

СТАТУС-КВО “СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ” В МАТЕРИАЛАХ ПЕРВОГО СЪЕЗДА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

В статье освещается период 1930-х гг. – важный этап на пути формирования понятия “советская литература” и эстетики соцреализма; отмечается непосредственная связь советской литературы с мировым литературным процессом.

Введение

Размышляя о статус-кво советской литературы в 1930-е гг., мы стремимся проанализировать значимость, весомость той роли, которую, собственно, играла литература в жизни формирующегося советского социума. Кроме того, говоря о данном литературном явлении, мы не можем обойти стороной вопрос принадлежности его к мировому литературному процессу в целом, а также соотносённости такого явления, как советская литература с художественной системой, превалирующей в искусстве в синхронный ей временной континуум.

Общепринятым является тот факт, что на рубеже XIX – XX вв. происходит смена “господствующей” в искусстве философско-художественной системы: модернизм становится превалирующей в искусстве художественной системой, существовавшей, по мнению большинства исследователей, вплоть до 60-х гг. XX в. Прежде чем мы обратимся к исследованию вопроса положения и функционирования советской литературы в рамках данной системы, нам видится необходимым оговорить значения терминов, которые будут использованы в данной работе.

Наряду с достаточно распространённым термином “художественная система” в работах ведущих литературоведов мы встречаем термины “литературная общность” (В. Хализев подчеркивает полную идентичность вышеуказанных формулировок), “парадигма художественности” (в работах В. Тюпы) и т.п. Отметим лишь, что в данной работе под терминами “художественная система” и “парадигма художественности” (коиными, по выражению В. Хализева, “подобает опериро-

вать осторожно” [1, с. 371]) мы подразумеваем “универсальную абстрактную модель определенного философско-эстетического явления” [2, с. 60]. (в нашем случае это модернизм). Важно отметить, что “смена ведущей парадигмы художественности предполагает существенное изменение статусов субъекта, предмета и адресата художественной деятельности, вытекающее из нового понимания самой природы этой деятельности. Эти перемены, естественно, приводят к смещению ценностных ориентиров художественного сознания – критериев художественности” [3, с. 67]. Подчеркнем, что одной из важнейших особенностей модернистской парадигмы художественности является нацеленность автора на “работу с восприятием” читателя [3, с. 74]. По мнению В. Тюпы, “определяющим отношением художественной культуры в рамках модернистской парадигмы оказывается отношение: автор – читатель (зритель, слушатель), превращающее *эффективность воздействия* на воспринимающее сознание в *решающий критерий художественности*” [3, с. 74]. Отметим, что мы намеренно подчеркиваем выше-названную отличительную черту модернистской художественной системы, поскольку соцреалистический канон советской литературы обнаруживает самую непосредственную “генетическую” связь с критерием *эффективности воздействия*. Данная мысль находит подтверждение в работах В. Тюпы, который полагает, что соцреализм, как литературное направление, является непосредственной частью модернистской парадигмы художественности: “Постсимволистская (модернистская) парадигма художественности включает в себя не менее четырех параллельно развивающихся субпарадигм: авангардизм, неопримитивизм, так называемый соцреализм (и аналогичные ему явления тоталитаристской художественной культуры) и неотрадиционализм” [4, с. 103]. Подчеркивая, что “множественность коммуникативных стратегий воздействия на адресата – принципиальное свойство данной стадии в развитии искусства” [3, с. 75], в качестве отличительной особенности соцреализма как *субпарадигмы* исследователь выделяет “культивацию императивной стратегии “ангажированного” (идеологически активного, политизированного) письма” [4, с. 103]. Следует заметить, что в работах В. Хализева, в отличие от В. Тюпы, соцреализм представлен как отдельная литературная общность/художественная система (хотя есть основания полагать, что в отношении соцреализма у В. Хализева под термином “художественная система” имелся в виду термин “литературное направление”, поскольку у нас нет оснований выделять соцреализм в качестве отдельной художественной системы).

Таким образом, мы можем констатировать, что советская литература 1930-х гг. – явление, существовавшее не обособленно, а вполне в рамках и по законам прева-лировавшей в европейской культуре данного периода парадигмы художественности.

Основная часть

Мы постараемся выстроить идейно-эстетическую парадигму, легшую в основу соцреалистического канона как своеобразного инварианта, истока советской литературы на основании фактологического материала, относящегося к 1-му Всесоюзному съезду советских писателей, поскольку данное культурное событие в полной мере явило собой беспрецедентный акт регламентации литературного творчества советских авторов на многие десятилетия вперед.

Идея необходимости тотального партийного контроля над литературным процессом возникает еще в 1920-е гг., когда ожесточенные и неразрешимые споры литературных групп достигли точки кипения. В процессе создания т.н. “ко-

мандно-бюрократической системы руководства культурой” [5, с. 5] непосредственные исполнители данной задачи (И.М. Гронский, П.П. Постышев, А.И. Стецкий, П.Ф. Юдин, Л.З. Мехлис и др.) “заговорили о необходимости выработать единый творческий метод советской литературы, названный впоследствии социалистическим реализмом” [5, с. 5]. В “Литературной газете” 23 мая 1932 г. впервые появилась формулировка принципов социалистического реализма, впоследствии закреплённая в уставе Союза советских писателей. Неоднозначной в данном процессе видится фигура М. Горького, на которого была возложена ответственность за сплочение литераторов в рамках союза писателей. Как справедливо замечает Л.Г. Спиридонова в статье “Горький и Сталин: уступка за уступку”, “в годы перестройки Горького не раз упрекали в том, что ... он стал проводником сталинской политики в литературе ... превратился в “надсмотрщика” над советскими писателями, которых насильственно загоняли в “прокрустово ложе” социалистического реализма” [5, с. 5]. Однако именно Горький был инициатором привлечения литераторов к процессу создания идейной базы союза писателей, тогда как руководство страны прочило в правление союза писателей преимущественно партийных чиновников, не считая необходимым учитывать мнение людей, имевших непосредственное отношение к литературе, и, по сути, игнорируя необходимость их участия в подготовке Первого съезда.

Как свидетельствуют источники, М. Горький перед самым съездом пытался “взять самоотвод”, возможно, будучи разочарованным в том, что затея по сплочению мастеров пера вышла далеко за грани литературных интересов. 2 августа 1934 г. Горький писал Сталину: “...я убедительно прошу освободить меня от Председательства в Союзе по причине слабости здоровья и крайней загруженности литературной работой” [цит. по: 5, с. 5]. Безусловно, от председательства писатель освобожден не был. Однако заметим, что в выступлении своем он, хотя и не противоречил общему духу коммунистического оптимизма, старательно избегал термина “социалистический реализм” (который уже был в обиходе к этому времени): “Некоторые “колеблющиеся” писатели признали большевизм единственной боевой руководящей идеей в творчестве и живописи словом” [5, с. 5].

Предваряя разговор об идеях, регламентированных на Первом съезде, вполне уместным будет процитировать некоторые лозунги, которые были использованы для приветствия участников съезда. Так, на одном из плакатов под портретом вождя и изображением коммунистов в коричневых одеждах с красными книгами в руках растянулся бравый лозунг: “Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела (Ленин)”.

Этот лозунг можно считать ключевым в постижении соцреализма как художественной системы, поскольку в нем вполне отражена регламентация той стратегии императивности, о которой говорилось выше и которая, собственно, выделяет соцреализм как цельную, сформированную художественную субпарадигму. Более того, соцреализм как литературное направление изначально предполагал доведение этой императивности до предела. Во-первых, советский читатель, по абсолютно справедливому определению Е. Добренко, “не просто реципиент... Согласно “общественно-преобразующей” доктрине, лежащей в основе соцреализма, он – объект преобразования, формовки” [6, с. 11]. Согласимся и с тем утверждением исследователя, что “функции советской литературы (как и всей советской культуры) состоят именно в этой “перековке человеческого материала” [6, с. 12]. Критика же следила за тем, достаточно ли “идеологично” произведение, и оперативно выносила писателю вердикт о “степени эффективности его

творчества” (цит. М.С. Кагана) [6, с. 25]. Однако глобальность проекта “формовки” заключается не только в тотальном воздействии на читателя: феноменальность данного проекта в “формовке” писателя, причем формовка эта должна была происходить не только со стороны власти и официальной критики, но и со стороны рядового читателя! Это то феноменальное положение, когда модель “Яйцо учит курицу” становится абсолютной и поощряемой нормой. Е. Добренко в работе “Формовка советского читателя” приводит цитату из работы Э. Коробковой “Как строить работу по изучению читателя”, в которой речь идет об организации непрерывной слежки библиотекаря за читателем (запись его высказываний о той или иной книге, запись споров между читателями на читке): “...нужно заставить читателя осознать, что, давая отзывы, он служит не каким-либо посторонним целям, а помогает писателю и издателю создать нужную для него книжку...” (!) [6, с. 37]. В библиотеках 1930-х гг. можно было встретить и такое обращение к читателям: “Давай свои отзывы о книге, отмечай, что в ней плохо, что хорошо. Этим ты поможешь писателю исправить ее недостатки и в будущем написать хорошую книгу” [6, с. 37]. Если на схеме обозначить стрелками направление влияния/давления, то мы наглядно изобразим, в каких “тисках” должен, по задумке, оказаться писатель, зависящий и от социального заказа, императивно нависшего над ним, и от вкуса массового читателя.

ЧИТАТЕЛЬ ↔ ПИСАТЕЛЬ ← ВЛАСТЬ

Безусловно, сегодня это кажется невозможным, однако, по задумке соцреализма, писатель перестает принадлежать себе. В доказательство приведем цитату из выступления на Первом съезде В. Шкловского: “Маяковский виноват не в том, что он стрелял в себя, а в том, что он стрелял не вовремя и неверно понял революцию...” [7, с. 212]. В этом “стрелял не вовремя” как нельзя точнее отражена эпохальная трагедия литератора, состоящая в том, что он не только не принадлежал самому себе, но и всецело, вплоть до вопросов жизни и смерти, был обязан соизмерять свои личные, “мелкие” интересы с долгом перед советским обществом, перед советским читателем.

Следует заметить, что некоторую искусственность инварианту советской литературы 1930-х гг. придавала не столько императивная стратегия (которая, как мы неоднократно упоминали выше, в целом характерна для превалявавшей на тот момент в искусстве парадигмы художественности), а именно *пренебрежение эстетической составляющей литературного произведения*. Очевидно, эстетической стороне художественного текста не уделялось должного внимания по причине преобладания в 1930-е гг. *тематического критерия* как в оценке уже созданных текстов, так и в процессе творческого поиска. Эстетика художественного текста выставлялась в качестве некоего ортодокса, которому никак не место в сознании “новых” людей. Так, на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей Алексей Сурков призвал коллег по литературному цеху не “размагничивать молодое красногвардейское сердце нашей хорошей молодежи интимно-лирической водой... (продолжительные аплодисменты)...” [7, с. 217]. Творчество же Бориса Пастернака, честно признавшегося на писательском съезде в том, что он “не борец”, было признано А. Сурковым “неподходящей точкой ориентации в... росте” “для большой группы людей, растущих в нашей литературе” [7, с. 215-216]. Всеволод Вишневский в своем выступлении и вовсе апеллировал к “советской совести” Юрия Олеши, инкриминировав ему пагубное пристрастие писать “о хрустале, о любви, о

нежности и прочем”, тогда как время требует “держать в исправности хороший револьвер... (аплодисменты)...” [7, с. 215]. Неубедительными и не укладывающимися в сознании государственной машины оказались слова Юрия Олеши: “Каждый художник может писать только то, что он в состоянии писать... Мне трудно понять тип рабочего, тип героя-революционера. Я им не могу быть...” [7, с. 214].

В последующие же годы, вероятно по закону инерции, многие тексты в рамках советской литературы даже при наличии тематических альтернатив чуть ли не подсознательно отдавали дань “уважения” тому инварианту, который был искусно закреплен в мышлении советских граждан в описываемые 1930-е гг.

Тематическая тенденциозность, в свою очередь, приводила к полному непониманию авторской индивидуальной манеры письма и, в частности, к пренебрежению качеством написанного в пользу количества и скорости. Заметим, что это опасение прозвучало на 1-м съезде писателей в выступлении И. Эренбурга. Писатель, пусть в форме буффонады, попытался защитить особенности писательского ремесла от выполнения плана: “Я вовсе не о себе хлопочу. Я лично плодovit как крольчиха (смех), но я отстаиваю право за слонихами быть беременными дольше, чем крольчихи (смех)... Когда я слышу разговоры – почему Бабель пишет так мало, почему Олеша не написал в течение стольких-то лет нового романа, почему нет новой книги Пастернака... я чувствую, что не все у нас понимают существо художественной работы...” [7, с. 213].

Вышеописанные тенденции, по мнению ряда исследователей, вполне логично предопределили *беллетристический уровень образцовых произведений советской литературы*. “Произведения писателей, ориентировавшихся на принципы соцреализма, – замечает В. Хализев, – как правило, не возвышались над уровнем беллетристики” [1, с. 364]. Десятилетиями ранее, на все том же знаменитом 1-м съезде советских писателей, Лев Кассиль высказал подобную мысль в чуть более сдержанных выражениях: “У нас до сих пор существует разобщенность между критикой печатной и критикой, так сказать, коридорной. Мы часто говорим про книгу, о которой пишутся восторженные отзывы, что книга эта, правда, идейно высока, но в литературном отношении – дрянь страшная” [5, с. 5].

В. Хализев также полагает, что в рамках советской литературы имело место (особенно в первые десятилетия) т.н. искусственная “канонизация” беллетристики. Исследователь приводит в качестве примера “Как закалялась сталь” Н.А. Островского, “Разгром” и “Молодую гвардию” А.А. Фадеева, говоря о том, что это тот пример беллетристики советского периода, которая “волевыми решениями сильных мира на какое-то время возводится в ранг классики”. «Их правомерно назвать “канонизированной беллетристикой»», – полагает В. Хализев [1, с. 135]. Безусловно, подобное утверждение ни в коем случае не характеризует наследие советской литературы как исключительно беллетристическое, поскольку литературный талант находил реализацию и в условиях тотального контроля. Так, В. Хализев отмечает, что “в русле этого метода (социалистический реализм) работали такие яркие художники слова, как М. Горький и В.В. Маяковский, М.А. Шолохов и А.Т. Твардовский...” [1, с. 364].

Рассуждая о формировании в 1930-е гг. на базе императивной стратегии инварианта, прочно укрепившегося в “сознании” советской литературы, и о роли 1-го Всесоюзного съезда советских писателей в создании этого инварианта, необходимо прокомментировать традиционно негативное отношение к данному съезду и созданию Союза писателей в целом. Ю. Колкер в статье “Чтоб Кафку сделать былью” иронично описывает съезд писателей СССР: “Вслед за партий-

ным съездом состоялся другой, не менее победительный – Первый всесоюзный съезд советских писателей. Заседали с 17 августа по 1 сентября 1934 г. – с той же злобшей, в сознании не укладывающейся всемирно-исторической серьезностью” [7, с. 207]. Автор полагает, что данное событие явилось некоей бутафорией, не только бесполезной и пустой, но и пагубной для развития литературы.

Справедливости ради заметим, что императивная модель соцреалистической литературы вызвала сочувствие далеко не у всех участников съезда (что, кроме прочего, указывает и на то, что теоретически стратегия императивности в искусстве все-таки сформировалась задолго до съезда, а не в процессе оно).

Кроме того, нельзя не согласиться с утверждением В. Ганичева: в 30-е гг. “в стране стала оформляться линия, ориентированная на национальные традиции, внутренние ресурсы...”, в то время как в 20-е гг. такие организации пролетарских писателей, как РАПП, ВОАПП, МАПП “захватили почти все литературные и общественно-политические издания” и, “размахивая дубинкой критики, избивали всех непокорных, пытающихся создавать национальную литературу” [8, с. 6]. Не будем забывать, что именно в рамках советской литературы и пресловутого соцреализма была предпринята попытка вывести из кризиса национальные литературы. Можно отметить и тот прагматический факт, что Союз писателей оказывал реальную поддержку авторам. Так, в одном из выпусков “Литературной газеты”, посвященном очередному юбилею со дня 1-го съезда советских писателей, автор статьи “Начиналось так...” О. Быстрова высказала не бесспорную, но оттого не менее любопытную мысль: “Вопреки расхожему мнению, будто писателей насильно загоняли в союз, они вступали туда по доброй воле. В условиях, когда сами труженики пера устали от дрязг и бесконечной борьбы противоборствующих группировок, новая объединяющая структура пришлась как нельзя кстати. Это дало возможность писателям эффективно решать ... проблемы, вести прямой диалог с властью, отстаивать свои интересы” [9, с. 5].

Заключение

Итак, мы рассмотрели советскую литературу 1930-х гг. как своеобразную отправную точку, ориентир для последующих десятилетий ее функционирования и развития, указав в качестве важнейшего события создание Союза писателей, ставшего своеобразным центром, координировавшим реализацию ряда императивных литературных установок соцреализма. Определена роль социалистического реализма как центральной установки в советской литературе.

Кроме того, мы можем не только констатировать тот факт, что статус-кво советской литературы в 1930-е гг. позволяет говорить о ней как о достаточно концептуально завершенной системе (субпарадигме по В. Тюпе, художественной системе по В. Хализеву), но и выдвинуть предположение, что советская литература 1930-х гг. и социалистический реализм как ее идейная основа выступили в качестве некоего инварианта, который функционировал, трансформируясь и развиваясь, во множестве вариантов вплоть до 1980-х гг.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. **Хализев, В.Е.** Теория литературы : учеб. / В.Е. Хализев. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.
2. **Суслова, Н.В.** Новейший литературоведческий словарь-справочник для ученика и учителя / Н.В. Суслова, Т.Н. Усольцева. – Мозырь : ООО “Белый ветер”, 2003. – 152 с.

3. **Тюпа, В.И.** Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В.И. Тюпа. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с.
4. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Издательский центр “Академия”, 2004. – 512 с.
5. **Спиридонова, Л.** Горький и Сталин: уступка за уступку / Л. Спиридонова // Литературная газета. – 2009. – № 33–34. – С. 5.
6. **Добренко, Е.** Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Е. Добренко. – СПб. : Академический проект, 1997. – 321 с.
7. Колкер, Ю. Чтоб Кафку сделать былью. 70 лет назад состоялся Первый съезд советских писателей / Ю. Колкер. – Звезда. – 2004. – № 10. – С. 207–217.
8. Ганичев, В. Тогда и сейчас / В. Ганичев // Литературная газета. – 2009. – № 33–34. – С. 6.
9. Быстрова, О. Начиналось так... / О. Быстрова // Литературная газета. – 2009. – № 33–34. – С. 5.

Поступила в редакцию 19.01.2011 г.