноны, что Маяковский — «генерал без армии», что языковые эксперименты чужды русскому языку²⁹.

Не случайно вокруг поэмы Кирсанова «Небо над Родиной», в которой поэт в очередной раз попытался соединить авангардистские художественные приемы с методом соцреализма, разгорелась жаркая дискуссия³⁰. Соединение революционного пафоса и гиперболического заклинания стихийных сил с пафосом монументального героического песнопения в сочетании с темой народа и родины, — все это оказалось весьма неоднозначным и спорным. Искусственная игра слов, сконструированные образы, ситуации, действие, лишенное правдоподобия, не давали возможности сразу отождествить воспеваемых героев с героями-летчиками Сталинграда. Рассыпанные по тексту песенные строфы, равно как и сама форма стиха, препятствовали лирико-музыкальному переживанию, не увлекали читателя вслед за мелодией, но переключали его внимание скорее на структуру, пробуждая не столько чувство эмоциональной сопричастности, сколько доставляя интеллектуальное удовольствие. Некоторые критики указывали не без оснований на то, что здесь соединены несоединимые элементы, исключаящие всякий синтез. Но чаще всего раздавался упрек, которого не избежал ни один поэт, чья поэтическая манера хоть сколько-нибудь напоминала прежние эксперименты: их упрекали в интеллектуальной холодности, в пренебрежительном и презрительном отношении к простому читателю, которому оказываются недоступны сложные языковые игры. В последующих спорах центральное место занимала уже проблема соотношения эксцентричности формы и индивидуальности, а также проблема аутентичного поэтического самовыражения (К. Зелинский, О. Берггольц), отсюда был прямой путь к переосмыслению проблемы «традиций и новаторства» в эпоху оттепели³¹.

Дискуссии начала 1960-х гг. не добавили никаких новых аргументов, но они проходили в совершенно иной ситуации, когда канон соцреализма был уже ослаблен и новое поколение поэтов с восторгом открыло для себя русский авангард, который на сей раз не противостоял ленинским принципам, но, наоборот, как бы устремлялся «назад», к Ленину, к досталинским истокам революции. Участники этой дискуссии сетовали на то, что категория «новаторства» не рассматривается как особый аспект художественной формы, ибо всякое упоминание о

форме неизбежно влекло за собой обвинения в формализме. Некоторые из них отмечали, что вследствие этого литературная критика не выполняет возложенной на нее задачи. Действительно, те редкие рецензии, авторы которых пытались коснуться формальных проблем, тотчас же назывались «критикой для поэтов» и отклонялись как непонятный читателю «узкопрофессиональный разговор». Несмотря на все попытки дать «сверху», политико-идеологическим путем, новое определение понятия «новаторство», оно по-прежнему связывалось с авангардом и обсуждалось почти исключительно в связи с творчеством писателей-авангардистов³².

Итак, история развития нормативной формулы позволяет увидеть, как в ходе культурного развития советской эпохи переплетались принципы, подходы, методы современного искусства с исходным каноном соцреализма и его наиболее архаичными формами. В заключение отметим, что хотя на рубеже 1930-х гг. и произошла смена культурной парадигмы, тем не менее связь между авангардной и соцреалистической культурами представляется куда более тесной и вместе с тем куда более сложной, чем простое их противопоставление. Дискуссии вокруг формулы «традиция и новаторство» подтверждают скорее вывод о том, что «социалистический реализм был в сущности порожден модернизмом, чья парадигма в результате была подвергнута таким изменениям, такой перестройке, что в конце концов из этого образовалась совершенно иная, самостоятельная культурная субстанция»³³.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Н. Бухарин. О старинных традициях и современном культурном строительстве // Революция и культура. 1927. № 1. С. 17—22.

2 Н. Бродский, А. Лаврецкий. Словарь литературоведческих терминов. Т. 2. Л., 1925.

3 Ю. Тынянов. О литературной эволюции // На литературном посту. 1927. № 10. С. 42—48. См. также: Ю. Тынянов. Литературный факт. М., 1993. С. 137—148.

4 Там же. С. 148.

5 Г. Винокур. Маяковский — новатор языка. М., 1943. С. 7 и далее.

6 А. А. Hansen-Löve. Der russische Formalismus. Wien, 1978. S. 75.

7 Бродский Н. Литературные манифесты. М., 1929. С. 248.

8 Там же. С. 249.

9 В. В. Маяковский. Кого предостерегает Леф? // В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 49.

10 Подробнее см.: Н. Günther. «Leben-Bauen» // Glossarium der russischen Avantgarde. Wien, 1989. S. 331—337.

11 А. Guski. Asketen und «neue Menschen». Der literarische Held im sowjetischen Roman (1928—1934) // Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß. Berlin, 1980. S. 354—372; Н. Günther. Die Verstaatlichung der Literatur. Stuttgart, 1984. S. 40 и далее.

12 А. Guski. Literatur und Arbeit. Produktionskizze und Produktionsroman im Rußland des 1. Fünfjahrplans (1928—1932). Berlin, 1995. S. XXI; Н. Günther. Указ. соч. С. 3 и далее.

13 В. И. Ленин. Лев Толстой как зеркало русской революции // Ленин о культуре и искусстве. М., 1956. С. 72. Цитируется, например, И. Лупполом в 1935 г. на Международном антифашистском съезде писателей в Париже. См.: И. Луппол. О культурном наследии // Октябрь. 1935. № 7. С. 250; след. цитаты: там же. С. 249, 253.

14 Ленин о культуре и искусстве. С. 285—286.

15 Л. Тимофеев. Теория литературы. М., 1948. С. 370.

16 И. Луппол. Указ. соч.

17 П. Ф. Юдин. Речь на Первом съезде писателей // Первый съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 665.

18 И. Эренбург: Традиции Маяковского // Известия. 1936. 6 января.

19 А. *Guski*. *Literatur und Arbeit*. S. XXII.

20 «Величайшая заслуга Маяковского состоит в том, что он смело, как подлинный и крупный новатор, ввел в поэзию язык революции. Он не побоялся вводить в поэзию те слова, которые были канонами буржуазно-дворянской поэзии. Наоборот, он весь языковой строй противопоставил сложившемуся в течение веков буржуазно-дворянскому языку. Отбор слов буржуазно-дворянской поэзии в чрезвычайной степени напоминал гоголевских дам города Н., отличавшихся «необыкновенной осторожностью к приличиям в словах и выражениях. Никогда не говорили они: я высморкалась, я вспотела, я плюнула, а говорили: я облегчила нос, я обошлась посредством платка». Маяковскому претил этот барский, лживый, лицемерный язык символистской поэзии. Он видел, что город, его улица говорят: я высморкалась, я обливаюсь потом и кровью. Он видел, как «улица корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать»» (*Н. Плиско*. Великий голос // Литературная газета. 1934, 14 апреля).

21 *М. Беккер*. За пролетарско-колхозную поэзию // *Земля советская*, 1931. № 8. С. 120.

22 *А. Сурков*. О правде, о биографии, о простоте // *Октябрь*. 1933. № 9. С. 176.

23 *К. D. Seemann*. *Zwei lyrische Strömungen innerhalb des sozialistischen Realismus* // «Прими собранье пестрых глав...» *Slavistische und slavenkundliche Beiträge für Peter Brang zum 65. Geburtstag*. Bern, 1989. S. 341—355.

24 *Е. Мустангова*. Социалистический реализм и поэзия // Литературная газета. 1934, 8 октября; *ее же*. Наследство Маяковского в современной поэзии // Литературный критик, 1934. № 4. С. 149—170; *ее же*. Поэтические традиции // *Звезда*. 1936. № 1. С. 235—241. См. также: В спорах о методе: Сб. статей. Л., 1934. С. 170—182.

25 См.: *В. Menzel*. *V. V. Majakovskij und seine Rezeption in der Sowjetunion (1930—1954)*. Wiesbaden, 1993.

26 Постановление ЦК ВКБ(б) об опере Мурадели «Великая дружба» // *Правда*, 1948, 11 февраля.

27 Сопровождение деятелей советской музыки в ЦК ВКБ(б). М., 1948. С. 140.

28 *П. Антокольский*. На подступах к трагедии // Литературная газета. 1947, 13 декабря: «Новизна находки может и должна быть противопоставлена традиционной обычности. Само собою разумеется, что все традиционное, напетое многими голосами, для нас не требует никакого поправочного коэффициента, никаких комментариев. Оно дойдет, и пройдет, и распространится. Другое дело новизна, произведение новаторское, результат поиска».

29 *А. Сурков*. Учиться, но не имитировать // Литературная газета. 1949, 7 сентября; см. также: *Голоса времени*. М., 1965. С. 220—230.

30 *Л. Скорин*. Новаторство и формализм // *Новый мир*. 1948. № 5. С. 179—192; *Б. Соловьев*. О новаторстве и традициях // *Знамя*. 1950. № 3. С. 149—153.

31 См.: *С. Tschöpl*. *Die sowjetische Lyrik-Diskussion (O. Berggol's' Leningrader Blockade-Dichtung als Paradigma)*. München, 1988.

32 «Камерная лирика» как одно из «опальных» направлений в поэзии, связывавшееся довоенной литературной критикой с Пастернаком, в творчестве которого усматривали проявление буржуазного индивидуализма, что и послужило поводом для нападок, вызванных к жизни постановлением ЦК о ленинградских журналах, — это направление в поэзии как правило не соотносилось с понятием «новаторство»; ему приписывались «закрытость», «намеренная загадочность», «самопогруженность», «ячество» и вытекающее отсюда высокомерное отношение к читателю.

33 *Л. Геллер*. Социалистический реализм как культурная парадигма // *Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Kongreß in Bratislava, September 1993*, Bern, 1994. S. 154 и далее.