

# ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

М. ЧУДАКОВА



## БЕЗ ГНЕВА И ПРИСТРАСТΙΑ

*Формы и деформации в литературном процессе 20 — 30-х годов*

Деяния Тиберия и Гая, а также Клавдия и Нерона, покуда они были всеильны, из страха пред ними были излагаемы лживо, а когда их не стало — под воздействием оставленной ими по себе еще свежей ненависти. Вот почему я намерен... повести в дальнейшем рассказ о принцепате Тиберия и его преемников, без гнева и пристрастия...

*К. Тацит, «Анналы», I. 1. (Перевод А. С. Бобовича)*

**И**сторический взгляд на русскую литературу советского времени — это не только невыполненная задача науки, но, пожалуй, одно из напряженных ожиданий современного общественного сознания.

Разные поколения оглядываются сегодня на прошлое нашей литературы. Что там, в этом прошлом, кто его действователи? Одних писателей проходили в школе. Другие всплывали из небытия, когда школа была уже окончена, да так и плыли дальше рядом с этим «пройденным материалом». Третьи, напротив, постепенно погрузились в темные воды, не оставив и ряби на поверхности, безвестные для новых поколений. Но и здесь наше время приносит сюрпризы — кто канул на дно, а кто и выплывает вдруг на журнальные страницы в посмертной публикации, как Василий Ажаев с романом «Вагон»...

Поблескивает то один, то другой камешек, но не складывается мозаика. За многие истекшие годы не выпало времени, благоприятствующего историческому взгляду на первые наши десятилетия.

С первых же пореволюционных лет политизация общественного быта смыла границу между взглядом критика и анализом историка. След газетных кампаний потянулся далеко — изучение многих писателей (Замятин, Булгаков, Клюев, Есенин) деформировалось и, в сущности, заменялось перебором снижающих эпитетов, то с большим, то с меньшим накалом отражавших политические интересы.

С начала 30-х годов уходили из поля последующего исторического рассмотрения все новые и новые имена. Во второй половине 30-х годов, то есть в тот самый момент, когда появилась необходимая для та-

кого рассмотрения временная дистанция, эта утечка и изъятие стали каждодневными, катастрофическими. Тогда-то и начала активно формироваться мнимая, исходящая из наличествующих к этому моменту в публичном обиходе имен история советской литературы. Складывалось и закреплялось представление о магистральном пути развития и о периферийных фигурах. На эту периферию попали те значительные художественные явления, которые еще могли быть упомянуты. И без того достаточно округленная схема подверглась дополнительному упрощению в 1946 и последующих годах — отсечена была очередная группа имен и, соответственно, произведений.

Долгое бытование схемы дало свои плоды, и явившаяся в конце 50-х годов принципиальная возможность научного рассмотрения литературы послереволюционных десятилетий в совокупности со всплывшими со дна общественной памяти ее существеннейшими частями не была реализована. «Новые» имена были включены в иерархию, сформированную в их отсутствие, и отсланы на окраину литературного процесса, сильно его пополнив, но не изменив официально принятых контуров.

Между тем литературный процесс 20—30-х годов не был ни однородным, ни безусловно тяготеющим к главной магистрали.

В литературе описываемого времени прежде всего надо выделить тех, кто вошел в нее, уже неся с собой ядро своего художественного мира. У некоторых из них, как, скажем, у А. Платонова или М. Булгакова, оно быстро формировалось и отвердевало именно в момент революции и гражданской войны, у других — еще в предреволюцион-

ные годы. Но эволюция тех и других шла подобно онтогенезу — каким бы внешним воздействиям ни подвергался живой организм на разных стадиях своего развития, он с неуклонностью осуществляет заложенную в клетках его эмбриона программу этого развития. Организм может оказаться истощенным, под влиянием внешних условий он может развиваться медленно, но это будет та же птица, которая должна была вылупиться из данного яйца, а не что-либо иное.

Реакции этих писателей на испытываемое давление Булгаков сравнивал в романе о Мольере с поведением ящерицы, отламывающей свой хвост — и отращивающей новый (который, добавим, все-таки остается хвостом, а не приживленной на его место лапой).

Были и более сложные реакции на эти сигналы внешней среды. Для одних они выступали только в форме запретов и ограничений, для иных являлись в виде живого импульса к выработке нового литературного качества.

«Социальный заказ» — не синоним административного нажима. Речь идет скорее о том ощущении «нужности» или «ненужности» направления собственной работы, которое вызвано было событием революции. Для Зощенко этот заказ стал реальностью, пограничной с собственно литературой, стимулировав рождение его литературной новизны; далее вплоть до середины 30-х годов он не воздействовал напрямую на эволюцию писателя. Маяковский внедрил тот же «социальный заказ» в н у т р ь своей поэзии — а внедрившись, он стал развиваться, прорастая в тело его поэзии уже по собственным законам. В этом смысле творчество Зощенко было тем гибридом, который получается в случае, когда подвой и привой подобраны удачно. В случае с Маяковским «прививка», им самим по доброй воле произведенная, со временем оказала непредусмотренно сильное воздействие на самую жизнеспособность организма.

Немалое место в литературном процессе заняла группа писателей со сходными судьбами. Все они уже имели имя до революции, а в 1918—1920 годах успели прожить некий отрезок творческой жизни на Украине или Северном Кавказе — в областях, занятых Добровольческой армией, — или в Сибири под эгидой Колчака и воплощали увиденное на страницах тамошних газет. Осев после гражданской войны в Петрограде, Москве, они готовы были полностью отказать от «дореволюционного» своего опыта (и тем более от того багажа рево-

люционных лет, одна только информация о котором, дойди она до нынешней власти, могла теперь стоить жизни) и отдаться требованиям нового времени.

Подобно организмам, отнесенным к классу амёб, эти литераторы были способны принять любую форму. Амёбы передвигаются, перетекая с одного места на другое. И это амёбовидное движение прослеживается на протяжении всех послереволюционных десятилетий, позволяя увидеть и векторы этого направляемого движения, и сам его зафиксированный во множестве печатных изданий след. Представители описываемой группы не могли создать некую форму или закрепить — они могли лишь послушно подчинять свое тело неровностям почвы.

Разные поколения — и то, что уже участвовало в литературном процессе 900—910-х годов, и то, что только входило в процесс 20-х, — выдвинули, наконец, и таких литераторов, которые, чутко прислушиваясь к «социальному заказу», стремились найти для него адекватные формы, но притом не специфически индивидуальные (которые до середины 30-х годов производил, скажем, Зощенко), а скорее нормативные — такие, которые могли бы послужить образцом.

Это стремление к созданию образца, некоего «отправного» для новой литературы произведения, было, возможно, определяющим в работе Д. Фурманова над романом «Чапаев» (1923), А. Серафимовича над романом «Железный поток» (1924) и в наибольшей мере — А. Фадеева над «Разгромом» (1927).

Усилия каждого из этих писателей породили несомненно живой и гораздо более сложный, чем амёбы, организм, который — конечно, условно — можно было бы уподобить кораллам. Кораллы находятся под сильным воздействием внешней среды, но они проходят свой сложный путь развития, прежде чем соединяются в прочную колонию. Весьма примечательно, что колонии эти образуются в результате не доходящего до конца почкования (то есть отъединения, превращения во вполне самостоятельную особь). Далее происходит обызвествление, омертвление — колония живых кораллов превращается в риф.

Движение литературы 20—30-х годов совершалось несколькими потоками, текущими рядом, то притягиваясь один к другому, то разъединяясь и отдаляясь, до тех пор, когда один из них потерял из виду другие, ушедшие под землю — в русло литературы, уже не выходявшей на «дневную поверхность» (Д. Лихачев) печатной жизни.

## 1

Подобно тому как перегной закладывает-ся в почву, чтобы служить будущему уро-жаю, или как остатки самых разных орга-низмов, от водорослей до моллюсков, ло-жатся в основание гигантских коралло-вых колоний — рифов и островов (атоллов), усилия многих литераторов первых поре-волюционных лет — еще до создания образ-цов, оказавшихся общезначимыми, — слу-жили будущей громадной постройке.

Заметная на карте первого пореволюцион-ного десятилетия группа состояла из тех литераторов, чей предшествующий жизнен-ный (и отчасти профессиональный) опыт, казалось бы, готовил естественный и легкий ответ на социальный запрос.

«Свой кров я находил в тюрьмах, поли-цейских участках, в ночлежных домах, в чайных и всякого рода притонах. Чаще же всего проводил ночи под открытым небом: в лесах, в оврагах, на улицах больших горо-дов, в садах, на бульварах, под мостами, в недостроенных домах. <...> Ярая револю-ционерка, живая свидетельница казни <...> Желябова, Перовской и др., Т. А. горела ненавистью к врагам рабочего класса и эту ненависть сумела влить в мое спавшее со-знание» (Алексей Иванович Свирский). «Как начал писать я? Еще в школе воображение мое пленила судьба земляков моих, ныне полузабытых, — Кольцова, Никитина. Соци-альное мое положение родило меня с «поэ-тами народной скорби». <...> Мне было четырнадцать лет, когда я <...> на первой странице вывел: „Проклятая судьба, ро-ман... в трех частях с эпилогом“» (Владимир Матвеевич Бахметьев). Характерной фигу-рой этого рода был, скажем, Семен Павло-вич Подъячев. «Родился я в 1866 году от крепостных — графа Олсуфьева — родите-лей, в селе Оболяево, Московской губер-нии, — писал он в 1926 году в автобиогра-фии. — Учился в сельской школе. <...> Ро-дители были «рабы» в полном смысле сло-ва, к тому же приучали и меня. Помню, отец говорил мне: «Семка! Так служи гос-подам, чтобы у тебя трепет к ним был». Но «служить» господам не пришлось мне, ибо я с детства питал к ним не то чтобы през-рение, а хуже этого — ненависть какую-то. <...> И пошел я мыкаться по «местам». Где только не был, вспоминать не хочу... Много бродяжил, служил наборщиком в ти-пографии, сторожем на железной дороге, рабочим в имении, дворником, работал на торфяных болотах, жил в монастырях в ка-честве рабочего и послушника. Много пил. Нужды, всякого горя и гадости видел и перенес несть числа. Кому охота знать мою

жизнь, пусть прочтет сочинения мои <...> Мне страшно оглянуться назад, страшно ду-мать, как я, оступлю, натыкаясь на деревья, спотыкаясь и увязая в грязи, шел <...> настойчиво и упрямо, думая только о том, как бы выйти, выбраться из темного леса, — на волю, на простор, на свет божий. Если писать о том, как я шел <...>, то получит-ся книга, которую можно озаглавить одним словом «Жуть». Книга с таким заглавием уже готова, написана в моей душе крова-выми, облитыми слезами буквами»<sup>1</sup>.

Такому литератору, казалось, легко было в начале 20-х годов писать эту уже напи-санную в душе книгу — как бы ни был тяжел труд переложения ее на бумагу, он не был связан с переоценкой ценностей.

Литературой недавних лет, от пролет-культуровских сборников 1914—1916 годов до бытописателей «Знания», подготовлено бы-ло для нового этапа немало — например, представление о настоящем как преддвe-рии и подножии будущей прекрасной жи-зни всего человечества и о неизбежности мучительной жертвенной битвы за это бу-дущее; еще в 900-е годы формировался и укреплялся мотив революционной борьбы как важнейшего и прекраснейшего жизнен-ного дела и главное — до деталей был от-работан образ «жуткого» прошлого.

Однако в реальности складывающегося в первые пореволюционные годы литератур-ного процесса душевное единение такого писателя, как Подъячев, с провозглашаемы-ми в новой социальной жизни ценностями отнюдь не предохраняло его от того ма к е т и р о в а н и я новой литературы, которым занимались и те, кто вынужден был в от-личие от него претерпеть определенную идеологическую ломку. Средний литератор, стлкаясь с идеологически близким ему «социальным заказом», отнюдь не стано-вился вопреки надеждам Пролеткульта и РАППа хорошим — и притом идеологически «полющенным» — писателем. На самом де-ле происходило то, что зафиксировал в одном из писем главный редактор литера-турно-художественных сборников «Недра» большевик-политкаторжанин Н. С. Ангар-ский. «Подъячева я прочел и Вам дня через два пошлю, — писал он 9 мая 1923 года сек-ретарю «Недр» П. Н. Зайцеву. — Много при-дется почистить. Талантливый писатель, меткий, сочный подлинный язык, наблюда-тельность редкая, но все это пустил на служение «заданиям» и пишет на разные темы даже с приписками и призывами. Чу-

<sup>1</sup> «Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков». М. 1928, стр. 287—288, 41, 271—272.

дак не понимает,— пояснял Ангарский снисходительно,— что нам это, т. е. в такой мере, не надо» (здесь и далее разрядка в цитатах моя.— М. Ч.). Пробуя вразумить писателя, вернуть его к естественному литературному пути, он просит Зайцева спустя месяц, 5 июня 1923 года: «Напишите ему, что я советую ему писать как пишется, без всякой связи с «темами», и у него, поскольку он вышел из самой гущи мужицкой жизни, всегда будет то, что надо революции, и всегда будет художественно»<sup>2</sup>. Эта редакторская утопия не смогла реализоваться в литературной практике С. Подъячева и тех, кто был близок ему по жизненному и профессиональному опыту, но она обозначила один из векторов литературного процесса 1918—1923 годов, вполне определенный, выраженный в издательской политике редактора очень заметного в те годы альманаха. В современном литературном море Ангарский ищет художества — и накладывает на предлагаемые ему рукописи транспарант с достаточно широкой рамкой проходимости. «Вот с цензурой горе,— сетует он в одном из писем того же года.— Мы не можем сейчас печатать ничего, что в основе своей идет против Сов. власти, а старички (Сергеев-Ценский и другие.— М. Ч.) именно эту основу-то и сшибают. Критикуй, но не основу». Из строк письма, кажется, явствует, что сам этот убежденный революционер готов бы (ради того же художества) тронуть и основу — до каких-то ему самому известных пределов. Характерно, что именно он печатает «Дьяволяду» и «Роковые яйца» Булгакова и долгое время пытается опубликовать «Собачье сердце». Позже Булгаков, недоумевая по поводу запретов некоторых своих произведений, возможно, мысленно примерял к ним широкую рамку Ангарского.

Но вернемся к тем, для кого литературная жизнь начиналась заново, так же как и социальная биография. Рассмотрим одну, но характерную писательскую судьбу. Сергей Абрамович Ауслендер, племянник Михаила Кузмина, с 1906 года печатался в журналах «Золотое руно», «Весы», затем в новооткрывшемся «Аполлоне». Первой книгой, «Золотые яблоки» (СПб. 1908), вошел, по определению историков литературы этих лет, в большую волну стилизаторства на рубеже XIX и XX веков, куда его включают вслед за Брюсовым, Сологубом, Кузминым, Б. Садовским. «На пространстве

215 страниц,— писал рецензент книги,— перед вами мелькают маркизы и их любовницы, напудренные слуги в камзолах и туго натянутых чулках. <...> Ауслендер перевоплотился в рассказчика XVIII века. <...> Возрожденная новелла Декамерона, Гептамерона, реставрированный робкий намек Поль де Кока <...>. Все эти подделки у Ауслендера сделаны с толком. Часто хорошо пойман стиль»<sup>3</sup>. «Может быть... это не дело, а хрупкая и драгоценная игрушка,— писал другой,— но ею, во всяком случае, нельзя не очароваться, и создать ее может лишь очень тонкая рука артиста»<sup>4</sup>. Его вторую книгу похвалил Гумилев, назвав его стиль «твердым и гибким, внимательно отмечающим все перипетии темы и радостно в себе уверенным», а его учителями — «Растрелли, Гваренги и других создателей дивных дворцов и храмов столь любимого им Петербурга...»<sup>5</sup>.

Когда в 1916 году С. Ауслендер выпустил третью книгу рассказов, назвав ее «Сердце война», он заслужил у критики упрек в «спекулятивности» заглавия, но, впрочем, и подтвердил уже сложившееся мнение: «Не громко, не ярко, но все же свое слово говорит Ауслендер в искусстве»<sup>6</sup>.

Что же происходило с этим негромким, но своим словом далее? В первый революционный год Ауслендер в Москве, годом позже попадает в Пермь, Казань и наконец в Омск, где в течение всего 1919 года печатает в газете «Сибирская речь» роман, статьи, очерки, посылая их, в частности, непосредственно из поезда адмирала Колчака, с которым ездил в качестве корреспондента. В январе 1919 года в № 1 «Сибирской речи» он обращал свои «поздравления и пожелания» к «нашим гостям», которым «мы не можем <...> создать обстановку комфорта и уюта в эти праздничные дни. Мы ведь сами на чужбине, сами лишены наших домов, семей, родины. Но мы верим, так же как вы, что мы еще увидим нашу родину, что мы еще встретим праздники, святой вечер сочельника и торжественный вечер Нового года в Москве, в Петербурге, где сейчас темно, жутко, там будут еще гореть праздничные огни». Встретить Новый год в Москве ему довелось не скоро и не в той обстановке, на которую он

<sup>2</sup> А. Измайлов. Помрачение божков и новые кумиры. М. 1910, стр. 92—93.

<sup>3</sup> Рецензия Ю. Айхенвальда («Русская мысль». 1908, № 5, везд. III, стр. 97).

<sup>4</sup> Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к «Ниве», 1912, № 11, стр. 485.

<sup>5</sup> Борис Гу<сма>н, «Под чужой вывеской (Сердце война)» («Журнал журналов», 1916, № 44, стр. 11).

<sup>6</sup> М. Чудакова, «Жизнеописание Михаила Булгакова» («Москва», 1987, № 8, стр. 23).

надеялся. В феврале 1922 года «Новая русская книга», выходящая в Берлине, в биографической справке об Ауслендере сообщила среди прочего: «Написал брошюру «Адмирал Колчак» <...> Перед самой сдачей Омска советским войскам он выехал на лошадях — дальнейшая судьба его неизвестна. В те годы следы человека надолго терялись, и даже осенью 1922-го, когда Сергей Ауслендер уже обсуждал вместе с М. Булгаковым в одном из московских литературных кружков новый роман Юрия Слезкина, альманах «Камены», вышедший в Чите, сообщал о его гибели во время эвакуации два с лишним года назад...

В Петрограде продолжали путь его старшие собратья по цеху — М. Кузмин, Ф. Сологуб, — Ауслендер же полностью разрывает литературные связи с прежним кругом и начинает как бы с новой страницы. Он пишет теперь о народолюбчестве, о событиях гражданской войны, но уже глядя на нее с иного берега, пропагандируя идею революционного преобразования жизни в среде своих новых читателей — детей. В 1924 году он сочиняет детскую повесть на модную тему — о борьбе против белых на африканском континенте. В конце 20-х годов Георгий Чулков писал об Ауслендере в своей неторопливо-раздумчивой мемуарной манере: «В революционные годы он как-то исчез на срок, а теперь снова завоевал себе имя в литературе, на сей раз детской. Он даже стал знаменитым в этой трудной области» («Годы странствий»).

Тот, кто занимал свое скромное и вполне органичное место в сложной, дифференцированной топографии литературы 900—910-х годов, теперь, под давлением «социального заказа», требующего поляризации и определенности, не имея творческих ресурсов для ответа на этот заказ, теряет литературно значимое место. Вызывая досаду даже некоторых из «заказчиков» (Ангарский), литераторы с биографией Подъячева, не за страх, а за совесть пустив свой опыт «на служение „заданиям“», движутся точно в том же направлении, что и литераторы типа Ауслендера, первые годы работающего, несомненно, «за страх». Для множества таких, как Ауслендер, «социальный заказ» осознается как диктат времени, сливаясь с потребностью самосохранения социального поведения. Используя технологически свой прежний опыт, они становятся адептами пропагандистской литературы, а те из них, кто работает в жанре «детской» беллетристики, прямым образом участвуют в формировании «нового» человека, усваивающего, в частности, из их

произведений новый, плакатный образ исторической действительности.

Автор предисловия к первому тому собрания сочинений Ауслендера писал: «Книги С. А. Ауслендера периода 22—27 гг. написаны для детей», но читают их все — «от советских служащих до крестьян и красноармейцев». Присмотримся к перечню качеств, определяющих, по мнению критика, читательский интерес: «...занимательность сюжета, заставляющая неотрывно читать книгу до конца, героическая настроенность главных действующих лиц, вызывающая сочувствие читателя, <...> наконец, легкость, простота, стройность языка и построения...» Подчеркивалось, что книги Ауслендера стали выходить в 1924 году, когда «наметился определенный поворот в области детской литературы» — одерживалась победа над течением, стремящимся увести ребенка в «страну чудес, красивых вымыслов, нарядной фантазии» (той самой «нарядной фантазии», в области которой Ауслендер, по мнению дореволюционной критики, добился известного успеха). Дети, удостоверая он, «хотят разобраться в жизни, осознать ее, они ищут ответов на возникающие у них запросы, притом ответов не только таких, которые может дать политтрамота, но и ответов эмоциональных, которые потрясли бы читателя...» (обратим внимание — речь идет о той же политтрамоте, но оснащенной эмоциями), «вызывали бы его горячее сочувствие или страстную ненависть, заставили бы его во всем существом самоопределяться в одном, а не в другом из борющихся лагерей». Критик подчеркивал, что «дети Ауслендера действуют в разные времена и в разных странах, но есть у них у всех общая черта, которая придает особое значение книжкам этого автора, значение, я бы сказал, воспитательное» — это слово, как видим, еще пробует на слух, еще оговаривается.

«Воспитательная функция», зарождающаяся сначала в опыте писавших для детей или для красноармейцев, еще не совершила качественного и количественного скачка, не стала необходимой чертой произведения новой литературы. Это могло сделаться только усилиями литераторов иного разряда, чем Ауслендер, но и его разряд продельвал черновую работу переоборудования корпуса литературы. Сочувствующий критик вполне адекватно зафиксировал эти уловленные Ауслендером в социальном заказе и внесенные им в свои сочинения черты — те самые, которым суждены были вскоре преимущественное право и долгая

жизнь: автор заставлял читателя «поставить себя на место действующего лица и вместе с ним пережить ощущение героического подъема, самопожертвования в борьбе, горячей близости к своим, действительной ненависти к врагам. Эти волнующие ощущения дают для формирования «советских ребят» (кавычки автора предисловия — словосочетание еще несет печать новизны, неологизма! — М. Ч.) то, чего не могут дать никакие «беседы у костра» <...> Рассказы С. Ауслендера, чуждые казенного оптимизма, отличаются бодростью настроения <...> В этой здоровой, глубоко правдивой (! — М. Ч.) бодрости книжек Ауслендера <...> их ценность для наших ребят, так нуждающихся <...> не только в открытии перед ними определенных перспектив, но и в создании настроения, содействующего пониманию и восприятию этих перспектив»<sup>7</sup>.

## 2

Заказ был следующим этапом после «музыки революции», услышанной Блоком, — упорядочиванием музыкального хаоса в определенные, но пока еще позволявшие вариации «гармонии». Дыхания Блока, «всем существом» слушавшего эту музыку, хватало лишь на выдох «Двенадцати» — следующего вдоха не последовало. Но воздействие поэмы на литературу последующих лет невозможно переоценить.

«В этой героической поэме казалось все новым от идеи до слов, — писал Зощенко, еще не вошедший в литературу, в реферате 1919 года, прочитанном в студии издательства «Всемирная литература». — Тогда был большой переполох и смятение у одних, а другие немедленно предъявили претензию:

Он наш. <...> Раньше, до поэмы «Двенадцать», читая последнюю патентованную бездарь, я ужасно как сомневался и думал, что всегда найдутся этикие придворные поэты, воспевающие королевские прелести. И тогда очень думал, что поэты спешно исполняют заказ на знатного клиента.

Но Александр Блок...

Какой уж тут подряд...

Тут уже новые слова, новое творчество, и не оттого, что устарели совершенно слова и мысли и идеи наши, нет, оттого, что параллельно с нами, побочно, живет что-то иное, может быть и есть — пролетарское».

Еще в 1918 году на полях поэмы среди множества помет Зощенко — запись: «Две-

надцать заставили подозревать меня, что есть такая пролетарская поэзия». Поэма Блока была увидена Михаилом Зощенко как зеркало иной, не столько реальной, сколько предполагаемой, долженствующей быть литературы — и послужила сильнее-шим ферментом к усвоению социального заказа и катализатором этого усвоения.

В чем же, в самом общем виде, заключался заказ?

Прежде всего была ясна необходимость поляризации — четкого противоположения: они и мы. В пределах произведения предлагалось или высказаться против врагов новой власти, или проявить лояльность к ней самой. Выбор между этими двумя вариантами вплоть до конца 20-х годов был вполне возможен (так что те, кто подобно С. Ауслендеру обратился к жанру детской «революционной» повести, опережали время: говоря словами Ангарского, «в такой мере» этого еще не требовалось).

Во-вторых, были предложены темы — недавнее прошлое и современность — как предпочтительные. Постепенно их стали предлагать настоятельней: «уход от тем» современности или недавнего прошлого (как темы борьбы) становился саботажем — примерно с начала 30-х годов это стало уходом не только от темы, но и от ее освещения.

В-третьих, явилось требование доступности как неперменной обращенности литературы не к читателю, воспитанному XIX — началом XX века, а к тем, кто до той поры вообще не являлся читателем.

Зощенко не был против новой власти; он не относился к прошлому ностальгически — расчеты с прошлым завязались для него вместе с настоящим в важнейший узел собственной художественной работы; наконец, требование доступности предстало перед ним в форме живого ощущения нового читателя.

Сказ, к которому он обратился вместе со многими другими в первые пореволюционные годы, являлся на пересечении двух разных векторов — литературной эволюции (поскольку исчерпанность книжной, письменной речи, ощущение того края ее возможностей, до которого дошел виртуозно владевший нормативной русской речью Бунин, обнаружилось еще на рубеже веков, футуризм уже взывал к «языку улиц», а Ремизов — к богатствам древнерусской письменности) и социального заказа. Сказ как рассказ непрофессионала казался близким к социальным низам (поднявшимся теперь на арену общественной жизни), и при его посредстве решались

<sup>7</sup> Б. Перес, «За пять лет» (С. Ауслендер. Собрание сочинений. М. 1927. т. I, стр. 7, 10, 11, 13, 18) В 1937 году С. Ауслендер был арестован и в 1943 году погиб в лагерях.

как бы сразу две задачи: а) писатель встал на точку зрения «народа», б) писал «доступно» для народа, поскольку почти на его языке.

Этого впечатления хватило лишь на сравнительно короткое время.

Зощенко был едва ли не единственным, кто не только принял всерьез факт появления в социальной реальности нового читателя, но и довел до логического (в пределах литературных действий) завершения выводы, отсюда следующие. Кроме того, именно он осознал до конца и взялся продемонстрировать возможности реализации требования, которое обращалось к литературе уже извне: сформировать (или рекрутировать) «пролетарского писателя», — и выдвинул на эту роль самого себя.

«Я — пролетарский писатель, — писал Зощенко в 1928 году. — Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. Конечно, такого писателя не может существовать, по крайней мере сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысятся во всех отношениях»<sup>8</sup>.

Он строил собственную таблицу литературной современности, указывая на пустующие в ней клетки. Эти пустоты должны были отметить несоответствие «социального заказа», если толковать его буквально, культурно-исторической реальности: «пролетарский писатель» есть оксюморон, поскольку пока он «пролетарский» — он не может быть писателем, когда он становится писателем — он уже не пролетарий; для того чтобы воспринять настоящее писательство, его среда (то есть среда читателей) должна «повыситься во всех отношениях». Зощенко сам заполнял своей прозой — рассказами и повестями — эти пустующие клетки, «временно замещая» должностующих писателей.

В его прозу как составная часть ее стиля и смысла был включен и расчет со «старой» литературой — в наиболее ярких ее образцах, — и расчет с «опережающими» в кавычках, то есть декларируемыми вне связи с реальной жизнью художественного слова попытками «создать» литературу новую. Он объявляет и о смене читателя, и о смене героя литературы: «Дело в том, что интел-

лигентсы сейчас не характерны для нашего времени. Они меня не интересуют. Они были описаны и были представлены ярко в свое время». Одновременно должны измениться и темы: «У нас до сих пор идет традиция прежней интеллигентской литературы, в которой главным образом предмет искусства — психологические переживания интеллигента. Надо разбить эту традицию, потому что нельзя писать так, как будто в стране ничего не случилось». Хотя это писано в 1936 году, комплекс требований Зощенко к современному писательству сложился гораздо раньше — в его литературной практике 20-х годов.

Именно присутствие «заказа» на «пролетарского писателя» и читателя делало его форму ощутимой и яркой: она частично выплела, когда выплел сам заказ. Зощенко выстроил настолько сложные отношения между рассказчиком, героем, автором и читателем, что «вменять» ему что-либо было затруднительно — до тех пор, пока достаточным было отсутствие качеств недопустимых («критикуй, но не основу»). Он достиг при этом эффекта доступности: «новый» читатель, открывая книжку Зощенко, видел, что перед ним — свой брат, не какой-нибудь профессор Преображенский, узнавал панораму своей коммунальной квартиры. И только постепенно «бедность», вскрываемая ярким электрическим светом, зажженным автором (рассказ «Бедность»), вызывала стойкую тревогу.

Взаимосвязь с «социальным заказом» Платонова была иной. Доминанты его мироощущения брали свое начало в той самой почве, на которой всходило народное участие в революции. Социальное переустройство было его душевной мыслью. И встреча его с «социальным заказом» складывалась не так, как у тех, кто был подготовлен к ней главным образом своей решимостью (или легким согласием) расстаться с прошлым. Для него этот Заказ был двойником его бурно развивавшегося в первые пореволюционные годы художественного мироощущения — двойником, становившимся все более уродливым и все более властно вытеснявшим из социальной и литературной действительности его самого.

### 3

Как чуткий локатор, улавливая весь спектр социального заказа, ничего не отбрасывая, но тщательно komponуя, стремился А. Фадеев в середине 20-х годов воплотить этот заказ в формах того самого «красного Льва Толстого», прихода которого так опасались — хотя и по-разному —

<sup>8</sup> Подробная историко-литературная интерпретация этого высказывания в нашей книге «Поэтика Михаила Зощенко». М. 1979 (глава III, «Нетождественность авторского слова»).

Зоценко и участники Лефа (С. Третьяков, О. Брик и другие).

«Недавно вышедший роман Фадеева не стал «событием», но он привлек к себе пристальное внимание читателя и критики», — писал А. Лежнев (вскоре он по праву мог бы добавить — и писателей) и призывал «приглядеться поближе» к этой вещи.

Что же можно было различить, приглядевшись?

В «Разгроме» объявился с несравненно большей, чем у кого-либо из современников, полнотой новый список ценностей. «Новый» гуманизм противопоставался «старому», борьба — мирной жизни, расположенной внизу этой новой ценностной шкалы. Классовая ненависть предстала как естественное и ценное чувство, борьба с оружием в руках во имя будущего — как наивысшее трагическое самоосуществление человека. Возникло новое — ставшее устойчивым — соотношение персонажей в поле литературного произведения. Герой-интеллигент внутренней готовностью к предательству выдвинулся на авансцену как антипод других героев и самого автора. Явилась череда «положительных героев» — Левинсон, Бакланов («Он как бы повторяет тот путь, который Левинсон уже прошел, и, таким образом, «воплощает» его первую фазу развития», — быстро разобралась критика и в онтогенезе и в филогенезе), Морозка, — со строго иерархичным, зримым и ясным набором качеств, заранее подготовленных для школьной адаптации.

Современная критика безошибочно подметила те последние колебания автора, которые были совершенно неуместны в им же принятой системе измерений. Она договорила за него там, где он запнулся. Она достроила его поэтику, придав им самим заданным нормативам взаимоотношений героя и автора в новой литературе необходимую определенность: «Тон Фадеева по отношению к Мечiku неустойчив. Подходя к нему «изнутри», он принужден — хоть иногда — смотреть его глазами <...>. Мечик, несомненно, играет роль отрицательного типа: осуждение его автор произносит устами Левинсона. Это — беспочвенный, рыхлаый, никудышный интеллигент, лишний и мелкий человечек. Для того чтобы выполнить свой замысел с наибольшей убедительностью, Фадеев должен был бы подойти к Мечiku извне»<sup>9</sup>. Это требование выполняли бесчисленное количество

во раз те, для кого «Разгром» стал текстом-посредником, текстом—трансформатором социального заказа.

Теперь был проторен путь, по которому можно было следовать.

Такая вожаческая роль, взятая на себя автором романа, зафиксирована современной ему критикой с гораздо большей прямотой и непосредственностью, чем позднейшими изучателями. Примечательно сопоставление Фадеева с А. Веселым — сам способ рассуждения: «Фадеев не обладает огромным художественным темпераментом Артема Веселого. Он уступает ему и в мастерском владении словом, цветной и яркой русской речью <...>. Литературная манера Артема Веселого сложилась, конечно, под определенными влияниями, но это уже — своя манера, и в каждой написанной им строчке чувствуется яркая писательская индивидуальность. Этого нельзя сказать про Фадеева. Его индивидуальность еще только начинает складываться. Его психологизм явно идет от Толстого, до того явно, что роман отдает бесхитростным ученичеством. И все-таки путь, выбранный художественно менее сильным и самостоятельным Фадеевым, оказывается — в данный момент, в данных условиях — более целесообразным. За Артемом Веселым некому и некуда идти. Его своеобразный путь — путь индивидуальных достижений. Он не открывает широких перспектив».

«Разгром» открывал перспективы. Особенно радовало, что эта «попытка вышла из среды пролетарской литературы...»<sup>10</sup>.

Не дожидаясь повышения уровня этой «среды» и «общественности», автор «Разгрoма» вступил в ячейку, которую временно занимал «автор» зоценковской прозы.

Поддержанный разными средствами социума («руководящие» указания, критика, шксла), Фадеев прошел к читателю, обогнав многих, и стал его формировать. С 1929—1930 годов общественный контекст все более этому благоприятствовал. К тому же уже давали свои плоды неорганизованные усилия буквальных исполнителей социального заказа — условно говоря, от Ауслендера до Подъячева. После появления «Разгрoма» эти усилия стали гораздо более собранными и целенаправленными. Их фокусировала критика — в те годы она окончательно приобрела ту роль, о которой самые радикальные публицисты прошлого века могли только мечтать. Критик стал политическим инструктором и писателя и читателя.

<sup>9</sup> А. Лежнев. Современники. Литературно-критические очерки. М. 1927, стр. 173, 177—178.

<sup>10</sup> Там же, стр. 167, 168, 169.

Забегая вперед можно констатировать, что к середине 40-х годов новый читатель сформировался — коллективные старания литературного цеха, где Фадеев уже давно лидировал, здесь не на последнем месте. И роман «Молодая гвардия», представляющий собой образцовую повесть для детей и подростков, был воспринят как «взрослый» — критикой, читателем и самим автором. Он был новым эталоном, с нужной, то есть образцовой, мерой «романтики», «героики», предательства, дружбы и любви. Отшлифовалась и поэтика — «ошибка» в построении отрицательного героя, допущенная в «Разгроме». Была исправлена: еданным жестом вся тогдашняя печатная литература отдирала отрицательного героя, как гусеницу, от лацкана авторского костюма и сбрасывала под ноги ему самому и читателю. «Психология» стала достоянием исключительно героев, близких (дорогих) самому автору; и учиться глубокому изображению героя, отличного от автора (такими героями населены, заметим в скобках, романы европейских или латиноамериканских писателей), нашей литературе приходится до сих пор.

Но вернемся еще раз к Фадееву. Критика, обрушенная на первую редакцию «Молодой гвардии» за недостаточный показ партийного руководства, направлена была сверху, но опиралась несомненно на его же собственный опыт — нормативы, с тщанием выработанные им в еще живой повествовательной ткани «Разгрома» и укрепленные многими воспроизведениями, обывателям привыкшим к тому времени в неразрушаемую толщу, теперь обращались против него самого.

## 4

И снова перенесемся в 20-е годы.

«Русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого, — писал Мандельштам в 1922 году. — Андрей Белый — вершина русской психологической прозы, — он воспарил с изумительной силой, но только довершил крылатыми и разнообразными приемами топорную работу своих предшественников...» Автор статьи боялся, что в текущей прозе «психология и быт возобновят свой старый роман, роман каторжника с тачкой». Два прозаика в начале 20-х годов с одинаковой резкостью ушли и от Андрея Белого (впитав его, испытав его влияние с большей силой, чем его эпигоны!) и от «психологии с бытом», но ушли в полярно противоположные и равно, пожалуй, плодотворные стороны — Михаил Булгаков и Михаил Зощенко.

Один из них принес с собой слово, впи-

танное с молоком матери, другой же отказался от своего слова, заключив его в скорлупу чужих голосов; как пылинки вокруг магнитов, расположились в те годы вокруг этих именно полюсов разные конфигурации взаимоотношений авторов со «своим» словом.

Булгаков ставил себе осознанной задачей продлить ряд и продолжить род русских классиков — стать не «новым» классиком взамен «старого», а новым, то есть еще одним («Я новый... <...> Я неизбежный, я пришел!»).

Зощенко решал задачи иные, он был уверен, что заказ на «красного Льва Толстого» сделан разве что «каким-нибудь неосторожным издательством». (Время показало, что «неосторожное издательство» точно выразило диктат формирующегося общественно-государственного уклада.) Думая же об актуальной тенденции литературного процесса, складывающейся из сложных составляющих — имеющихся налицо традиций, назревающего отталкивания от них, «горизонта ожидания» (вольно употребляя термин теоретиков искусства) читательского авангарда, — Зощенко полагал, что «заказана вещь в той неуважаемой мелкой форме, с которой, по крайней мере раньше, связывались самые плохие литературные традиции. Я взял подряд на этот заказ. Я предполагаю, что не ошибся. В высокую литературу я не собираюсь лезть. В высокой литературе и так достаточно писателей».

Булгаков «полез» в самую что ни на есть высокую литературу, взявшись, в сущности, осуществить не осуществленный Достоевским замысел романа о Христе.

В первом же романе Булгаков отказался от «психологии» и «философии», того, что, по мнению и Зощенко, и Мандельштама, и опозовской критики, и отличной от нее лефтовской, перестало быть действенной частью «большой формы», устарело, перешло в достояние эпигонов. Булгаков не разрабатывал психологию героя — скорее он нас заставлял думать об авторе. Личность автора выступила вперед. Одновременно активизировалась личность читателя, причем того читателя, которого считали оставшимся за пределами данного литературного периода.

Для Зощенко, как и для таких литераторов, как Тынянов или Шкловский, когда они выступали как критики, «старый читатель» (Ю. Тынянов, «Промежуток») не учитываем, расчет на него литературы — неэффективен.

Булгаков обратился к «читателям, которых нет», которые ушли с поверхности общественной жизни и печатных ее проявлений. Он членил аудиторию, вводя в само

построение романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных» расчет на знание читателем и зрителем социального быта, ушедшего с исторической сцены, с силой и пафосом активизировал он память тех, кому было что вспомнить, и препятствовал своим словом размыванию этой памяти.

Остановить это размывание усилиями единичного художественного опыта было, разумеется, невозможно. Впечатления и размышления тех зрителей, которые падали в обморок на премьерах «Дней Турбиных», стремительно уходили в историческое небытие. Сохранился, однако, любопытный документ, их зафиксировавший, — письмо Булгакова неизвестного лица, подписавшегося «Виктор Викторович Мышлаевский».

«Уважаемый г. автор, — писал неведомый корреспондент. — Помня Ваше симпатичное отношение ко мне и зная, как Вы интересовались одис время моей судьбой, спешу Вам сообщить свои дальнейшие похождения после того, как мы расстались с Вами. Дождавшись в Киеве прихода красных, я была мобилизована и стал служить новой власти не за страх, а за совесть, а с поляками дрался даже с энтузиазмом. Мне казалось тогда, что только большевики есть та настоящая власть, сильная верой в нее народа, что несет России счастье и благоденствие, что сделает из обывателей и плутоватых богоносцев сильных, честных, прямых граждан. Все мне казалось у большевиков так хорошо, так умно, так гладко, словом, я видел все в розовом свете до того, что сам покраснел и чуть-чуть не стал коммунистом, да спасло меня прошлое — дворянство и офицерство. Но вот медовые месяцы революции проходят. Нэп, кронштадтское восстание. У меня, как и у многих других, проходит угар и розовые очки начинают перекрашиваться в более темные цвета.

Общие собрания под бдительным инквизиторским взглядом месткома. Резолюции и демонстрации из-под палки. Малограмотное начальство, имеющее вид вотяцкого божка и вождяющего на каждую машинистку. Никакого понимания дела, но взгляд на все с кондачка. Комсомол, шпионящий похода с увлечением. Рабочие делегации — знатные иностранцы, напоминающие чеховских генералов на свадьбе. И ложь, ложь без конца... Вожди? Это или человечки, держащиеся за власть и комфорт, которого они никогда не видели, или бешеные фанатики, думающие пробить лбом стену. А сама идея! Да, идея ничего себе, довольно складная, но абсолютно не претворимая в жизнь, как и учение Христа, но христианство и понятнее и краше»,

Рисуя свое положение «у разбитого корыта», автор сетовал: «Но паршиво жить, ни во что не веря. Ведь ни во что не верить и ничего не любить — это привилегия следующего за нами поколения, нашей смены беспризорной». Поклонник Булгакова зывал к нему за ответом — реальность ли «чуть уловимые нотки какой-то новой жизни, настоящей, истинно красивой, не имеющей ничего общего ни с царской, ни с советской Россией», или «все это самообман и нынешняя советская пустота (материальная, моральная и умственная) есть явление перманентное?».

Корреспондент Булгакова, последовательно пережив несколько им же самим обозначенных в письме взлетов веры в будущее отечества, бесследно исчез, скорее всего уничтоженный физически. Но 60-е годы, когда наша литература переживала пик нового — второго — цикла своего развития, породила слой заместителей и этого и «подлинного» Мышлаевского — новых читателей, явившихся из той самой среды, которую он назвал нашей сменой беспризорной. Они прочли «Белую гвардию» (а равно и писавшийся в основном в 30-е годы роман «Мастер и Маргарита») как свою книгу. В этой возможности оживания и была динамичность «большой» — романной — формы, построенной Булгаковым.

## 5

Одному из собеседников Ахматовой в последние годы ее жизни запомнились слова о том, что «для поэта единственное, что имеет значение, — это прошлое, а более всего детство. Все поэты стремятся воспроизвести свое детство. Вещий дар, оды к будущему <...> — все это чистая декламация и риторика, попытка стать в величественную позу, устремив взгляд в слабо различимое будущее, — поза, которую она презирала» (И. Берлин, «Встречи: 1945 и 1956»).

В середине 20-х годов опоязковская критика много писала о трудностях создания русского романа. Затруднение общеевропейского порядка еще в 1922 году обозначил Мандельштам в статье «Конец романа», сказав о резко усилившейся после катаклизмов — мировой войны и революции — власти над судьбами частных людей не ими созданных обстоятельствах: «...композиционная мера романа — человеческая биография... Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз...»<sup>11</sup>.

В России люди оказались выброшены не

<sup>11</sup> О. Мандельштам. Слово и культура. М. 1987, стр. 74.

только из своего настоящего и будущего, но и из прошлого. В дело замены «старой» России «новой» входила и необходимость зачеркнуть свое личное биографическое прошлое — тема детства, неминуемая для поэта, как напомнила Ахматова, в 20-е годы для многих оказалась запретной.

«Детство Никиты» Алексея Толстого странным островом стояло среди литературы тех лет, «оправданное» его возвращением, снисходительно помещенное в тот несовременный ряд, который открывался «Детскими годами Багрова внука»; «Детство» Горького было «оправдано» ужасами этого детства; «Детство Люверс» Пастернака было вызовом, почти загибнотизированно принятым критикой, — столь мощно переключался в повести прежний психологизм на психологизм иного толка; к тому же героиня была девочка, а не мальчик (значит, не возникало хотя бы мысли о недалеком будущем кадета или юнкера...), да еще не сразу поймешь — имя это или фамилия, да еще удачнейшим образом фамилия была нерусская — с «Детством Жени Оболенской», скажем, дело было бы намного сложнее.

Здесь одна из важных черт литературного развития первых пореволюционных лет; дерзко перейти ее, как это сделал Булгаков в «Белой гвардии», подчеркивавший связь героев со своим детством, своим прошлым, почти никто не решался. Беллетристы выхледили из положения иначе.

«Самой трудной была всегда для русской литературы большая форма на национальном материале, — верно фиксировал Тынянов историко-литературную ретроспективу. — Чтобы создать русский роман, Достоевскому нужно было мессианство, Толстому история...» Роман «экзотический» был назван им «самым легким путем для романа», и первым в ряду современных беллетристов здесь встал Эренбург, избравший экзотический материал похождения героя с экзотическим именем Хулио Хуренито: «...только поборов здесь Эренбурга, русский роман выйдет на большую дорогу»<sup>12</sup>.

«Побороть» было особенно трудно потому, что обстоятельства литературные плотно переплелись с социальными.

Свой фельетон «О Шатобриане, о червонцах и русской литературе» Б. Эйхенбаум начал так: «Внезапно, как случается все закономерное, случилось так, что Россия стала страной переводов. Это началось еще в 1918 году. Русская литература уступила свое место «всемирной». Все русские писатели

стали вдруг переводчиками или редакторами переводов. Было совершенно неясно, почему во время революции нужна именно «всемирная литература» (название образованного Горьким издательства. — М. Ч.), но все чувствовали, что это должно быть именно так». За легкостью фельетонного стиля не должна укрыться точность диагноза — и даже прогноза: «Явилась тяга к чужому, хотя бы и в совершенно фантастическом воплощении. Нужно, чтобы звучало иностранно, чтобы было иное и странное. Какой-нибудь мистер Бобеш или мистер Ундергем (М. Козырев, «Неуловимый враг») оказывается более интересным материалом для русского беллетриста, чем русские Ивановы и Петровы, которые либо ищут службы, либо торгуют червонцами, — больше с них ничего не возьмешь».

И пожалуй, самое жесткое, хоть и смягченное фельетонностью, определение: «Теперь русскому писателю, если он хочет быть прочитанным, надо придумать себе иностранный псевдоним и назвать свой роман «переводом» <...> Вот Грину повезло — до сих пор, кажется, в точности не знают, иностранный это писатель или русский»<sup>13</sup>.

Отдадим себе отчет в том, что герой, связанный корнями с национальной историей, в тот момент, когда прошлое было вышиблено из-под ног в качестве наследия царской России, стал возможен в поле романа лишь как объект развенчания. Писатель же, углубляющийся в эту историю, тем более демонстрирующий с ней кровную связь, попадал под подозрение. «Экзотический», то есть инациональный, материал оказывался легким путем не только благодаря «приключенческой» традиции, как бви публики к Нату Пинкертону (хотя это нельзя не учитывать) — тут вмешивались и социальные обстоятельства (помимо только что отмеченных укажем и желание массового читателя отвлечься от всего отечественного с его не забывшимся кошмаром голода, боллезней и повальных смертей). И роман Эренбурга, над которым почти издательски смеялись Тынянов и Эйхенбаум, был откликом на прямой «социальный заказ» замены материала национального.

Печатание «Чертухинского балакиря» Сергея Клычкова в «Новом мире» (1926, № 1, 3—9) сопровождалось специальной «подготовкой», по выражению И. Скворцова-Степанова. Он писал редактору журнала Вяч. Полонскому 5 апреля 1926 года: «С. А. Клычков находит, что его «Чертухинского балакиря» можно было бы резать несколь-

<sup>12</sup> Ю. Тынянов, «200 000 метров Ильи Эренбурга» (В. Эйхенбаум. О литературе. М. 1987, стр. 507).

<sup>13</sup> Б. Эйхенбаум. О литературе, стр. 366, 368, 366.

ко меньше. <...> Если Вы руководствуетесь при этом соображениями о том, что нас обвинят в «содействии суевериям» и т. под., я опять повторю Вам: охотно возьму на себя полную ответственность перед партией за такую «религиозную пропаганду», прямо заявляю всем и каждому, что я настаивал, что я давил на Вас в таком направлении. На всякий случай я делаю «подготовку»: заставлял прочитать «Балакиря» Калинина, надеюсь заставить прочитать Енукидзе и т. д.»<sup>14</sup>. Отдельное издание романа вызвало возглас восхищенного изумления у Горького. «Вот — неожиданная книга! — пишет он Пришвину 17 октября 1926 года. — Это 1926 г. в коммунистическом и материалистическом государстве! А того неожиданнее — предисловие Лелевича». И резюмировал: «Да —

«Крепок татарин — не изломится!

А и живоват, собака, — не изорвется!»

Это я цитирую Илью Муромца в качестве комплимента упрямому россиянину»<sup>16</sup>.

Стоит подчеркнуть: речь не о том, «удачен» ли роман Клычкова. Сами оценки были далеко не так предсказуемы, как может показаться сегодняшнему впечатлительному идеологу-публицисту, Авангарский, например, в отличие от Сквордова-Степанова резко аттестовал в 1924 году в специальной «Записке» в ЦК (о предполагаемых им изданиях) «попытки» «народных» поэтов (Клычкова, Клюева, Есенина) «изобразить народ путем его стилизации под старину», говоря о «размазывании сусальным золотом» того, «что надо называть своим именем и просто», и нам уже приходилось высказывать предположение, что Булгаков, пожалуй, присоединился бы — в какой-то мере — к этим жестким идеологизированным оценкам.

Утверждать можно лишь одно: «слабый» роман на национальном материале был обречен на заведомо более резкую оценку критики, чем того же уровня роман, где, по слову Авангарского, «действие... происходит во всем мире» (что было ему антипатично — он тяготел, несмотря на только что приведенные оценки, к русскому материалу). «В нашу материалистическую, городскую и стремительную эпоху роман Клычкова, уводящий назад в мир старины, неподвижности и чудес, представляет собой

<sup>14</sup> «Новый мир», 1965, № 5, стр. 212.

<sup>16</sup> «Литературное наследство. Горький и советские писатели. Неизданная переписка», М. 1963, т. 70, стр. 335. (Отметим, что на оба эти письма ссылается в «Краткой хронике жизни и творчества Сергея Клычкова» М. Нике в фототипическом издании романа Клычкова «Сахарный немец», осуществленном в 1982 году в Париже.)

попытку пойти наперекор «духу времени», плыть против течения»<sup>16</sup> — вот характерный и бесчисленно повторенный в последующие годы отзыв критики.

И возвращаясь к Фадееву, можно бы специальным исследованием показать, какая точная взвесь «национального» и «социального» предложена в его романе.

## 6

Самые разные разграничивающие линии проходили в 20-е годы не там, где их ищут сегодня ретроспективно.

Друг драматурга Н. Эрмана М. Д. Вольпин передавал нам слова, которыми завершили Булгаков и Эрман один из своих разговоров 1938—1939 годов, когда второй приехал к первому из ссылки (недалеко от Москвы): «Если бы мы с вами не были литературными неудачниками — мы были бы по разные стороны баррикады». А между тем творческий путь того и другого оценивают нередко, исходя из конечных очертаний их судьбы.

Надо идти не с конца, а с начала, вглядываясь в структуру того ядра, с каким входил каждый из художников, которых зачисляем мы в ряд обладателей этого разрушаемого ядра-эмбриона, в литературный процесс первых пореволюционных лет.

Отношение к гуманистической культуре, к Европе и России, к прошлому и будущему, отношение к революции (грядущей и совершившейся), наконец, взаимоотношения с миром державным — все это были важнейшие постоянные величины, воздействовавшие на художественные результаты встречи с новыми социальными обстоятельствами.

Так, путь Мандельштама во многом был предопределен тем, что его первые религиозные переживания не только совпали, по свидетельству поэта в письме 1908 года (Вл. В. Гиппиусу), с периодом «детского увлечения» марксизмом, но были «неотделимы от этого увлечения». Здесь важно и само это «увлечение» (которое миновало, скажем, Булгакова), и его неотделимость от религиозных переживаний (без которых обошелся, по-видимому, Зощенко).

Мандельштам взирал с надеждой на новое общество — но он постоянно ищет в нем место для гуманистических и христианских ценностей, и потому его путь оказывается сложнее и драматичнее многих: широко распространявшееся в среде деятелей культуры 10—20-х годов представление о «кру-

шении гуманизма» (название статьи Блока) располагало огромное большинство литераторов в первые (и тем более последующие) пореволюционные годы к усвоению кардинально «новых» ценностей вместо общегуманистических.

Для Мандельштама прежние ценности неотменяемы и революция для него — возможность к их возрождению и расцвету. «Блок — духовный максималист и в принципе отрицает возможность компромисса между гуманизмом и «варварскими массажи», тогда как Мандельштам видит в этом культурный императив и стремится отождествить гуманизм и революцию: «те же идеи, но покрытые здоровым загаром и пропитанные солью революции» («Государство и ритм»)»<sup>17</sup>. Для Блока Европа — общество, проигравшее свои святые и неспособное к возрождению, его надежды (до поры до времени — до момента, с которого наступило молчание поэта, перешедшее вскоре в предсмертное) — только на новых «скифов». Для Мандельштама европейский мир, несмотря на катаклизмы, — живая, реальная культурная ценность, как и для Булгакова, столь отличного от поэта во многом другом.

Культурные узы, связывающие с миром европейской цивилизации, с ее историей, были теми узлами, которые не давали Мандельштаму оторваться от культурной почвы, раствориться среди тех, кому он был близок, казалось бы, по изначальному устремлению к революции, марксизму (главным образом как поэтическому предмету<sup>18</sup>), «коллективизму».

Весь путь Мандельштама советского времени — от стихов первых пореволюционных лет до воронежского цикла — глубоко органичный (но оттого, повторим, не менее драматичный), то есть его художественный мир развивается как живой организм, меняясь, болея и вновь оживая, но оставаясь самим собой, не перерождаясь и не деревенея. Это путь человека, в какой-то час

<sup>17</sup> Е. А. Тоддес, «Статья „Пшеница человеческая“ в творчестве Мандельштама начала 20-х годов» («Тыняновский сборник. Третья тыняновские чтения». Рига 1988, стр. 198, 199).

<sup>18</sup> «Согласно свидетельству Мандельштама в «Шуме времени», марксистские брошюры были для него в отрочестве «подателем сильного и стройного мироощущения», причем впечатление стройности производил, по-видимому, последовательный политэкономический подход (после чтения К. Каутского «я весь мир почувствовал хозяйством, человеческим хозяйством»). Это <...> проливает свет на явление, чрезвычайно важное для судеб русской художественной интеллигенции, — эстетизацию социально-политических и экономических категорий» (Е. А. Тоддес, «Статья...», стр. 204—205).

давшего «присягу чудную четвертому словью», утверждавшего:

С миром державным я был лишь ребячески связан,  
Устриц боялся и на гвардейцев глядел  
исподлобья,  
И ни крупницей души я ему не обязан,  
Как я ни мучал себя по чужому подобию.

Это путь поэта, уверенного в необходимости союза мира и меча: «Никогда, никогда не боялась лира тяжелого молота в братских руках» («Актер и рабочий», 1920), — от чего не так уж далеко до желания Маяковского, «чтоб к штыку приравняли перо» (и близость становится все более очевидной, если представить себе, как чужды этому, скажем, Михаил Кузмин или Анна Ахматова, столь многим связанная с Мандельштамом).

Более того, это путь поэта, благословившего «кремневый топор классовой борьбы» (статья «Пшеница человеческая», 1922) — конечно, со своей особенной позицией, с которой кровь, текущая с этого топора, в 1922 году оставалась еще не увиденной. «Именно эта версия «нового мира» оказалась нужна поэту, — справедливо пишет тот же исследователь. — Она была утверждаемой ценностью, соответствующей «присяге четвертому сословью» (или пастернаковскому «труду со всеми сообщи»), и в этом ценностном, надполитическом качестве стояла выше того, что несла с собой реальная политика, которая могла вызвать антисталинские стихи»<sup>19</sup>.

Эпоха подает поэту все более грозные и страшные сигналы — он отзывается на них стихами, оцененными Пастернаком как «акт самоубийства». Но еще важнее, что когда давление превосходит допустимые пределы и он пишет в 1937 году в Воронеже совсем другие стихи о Сталине, надеясь пробить себе обратный путь из полубытия, то многие фрагменты этого стихотворения остаются поэзией именно потому, что все еще живет, возобновляется и варьируется юношеская тема желанного, да все никак не осуществляемого союза лиры с «тяжелым молотом».

Иной путь проходит Замытия, и здесь, быть может, самое важное то, что к моменту октябрьского переворота он более десятилетия — революционер, причем не только по мировоззрению, но по самой своей природе. «Да ведь это почти счастье! <...> Когда что-то подхватывает, как волна, мчит куда-то и нет уже своей воли — как хорошо! Вы не знаете этого чувства? Вы никогда не купались в прибое?» — вопрошал он

<sup>19</sup> Е. А. Тоддес, «Статья...», стр. 207.

свою будущую жену в 1906 году, описывая владевший им подъем недавней революции.

Обращаясь в своей повести, а затем пьесе «Атилла» к временам доисторическим, он не столько стремился воссоздать картины далекой жизни человечества, сколько искал закономерности; оглядывая прошлое, он надеялся, мы думаем, выстроить нечто вроде периодической таблицы Менделеева, где будущие общественные формации с неизбежностью должны были заполнять вакантные клетки. Пока же он лишь констатировал наличие в истории цивилизации двух «законов» — энтропии и революции, которые, как излагал он в февральском докладе 1924 года, давая пояснения роману «Мы», оба «в равной мере подчиняют себе и молекулу и человеческое общество. Последней революции нет и не может быть. Безгосударственный строй явится результатом тоже какой-нибудь революции. Мечты об эволюционном пути к этому строю представляются <...> несомненной утопией» («Русский современник», 1924, № 2, стр. 275—276). Эта его мысль уже шла вразрез с идеологией укреплявшейся государственности, которая сворачивала «классические» рассуждения о безгосударственном строе как цели революции и исподволь приучала к буквальному истолкованию слов о «последнем и решительном бое», на протяжении нескольких десятилетий побуждавших к борьбе,— и литературное сознание большинства современников Замятина послушно следовало за этим веянием времени.

Для него же самого в центре его аналитической мысли оставалось далекое будущее того общества, что родилось и упрочивалось в результате революции.

Между тем в самом этом обществе, которое, казалось бы, именно на будущее ориентировали, стремясь интересам будущих поколений подчинить жизнь настоящих — и формирующаяся литература тому активно содействовала,— в этом именно обществе далекая перспектива развития, конкретный облик его вождеденного будущего постепенно выводился из обсуждения. Негласно узаконивался взгляд на происшедшую революцию как на последнюю. Будущее застывало, и идея этого оледенелого, недоступного аналитической мысли будущего соединялась с укрепившейся идеей самодостаточности дня настоящего. С поля литературы исчезали утопии, которых было не так уж мало в начале 20-х годов («Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А. В. Чапанова, под псевдонимом Ив. Кремнев, 1920; «Грядущий мир» Як. Окунева, 1923; «Диктатор» Брю-

сова, 1921, правда, не случайно оставшийся в рукописи; роман «Мы»). Пафос Маяковского — с его отвращением к дню сегодняшнему, наполненному реликтами прошлого, и восторженным ожиданием грядущего — терял кредит как бы у всех сразу. Пьесы Маяковского о будущем, появившиеся в конце 20-х годов, недаром встретили трудности при постановке — строить будущее предполагалось, не заглядывая в него; продолжалась начатая десятилетие назад работа по расчистке места («...разрушим до основания, а затем...») для строительства по неизвестным чертежам. Замятин бесстрашно вглядывался в эти чертежи — и подавал свои «проекты» на необъявленный конкурс. В этом конкурсе в середине 20-х годов участвовали уже немногие — среди них московский беллетрист М. Козырев, роман которого «Ленинград», законченный в октябре 1925 года, остался в рукописи. Он повествовал о городе, увиденном в 1950 году глазами революционера, приведенного факиром в состояние анабиоза в тюремной больнице в 1913 году и очнувшегося через тридцать семь лет. В романе описывалось общество, жестко разделенное на сословия, где принадлежность к сословию передается по наследству независимо от рода занятий; где буржуазия занята изнурительным трудом, а пролетарии, являясь привилегированным сословием, работают только два часа в день, остальное время предаваясь безделью; где цензура приобрела изощренные формы и цензор поясняет герою: «Свобода печати существует. Каждый рабочий имеет право писать в газеты обо всех злоупотреблениях, обо всех замеченных им недочетах. Каждый рабочий имеет право написать любого содержания книгу и сдать ее в печать. Но для выпуска книги в продажу существуют некоторые вынужденные необходимостью ограничения — и вот тут-то приходит на помощь рабочему писателю главный цензурный комитет. Не желая лишить каждого права свободно высказаться в печати, он исправляет идеологическую сторону представленной книги.

— Ведь это не запрещение, как практиковалось у вас, а помощь автору, который делает ошибку по незнанию или по неумению высказаться.

Каждая рукопись поступает в особый отдел, где специалисты умело перерабатывают рукопись, достигая кристально ясной идеологии. В результате — ничто действительно ценное не пропадает..

— Но каково положение авторов? — спросил я.— Получить книгу и прочесть в ней черт знает что!

Цензор удивился моему непониманию:

— Авторы довольны. Ведь мы им платим высокий гонорар!

Только теперь я понял, почему так скучны и нудны все книги, которые мне пришлось прочесть, я понял, почему они все так бездарно пережевывают одни и те же навязшие в зубах истины, известные даже мне, человеку другой эпохи.

Называть это свободой печати!

М. Козырев конструировал в отличие от Замятина сравнительно недалекое будущее, отстоящее от момента писания его романа всего на четверть века, притом материал для этой конструкции он черпал непосредственно в настоящем. То, что тенденции, развиваемые в его романе, обозначались уже в 1925 году, подтверждается, в частности, тем, что роман остался в рукописи.

Как и Замятин, Козырев кончает роман поражением новой революции. Примечательно, что вдохновителем ее оказывается революционер 10-х годов. Ожидая казни в тюрьме, он пишет историю своего преступления: «Эту историю думают они напечатать в нескольких миллионах экземпляров, в качестве неопровержимого свидетельства бесплодности всех попыток к свержению существующего порядка».

Для Замятина, каким видим мы его к 1924 году, непреложны два по крайней мере им же самим выведенных закона. Укрепляемому в массовом общественном сознании представлению о будущем как застывающей в точку вечности он решительно противопоставил идею неперемennого разрушения равновесия. Сложно воспринятый душевный и мыслительный опыт героев Достоевского (вспомним хотя бы героя «Записок из подполья» с его мыслью о том, что любую земную гармонию всегда кто-либо захочет спихнуть под откос), дополненный собственным умозрением, базирующимся на естественнонаучном знании, приводил его к мысли, что последней революции не бывает, что любое общество стареет, и, чтобы омолодить, его надо столкнуть «с плавного шоссе эволюции: это — закон!». Но кто-то, по мысли Замятина, должен заранее предвидеть это, пусть отдаленное, остывание пламени — «и уже сегодня еретически говорить о завтра. Еретика — единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли».

Замятин оказался одним из немногих писателей 20-х годов, почувствовавших ответственность за совершенное — ответственность, продиктованную прежде всего его собственным революционным прошлым. Уже начавшемуся и быстро разворачивающемуся применению литературы к обстоятель-

ствам, принятым как данность, он противопоставил стремление отдать себе трезвый отчет в возможных последствиях происшедших событий. Еще в годы трагического блоковского молчания он повел свой разговор «о главном». Он призывал: «Сейчас в литературе нужны огромные... философские кругозоры, нужны самые последние, самые бесстрашные „зачем?“ и „дальше?“».

Для того чтобы убедить людей строить из последних сил — что же именно? уж конечно, что-то хорошее! — эти вопросы были излишни, даже опасны.

Тот неслышанный резкий отпор, который дает Замятину литературная критика с самого начала 20-х годов, не может быть понят современным читателем, если не принять во внимание, что отклонение от ортодоксии победившей революции оценивалось еще резче, чем изначально ей противостояние, и самым опасным стало то, что, по мнению собратьев-писателей, сделал Замятин: «...в романе «Мы» он описывает социализм и тот будущий протест против социализма, который явится выражением противоречий социализма и который означает, что социализм — это не конечный этап человечества» (Ю. Либедицкий, «Сегодня попутнической литературы и задачи ЛАПП». — «Звезда», 1930, № 1, стр. 179).

Борьба с бывшими единомышленниками становилась главным содержанием общественно-политической жизни. Были поставлены пределы политической мысли — и это нашло отражение в литературной политике. Нельзя было ни подвергать критике победителей, ни отклоняться от пролагавшихся — с учетом нового ветра — литературных маршрутов.

Изошренные расчеты такого рода совершались нередко интуитивно. Когда размышляешь над слагаемыми того, что привело в конце концов к резкому сужению русла литературы, яснее видишь многосложность роли Горького.

Слово «раповский» давно получило функцию универсальной отмычки к проблемам эпохи. Но функция эта мнимая — сегодня это слово чаще всего отделяет исследователя от предмета, ставит предел историко-социологическому размышлению там, где оно только должно начинаться, уплотняет толщу многослойного явления. Нередко упреки, обращенные раповцам, с равной обоснованностью могут быть адресованы Горькому. Им владела, несомненно, глубокая уверенность в том, что писательство есть только более высокая ступень всеобщей грамотности и ликбез — первый, но прямой шаг к тому, чтобы эта

профессия стала доступна самому широкому кругу лиц. Он писал о литературной работе, «которую у нас принято именовать туманным и глуповатым словом — «творчество». Я думаю, что это — вредное словечко, ибо оно создает между литератором и читателем некое — как будто существенное различие: читатель изумительно работает, а писатель занимается какой-то особенной сверхработой — «творит». Иногда кажется, что слово это влияет гипнотически и что есть опасность выделения литераторов из всесоюзной армии строителей нового мира в особую аристократическую группу «жрецов» или — проще говоря — попов искусства» («О прозе», 1933). Его воздействие на общественное сознание и литературный процесс было продолжительней и потому сильнее собственно рапповского. Когда с 1933 года он оказался на безвыездом положении, испытывая — вместе со всеми — усиливающееся давление политического прессы, его привычная учительская роль все более трансформировалась в роль передатчика этого давления (что несколько не умаляет значения его хлопот по поводу многих произведений, встречавших препятствия цензурирующих инстанций).

Характерно в этом смысле отношение к Замятину, примерно с 1924 года все более опасливое, притом что до самого отъезда Замятина Горький хлопотал за него перед Раскольниковым, Ягодой, Рыковым, Сталиным.

Первоначально Замятин был ему близок — как учитель литературной грамоты, как просвещенный педагог, как реализатор уже зародившейся у Горького, но, кажется, еще не названной так идеи «литературной учебной». Но идея эта не должна была вырываться за границы обучения тому, как искать свежие эпитеты и избегать столь не любимых Горьким неблагозвучных столкновений слогов на стыке слов. К этому обучению технологии сводилась и провозглашенная Горьким «учеба у классиков». В беседе с «молодыми ударниками, вошедшими в литературу» (1931), он следующим образом детализировал это обучение: «Прежде всего нужно использовать технику классиков. Что вы получите у Достоевского, кроме техники? <...> большинство его философских идей тоже нам чуждо, потому что с господом богом мы как будто уже рассчитались, я думаю, всерьез и навсегда, мы стали гораздо умнее богов, гораздо больше знаем. Так что в этом отношении Достоевский нам не интересен <...>. У Толстого можно научиться тому, что я считаю одним из крупнейших достоинств художественного творчества, — это пластика, изумительной релье-

фности изображения» (собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, стр. 67—68). Из «классики», предлагаемой в качестве предмета или инструмента обучения, вместе с идеологией вычиталась и философичность. Вообще размышление, не стесненное какими-либо рамками, а за ним и простое здоровомыслие резко падали в цене. Любопытнее к слову, к той словесной фактуре, которую Горький действительно искренне ценил, над которой он порой в буквальном смысле плакал, умиляясь таланту автора, восхищаясь словесной вязью и полнокровной бытописью (в том числе и у раннего Замятина), приобрела постепенно законодательную силу. Эта ориентация на «мастерство», на «работу над словом» замечательным образом совпала с общественной тенденцией удерживания личности на краю свободного размышления над вопросами бытия. Все, что отдавало углублением мысли, отвергалось как нехудожественное философствование или отбрасывалось как «не новое». Взятые порознь, такие оценки могли быть отдельными суждениями, делом вкуса. Но когда все они сходились в нескольких точках и именно через них пролегла равнодействующая литературного процесса — приходится задумываться над телеологией (внутренней целенаправленностью) таких суждений.

В этом смысле и некоторые горьковские оценки Замятина представляются не только делом вкуса. Рассуждая об одержимости людей, преданных своему занятию, Горький пояснит в письме Федину (от 20 декабря 1924 года): «Нужно только различать два вида «одержимости»: внешнюю, от разума, ту, которая руководит, напр<имер>, Замятин, когда он пишет рассказы по Эйнштейну...» («Литературное наследство», т. 70, стр. 482). И повторит в другом письме — настойчиво: «Рассказ, написанный по Эйнштейну, как, напр<имер>, у Замятина, это уже не искусство, а попытки иллюстрировать некую философскую теорию — или гипотезу, — которую даже столь глубоко ученый человек, каков О. Д. Хвольсон, считает трудно усвояемой» (8 мая 1925 года, письмо Слонимскому. — Там же, стр. 388). Для Замятина это было программным — в перечне признаков современного искусства, каким он его видел, названы в докладе 1924 года «3) сгущение в символике и в красках... 5) ...в художественный организм вырастают элементы философии, широких обобщающих выводов» (там же, стр. 275). Это была одна из возможностей нормального литературного процесса, необходимая составная часть полноценной жизни тог-

дашней литературы; усилиями критики, при поддержке Горького (хотя он и не высказывался в печати персонально против Замятина) была уничтожена к началу 30-х годов и эта возможность. Пока мы не поймем, что дело было не в том, «правильный» ли рецепт литературы предлагал Замятин, и не отложим в сторону легкий хлеб упреков в «умозрительности», «рассудочности» и т. п., мы не сумеем осмыслить происшедшее в нашей литературе.

Дело было в том обывзвествлении, которое претерпел «социальный заказ», превратившись уже в урок, задаваемый сверху.

Это омертвление социальности, усиление ноты должностования с тревогой ощущалось всеми, кто стремился продолжать свой органический путь.

«Искусство отличается от ремесла тем, что оно само ставит себе заказ, оно присутствует в эпохе как живой организм, оно отличается от ремесла, которое не знает, чего оно хочет, потому что оно делает все то, что хочет другой. Наша бестолочь потому и происходит — и ею грешат большие люди, — что мы все говорим: надо то-то и то-то, и неизвестно, кому это надо. В искусстве это «надо» нужно самому художнику» (выступление Пастернака по докладу Н. Асеева «Сегодняшний день советской поэзии» 13 декабря 1931 года. — «Литературное наследство. Из истории советской литературы 1920—1930-х годов». М. 1983, т. 93, стр. 520).

Возражая Пастернаку, Асеев говорил, что их шестилетняя размолвка «шла по линии постоянных споров о том, что мы постоянно думали и продолжали утверждать, что разговор о стихе есть разговор о мастерстве, а Борис Леонидович предполагал, что вопрос о поэзии, о стихе — вопрос гениальности и удач. Тогда <исключается> возможность выращивания, возможность помощи тем кадрам, которые путаются в бесплодном <вер>сификаторстве, путаются в подражании...» (там же, стр. 521).

Возможно, невыраженная суть спора была в том, что уже с ранних революционных лет коллективное, студийное обучение стиху пло одновременно с передачей навыков определенной идеологической обработки материала, — это-то и смущало одного из спорящих, а другого, кажется, воодушевляло.

...В 1930—1931 годах Сталин сам проводил селекцию наличного состава литераторов — кому налево, кому направо. Булгаков остался дома; карта Замятина легла на Запад. Предполагают, что встреча Шолохова со Сталиным летом 1931 года обозначила на-

чало работы над «Поднятой целиной» (С. Н. Семанов).

Мы говорим о движении литературной жизни и об участии в этом движении разных литераторов. «Тихий Дон» оказал многообразное воздействие на это движение. Его критики решительно удостоверили роль проблемы социального выбора как главной в человеческом существовании и имеющей преимущественное право на изображение. Автор дал свой эталон художественности, и мощь лучших сцен романа переносила читателя через множество фрагментов политграмоты — но литераторы усваивали и этот пример. Эту «учебу» облегчали переиздания романа — с авторской нивелировкой — и сам путь писателя, в известной мере изолировавший явление «Тихого Дона».

Отъезд Замятина за границу в ноябре 1931 года стал одним из сигналов, отметивших завершение скачка 1929—1931 годов, когда насильственно сузилась спектр возможностей литературы и резко замедлилась литературная динамика. Появление таких произведений, как, скажем, «Зависть» Ю. Олеши, «Охранная грамота» Б. Пастернака или «Одиночество» Г. Блока, вышедших на рубеже десятилетия, стало невозможным в последующее десятилетие. Напротив — возможным стало появление произведений, немисляемых ранее. Скачки общественной эмоции — от надежды к ужасу и к новой надежде — начали теперь определять у тех литераторов, которых мы выделяли в группу обладателей неразрушаемого художественного ядра, не только их социальное поведение — они воздействовали уже на акты творчества.

## 7

1 января 1936 года в «Известиях» были напечатаны два стихотворения Бориса Пастернака. Появившиеся после четырехлетнего «периода лирического молчания», они обратили на себя внимание всей отечественной читающей публики. Несомненно, Булгаков пристально читывался в стихи того человека, который прошлой весной в гостях у Тренева с почти несветской настойчивостью предложил за Булгакова тост — как за явление «незаконное»... Несмотря на строки, оставшиеся невнятыми и для более искушенных ценителей поэзии («Но вечно наш двойня гремел соловьем»), оба стихотворения должны были навести его на размышления.

В стихотворении, озаглавленном позднее «Художник», поэт, в неподдельности творчества которого никто не мог сомневаться, проводил поражающую параллель.

Мне по душе строптивый норв  
 Артиста в силе...—

начиналось стихотворение; речь шла о зрелом времени художника — том времени, когда

При жизни переходит в память  
 Его признавшая молва.

Но главный интерес для Булгакова содержания, несомненно, вторая часть стихотворения:

А в те же дни на расстоянье,  
 За древней каменной стеной,  
 Живет не человек, — деянье,  
 Поступок ростом с шар земной.

...Для поэта это было, видимо, продолжением его телефонного разговора со Сталиным в начале лета 1934 года, того разговора о Мандельштаме, после которого Пастернак остался недоволен собою еще в большей степени, чем Булгаков после звонка Сталина в 1930 году, и так же, как Булгаков, на грани неврастенического иступления желал новой беседы, надеясь досказать недосказанное.

Состояние отечественных интеллигентов в середине 30-х годов сегодня нуждается уже в специальной реконструкции, причем свидетельства современников далеко не всегда могут здесь помочь — нужен острый аналитический взгляд, которым обладали немногие из них. Некоторую объяснительную силу имеет, на наш взгляд, аналогия с гегелевским «абсолютным духом», которому уподобляло Сталина в середине 30-х годов восприятие философски образованных сограждан; Пастернак, как представляется одной из современниц, в момент разговора со Сталиным видел в нем воплощение «всемирно-исторической энергии» (Лидия Гинзбург) — это помогает понять и импульс, поразивший полтора года спустя стихи:

Судьба дала ему уделом  
 Предшествующего пробел:  
 Он — то, что снилось самым смелым,  
 Но до него никто не смел.

Булгакова затронул, как мы предполагаем, в первую очередь исторический аспект, прочерченный крупным штрихом:

Столетия так к нему привыкли,  
 Как к бою башни часовой,—

на эту встроенность в историю. зафиксированную ярким словом поэта, он мог отозваться.

Последние две строфы могли оказаться для Булгакова близкими, волнующими, подталкивающими к собственному творческому действию:

И этым гением поступна  
 Так поглощен другой поэт,

Что тяжелеет, словно губка,  
 Любою из его примет.

Сам Булгаков уже давно был насыщен «любою из его примет». Заключительные строки говорили будто о нем самом, о его ситуации:

Он верит в знанье друг о друге  
 Предельно крайних двух начал.

Вера в это знанье была для Булгакова, пожалуй, в данный момент важнее всего; она же стала узлом, из которого вытянулись важные для его художественного мира нити: это противостояние и связь уже были заявлены в его романе как связь Иешуа и Пилата, Мастера и Воланда (причем Пилат воплощал историческое лицо, государственность, а Воланд — вневременное и внеисторическое: в отличие от Пастернака Булгаков уже увидел в Сталине и демоническое, несмываемо темное).

Стоит, пожалуй, принять во внимание, что «традиция» славословий Сталину была «образована не оригинальными русскими поэтическими произведениями, а переводом и литературных и «фольклорных» текстов с восточных языков окраины Советского Союза». Оригинальных русских стихотворений, посвященных этой теме, до Пастернака не было — его выступление «изменяло культурный статус и резонанс возниковавшего жанра»<sup>20</sup>.

Мы допускаем, что мысль о литературе русской в связи с этой темой могла быть для Булгакова не последней; желание первым из русских драматургов — вслед за поэтом — написать о Сталине могло подогреваться слухами о работе Толстого над повестью «Хлеб».

Образ «артиста в силе» Булгакову, не оставившему почти никаких свидетельств своих вкусов в поэзии, мог оказаться, как нам представляется, близок — и показала заманчивой возможность померять свою «силу» на изображении того «крайнего

<sup>20</sup> Жанр обращенных к Сталину «индивидуальных поэтических славословий», выпущенных од, получивший широчайшее распространение в конце 30-х — начале 50-х годов, возник только в самом начале 1934 года, в канун XVII съезда, и связан был со специально предпринятой идеологической кампанией «культу его личности, начатой статьей К. Радека „Золчий социалистического общества“», — пишет этот же современный исследователь, опираясь, в частности, на анализ статьи Радека (напечатанной 1 января 1934 года в «Правде») в работе Р. Медведева «К суду истории, генезис и последствия сталинизма» (Л. Флейшман. Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим, 1982, стр. 283—284, 150 и др.).

начала», в приближении к которому еще никому не удалось добиться литературной удачи. Первым таким примером могло, повторим, послужить стихотворение Пастернака.

Если переходить из плоскости историко-литературного рассмотрения в сферу творческой — и социальной — психологии, то неминуемо пришлось бы говорить об этом желании выполнить головоломный трюк, решить нерешаемую задачу — о феномене «соблазна», приобретавшем в те годы огромное значение и получившем уже свои наиболее мрачные атрибуты.

Так была распечатана «высокой» литературой тема Сталина.

В феврале 1936 года к мысли писать о нем пришел Булгаков. 6 февраля 1936 года Елена Сергеевна Булгакова занесла в свой дневник (на другой день после генеральной репетиции пьесы «Мольер» во МХАТе, проходившей с успехом): «Миша окончательно решил писать пьесу о Сталине. Мелик (Дирижер Большого театра А. Ш. Мелик-Пашаев, с которым Булгаковы подружился в конце 30-х годов.— М. Ч.) играл отрывок из «Валькирий». Весело ужинали».

Укрепление этой темы в литературе второй половины 30-х годов имело отнюдь не изолированное от всего литературного процесса тех лет значение. Начнем хотя бы с того, что оно воздействовало на разработку исконной для русской литературы и претерпевавшей трансформации в литературе советского времени темы народа.

В известной книге Л. Фейхтвангера «Москва 1937» (вышедшая в конце 1937 года, она, по свидетельству современников, едва ли не через две-три недели была изъята из продажи; заслуживающая особого анализа, эта книга — конечно, удивительным образом вывалившаяся вдруг на прилавки московских магазинов — оказалась как бы непроизвольной фотографией момента, важным во многих отношениях свидетельством) было сформулировано: «Сталин действительно является плотью от плоти народа. Он сын деревенского сапожника и до сих пор сохранил связь с рабочими и крестьянами», «Сталин — поднявшийся до гениальности тип русского крестьянина и рабочего...» Повторять эти отождествления в такой свободной манере не решались, но они укоренились и воздействовали. В складывающейся с середины 30-х годов ситуации решение того или иного писателя «не упоминать» имени Сталина не могло быть изолированным — оно требовало выработки определенного «плана» своего художественного мира, где отсутствие этого имени не выгля-

дело бы демонстративным и вообще могло быть естественным.

Сегодняшние наиболее серьезные историко-литературные штудии сосредоточены главным образом на «линейном» освещении отдельных творческих биографий. В хронологии крупных судеб действительно одни поступки преодолеваются другими, сочинения предшествующие могут перекрываться последующими. Однако в реальности литературного процесса «преодоления» и «компенсации» осложнены — печатные акты необратимы. Поток культуры несет наши тексты безостановочно. Они оказывают свое, не отменяемое последующей эволюцией данной творческой личности действие.

В этом свете воздействие на литературный процесс стихов Пастернака о Сталине было, возможно, роковым (хотя сам поэт в том же самом году бесповоротно изменил свой взгляд на общественную ситуацию и ее главного манипулятора). Одновременно в поле литературного произведения изменилась взаимоотношенность таких важнейших его составляющих, как автор — герой — читатель. Теперь автор впадал во все большую зависимость от своих героев.

Он становился производителем героев, и герои начинали завязывать свои собственные отношения с читателем, как бы минуя автора (заметим, что ошеломительная, в сущности, по цинизму фраза Сталина в письме Биллю Белоцерковскому в феврале 1929 года о том, что в успехе «Дней Турбиных» «автор не повинен», пала на уже хорошо подготовленную почву и стала жадно усваиваться общественным контекстом).

Укоренение темы Сталина в литературе стало одним из ограничителей, сдерживающих ее развитие. Именно в 1936 году современная литература оказалась притиснута, с одной стороны, к классике, авторитет которой был вновь объявлен (с начала 1936 года) неукоснительным (как в гимназиях конца XIX века), и к переводной иностранной литературе хороших образцов, широко печатавшейся в журналах (прежде всего в «Интернациональной литературе»).

Гладкая, зеркальная поверхность классики, общечеловеческие ценности которой лишь чисто номинально были разрешены к хождению, и «тамошняя», не подлежащая «вашему» нажиму сложность переводной литературы были как бы вне нормативов. В отечественной же современности эти нормативы стали все жестче укрепляться.

Появилось также скрытое, но ощутимое представление об и с ч и с л и м о с т и необходимых народу представлений, образов.

Вскоре — начиная с 1937 года — эта стис-

нутость, этот уклон к уменьшению количества имен и произведений в современном литературном процессе были подкреплены тем, что один за другим исчезали из современности литераторы — вместе с «тетрадиками своих стихотворений» (Заболоцкий) и книгами (во всей совокупности экземпляров): их больше не упоминали и не должны были читать (хотя они оставались в некоторых домашних библиотеках).

«Возвращение» к классике шло одновременно с поворотом к «реализму» (в изобразительных искусствах особенно), с упрощением, с обвинениями в формализме — любое отклонение от образца оказывалось обреченным.

Русская классика, в начале 20-х годов отброшенная в пределы «бывшей» России, теперь — без малейшего, в сущности, объяснения и, что ли, извинения — возвращалась обратно именно в виде полемического и ограничительного по отношению к современным литераторам хода.

То, что главным было стремление добиться унификации, и в этом смысле все действия носили характер именно нажима на литературу, силового приема, ограничивающего динамику «противника», хорошо видно по возвышению Сталиным имени Маяковского. «Живой» Маяковский даже в самом своем сглаженном периоде ни в каком случае не мог пригодиться для того суженного до предела спектра литературных возможностей, в который он теперь вдвигался. Возвращался в обиход со знаком отличия поэт не реальный, а «условный» — та «мертвечина», о которой он сам писал с ненавистью. Возвращался Маяковский отдельных строчек, «тем» и, главное, той приравненности литературы к лозунгу, воззванию, ораторской речи, побуждению к действию, которая для него была органичной, но приобретала иной характер, вменяясь теперь литераторам в качестве образца.

Повторим ставшие хорошо известными в последние годы, после двух изданий прозы Пастернака, фразы из его автобиографического очерка «Люди и положения»: «Маяковский стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине. Это было его второй смертью. В ней он неповинен», — повторим, чтобы отчасти оспорить. В каком-то высшем смысле поэт, конечно, повинен и ответствен, если творчество его позволяет отслоить пласт за пластом столько пришедших ко двору цитат и, главное, саму идею прагматичности стиха как вполне «естественного» его свойства.

Одновременно этот орудийный, инструментальный характер ограничителя литера-

турного процесса приобрело в 1936 году — чтобы сохранить на долгие годы — и наследие «классиков» и наследие Маяковского, и в этом смысле строка Маяковского «После смерти нам стоять почти что рядом» несла мрачно-шутовскую достоверность. (Притом сами сочинения классиков, выходящие огромными тиражами, с участием лучших на тот момент гуманитариев, продолжают играть свою неунничтожимую роль в личном человеческом опыте миллионов отечественников.)

Итак, к началу 30-х годов картина отечественной литературы в значительной степени проявилась. Исчезло живое ощущение социального заказа как писательское ощущение читателя. 30 октября 1932 года, выступая на расширенном пленуме оргкомитета съезда писателей, М. Пришвин говорил: «Я всегда думал, что я работаю не только для тех читателей, которые существуют, но и для читателей, которых еще не существует. Посадите меня в тюрьму, в Лапландию — я все равно буду работать. И вдруг я начинаю чувствовать, что мне не хочется работать, не из-за чего работать и трудиться». Это — разложение живого тела социального заказа, выстроенного «для себя». В 20-е годы каждый, кто хотел, определял его для себя, отзываясь на голоса времени, продолжая литературу. «Социальный заказ, который я всегда в себе ношу...» — говорит об этом Пришвин. И поясняет: «...есть какой-то друг, которому я пишу, и радость от этого идет. <...> это одна радость, которую я знаю. Я не один, я кому-то пишу, кто-то мне поручает этот социальный заказ, через радость действую <...> и вдруг нет ничего. Я потерял читателя. Если кто-нибудь напишет письма, то потихоньку, вроде как в тюрьме, когда сижу там, а мне постукивают друзья, сидящие по другим камерам».

Необратимость трансформации литературного процесса запечатлело то же выступление Пришвина: «Ведь у нас охотничьи рассказы, маленькие рассказы прекратили писать. Стали писать романы». Второй широко распространившийся (добавим — не без прямого влияния, с одной стороны, Лефа с его литературой факта, а с другой — Горького) жанр — очерк. «Это — хорошая литература, Короленко писал, Горький писал великолепные очерки. Но как заказали очерки — так получился какой-то механический очерк. Вы сами знаете, что надоело писать очерки, надоела очерковая литература. Там есть и таланты, я ничего не говорю, тут все есть, но очерки надоели, просто читать нельзя стало. Как увидишь, что «по-

казались трубы завода», — ну, читать невозможно, потому что знаешь, что это — трафарет <...>. Теперь явилась литература романа. Роман — легче, чем очерк. Чтобы написать очерк, нужно проработать материал, а для романа не нужно. (Аллодисменты.) Чем бездарнее человек — тем легче написать роман. Укажите каждого любого человека на улице, я его научу писать роман».

Так в уродливом виде воплощали мечту многих — от теоретиков Лефа до Горького. Роман, став просто-напросто высшей степенью грамотности, позволяющей бесстрастно воспроизводить схему, со страстью впечатанную в «Разгром» его автором, вышел за пределы искусства.

Характерна одна из многих литературных неудач нового периода — неудача Б. Житкова, много поставившего на свой роман «Виктор Вавич». Пока он писал его — общая схема советского романа все более уяснялась: самим своим обращением к теме предреволюционной России он роковым образом въезжал в готовый тоннель, где главным камнем в замке свода нависала «Жизнь Клыма Самгина».

Мечась в этом все сужавшемся тоннеле, литература искала ниши — одной из них и был «охотничий рассказ», на который как на спасение указывал собратьям по цеху многоопытный Пришвин.

Стремление уйти не только от «полотен» красных Львов Толстых, но, кажется, и от самих египетских пирамид, брезжущих в уже наливающимся кровью туманном воздухе времени, видится в призыве Пришвина к малому, совсем маленькому, подобному крохотной собачке по имени Лимон в его одноименном рассказе жанру: «Чем проще рассказ, тем его трудней написать. Это — маленькая штучка, где не только на слове, но на полуслове, на намеке, на цвете, на вкусе этого слова извольте напишите штучку.

Пусть напишет — тут уж никакого сомнения. Это — гигиена, дезинфекция литературы, она есть игра, искра, радость. А вот этого у нас и нет. Мне вот пишут письмишко из редакции — не напишете ли нам маленький рассказ о собаках; или о чем-либо таком. Возвращаются что-то немножко, пахнет свободой какой-то. (Смех.)».

...А «Ювенильное море»? А воронежские стихи Мандельштама? А «Котлован»? А «Реквием»? А «Мастер и Маргарита», написанный в то самое, в то труднейшее для литературы время?..

Хочется ответить словами Алексея Турбина в «Белой гвардии»:

— Ох, как неразумны ваши речи, ох, как неразумны.

Об эпохе не судят по ее колоссам, хотя именно они ее метят («горит такого-то эпоха», по слову поэта). О ней не судят по корабельному лесу, по тем соснам, что выстоят (если их не спилят под корень) любые бури. Эпоху судят по следующей эпохе — по тому, как обошлась она с подростком, которому предстояло подняться или не подняться до полного роста в будущем.

От мачтовой сосны не родится другая такая же путем почкования — молодой лес должен подниматься постепенно, при правильном доступе влаги и света.

Плут прошел по полю культуры гигантским лемехом и закопал плодородный слой, выворотив наверх песок и комья глины.

И вглядываясь в литературу 60—80-х годов — выросший подросток, — в неуверенно поднявшиеся стебли злаков, мы наблюдаем и ее сегодняшнее, для многих явившееся неожиданным состояние. Расслабленность творческой воли, духовная оторопь, срывающаяся в истерику. Это сигнал трагической ситуации: исчерпаны соки, какие могла дать варварски перепаханная, насильственно истощенная земля. И мы начинаем понимать, что именно произошло в 20-е и 30-е годы.