

Кэрол Эни

# Либеральные большевики о творческом мастерстве

Carol Any

Bolshevik Liberals on Creative Writing

**Кэрол Эни** (Тринити-колледж, кафедра языков и культурологии, профессор; PhD) carol.any@trincoll.edu.

**Carol Any** (PhD; Professor, Department of Language and Culture Studies, Trinity College) carol.any@trincoll.edu.

**Ключевые слова:** писатели, художественная литература, большевики, эстетика, критика

**Key words:** writers, literature, Bolsheviks, aesthetics, criticism

УДК: 323.329

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_183\_5\_107

UDC: 323.329

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_183\_5\_107

В статье рассматриваются взгляды либеральных большевиков (А. Воронского, А. Луначарского, Л. Троцкого) на литературное творчество 1920-х годов, а затем обсуждаются продолжение этой либеральной линии в последующее десятилетие журналом «Литературный критик», занимавшим непопулярную среди коммунистов позицию, и окончательное вытеснение либеральных взглядов во внепартийную сферу после 1940 года.

This article surveys liberal Bolshevik views of creative writing (A. Voronsky, A. Lunacharsky, L. Trotsky) in the 1920s, and then discusses the continuation of the liberal line in the following decade as a minority communist view in the journal *Literaturniy kritik*, and finally the relegation of liberal views to the non-party sphere after 1940.

До ограничения коммунистической эстетики узкими рамками социалистического реализма среди большевистских лидеров существовал широкий разброс мнений о задачах и возможностях литературы. Допускаемая самыми либеральными из вождей большевизма литературная продукция была разнообразнее, чем в итоге окажется дозволено. Многие их идеи обычно ассоциируются с писателями беспартийными, которые нередко выдвигали эти аргументы в защиту творческой свободы: обращение художественной литературы к универсальным человеческим качествам (А. Луначарский), важность бессознательного для художественного творчества (А. Воронский), фактуальное повествование без авторитетно направляющего автора-рассказчика (И. Беспалов), инновационно-игровое использование языка (Луначарский, Л. Троцкий), экспертное владение русским языком (Троцкий, Бухарин) и сложное эстетическое соотношение формы и содержания (Троцкий). Как видно из этого списка, большевистские предводители уделяли внимание и собственно литературному произведению, и писателю как творцу. В конце концов их идеи, отвергнутые возникшим позже жестко настроенным политическим руководством, были вытеснены во внепартийную сферу. В статье показывается, насколько широкими были взгляды некоторых видных большевиков на литературное творчество в коммунистическом государстве, а затем рассматривается ограниченная «посмертная жизнь» этих идей в эпоху раннего соцреализма.

## Луначарский, «общечеловеческое» и языковая игра

Наиболее широкими представлениями о литературе на службе коммунистического государства отличался Луначарский, который стоял особняком даже среди либеральных большевиков, стремившихся воспитывать писателей. Прежде всего, он верил в так называемое общечеловеческое и ценил его. Такой концепции он придерживался, несмотря на то что его соратники отвергали подобные взгляды. По словам Вячеслава Полонского, Луначарский полагал, что значительная часть пролетарской литературы изображает «общечеловеческое», и считал это ценным достижением ее авторов<sup>1</sup>. Впоследствии понятие общечеловеческого отвергли идеологи. Так, в речи Жданова 1946 года акцентировалось превосходство Советов над буржуазным Западом, фактически исключавшее «общечеловеческие» ценности, а в ходе последовавшей за тем кампании на страницах советской прессы подверглась резкой критике данная И. Нусиновым характеристика пушкинских «безнациональной всемирности» и «все-человечности» как достоинств его произведений [Dobrenko 2011: 171, 172].

Луначарский подчеркивал: писателю необходим высокий уровень грамотности. Таким образом, по его мнению, в течение некоторого времени большинство писателей будет выходцами из интеллигенции — и коммунистам придется с этим смириться. Луначарский был одинок в своем мнении и готовности признать, что это будет значить для первого поколения пролетарских писателей, которым предстоит процесс превращения в специалистов в области литературного письма и которых «расширение своих горизонтов» заставит «в некоторой степени отой[ти] от своего класса и приблизит[ь]ся к группе интеллигенции»<sup>2</sup>. Выводы эти были неприемлемы для многих — если не большинства — коммунистов, которые считали литературное «мастерство» признаком антипролетарского мировоззрения, преуменьшая необходимое для достижения высокого уровня грамотности количество времени и обучения. Луначарский же, напротив, вместо того чтобы поощрять короткие пути к литературной карьере, помогал подающим надежды молодым пролетариям приобрести литературную компетентность — например, организовал прием молодого поэта Анны Барковой на обучение по строгой литературной программе в Высшем литературно-художественном институте, основанном в 1921 году Валерием Брюсовым.

Совет Луначарского Барковой показывает, что он ожидал появления революционной литературы не в результате радикального разрыва с литературой прошлого, а в обычном процессе творческого письма, которым должны были заниматься писатели-коммунисты. Он предостерег ее от «неясных воздыханий о новой форме», добавив: «Ходя ночью по Кремлю, думайте лучше о новом сюжете. Новый сюжет — вот ключ к шедевру, когда человек талантлив. Действительно, новый, сильный, многогранный сюжет, а остальное приложится»<sup>3</sup>.

---

1 Полонский В. Очерки литературного движения революционной эпохи. М.; Л.: Гос. изд-во, 1929. С. 200.

2 Там же. С. 201.

3 Трифонов Н. Из опыта работы Луначарского с молодыми писателями // А.В. Луначарский: исследования и материалы / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. Л.: Наука, 1978. <http://lunacharsky.newgod.su/issledovaniya/issledovaniya-i-materialy/iz-opyta-raboty-lunacharskogo-s-molodymi-pisatelami/> (дата обращения: 22.12.2021).

Здесь, за одиннадцать лет до провозглашения соцреализма, Луначарский проявил скептицизм по отношению к литературным формулам, шаблонам и теориям литературы (коммунистической или иной). Писатель, придерживающийся теории, скорее всего будет следовать ее предписаниям, а не вводить новшества; а без инноваций литература впадает в посредственность. Акцент на конкретном в ущерб теоретическому опять-таки явствует из оценки Луначарским языковой фактуры. Он, пожалуй, единственный из советских марксистов ценил игровое обращение с языком, приветствуя футуристов и видя в них потенциал прирожденных детских писателей. Но и детскую литературу он не считал единственным литературным пространством для щедрой лингвистической «бесмыслицы» и «зауми». Не литературные предписания, не авторское мировоззрение было его отправной точкой — а просто идея живого языка как истока литературного творчества. В 1930 году он заявил:

...начинается колоссальная ломка литературного языка, она продолжается и после революции и развивается даже еще более быстро. Мы имеем огромное, в самом широком смысле слова, творчество. Каждое слово стало живым, текучим, оно стало необычайно гибким. Творческие возможности сделались необъятными. Ко всякому новому слову и словосочетанию мы привыкаем чрезвычайно быстро, оно нас не удивляет, мы делаем из него ходячую монету... не только нет худа без добра, но добра больше, чем худа. Опять-таки людям, привыкшим к определенным нормам и правилам, кажется, что это падение языка, что это варварство, что мы отчалили от благодатного берега и не можем приплыть ни к какому другому берегу, но это не так<sup>4</sup>.

Оценивая рукописи, Луначарский подталкивал авторов к партийным целям, но также считал важным понимать и ценить то, что пытается делать тот или иной автор. Начиная с поиска сильных сторон какого-либо писателя, чтобы помочь их развить. Нельзя критиковать «сквозь черные очки», полагал он, ведь тогда критик упустит из виду много ценного. Указывая на недостатки, он изо всех сил старался не обескуражить автора, пытаясь вместо этого оставить у него чувство, что полученная критика конструктивна. Говоря Николаю Глебовичу Виноградову (1893—1967), что его пьеса страдает от мистицизма в духе Мережковского, он пытался наставить автора на путь истинный, советуя руководствоваться «живой истори[ей]»<sup>5</sup>. Рекомендация не ставить пьесу не помешала Луначарскому наладить контакт с Виноградовым и назначать его на должности в органы Наркомпроса по вопросам оперы и театра, прежде всего — директором оперной студии «Мамонт» («Мастерской монументального театра») при бывшем Мариинском театре в Ленинграде<sup>6</sup>. «Этот удивительный человек, — вспоминал впоследствии Виноградов, — обладал ценнейшим даром: разгадывать таланты и открывать для них “зеленую улицу”»<sup>7</sup>.

4 Луначарский А. Пути детской книги // Луначарский А.В. О детской литературе, детском и юношеском чтении / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н.Б. Медведева. М.: Детская литература, 1985. <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-detskoj-literature/puti-detskoj-knigi/> (дата обращения: 22.12.2021).

5 Трифонов Н. Из опыта работы Луначарского с молодыми писателями.

6 Там же.

7 Там же.

## Воронский, созерцание и бессознательное

Наиболее широкими после Луначарского взглядами на природу творческого процесса (из ведущих большевиков) обладал Воронский. Как и Луначарский, он верил в постепенное возвращение писателей, будь то новички или просто не определившиеся в своем отношении к большевистскому режиму. С учетом этих качеств в 1921 году его назначили редактором только что основанного журнала «Красная новь», поручив привлекать беспартийных авторов в коммунистические ряды, поощряя их и предоставляя им возможность печататься.

В отличие от Луначарского, который рассматривал каждое произведение как неповторимое и уникальное, Воронский пытался дать общее определение искусства: «Искусство не есть произвольная игра фантазии, чувств, настроений, искусство не есть выражение только субъективных ощущений и переживаний поэта...»<sup>8</sup> И все же, пусть и не будучи выражением субъективных чувств, искусство, по его словам, во многом бессознательно и интуитивно: художник должен подчиняться своим непосредственным впечатлениям, сопротивляясь искушению корректировать их сознательными суждениями. Лишь так — а не исходя из рационального плана — искусство может открыть нечто новое; именно эта способность открывать и есть для Воронского само определение искусства. «Истинное художественное произведение всегда поражает своей новизной, всегда глубоко охватывает, всегда является откровением»<sup>9</sup>.

Что касается природы этого акта откровения, то критику объяснить ее кажется невозможным, разве что в самом смутном ключе. Искусство познаёт жизнь «с помощью образов (в форме живого чувственного созерцания)»<sup>10</sup>. «Настоящий поэт, настоящий художник — тот, кто видит идеи». Это не что иное, как знаменитое «мышление в образах» Белинского, и Воронский цитирует пассажи из Белинского, которые выглядят скорее мистическими, чем материалистическими: «Художник... перевоплощает [жизнь] “всезрящими очами своего чувства”»<sup>11</sup>. Искусство для Воронского — это прежде всего познание жизни. Но не знание в виде жизненного опыта или книжное знание, доступные всем людям. Именно путем познания и созерцания художник «видит» то, чего остальные, захваченные рутинной повседневности, не замечают<sup>12</sup>.

«Прекрасное открывается в предметах, в событиях, в людях независимо от того, как их хочет трактовать художник...»<sup>13</sup> Удивительно, что подобные взгляды высказывает большевик, толкуя творческий процесс как нечто такое, чему надо покориться, а не чем следует управлять. Это обусловило уязвимость Воронского — и вместе с тем сделало его хорошей кандидатурой на роль посредника между партией и писателями из старой интеллигенции, которых партия хотела привлечь на свою сторону.

В соответствии с этими взглядами Воронский отвергал мнимое искусство, стремящееся вызывать у публики «добрые чувства». По его словам, «искусство

---

8 Воронский А. Искусство и жизнь. М.; Л.: Круг, 1924. С. 10.

9 Там же. С. 10—11.

10 Там же.

11 Там же.

12 Там же. С. 11.

13 Воронский А. Искусство видеть мир (О новом реализме) // Воронский А. Избранные статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1982. Цит. по: [Slezkine 2017: 282].

не задается целью в первую очередь пробуждать в читателе “чувства добрые”. <...> Поэт не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть...»<sup>14</sup>. Эта позиция тоже диаметрально противоположна установке на соцреализм, впервые публично провозглашенной Ждановым в 1934 году.

## Троцкий и внутренняя ось художника

В отличие от Луначарского, который рассматривал каждое произведение индивидуально, и Воронского с его попыткой дать определение искусства, Троцкий на первое место ставил мировоззрение художника. В работе «Литература и революция» (1923) он утверждает, что страстная вера в революцию — единственно возможная основа литературно-художественной подлинности. Это бескомпромиссная позиция. В то же время лучшие авторы страны принадлежали, по мнению Троцкого, к беспартийной литературной интеллигенции, и советская литература пока вынуждена была опираться на них. Этим фактом, вкупе со здравостью эстетических суждений, объясняется готовность Троцкого дать им время на то, чтобы в полной мере принять революцию. Его название для них — «попутчики» — отражало оптимистическую веру в то, что так они и поступят. Кроме того, оно отодвигало час расплаты, когда ему пришлось бы смириться с необходимостью отвергнуть литературные произведения, которые он считал блестящими. В любом случае либеральность Троцкого сопровождалась оговоркой о небессрочности.

В «Литературе и революции» Троцкий цитирует Надежду Павлович, вспоминая слова А. Блока: «Большевики не мешают писать стихи, но они мешают чувствовать себя мастером... Мастер тот, кто ощущает стержень всего своего творчества и держит ритм в себе»<sup>15</sup>. Далее Троцкий комментирует:

Большевики мешают чувствовать себя мастером, ибо мастеру надо иметь ось, органическую, бесспорную, в себе, а большевики главную-то ось и передвинули. Никто из попутчиков революции... не несет стержня в себе... законченное мастерство, с уверенным стержнем в себе, еще впереди<sup>16</sup>.

Троцкий, видимо, имел в виду следующее место из мемуаров Павлович:

Это чувство правды (Звука и ритма. — К.Э.) пронизывало все творчество поэта. Потому-то живой Блок ничем не искажал того образа, который создавался после чтения его стихов. Стихи были естественным выражением его существа. При всей трагичности своего мироощущения Блок действительно был «сыном гармонии». У него был абсолютный слух к стиху, как бывает абсолютный слух к музыке. В творчестве своем он исходил из музыкального начала<sup>17</sup>.

14 Воронский А. Искусство и жизнь. С. 10.

15 Троцкий Л. Литература и революция. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 56.

16 Там же.

17 Павлович Н. Воспоминания об Александре Блоке // Прометей: Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». Т. 11. М.: Молодая гвардия, 1977. С. 247.

Павлович описывает скорее некий поэтический пульс, чем внутреннюю ось личности. В ее описании Блока отсутствует ось, которую могли бы «передвинуть» внешние силы. Речь идет о пронизанности звуком и ритмом, этой элементарной основой поэзии. Павлович уподобляет это обладанию «абсолютным слухом»: «В творчестве своем он исходил из музыкального начала»<sup>18</sup>. Полагая, что Блок исходит из наличия оси в каждом художнике, Троцкий неверно истолковывает этот пассаж таким образом, чтобы выдвинуть марксистское видение искусства. В его интерпретации подобная ось принадлежит к надстройке, а главной детерминантой этой оси выступают материально-экономический базис общества и классовые отношения. Любой, кто не позволяет своей внутренней оси откликнуться на потрясения Революции, лишен как человеческой, так и творческой подлинности — и не будет иметь никакого веса.

Позиция Троцкого более узкая, чем Воронского, который тоже поддерживал цель создания прореволюционной литературы, однако отказывался определять искусство с точки зрения какого-либо политического или социального блага. Воронский исходит из вневременного определения искусства; взгляды Троцкого на художественную подлинность обусловлены временем. В этом Троцкий был далек от Воронского, хотя и считал его лучшим наставником для неангажированной литературной интеллигенции.

Троцкий отмечал «раздвоенность» многих попутчиков<sup>19</sup>, которые писали о революции одобрительно, но сдержанно. Один из примеров — Пильняк: «...[он] художественно же [революцию] оправдать не может, ибо идейно не охватывает»<sup>20</sup>. В книге Троцкого подразумевается, что автора, который по настоящему принимает революцию, не придется подвергать цензуре:

Относительно попутчика всегда возникает вопрос: до какой станции? Этому вопросу нельзя сейчас, однако, предрешить и в самой приблизительной степени. Разрешение его зависит не только от субъективных свойств того или иного из попутчиков, но главным образом от объективного хода вещей в ближайшее десятилетие<sup>21</sup>.

Условная, временная терпимость Троцкого к попутчикам отличает его и от Луначарского. Зато Троцкого совершенно не заботила «доступность», которую Сталин в декабре 1935 года превратит в *sine qua non*. В вопросе литературного мастерства он соглашался с Луначарским: оно необходимо. Когда самые насущные революционные задачи будут выполнены, читатели из рабочего класса потребуют

все более внимательного, точного, мастерского, артистического отношения к языку, основному орудью культуры, — не только в стихах, но и в прозе, и даже в прозе особенно... Мысль можно уточнить только тщательным подбором слов, их всесторонним, в том числе и акустическим, взвешиванием, их продуманным сочетанием<sup>22</sup>.

Хотя некоторые другие высокопоставленные большевики, например Бухарин и Воронский, занимали такую же позицию, она не была преобладающей среди руководства и явно не пользовалась популярностью среди так называемых

18 Там же.

19 *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 58.

20 Там же. С. 72.

21 Там же. С. 56.

22 Там же. С. 116.

пролетарских писателей и критиков, вступавших в ожесточенную полемику с беспартийными авторами, отстаивавшими важность мастерства. Горький, конечно, был неумолимым поборником мастерства, хотя с энтузиазмом поддерживал усилия партии по привлечению рабочих в литературу.

После смещения Троцкого, Воронского и редактора «Сибирских огней» Владимира Зазубрина в 1927—1928 годах авторитетная литературная «теория» или, вернее, литературная линия перешла в ведение руководства РАПП во главе с Леопольдом Авербахом. В самом деле, падение Воронского в немалой степени объяснялось желанием хитроумного и обладавшего хорошими связями Авербаха сменить его в качестве верховного литературного авторитета. Влияние Луначарского тоже ослабло, хотя наркомом просвещения он оставался еще два года. В 1932 году Сталин, сочтя Авербаха ненадежным кадровым работником, распустил РАПП (а вместе с ним и все прочие литературные группы). Теперь он передал литературу в руки надежных партийных кадров, ею не интересовавшихся (И.М. Гронского и затем А.С. Щербакова), используя в качестве рупора советской литературы Горького, чьи заявления маскировали постепенное управляемое внедрение новой литературной политики в долгосрочной перспективе. Отныне любые литературные теории, высказываемые — даже публично и громко — писателями и другими людьми с подлинным интересом к литературе, обрекались на незначительность. Это касалось и выступления Бухарина на I Съезде советских писателей в августе 1934 года.

## Возвышение партийных критиков

Принятое Сталиным в апреле 1932 года решение создать единую писательскую организацию для всех советских писателей стало решающим шагом в установлении государственного контроля над литературой. В то же время картину осложняли другие литературные течения, прежде всего путаница в отношении соцреализма как обязательного, однако нечетко определенного метода советской литературы, продолжающиеся споры о литературном мастерстве и появление нового журнала «Литературный критик», в котором работала группа коммунистов, открыто ратовавших за мастерство<sup>23</sup> [Platt, Brandenberger 2006: 135; Clark 2011: 168].

Конец культурной революции и пролетаризации в 1932 году принес облегчение авторам, затравленным РАПП, а поворот к Союзу писателей ознаменовал собой новую инклюзивную политику, согласно которой любые писатели, партийные и беспартийные, будут приниматься в советскую литературу при условии, что объявят о своей лояльности советской власти. Примечательно, однако, что к моменту этого «гостеприимного» сдвига почти все благоволившие литературе партийные вожди и редакторы утратили свои руководящие позиции и влияние. Это, в частности, Троцкий, Луначарский, Воронский, Вячеслав Полонский (умерший естественной смертью в 1932 году) и Зазубрин. «Возрождение» Бухарина вскоре будет дезавуировано публичной партийной критикой его доклада на I Съезде советских писателей в августе 1934 года.

23 См. речь Л. Субоцкого: Советская литература на новом этапе. Стенограмма первого пленума оргкомитета Союза советских писателей (29 октября — 3 ноября 1932). М.: Советская литература, 1933. С. 182—183.

Новая инклюзивность для *писателей* сопровождалась ужесточением цензуры для *литературы*. Желавшее четкой, неизменной литературной модели «запугивающее» крыло большевистского руководства прочно держалось в седле. В глазах Сталина ценность писателя определялась агитпроповской ценностью его литературной продукции.

Экспертом по вопросам как литературы, так и действительности отныне провозглашался критик, что явилось радикальным разрывом с традицией почитания великих русских писателей как выразителей истины и даже пророков. Не дожидаясь официального создания Союза писателей на I Съезде писателей СССР, секция критики с помпой приступила к работе, проведя Всесоюзное совещание критиков и литературоведов, на открытии и закрытии которого выступил Павел Юдин — директор Института красной профессуры и ответственный секретарь оргкомитета I Съезда. Если раньше писатели могли отмахиваться от оскорбительных статей рапповских критиков<sup>24</sup> как не совпадающих с политикой коммунистической партии проявлений личной вражды, то теперь посыл был таков: читатели и писатели могут быть уверены, что критики говорят от лица партии. Еще яснее этот партийный акцент на критике стал после очень скорой — спустя всего пять месяцев, в марте 1935 года — организации посвященного литературной критике пленума Союза писателей. Основной докладчик Иван Беспалов прямо заявил, что отчасти цель литературной критики в том, чтобы напоминать писателям о воспитательном императиве литературы, и что книги будут оцениваться в зависимости от вклада их героев в построение социализма<sup>25</sup>.

Литература — улица с двусторонним движением. Главным объектом воспитательной работы, которая вменялась в обязанность писателям, выступали читатели. Если Союз писателей существовать мог, то всенародный Союз читателей едва ли был возможен. Этой цели должны были служить статьи и рецензии критиков в центральной печати, предвосхищающие интерпретацию литературных произведений отдельными читателями. С современной точки зрения можно, пожалуй, сказать, что мы наблюдаем решение возложить на критиков роль гегемона в попытке приблизиться к виртуальному «Союзу читателей» в довиртуальном мире. Критики имели «двойной портфель», диктуя писателям, что писать, а читателям — как понимать написанное писателями. Как отметил в своем основном докладе на втором пленуме Союза писателей Беспалов, критики должны указывать писателям на социальные процессы, которые необходимо отразить в литературе<sup>26</sup>.

В публичном отношении годы с 1932-го по лето 1936-го были временем дискуссий, прежде всего на ежегодных пленумах Союза писателей. Открытые всем авторам двери Союза писателей и создание нового девиза — «социалистический реализм» — заставили многих писателей поверить в то, что теперь у них есть возможность внести вклад в литературную политику. На пленумах и в публичных дискуссиях многие писатели, в том числе Михаил Зощенко,

24 См., например, речи Б. Пильняка и С. Городецкого на первом пленуме Оргкомитета: Советская литература на новом этапе... С. 131, 187.

25 *Беспалов И.* Состояние и задачи советской критики // Второй пленум правления Союза советских писателей СССР. Март 1935. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1935. С. 33, 35.

26 Там же. С. 34.



Мариэтта Шагинян, Константин Федин, пытались заполнить «серые зоны» понятия «социалистический реализм», предлагая возможные его трактовки. Многие высказывались за творческую свободу в определенных границах, надеясь на приемлемый для идеологических чиновников компромисс [Ану 2020: 87, 94—95, 104; Khazanov 2018: 580]. Но на самом деле литературная политика проводилась Сталиным и секретарями ЦК после консультации с Агитпропом<sup>27</sup>. Выступление Жданова на I Съезде Союза писателей в 1934 году, в котором он охарактеризовал писателей как «инженеров человеческих душ», показало всеобъемлющий охват, подразумеваемый термином «социалистический реализм». Оно определило не только литературу (и в конце концов, все искусство), но и художника.

По-прежнему заметная роль и очевидная влияние Горького и Бухарина явно были умышленным — и временным — ходом со стороны Сталина, который на начальных этапах формирования Союза писателей рад был ввести литераторов в заблуждение, пытаясь тем самым снискать их поддержку. Публичные споры и впечатление, будто писатели могут влиять на развитие литературной политики, длились до весны 1936 года, когда кампания против формализма и натурализма разгромила неконформистские позиции, что можно рассматривать как литературную прелюдию к Большому террору.

Со смертью Горького всего лишь через два месяца по завершении этой кампании и падением Бухарина в последующие месяцы оставшиеся заметные голоса в защиту эстетики и мастерства были, казалось, уничтожены. Тем не менее поддержка литературного качества продолжилась в месте пусть и менее значимом, но все равно видном — на страницах «Литературного критика». Своим существованием этот созданный в 1933 году журнал обязан стечению обстоятельств. Авербах пренебрег партийными директивами, требовавшими вести новую политику в отношении писателей. Экстренный пленум РАПП, проведенный в декабре 1931 года по распоряжению ЦК, был последним шансом Авербаха продемонстрировать партийную дисциплину (послушание) [Шешуков 1970: 303]. Ему было дано указание публично признать свою групповщину и отказаться от нее<sup>28</sup> [Максименков 2003: 227]. После беглой ссылки на эти указания большую часть своего выступления он посвятил защите недавно отвергнутой политики РАПП и перечислению писателей, которых руководство РАПП разгромило<sup>29</sup>. Это стало последней каплей, спровоцировавшей решение Сталина о ликвидации РАПП. Даже после постановления от 23 апреля о роспуске этой организации журнал «На литературном посту» продолжал продвигать рапповские позиции, в том числе лозунг «Союзник или враг», официально отвергнутый при создании Союза писателей [Шешуков 1970: 314—315].

Литературные журналы РАПП «Октябрь» и «Молодая гвардия» просто перешли под контроль новых редакций, однако издание литературно-критического журнала «На литературном посту» — особой вотчины Авербаха — Сталин

27 Обратим внимание, например, на закулисный выбор А.С. Щербакова вместо Горького в заключительный день I Съезда писателей [Максименков 2003: 266—267] и на его одновременное назначение в Агитпроп [Максименков 1997: 26]. В качестве первого секретаря Союза писателей Щербаков отвечал перед самим собой как сотрудником Агитпропа.

28 Авербах Л. О перестройке РАПП // На литературном посту. 1931. № 35—36. С. 6—13.

29 Авербах Л. За ленинскую партийность творческого метода // Октябрь. 1932. № 1. С. 169—179.

прекратил. Его заменили «Литературным критиком», чью редакцию составили противники Авербаха, которые воспользовались шансом повлиять на литературную политику.

После выбытия Троцкого, Воронского, Луначарского и Бухарина «Литературный критик», выпускаемый с июня 1933 года, стал своего рода попыткой следующего поколения сформулировать либеральную коммунистическую эстетику. «Интернационалисты» Дьёрдь Лукач, Елена Усиевич и Михаил Лифшиц смело использовали свою новую площадку. Начали они с нарушения негласного уговора никогда не высказывать в печати широко распространенную точку зрения, что качество советской литературы снизилось. Еще смелее было заявление, что причиной тому требование соответствовать курсу партии и правительства<sup>30</sup>. Иногда партийные секретари соглашались, что литература скучна, но никогда не признавали причиной идеологические ограничения, всегда отыскивая множество других виновников<sup>31</sup>.

Примечательно, что, пока «Литературный критик» пропагандировал эти взгляды, демонстрировавшие широчайшую эстетическую свободу литературные журналы «Красная новь» (1921—1927) и «Сибирские огни» изменили характер после падения своих основателей и покровителей — Троцкого и Владимира Зазубрина. Действительно, широкий взгляд «Литературного критика» на допустимое в литературе никогда не разделялся секретарями ЦК, занимавшимися литературными вопросами (Сталин, Жданов, Андрей Андреев, Георгий Маленков). Катерина Кларк объясняет взлет этих интернационалистов желанием партии взаимодействовать с европейскими левыми и на данном этапе заручиться их поддержкой [Clark 2008]. Это, безусловно, явилось одним из факторов, но весьма вероятно, что перед нами очередной пример многочисленных тактических ходов Сталина. Избавившись от Авербаха, Сталин превратил остальные высшие литературные кадры РАПП — Фадеева, Ставского и Ермилова — в подчиненных функционеров, поставленных для того, чтобы в будущем проводить его политику. Также не исключено, что эстетические заявления «Литературного критика» ошеломляли секретарей. И все же если бы Сталин не счел необходимым устранить Авербаха, то неизвестно, смогла ли бы группа Лукача — Усиевич приобрести площадку именно тогда, когда Сталин и секретари ЦК намеревались обеспечить послушание литературы. После этого журнал шесть лет просуществовал как «закулисье» партийной критики.

Противоречие между эстетическими и воспитательными функциями литературы вызвало ожесточенные споры на заседаниях и пленумах Союза писателей в 1934—1936 годы. Даже доверенные сталинские кадры в те годы (1932—1936) иногда проявляли признаки неуверенности, стресса и вольномыслия. Ортодоксальные партийные критики наподобие Ермилова и Беспалова подчас делали заявления, которые как будто выдавали их тайную или подспудную поддержку литературного мастерства. В своем основном докладе на Втором пленуме Беспалов, по-видимому, следовал указаниям подчеркнуть воспитательную функцию литературы, но потом запутался в деталях. Он за-

30 Асмус В. О нормативной эстетике // Литературный критик. 1934. № 1. С. 190. Цит. по: [Gunther 2011: 92].

31 В частности, руководителей Союза писателей обвиняли в том, что они небрежно работают с писателями и журналами или уделяют слишком много времени обращениям своих членов в Литфонд за материальной помощью [Апу 2020: 172—173].

явил, что объективное изложение фактов без авторского руководства — это одобряемый литературный метод (собственно, всего один из двух). Хотя это еще далеко не позиция отстаивания мастерства, готовность отказаться от направляющего рассказчика — явный шаг от «воспитания» к «эстетике». Возможно, Беспалов искал компромиссное решение; из стенограмм второго и третьего пленумов видно, что ряд писателей пытались найти такие компромиссы в надежде убедить идеологических чиновников пойти им навстречу [Апу 2020: 99]. Одно такое предложение внесла выбранная делать один из двух содокладов на том же пленуме Маризэтта Шагинян, которая попыталась показать: новые интерпретации литературного произведения — процесс естественный, поскольку последующие поколения всегда найдут новые трактовки в зависимости от изменившихся обстоятельств<sup>32</sup>. Ее аргументы так и не стали предметом обсуждения — их просто проигнорировали. Если произведение должно было обучать читателей, оно не могло быть предметом конкурирующих интерпретаций. По этой логике целью была единая, «правильная» интерпретация, разделяемая каждым читателем. В то время как писатели использовали публичные дискуссии 1932—1936 годов, чтобы набросать широкое определение социалистического реализма, Сталин и Жданов рассматривали его более узко. Провозглашение Сталиным в декабре 1935 года Маяковского «лучшим, талантливым поэтом нашего времени»<sup>33</sup> было неверно истолковано многими современниками как одобрение литературных и лингвистических инноваций. Эти писатели были ошеломлены три месяца спустя, когда «Правда» осудила «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича за недоступность и «формализм»<sup>34</sup>. Юрий Олеша выразил всеобщее недоумение: «Мне непонятны два разноречивых акта: восхваление Маяковского и унижение Шостаковича. Шостакович — это Маяковский в музыке»<sup>35</sup>. Сталинская похвала в адрес Маяковского должна была быть связана не с авангардизмом, а с доступностью. Писателей согнали на ряд собраний, чтобы разоблачить и отречься от всякого литературного формализма и связанного с ним «мастерства». «Доступность» теперь бесспорно восторжествовала над тем мастерством, которое подчеркивали Луначарский, Воронский и Троицкий.

До этого момента противники мастерства обычно отождествляли его с формой и техникой, считая их чем-то незначительным в сравнении с общественным сознанием, мировоззрением и серьезным содержанием. В результате литературное мастерство стало признаком идеологической ущербности, причем предположение это подкреплялось тем фактом, что литературные мастера почти поголовно принадлежали к беспартийной старой интеллигенции.

В условиях примата воспитательной функции литературы главным недостатком мастерства стала недоступность. Как может литературное произведение воспитывать, если читатели не могут его понять? Доступность по сути отметала остранение, заумный язык, эксцентричность ОБЭРИУ и — потенци-

32 Шагинян М. Чего ждет писатель от критика // Второй пленум правления Союза советских писателей СССР. Март 1935. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1935. С. 45.

33 Владимир Маяковский // Правда. 1935. 5 декабря. Цит. по: [Флейшман 1984: 269].

34 Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 января. Цит. по: [Флейшман 1984: 297].

35 Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б) — ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1953 гг / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М.: Демократия, 2002. С. 290.

ально — любое неконвенциональное использование языка. А неповторимый язык — ключевой элемент литературного мастерства. (И наоборот: «мышление в образах» таковым не является.) Формалистское различие между практическим и поэтическим языком теперь можно было понимать как различие между языком доступным и недоступным. Результат значительно способствовал превращению «практического языка» в язык литературы. «Правда» продемонстрировала важность доступности на примере Шостаковича, а затем быстро анонсировала серию писательских собраний, призванных разоблачить и осудить любые виды литературного формализма.

«Литературный критик», со своей стороны, не ограничивался отстаиванием собственной позиции. Он сделал шаг к реабилитации неудобного Андрея Платонова, напечатав два его рассказа летом 1936 года<sup>36</sup>. Теперь сотрудники журнала и правда ступили на тонкий лед, а Ермилов только того и ждал. В конце концов ему удалось воспользоваться ошибками соперников, дружбой с высокопоставленным Фадеевым и счастливым стечением политических обстоятельств (подписанием пакта Молотова — Риббентропа вскоре после того, как Лукач напечатал антифашистские высказывания), чтобы убедить партийных секретарей (Сталин, Молотов, Жданов, Андреев, Маленков) в том, что «Литературный критик» — источник вреда [Корниенко 2000: 822]. Ради подавления борьбы за власть партийные секретари уничтожили инструменты ее ведения, закрыв и «Литературного критика», и секцию критики Союза писателей.

## Последствия: беспартийный канал

«Литературный критик» был принципиальным и смелым публичным защитником коммунистической литературы, опирающейся на эстетику. Борьба, которую он вел, была безнадежной, а после его закрытия не осталось ни одного заметного голоса или печатного органа, публично выступающих за свободу литературного творчества или за право автора отдавать предпочтение эстетической стороне. Аргументы в пользу мастерства и эстетики, утративших свои позиции с устранением либеральных большевистских вождей, теперь почти исчезли из публичных дискуссий. Однако соответствующая практика продолжала передаваться от опытных писателей к литературным новичкам в тихих уголках литературной инфраструктуры, где беспартийные авторы занимали какие-либо должности, прежде всего в Литинституте.

К 1933 году, когда Литинститут открыл свои двери, либерально окрашенную коммунистическую эстетику можно было найти только в редакции «Литературного критика». Но студенты обучались мастерству и эстетике у беспартийных писателей, которые вели семинары прозы, поэзии и драмы. Основная программа Литинститута включала преподавание диалектического материализма и исторического материализма, однако в семинарах по специальности учили собственно литературному письму. В число преподавателей входили такие беспартийные авторы, как Николай Асеев, Константин Федин, Константин Паустовский, Илья Сельвинский, Виктор Шкловский и Михаил Зощенко. Они подчеркивали традиционные предпосылки хорошего письма: знать свой пред-

36 Платонов А. Бессмертие // Литературный критик. 1936. № 8. С. 114—128; Он же. Фро // Литературный критик. 1936. № 8. С. 129—145.

мет и писать от сердца. В самих этих предпосылках коренился подспудный конфликт с той версией соцреализма, которую в 1934 году сформулировал Жданов и подкрепило освещение «Правдой» дискуссий о формализме/натурализме. Паустовский, например, учил, что невозможно написать рассказ на основе опосредованного знания (неявная критика партийной практики посылать писателей в колхозы и на фабрики, чтобы они могли написать об этом роман)<sup>37</sup>. Сельвинский шел дальше, пытаясь научить студентов ценить «бескорыстную поэзию»<sup>38</sup>. Самуил Маршак (который в Литинституте не преподавал, зато был влиятельным наставником детских писателей в Госиздате), советовал авторам: «Пишите... только о том, что вас действительно волнует! И только тогда, когда вы действительно чувствуете, что не можете не писать об этом!»<sup>39</sup> Заключенная здесь предпосылка, что сочинительство — результат внутренней потребности художника, несовместима ни с какими из литературных предписаний.

Паустовский убеждал студентов писать просто и ясно, но это не то же самое, что партийный призыв к доступности. Простота и ясность не обязательно подразумевали, что цель такого письма — воспитание читателей, и не равнялись определенности авторского отношения к персонажам и теме. После войны писательские надежды на цензурные послабления оказались обмануты до такой степени, что даже писатели-коммунисты усердно ратовали за освобождение литературы от модели родительского руководства, в отстаивании альтернативной модели ссылаясь на Чехова<sup>40</sup>.

Если партийные чиновники и печать делали акцент на идеологии, партийности и идеальных героях-социалистах, преподаватели литературного письма и «Литературный критик» сосредоточивались на обучении принципам хорошего письма. Примером может послужить эффективное использование детали. В одном эссе 1936 года Лукач утверждал, что мелкие описательные детали следует включать в роман лишь тогда, когда они усиливают или двигают вперед более крупную тему [Clark, Tihanov 2011: 118]. Быть может, отчасти это задумывалось как ответ Беспалову, который в своей речи на пленуме 1935 года высмеял деталь как нечто недостойное, отвлекающее от социалистического посыла произведения. В пример Беспалов привел беспартийного критика Григория Мунблита, который в рецензии на повесть Василия Гроссмана «Глюкауф» писал:

Трудно ощутить его реально, если писатель скрыл от нас неизбежные у такого человека черные ногти, засаленный ворот рубахи, давно не бритую щетину на подбородке, усыпанные перхотью плечи и т.п.<sup>41</sup>

Возражая на эту оценку, Беспалов сказал слушателям:

Таким образом, правильно завязанный галстук становится основным критерием оценки человека. Это, разумеется, не социалистический критерий оценки до-

37 Медников А. На уроках Паустовского // Воспоминания о Литинституте 1933—1983. М.: Советский писатель, 1983. С. 89.

38 Наровчатов С. Годы учения // Воспоминания о Литинституте 1933—1983. М.: Советский писатель, 1983. С. 106.

39 Ассовская А. Как писатель Ян Ларри Сталина просвещал // Распятые: Писатели-жертвы политических репрессий / Сост. З. Дичаров. Вып. 1: Тайное становится явным. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 219.

40 РГАЛИ. Ф. 631, Союз писателей СССР. Оп. 15. Д. 779. Л. 58.

41 Беспалов И. Состояние и задачи советской критики. С. 12.

стоинств человека. Мунблит стремится развенчать один из героических образов нашей действительности<sup>42</sup>.

Критикуя Мунблита, Беспалов изо всех сил пытается связать использование детали с буржуазными пережитками, игнорируя грязные ногти, упоминание которых приветствует Мунблит, и заменяя их галстуком джентльмена. В своем недоверии к детали как буржуазному приему Беспалов был далеко не одинок [Dobrenko 2011: 169].

## Заключение

Троцкий предостерегал от преждевременного почитания авторов, обративших на себя внимание своими произведениями, но еще не достигших полной художественной зрелости. В 1923 году он приводит в пример Пильняка:

Все это (Недостатки Пильняка. — К. Э.), может быть, и неизбежные болезни роста, но при одном условии: чтоб без маститости. Если же при ломком голосе самодовольство и учительство, то от бесславного конца не спасет и большой талант. Это и в дореволюционные времена было уделом многих наших подававших надежды, которые сразу окунались в маститость и захлебывались в ней<sup>43</sup>.

Предсказание Троцкого сбылось, но не для Пильняка, чей «беславный конец» оказался совсем иным. Пожалуй, обрушившиеся на официально одобренных писателей премии и признание сдерживали их рост не меньше цензуры.

Устранив либеральных большевиков, партия институционализовала жесткое отношение к литературе посредством цензуры, учреждения Союза писателей, возвышения партийных критиков над авторами, компрометации литературного мастерства, вокруг которого был создан ореол подозрительности, и призыва к доступности. Перед лицом этой враждебной творческому началу в литературе силы эстетические ценности, которым в 1920-е годы находилось место в большевистской мысли, сумели выжить благодаря беспартийным авторам, работавшим в условиях малой заметности. Взгляды либеральных большевиков были искоренены, однако странным образом вновь проявились в преподавательской и наставнической деятельности беспартийных писателей в Литинституте.

*Пер. с англ. Нины Ставрогиной*

---

42 Там же.

43 Троцкий Л. Литература и революция. С. 78.

## Библиография / References

- [Корниенко 2000] — «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества / Ред. Н.В. Корниенко. Вып. 4. М.: Наследие, 2000.
- (“Strana filosofov” Andreya Platonova: Problemy tvorchestva / Ed. by N.V. Kornienko. Iss. 4. Moscow, 2000.)
- [Максименков 1997] — Максименков Л.В. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936—1938. М.: Юридическая книга, 1997.
- (*Maksimenzov L. V. Sumbur vmesto muzyki: Stalin-skaya kul'turnaya revolyutsiya 1936—1938. Moscow, 1997.*)
- [Максименков 2003] — Максименков Л.В. Очерки номенклатурной истории советской литературы (1932—1936): Сталин, Бухарин, Жданов, Щербаков и др. // Вопросы литературы. 2003. № 4. С. 212—258; № 5. С. 241—297.
- (*Maksimenzov L. V. Ocherki nomenklaturnoy istorii sovetskoy literatury (1932—1936): Stalin, Bukharin, Zhdanov, Shcherbakov i dr. // Voprosy literatury. 2003. No. 4. P. 212—258; No. 5. P. 241—297.*)
- [Флейшман 1984] — Флейшман Л. Борис Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem: The Magnes Press, 1984.
- (*Fleishman L. Boris Pasternak v tridsatye gody. Jerusalem, 1984.*)
- [Шешуков 1970] — Шешуков С. Неистовые ревнителю: Из истории литературной борьбы 20-х годов. М.: Московский рабочий, 1970.
- (*Sheshukov S. Neistovye revniteli: Iz istorii literaturnoy bor'by 20-kh godov. Moscow, 1970.*)
- [Any 2020] — Any C. The Soviet Writers' Union and Its Leaders: Identity and Authority under Stalin. Evanston: Northwestern University Press, 2020.
- [Clark 2008] — Clark K. Germanophone Contributions to Stalinist Literary Theory: The Case of Georgy Lukacs and Michail Lifšic, and Their Roles in *Literaturnyj Kritik* and IFLI // Russian Literature. 2008. No. 63. P. 514—518.
- [Clark 2011] — Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931—1941. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011.
- [Clark, Tihanov 2011] — Clark K., Tihanov G. Soviet Literary Theory in the 1930s: Battles over Genre and the Boundaries of Modernity // A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond / Ed. by E. Dobrenko and G. Tihanov. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011. P. 109—143.
- [Dobrenko 2011] — Dobrenko E. Literary Criticism and the Institution of Literature in the Era of War and Late Stalinism, 1941—1953 // A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond / Ed. by E. Dobrenko and G. Tihanov. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011. P. 163—183.
- [Gunther 2011] — Gunther H. Soviet Literary Criticism and the Formulation of the Aesthetics of Socialist Realism, 1932—1940 // A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond / Ed. by E. Dobrenko and G. Tihanov. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011. P. 90—108.
- [Khazanov 2018] — Khazanov P. Honest Jacobins: High Stalinism and the Socialist Subjectivity of Mikhail Lifshitz and Andrei Platonov // The Russian Review. 2018. Vol. 76. No. 4. P. 576—601.
- [Platt, Brandenberger 2006] — Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda / Ed. by K. Platt and D. Brandenberger. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2006.
- [Slezkine 2017] — Slezkine Y. The House of Government: A Saga of the Russian Revolution. Princeton: Princeton University Press, 2017.