



**О РОЛИ И МЕСТЕ ХУДОЖНИКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1920-1930-Х ГОДОВ:
ПОЭЗИЯ. ОБЩИЙ ОЧЕРК**

Doç.Dr.Aleksey OVÇARENKO*

Yrd.Doç.Dr.Hanife ÇAYLAK*

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию нового типа героя и нового художественного мировосприятия в литературном процессе 1920-1930-х годов. Охарактеризованы основные точки зрения на место и роль художника в литературных дискуссиях МАПП – ЛЕФ – Перевала. На примере русской поэзии комсомольских поэтов 1920-1930-х гг. дан общий анализ представлений о новом месте и новой роли художника и его значения в формировании творческой авторской позиции и возникновения новой литературы, показаны конфликт новых и традиционных представлений о задачах художника, развитие и продолжение традиций русской классической литературы.

Показано как общественная позиция русского писателя формировалась под давлением исторических факторов, и факторов собственно литературных (возникновение новой литературы и литературных групп, борьба традиционного и нового в формировании поэтики, и художественного метода), – в тесном взаимодействии исторического и литературного рядов.

Ключевые слова: русская литература первой трети 1920-1930-х гг., задачи, роль и образ художника, новое мировосприятие

**ON THE ROLE AND PLACE OF THE ARTIST IN RUSSIAN LITERATURE OF 1920-
1930th: POETRY. GENERAL ESSAYİ**

ABSTRACT

The article is devoted to the study of a new type of hero and a new artistic perception of the world in literary process in the 1920-1930-ies. The main points of view on the place and role of the artist in literary discussions MAPP – LEF – Pass are characterized. On the example of Russian poetry of the Komsomol poets of the 1920s-1930s provided a General analysis of ideas about a new place and new role of the artist and his significance in the formation of a creative author's position and the emergence of new literature, illustrates the conflict of new and traditional ideas about the tasks of the artist, the development and continuation of Russian's classical literature traditions.

Shown as public position of the Russian writer was formed under the pressure of historical factors, and factors are actually published (the emergence of a new literature and literary groups, combating traditional and new in the formation of poetics, and artistic method), in close consultation of historical and literary ranks.

* Doç. Dr. Aleksey OVÇARENKO, Rusya Halkların Dostluğu Üniversitesi (Moskova). Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, ovtcharenko-1959@yandex.ru,

* Yrd. Doç. Dr. Hanife Çaylak, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü. caylakhanife@gmail.com,

Keywords: Russian literature of the first third of the 1920-1930th, new type of consciousness; image of an artist; new nature of creativity.

Роль и задачи художника, воплощение образа художника/поэта приобрели в литературе 1920-1930-х гг. совершенно иное, несвойственное русской литературе XIX в., звучание. В ожесточённых дискуссиях тех лет под сомнение ставились как свобода творчества вообще, так и свобода самого художника, литературе отводилась вспомогательная роль в создании новой идеологии. А. Блок, предчувствуя опасность превращения литературы в придаток идеологии, в своём художественном завещании «О назначении поэта» (1921) подчёркивал непреложную важность свободы творчества. Именно вокруг свободы художественного творчества и развернулись главные дискуссии 1920-1930-х годов, в которых формировалось представление о творческой личности и задачах художника в новых исторических условиях.

После затихания нигилистической футуристической бури и успокоения «футуристического воздуха» (В. Марков) эпохи особенно остро встал вопрос творческой свободы. Его обсуждение вылилось в известную дискуссию о партийном руководстве литературой (1923-1925 гг.)

Описанию и анализу проблемы свободы творчества, «замутнения самих источников гармонии» (А. Блок), проблемы, превратившейся из творческой в политическую посвящено значительное число работ как западных, так и отечественных (после начала «перестройки» в СССР) работ. Общим местом таких исследований, имевших определённое позитивное значение, стало признание несвободы, подчинённости и сервильности почти всей официальной русской литературы 1920-1930-х гг. Первыми такими работами, оказавшими значительное влияние на формирование западной русистики, стали книги Макса Истмэна «Художники в униформе» (1934) и Глеба Струве «История русской советской литературы» (1936).

Действительно, впервые в России искусство и литература стали частью общегосударственной идеологической машины, литературная политика стала частью политики государственной, резолюции партии стали определяющими не только для литературного процесса, но и для самого творчества, однако можно ли только это считать основной чертой послереволюционной русской литературы?

Думается, что исследования последних десятилетий как в России (Н. Лейдерман, Г. Белая, Н. Солнцева, Н. Выгон, Е. Скороспелова, Н. Корниенко, Н. Богомолов, С. Тимина, М. Голубков и мн. др.), так и за рубежом (Л. Флейшман, Е. Добренко, Э. Браун-мл., Г. Порембина и мн. др.) показали, что под давлением партийной идеологии в русской литературе всё же шла «живая жизнь». Эту жизнь мы можем видеть на страницах очень разных авторов: писателей партийных, – Л. Леонов, Вс. Иванов, А. Фадеев, М. Шолохов, Б. Лавренёв и мн. др.); так и принявших революцию, но ставших художественными оппонентами власти – А.

Платонова, Н. Никандрова, И. Катаева, П. Слётова, Б. Губера, С. Клычкова и мн.др.

Нас будут интересовать прежде всего книги «ровесников века», писателей, чьё творческое и личностное становление было связано с революцией 1917 г., кто хотел служить этой революции словом, чьи произведения в многом не только автобиографичны, но и были художественной реакцией на литературные споры тех лет.

В дискуссиях 1920-х-1930-х гг. возникали и закреплялись в массовом сознании нетипичные для русской литературы понятия: «литературная политика», «партийное руководство», «социальный заказ», «художник – медиум класса», «коллективный лев толстой» и т.д. Была абсолютизирована гражданская лирика, прежде всего Н. Некрасова, революционный поэт «наступил на горло собственной песне» и «приравнял к штыку перо» (В. Маяковский). «Литературный фронт» разделил писателей и поэтов после 1917 г., революция провела между ними «огненную черту». (Б. Эйхенбаум). При общем признании революции и необходимости создания нового искусства на основе её идей, литературные противники резко расходились в способах и методах его создания. Эти дискуссии разделили писателей на две условные группы: те, кто считал, что художник должен служить революции, отказавшись от свободы творчества, принимая «заказ» от победившего класса и те, кто хотел служить революции искренне и свободно, продолжая традиции русской классической литературы, а не опираясь на понятия классового бояры.

Не случайно, что одним из главных в дискуссиях 1920-х гг. был вопрос творчества и творческой личности, личности художника и его воплощения в прозе и поэзии новой литературы. Не случайно, что и дискуссии шли именно вокруг роли художника в литературном процессе и образа художника в литературе. Наиболее ярко две противоположных точки зрения на творчество и на роль художника были провозглашены в дискуссиях двух самых активных и многочисленных участников литературного процесса 1920-1930-х гг. – Московской ассоциации пролетарских писателей – МАПП и Содружества писателей революции «Перевал», в борьбе «социального заказа» и представления о литературе как об оружии в идеологической борьбе МАПП – ЛЕФ и принципов «искренности» и «моцартианства» «Перевала».

Характерно, что в прозе пролетарских писателей почти не было образа художника. Исключение составляет, пожалуй, лишь повесть члена «Кузницы» Н. Ляшко «Стремена» (1922). Канонический образ пролетарского поэта был создан в поэзии В. Маяковского. МАПП, называвшая себя единственно пролетарской группой и претендовавшая на руководство всей литературой, парадоксально не создала значимых произведений о художнике нового общества: мапповцев интересовала фигура большевика-коммуниста, а рассуждения о роли и задачах пролетарского художника они переносили в свои программные документы и критические статьи. Это было логическим продолжением теорий мапповцев и левовцев, перенявших, в свою очередь, пафос коллективизма идей

Пролеткульта: художник превращался в рупор класса, и о его индивидуальности речь идти не могла, и создание его образ было не актуально.

Перевальцы, хотя и уделяли большее внимание личности художника в своих эстетических построениях, всё же создали пережившие своё время образы художников в повестях П. Слётова «Мастерство», И. Катаева «Поэт», в рассказах Е. Вихрева, в поэзии М. Голодного, В. Наседкина, Э. Багрицкого и М. Светлова периода их недолго «перевальства», и др.

Но общим для всех них, «ровесников века», было признание идеалов революции: и перевальцы, и мапповцы постоянно повторяли, что их общественной верой была и есть революционная борьба во имя освобождения человечества» (Pereval'tsi. Antologiya 1930: 8). Отсюда они делали вывод о том, что жизнь и творчество «подлинного художника» «должны быть полностью определены целями и задачами борьбы за построение социализма, должны быть неотъемлемой органической частью этой борьбы» (Literaturnaya gazeta 1930 14 aprelya: 2).

Но при этом лишь эстетическая платформа «Перевала» строилась на признании специфичности искусства: такой специфический вид деятельности, как творчество, требовал свободы, в частности – свободы художника. Но свобода творчества подразумевает ответственность художника. Эта мысль была близка позиции М.М. Бахтина, выраженной в одной из его ранних работ «Искусство и ответственность» (1918). Он считал, что ответственность является связующим звеном между жизнью и искусством:

«...и искусство, и жизнь взаимно хотят облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством.

Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» (Bahtin 1994: 7-8.).

Перевальский художник не был теургом (эстетика символизма почти полностью отрицалась), но не был и простым иллюстратором, хотя и перевальцы, и писатели старшего поколения (М. Пришвин, С. Сергеев-Ценский и др) продолжали борьбу с косными силами природы, с «ветхим Адамом», с «корытным счастьем» (А.К. Воронский) Вообще, борьба с простым описательством, «безликим хроникёрством», «бытовизмом» была важной для многих: так, герой повести П. Романова «Право на жизнь, или проблема беспартийности» Останкин удивлялся:

«Несколько авторов говорили в редакции о том, что-такой-то едет туда-то. «Вот привезёт материала! ...». Леонида Сергеевича это поразило. Значит, эти люди сами в себе не имеют ничего. Им нужно ездить за материалом. Это только *безликие рассказчики и развлекатели едущих на колеснице* (курсив наш – А.О.)» (Romanov P. 1990:189).

Принципиально важным для развития литературы тех лет было понятие «социального заказа». Широко известно суждение О. Брика: «Не будь Пушкина,

«Евгений Онегин» всё равно был бы написан. Не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ». (Brik O. 1923: 213-214) ЛЕФ был уверен, что вскоре «Вдохновение будет выдаваться ежедневным пайком, строго отмеренными порциями...». (Levidov 1923: 136-137)

МАПП также утверждал, что «социальный заказ» есть «прямой заказ со стороны пролетариата» (Gorbaçov G. 1929: 38) Слова С. Третьякова о деиндивидуализации и депрофессионализации писателя, о литературной артели, о «коллективном Толстом наших дней» и т.п. были развитием идей о коллективном творчестве идеологов пролетарской культуры П.М. Керженцева, А.А. Богданова, А.К. Гастева и мн. др. В несвободе писателя закреплялась и несвобода личности вообще.

Оспаривая эти опасные точки зрения, ведущий критик «Перевала» Д. Горбов, борющийся против самой «системы выписывания рецептов» (курсив наш – А.О.), писал, что настоящее художественное произведение — это не иллюстрация политического лозунга. Тем не менее, отстаивая свободу творчества и свободу индивидуальности художника (фактически свободу личности), перевальцы всё же признавали правомерность «социального заказа»: отношение к нему было одним из принципиальных пунктов их литературной позиции. Эта идея «органического» сочетания «социального заказа эпохи» с индивидуальностью писателя сыграла важную роль в литературном процессе 1920-1930-х гг.

Ещё одним важным для художника понятием была искренность. Перевальцы считали её залогом правдивости, видели в ней не только один из главных творческих принципов своего содружества, но и основополагающий принцип искусства вообще: «Искусство требует всего художника, а не только его рук. Оно жестоко карает за фальшь и благоразумную осторожность... Проблема искренности – не моральная, а художественная проблема». (Lejnev A. 1930: 8)

«Перевал» не был одинок в борьбе за искренность творчества. Ещё в 1924 г. Е. Замятин в статье «О сегодняшнем и современном» упрекал современную литературу в отсутствии правды. Такое понимание творчества было близко и взглядам Л. Лунца. Он сформулировал его в творческом манифесте «Серрапионовых братьев»: «Мы же вместе, мы, братство, требуем одного: чтобы голос не был фальшив. Чтоб мы верили в реальность произведения, какого бы оно цвета не было». (Lunts L. 1998: 37)

Нивелируя личность писателя, теоретики МАПП и ЛЕФ фактически нивелировали личность человека вообще. Таким образом, они развивали известные идеи А.К. Гастева о том, что эмоции будут измеряться «не криком, не смехом, а манометром и таксометром». (Gastev 1919: 75-76) Подчёркивая классовость в человеке, мапповцы сводили ценность личности к человеческому материалу – «винтику в грандиозной машине СССР», (Pletnev 1923: 75) ценили человека «не по тому, что он переживает, а по той роли, которую он играет в нашем деле».

Перевальцы были категорически не согласны с подобной точкой зрения, для них это было «зрелище растоптания живой, но слабой человеческой личности». (Gorbov 1928: 146) По мнению Д. Горбова, личность «не только имеет право на существование – она есть *высшая социальная ценность* (курсив наш – А.О.) (Gorbov: 1928: 193). Подчёркивая преемственность литературных традиций (не случайно Д. Горбов в своём докладе на совместном заседании с МАПП в 1927 г. читал пушкинское стихотворение «Поэту»), они сделали, вслед за А.С. Пушкиным и А.А. Блоком образ Моцарта символом безгранично свободного творящего духа, наиболее полной реализацией цельной личности. В конце 1920-х гг. аналогия со стихотворением А. Пушкина уже была довольно опасна, говорить о свободе художника и свободе творчества становилось всё труднее. Стихотворение «Поэту» приобретало в то время особое значение в рамках продолжавшегося спора о позиции художника в обществе и о предназначении поэта: ведь сама идея призвания фактически сводила на нет всякую внешнюю социальную иерархию. Слова о «суде глупца» и «смехе толпы холодной», произнесённые Д. Горбовым от лица всего «Перевала», звучали прямым обвинением РАПП и его политике. Комментируя слова А. Пушкина, Д. Горбов делал акцент на внутренней свободе художника, на его умении не слушать никаких социальных заказов. Этот комментарий вызывает ассоциации с не менее значимым стихотворением А. Пушкина – «Поэт и толпа» (1828), особенно с самохарактеристикой черни: «Мы малодушны, мы коварны...». Наверняка Д. Горбов видел и другую, менее явную, аналогию с пушкинской речью А. Блока «О назначении поэта», центральной темой которой также была свобода творчества и вечный конфликт поэта и черни (принимавшей в разное время разные облики).

Таким образом, ещё до появления первых художественных произведений, где центральным образом был образ художника, были сформулированы теоретические представления о нём. Естественно, что книги не были иллюстрацией этих теорий, но были написаны с их учётом, были реакцией на них, вступали с ними в диалог.

Важно, что значимые для новой литературы прозаические книги начали появляться со второй половине 1920-х годов, когда началось более спокойное осмысление действительности, первое десятилетие революции стало восприниматься как законченный период, сюжеты созрели, поэты, в том числе и комсомольские, перешли к прозе и т.п. Непосредственно в художественном, прежде всего – прозаическом творчестве яркий образ художника был создан в прозе Н. Ляшко («Стремена»), И. Катаева («Поэт»), П. Слётова («Мастерство»), В. Каверина («Художник неизвестен»), Б. Лавренёва («Гравюра на дереве»). Анализу «филологических» романов 1920-1930-х гг., – «Сумасшедший корабль» О. Форш, «Скандалист, или вечера на Васильевском острове» В. Каверина и «Козлиная песнь» К. Вагинова посвящены отдельные исследования. Давая общую характеристику этим произведениям, мы будем обращаться и к поэтическому творчеству (М. Голодный, Демьян Бедный, В. Маяковский и др.)

Многие произведения, как мы уже говорили, носили автобиографический характер: о жизни в Петроградском ДИСКе («Сумасшедший корабль»), И. Катаев,

бывший в юности, как многие из его поколения, членом Пролеткульта, создал яркий образ пролетарского поэта Александра Гулевича в повести «Поэт», повесть «Художник неизвестен В. Каверина в аллегорической форме рассказывала о выборе художника, а Б. Лавренёв создал образ художника-большевика, вынужденного отодвинуть своё творчество на второй план ради партийной работы.

Повести П. Слётова «Мастерство» и Н. Ляшко «Стремена» были художественными откликами на нэп и теорию «социального заказа» ЛЕФ, продолжая и развивая традиционный диалог реального и «чистого» искусства

Особняком стоят созданные писателями иной общественной генерации «повести о художниках»: В. Каверин («Художник неизвестен» 1931), Б. Лавренёв («Гравюра на дереве» 1928), филологические романы О. Форш, К. Вагинова и того же В. Каверина. Мы будем обращаться и к поэтическому творчеству (М. Голодный, Демьян Бедный, В. Маяковский, Э. Багрицкий и др.)

Интересно будет проследить, как на новом историческом материале развивались традиционные для русской литературы темы: выбор поэтического пути, свобода творчества, источники вдохновения и др. Естественно, что подробный литературно-исторический и текстологический анализ темы художника (поэта) не возможен в рамках одной статьи, поэтому сформулируем, пусть и в обобщённом виде, её основные черты. Два основных представления о роли и задачах художника в дискуссиях тех лет отчётливо проявились и в художественном творчестве. Интересно, но и на новом этапе воспроизводилась старая оппозиция чистого искусства и реального искусства, символистов и писателей и т.д.

Диалог о месте, роли и значении художника в революции и после неё проходил, в основном, в поэзии, после 1917 г. определивший развитие новой литературы. Это был диалог между поэзией пролетарской и новокрестьянской, и диалог внутри самой пролетарской поэзии – между поэтами МАПП и Перевала.

Образ пролетарского художника появился впервые в поэзии пролетарских поэтов – членов Пролеткульта В. Кириллова, В. Александровского, М. Герасимова и др. Он начал формироваться ещё до 1917 г. в том числе и как реакция на «декадентскую» поэзию символистов.

Основной чертой образа художника у пролетарских поэтов и стоявшего особняком В. Маяковского был его демонстративный разрыв с русской литературной традицией представления о задачах поэта: «дорогою свободной иди один». (А.С. Пушкин). В этом и бывшие футуристы, а ныне лефовцы, и пролетарские поэты (поэты Пролеткульта и «Кузницы») и «комсомольские поэты» групп «Молодая гвардия» и «Октябрь», и Демьян Бедный, и мн.др. были солидарны. Они не считали себя «жрецами искусства», - они позиционировали себя как певцы труда и машины.

Кардинально изменившийся после 1917 г. массовый читатель не воспринимал, не понимал, часто и не хотел понимать прежнюю литературу из-за

своей элементарной неграмотности. Но ориентироваться необходимо было на этого читателя: либо воспитывать его и поднимать его общекультурный уровень, как поэты и писатели Серебряного века, работая в студиях Пролеткульта, прозаики и поэты «Перевала», либо опускаться до его уровня, превращая литературу в агитку, как Демьян Бедный, занявший вакантное место политического фельетониста ещё со времён публикаций в «красных» газетах времён Гражданской войны. Не случайно его стихи были так популярны: упрощенный язык, сама частушечная интонация (в годы превращения частушки едва ли не в ведущий фольклорный жанр) были понятны всем: «Речь всем доступную веду», – писал он. Писатель, по словам левовца М. Левидова, из «пророка» превращается в «спеца», из «властителя дум» в «поставщика литературной продукции». (Levidov 1927: 65)

Поэтому так решительно отвергался поэтический «буржуазный декаданс» и его поэт-мистик, поэт-теург, «недужные вымыслы» и призраки могильных снов» (В. Кириллов). Но и творческое наследие русской классической литературы использовалось утилитарно, воспринимались только его политический протест, богоборческая и народная составляющие. Создавая будущий советский поэтический ареопаг, один из ведущих поэтов Пролеткульта В. Кириллов писал, что с нами «лучезарный Пушкин, //И Ломоносов, и Кольцов».

В создаваемой истории русской литературы значение писателя также определялось довольно прямолинейно: полезно/неполезно, развивались и догматизировались мысли С.А. Венгерова, придававшего большое значение именно «учительскому слову» русской литературы.

Тем не менее, выбор традиционного для русской классической поэзии творческого поведения был характерен и для некоторых молодых комсомольских поэтов: идущая от К.Ф. Рылеева («Я не Поэт, а Гражданин») через Н.А. Некрасова («Поэтом можешь ты не быть/Но гражданином быть обязан») позиция, «снятие покровов» А.А. Блока и «тяжёлая лира» В.Ф. Ходасевича, который «вставал над самим собой» и поднимался «над мёртвым бытием». Традиционное восприятие темы «Поэт и поэзия», тема творческого пути оставалось и у поэтов «Перевала».

Поэтическая позиция поэтов Перевала творчески соединила обе линии. Поэты Содружества не искали за каждой мелочью «мировую революцию» как А. Безыменский, не считали, что во всём «есть электроны классово-борьбы», как «кратковременный» перевалец Джек Алтаузен, не писали «небо и забор» «сплошную красной краской» как Д. Бедный и не «приравнивали к штыку перо» как В. Маяковский. Однако их стих не мог не жить современной поэтам жизнью. Как и вся послереволюционная литература, поэзия «Перевала» развивалась и в полемике, причём это была полемика с агитационной поэзией, и в диалоге с художественными противниками. Поэт «Перевала» – не «ассенизатор и водовоз», у него не «шершавый язык плаката» (В. Маяковский), в лирике перевальцев практически отсутствует апелляция к «классу-победителю» или к народу, что было характерно для Д. Бедного и В. Маяковского, отдавшего «всю свою звонкую силу поэта» пролетариату.

Д. Бедный своё поэтическое кредо, свой творческий манифест, в рамках которого развивалась пролетарская, в широком смысле слова, поэзия начала 1920-х годов, сформулировал ещё в 1917 г. Представление о задачах поэта и поэзии он развил в стихотворениях «О соловье» (1923) и «Вперёд и выше» (1924). Обращаясь к народу, называя его «родным» и «страдальцем», он именовал себя «выразителем верным» его «надежд и дум» и даже «сторожевым псом тёмных углов». Сходной была и позиция В. Маяковского, выраженная позднее, в знаменитом «Разговоре с фининспектором о поэзии» (1926). Он считал себя «народа водителем и одновременно — народным слугой».

Но всё же и Д. Бедный, и В. Маяковский отдавали себе отчёт, что они прячут свои истинные чувства под «под бодрой маской». Один «наступил на горло собственной песне» (В. Маяковский), другой, заглушая «Души неясную тревогу//

И скорбных мыслей смутный рой», ... сросся со своей маской, чтобы не делить ни с кем «несказанной» печали: «Я сросся с бодрой маской//И прав, кто скажет мне в укор,//Что я сплошную красной краской//Пишу – и небо, и забор.» (Бедный 1924: 52).

Отвечая Д. Бедному, и вступая в диалог с В. Маяковским, перевалец Михаил Голодный в своём поэтическом манифесте «Мой стих» (1924) говорил о своём стихе, что в нём есть «И ярый гнев, и нежный звон...», повторяя известные слова Ю. Тынянова о гитаре и литаврах, написанные им для характеристики двух видов жанров поэзии в применении к стихам С. Есенина (гитара) и В. Маяковского (литавры). М. Голодный лишь отчасти соглашался с В. Маяковским, писавшим, что «рифма поэта – «ласка, и лозунг, и штык, и кнут».

Главным для М. Голодного, как и для всех перевальцев, был не народнический пафос служения, доходящий у Д. Бедного до крайнего, хотя и в кавычках, выражения – «на nive черной пахарь скромный» и «сторожевой пёс», не простая констатация фактов и учёт достижений – «сыры не засижены, цены снижены» (В. Маяковский), – этому была посвящена их более поздняя очерковая проза. Поэт, по словам Михаила Голодного, это мост между настоящим и будущим, поэтически предвидя будущее он слышит «запах перемен/Пока не слышных никому». Здесь он близок известным словам Е. Замятина о том, что «живая литература» – это «матрос, посланный вверх, на мачту».

После 1917 г. литературный процесс изменился: «Эти новые творческие силы, почти неизвестные ранее, зачастую существовавшие где-то «на периферии» или вообще за пределами искусства, определяют теперь художественную жизнь России, развитие её основных литературных направлений, поэтических школ и организаций». (Menşutin 1964: 38) В этом «половодье истории» (О. Мандельштам) был, как тогда многим казалось, положительный момент.

Поэтому столь важным был поиск своего поэтического собственного языка, чтобы рассказать о новом времени: слова, по образному выражению Э. Багрицкого, – «как ящерицы – не наступишь». Проблема поэтического мастерства

стояла остро: В. Кириллов в автобиографии писал о первых годах после революции, что новые поэты писать «умели» плохо, но петь, кроме нас, было некому, а надо было петь во что бы то ни стало» (Kirillov: bez dati). Поэт перевальцев – не «пролетарий и пророк», не «певец труда и машин» Пролеткульта и «Кузницы», он не соединял «меч борьбы священной» с «легковейными музами» как В. Кириллов и другие пролетарские поэты, не использовал поэтический словарь К. Бальмонта и Игоря Северянина, и метрику символистов: «чистость, призывность, лучистость», – писал пролеткультовец М. Герасимов в своей «Песне о железе» совершенно в духе «поэз» И. Северянина.

Перевальские поэты, как и большинство молодых пролетарских и комсомольских поэтов не боялись «старых» рифм и «старых» стихотворных форм, не упрощали свой поэтический язык, хотя Д. Бедный, в своём творческом манифесте как раз и призывал к стилистической и стихотворной простоте: не «языколомный стих», а «речь, доступная всем», «в ладу с народным говором», подальше от «литературщины гнилой». В словах Д. Бедного содержались зёрна будущей борьбы с «формальными выкрутасами». Это была общая позиция разных писателей: С. Клычкова («Смертельный недуг»), Б. Лавренёва и мн. др, выступавших за народность (в повести Б. Лавренёва «Гравюра на дереве» – связь с рабочими массами и традициями партии; в романе «Победитель» А. Яковлева, поддерживавшего народнические традиции – связь с крестьянством, женитьба интеллигента на крестьянской девушке) и обязательную связь с традициями реализма. В следовании реализму русской литературы почти все (от партийной верхушки и идеологов литературы до массового читателя) был, как считалось, залог художественной правды творчества.

Основы творчества для перевальских поэтов были не в классовой борьбе, а в окружающем мире, в природе, в первую очередь. Это был поэтический ответ на позицию одного из главных противников «Перевала» ЛЕФ, выраженную в статье О. Брика с характерным названием «За политику!» (1927).

Их «мудрый в глупости поэт» (Н. Зарудин) слышит «музыку мира» (Д. Семёновский), несёт в себе «звёзд нетронутую чашу» (В. Наседкин).

В своём поэтическом манифесте «И снова подснежники» (1928), Н. Зарудин, ведущий поэт и прозаик «Перевала», обращается к образу подснежника как символа весны, возрождения, новой жизни, нежности и хрупкости. Это многозначный традиционный поэтический образ: мальчика Сашу из одноимённого, написанного годом раньше, в 1927 г., рассказа И.А. Бунина называли «подснежником», в стихотворении 1920 г. «Братья, мы забыли подснежник» Н. Клюева подснежник – один из символов истинной Руси, противопоставляемой Руси заводов и машин, у Г.-Х. Андерсена в сказке «Подснежник» первый после зимы цветок становится символом чистой поэзии, которая неподвластна никакой зиме.

Характерно, что Н. Зарудин не даёт никаких примет современности: всё та же природа, та же охота, та же весна (снова подснежники), тот же лес, словно и не было никакой революции и та же любимая, – вечный круг жизни. Перевальцы

не стремились ни «заглушать поэзии потоки», ни шагать через «лирические томики», как В. Маяковский, поэтому у них поэтические поколения (А.К. Толстого и Н.Н. Зарудина) связывают цветы, синеющие «чувством жизни», природа, русская поэзия и охота.

Поэтому и поэзия для перевальцев – не ультрасовременная «добыча радия» (В. Маяковский), а плотницкое дело, вызывающее различные культурные ассоциации, ведь плотник, как и скульптор, снимает внешние покровы, а не разлагает вещество. В стихотворении «Творчество», продолжая и развивая мысли Е. Баратынского, выраженные им в знаменитом «Скульпторе», Н. Зарудин следует за мыслью своего любимого, как и многими перевальцами, А. Блока, высказанную им в речи «О назначении поэта и поэзии», – «Ворваться острою пилою мысли, // Пилить, строгать, в усталости стихать». (Zarudin 1928: 9). Не случайно, что «снятие покровов» стало одной из основ творческой философии «Перевала», а стихотворение Е. Баратынского «Скульптор» – программным. Это было продолжение и развитие идей «Пророка» А. Пушкина и «Баллады» 1921 г. В. Ходасевича, взглядов А. Белого и А. Блока на художественное творчество, хрестоматийных слов Ф. Сологуба: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт» и т.д. (Sologub 2002: 7)

У многих перевальцев, особенно после смерти С. Есенина, разгрома «Красной нови» и устранения А. Воронского с литературной сцены в конце 1927 г., поэт «увядший, осмеянный, втоптанный в пыль» (Д. Семёновский) становится ещё более одиноким в мире (хотя, конечно, это уже не одиночество «свободы сеятеля пустынного»), это «мечтатель, чудаки», «бедняк, позабывший удачу», хотя одинок он на своём пути, но ему дано слышать «музыку мира». Вообще такое представление о поэте как об одиночке, маргинале, жителе городских низов было свойственно и пролетарским поэтам – Н. Полетаев, особенно в книге «Сломанные заборы» (1923).

Важно, что перед молодыми поэтами «Перевала» не стоял выбор: для каждого из них это была «моя революция», они не мыслили себя без этого небывалого в истории строя, без партии и без революции, но всё же творчество своё они понимали, как сугубо индивидуальное: они считали, что В. Маяковский, отдававший «всю свою звонкую силу поэта» пролетариату слишком демонстративен. По их мнению, поэзия это, в первую очередь, не плакат и лозунг, а выбор своего творческого пути, в то время как путь личный и гражданский неотделим от революции.

Перевальцы также осознавали, как труден путь поэта, эта дорога, на которую он выходит один, этот «кремнистый путь» (М.Ю. Лермонтов), который «неприметен», в «ухабах и сугробах», продуваем «шершавым ветром», сопровождаемый «волчьими взглядами» (В. Наседкин), это бурное море (М. Светлов).

Общественная позиция русского писателя формировалась как под давлением исторических факторов, так и факторов собственно литературных (возникновение новой литературы и литературных групп, борьба традиционного и

нового в формировании поэтики, и художественного метода), – в тесном взаимодействии исторического и литературного рядов (Ю. Тынянов).

Но XX век существенно расширил «традиционный набор» факторов, влияющих на судьбу писателя, – возник ещё один, необычный для литературной эволюции фактор: впервые литературная политика стала государственной, впервые резолюции партии стали определяющими не только для литературного процесса, но и для самого творчества.

«Кончилось первое революционное десятилетие, и взаимоотношения интеллигенции и революции приобрели новую форму: начались выяснения взаимоотношений интеллигенции уже не с революцией, а с новым, послереволюционным государством, с государством в форме диктатуры пролетариата». (Belinkov 1997: 184-185).

Среди основных литературно-общественных позиций русского писателя, сформировавшихся в России XX века, наиболее интересны две: сопротивление словом, отказ от участия в литературно-общественной жизни в навязанных государством формах (именно этой позиции придерживался, на наш взгляд, А. Солженицын), и сопротивление, но участие в ней в надежде изменить эту жизнь. Писатели, придерживавшиеся второй точки, разрабатывали один из важнейших аспектов эстетического самосознания русской литературы 1920-1930-х гг., – общественно-литературную позицию писателя, выступая за отказ литературы от политических функций. Они были едины в стремлении совместным творчеством преобразовать косную материю жизни, разорвать «Кашееву цепь» (М. Пришвин) зла и смерти, отчужденности и непонимания. Литература должна оставаться в пределах культуры: политика и культура, в их справедливом представлении, были несовместимы. Эстетические проблемы, философия творчества, свобода художника, поиски новых творческих методов, – все это должно было, по их мнению, служить революции, её, как тогда считалось, гуманистическому пафосу, перестройке общества, созданию нового человека. Если для подавляющего большинства молодых писателей революция знаменовала начало совершенно нового мира, характеризующегося отказом от прошлого, то перевальцы говорили о том, что они идут «по семенам и по праху». Для них прошлое было не мертво: провозглашая культурную и эстетическую преемственность поколений, перевальцы говорили о «груде неразобранных зёрен» – и хотя прах явно ассоциировался с пожаром революции, то зёрна – это семена, посеянные прошлым, и надо, очистив от плевел, дать прорасти этим семенам.

В основу такого творчества были положены эстетические принципы, а не политические лозунги, они призывали видеть, познавать, а не изменять мир. Поэтому именно эстетическая и общественно-литературная позиция «Перевала» в среде писателей, безоговорочно принявших революцию, напрямую связавших с ней свою литературную судьбу, действительно представляла возможную альтернативу не только зарождавшемуся творческому методу, который претендовал на роль единственного и единственно верного, но и тоталитарной культуре в целом.

ЛИТЕРАТУРА

- BAHTİN, M.M., (1994) **Raboti 1920-h godov.** – Kiev: Next.
- BEDNIY, D., (1924) **Peçal'**// Proletarskiye pisateli, Antologiya proletarskoy literaturı. – M.: Gos. Izd-vo.
- BELİNKOV, A.V., (1997), **Sdaça i gibel' sovetskogo intelligenta**, M., RİK Kul'tura.
- BRİK, O.M., (1923), **Tak nazıvayemyı formal'nyı metod**//LEF. — № I.
- GASTEY, A.K., (1919), **Konturı proletarskoy kulturu**//İndustrial'nyı mir. – Harkov: Vseukrainskoye otdeleniye iskusstv, Narkompros.
- GORBAÇOV, G.YE., (1929), **Sotsial'nyı zakaz i hudojestvennaya literatura v raboçem gosudarstve** // Peçat' I revolyutsiya.– № I. – S.38.
- GORBOV, D.A., (1928),**Poiski Galatei.** – M.: Federatsiya. S. 68.
- ZARUDİN, N.N., (1928) **Polem-yunost'yu. İzbrannaya lirika.** – M.: Krug.
- KİRİLLOV, V.T., **RGALİ.** – F. 1372. – Op. 1. – Yed. hr. 1. – L. 4.
- LEJNEV, A.Z., (1930), **Vmesto prologa**// **Rovesniki.** Sbornik Sodrujestva Pisateley revolyutsii «Pereval». – M.-L.: ZİF.
- LEVİDOV, M.YU,(1923), **O futurizme neobhodimaya stat'ya** //LEF. – №II-III.
- LEVİDOV, M.YU,(1927), **Prostıye istini. O pisatele, o çitatele.** M.; L.: İzdaniye avtora.
- LUNTS, L.,(1998), **Poçemu mı Serapionovı brat'ya?**// Serapionovı brat'ya. Antologiya. – M.: Şkola-Press.
- MENŞUTİN, A.N. i A.D. SİNYAVSKİ. (1964),**Poeziya pervih let revolyutsii (1917 – 1920)** – M.: Nauka.
- PEREVALTSI,(1930), **Antologiya**, Sodrujestvo pisateley revolyutsii «Pereval». M.: Federatsii.
- «PEREVAL» İ İSKUSSTVO NAŞİH DNEY (1930), Literaturnaya gazeta. 14 aprelya.
- «PEREVAL» İ İSKUSSTVO NAŞİH DNEY, (1930), Literaturnaya gazeta. 14 aprelya.
- PLETNEV, V.F. (1923), **Proletarskiy bit. Staroye I novoye**//Gorn. – 1923. – №IX.
- ROMANOV, P., (1990), **Povesti i rasskazı**, M.: Moskovskiy raboçiy.
- SEMYONOVSKİ, D., (1928), **Poet.** Pereval, Sb.VI, M.; L. Giz.
- SOLOGUB, F.K., (2002), Tvorimaya legenda. Sobr.soç. v 6 t., M.: NPK İntelvak. T.4.