

ОТ КОМСОМОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ К ПАРТИЙНОЙ: «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Евгений Добренко

Между осенью 1922 года, когда ЦК РКСМ принял специальное решение об организации «объединения комсомольских писателей “Молодая гвардия”» и 1932 годом, когда был официально провозглашен метод соцреализма, лежит десятилетие, которое, кажется, стирает связь между двумя этими явлениями. Такая связь чаще усматривается между соцреализмом и группировками, прямо предшествовавшими ему (например, РАПП или ЛЕФ). Между тем, культурное поле, в котором возник соцреализм, формировалось задолго до известной «перестройки литературно-художественных организаций» и даже до возникновения самих этих «организаций».

Душой «Молодой гвардии» были молодые партийные функционеры (они же критики, поэты, писатели), подвизавшиеся на комсомольской работе и группировавшиеся вокруг журнала «Юный коммунист» — Л. Авербах (19 лет, член партии с 1920 г.), А. Безыменский (24 года, член партии с 1916 г.), А. Жаров (18 лет, член партии с 1920 г.), А. Зонин (21 год, член партии с 1918 г.), Г. Лелевич (21 год, член партии с 1917 г.), Ю. Либединский (24 года, член партии с 1920 г.), С. Родов (29 лет, член партии с 1918 г.). Они же собрали вокруг себя провинциальную молодежь. Видимо, однако, работать с «начинающими комсомольскими поэтами» организаторы «Молодой гвардии» не собирались — тесными казались комсомольские рамки, тянуло к «большому литературному делу». Так 7 декабря того же года, буквально через два месяца ими организуется литературная группа «Октябрь», заявившая о своем праве на наследство в «пролетарской литературе». Еще через четыре месяца, в марте 1923 года, *те же* персонажи организуют МАПП, которая включила в себя «Молодую гвардию», «Октябрь» и «Рабочую весну» и меньше чем через год вошла в ВАПП — причем таким образом, что подчинила себе и ее. Весь процесс занял полтора года — так начиналась история могущественного РАППа¹.

Стоит отметить, что в огромной литературе о 1920-х годах «Молодая гвардия» практически не упоминается или упоминается как короткая прелюдия к РАППу и «Перевалу»². Уже одно то, что именно из этой организации вышли впоследствии такие мощнейшие литературные группировки 1920-х годов, как РАПП и «Перевал», привлекает к ней интерес. Невнимание исследователей к «Молодой гвардии» вполне, впрочем, объяснимо: в отличие от ЛЕФа, Пролеткульта, «Кузницы», а позже РАППа и «Перевала», «Молодая гвардия» выглядит литературной организацией несамостоятельной и слабой. Она быстро распалась, ассимилировавшись в РАППе и лишившись наиболее ярких своих авторов (Эдуард Багрицкий, Артем Веселый, Михаил Голодный, Михаил Светлов, ушедшие в фактически ими же основанный «Перевал»). Да и для самих основателей «Молодая гвардия» оказалась стартовой площадкой для выхода «на литературный пост».

На литературном перепутье 1922 года «Молодая гвардия» *не могла не появиться*: «пролетарская литература» была не только институционно разбита, но полностью деморализована. Мощный субкультурный поток, выплеснувшись после революции в Пролеткульте, встретил в лице «своей» власти полное неприятие; русло начало иссыхать, «живое творчество масс» — растекаться. Не примирившиеся

(«организационно» и «идеологически») «кузнецы» своей оппозицией буквально, как говорилось в те годы, «ставили в порядок дня» создание властью *своей* литературы. То, что эта своя литература называлась «пролетарской», «комсомольской» или «литературой революционно настроенного молодняка», смущать не должно. Это была прежде всего *партийная литература*, т. е. лишенная самостоятельности и потому готовая идти за тем «революционным идеалом», который давался в виде «внележащей идеологии» (В. Шкловский). И рождалась она именно в «Молодой гвардии».

«Молодая гвардия» была уникальной организацией: впервые литературная группировка родилась не «сама по себе», не просто, изменяясь, шла навстречу власти (как, например, «левые художники» после революции) или, наоборот становилась к ней в оппозицию (как пролеткультовцы или «кузнецы»), но была создана *самой* властью. Этот поистине революционный шаг свидетельствовал о готовности новой власти к участию в политико-эстетической деятельности и говорил об огромных перспективах в этой сфере. Власть *обязана была* позаботиться о том, чтобы, говоря словами А. Воронского, «прущие» из «глухих углов» новые писатели (прежде всего, разумеется, молодежь) получили возможность идти не во фрондирующие Пролеткульт и «Кузницу», но в подконтрольную и лояльную «литературную организацию молодежи», группировавшуюся при журнале «Молодая гвардия», который задумывался поначалу как предприятие широкое, с размахом, никак по своей плюралистичности не уступавшее «Красной Нови» А. Воронского. Возглавляемая Л. Авербахом редколлегия сообщала еще в 1923 году, что к сотрудничеству с журналом привлечены не только записные комсомольские писатели и поэты (А. Безыменский, А. Дорогойченко, И. Доронин, А. Жаров, М. Колосов, М. Светлов), но и «кузнецы» (В. Александровский, А. Гастев, В. Казин, В. Кириллов, П. Низовой, С. Обрадович, Самобытник), и (в очень скором будущем) перевальцы (А. Воронский, М. Голодный, В. Правдухин), и «лефы» (Б. Арватов, Н. Асеев, О. Брик, В. Маяковский, С. Третьяков), и пролеткультовцы (от П. Керженцева до В. Плетнева), и «красная профессура» (от А. Деборина до В. Фриче), не говоря уже о партийной элите, которая практически вся, как сообщалось, «участвует в журнале» (В. Бонч-Бруевич, Н. Бухарин, А. Енукидзе, Г. Зиновьев, М. Калинин, Л. Каменев, Г. Кржижановский, Н. Крупская, А. Луначарский, М. Ольминский, Г. Пятаков, К. Радек, И. Сталин, Ю. Стеклов, Л. Троцкий, А. Чичерин, Е. Ярославский и даже Клара Цеткин)³... Словом, весь партийно-литературный бомонд «молодой Советской Республики».

Это не была только реклама для привлечения подписчиков. На страницах «Молодой гвардии» первых лет печатались стихи В. Маяковского и Михаила Голодного, Н. Асеева и И. Уткина, С. Обрадовича и Э. Багрицкого, Демьяна Бедного и П. Орешина, В. Кириллова и М. Светлова, А. Безыменского и Н. Тихонова, А. Жарова и И. Сельвинского, И. Доронина и С. Клычкова, М. Герасимова и Б. Пастернака... Словом, диапазон представительства был «светел и широк». В отделе прозы найдем имена П. Низового и Л. Сейфуллиной, И. Вольнова и Вс. Иванова, В. Каверина и А. Тарасова-Родионова, А. Фадеева и С. Третьякова, М. Горького и П. Романова, А. Коллонтай и Ю. Либединского, Д. Фурманова и Л. Гумилевского... «Молодая гвардия» быстро стала малым спутником «Красной Нови»; по составу авторов и по качеству материалов журнал Авербаха часто не уступал журналу Воронского.

Это был «золотой век» «Молодой гвардии» как журнала, но «Молодая гвардия» как литературная группа все более терялась в этом созвездии имен и тем. Поляризация достигает предела к середине 1920-х годов из-за атак напостовцев (т. е. фактических основателей «Молодой гвардии») на Воронского. В ответ на это образовывается «Всесоюзное объединение рабоче-крестьянских писателей «Перевал»», у истоков которого стояли... вчерашние молодогвардейцы Артем

Веселый, Михаил Голодный, М. Светлов.

«Молодая гвардия» вступает в эпоху заката: руководство ее «уходит на фронт» «взрослой литературы» за «гегемонию», а ведущие авторы — в «Перевал». Права наследования на «свою» организацию остаются, разумеется, за ее организаторами — «Молодая гвардия» входит в РАПП, а к ее руководству приходят уже и вовсе никому, кроме редакторов молодежных журналов, не известные люди. Появление этих «неизвестных людей» — очень важный знак в истории советской литературы, которая *в толще своей* и состоит из таких «неизвестных» — рядовых советских полуписателей-получиновников.

Когда остатки молодогвардейцев составили в 1925 г. свой журнал «Комсомолия» во главе с Жаровым и Безыменским (осуществлявшим связь между «большой Ассоциацией» и «дочерней» — вернее было бы сказать «материнской» — «Молодой гвардией»), оказалось, что участвовать в нем, кроме никому не известных ни тогда, ни после «пролетарских поэтов нового призыва», некому⁴. И хотя Жаров с гордостью писал о том, что новый журнал на 80% заполняется «новыми, совсем не известными читающей молодежи именами» (среди них было и имя М. Шолохова), видя залог расцвета «комсомольской литературы» в росте «комписательской шеренги»⁵, из «Молодой гвардии» начала выходить та «безымянная литература», которая потом станет известной как советская — «стопроцентно выдержанная», обращенная к «познанию современности» и лишенная всякой индивидуальности. Изоляция и упадок «Молодой гвардии» были очевидны, что не могло устраивать ни самих поэтов, ни (что еще важнее) их партийных организаторов, все время рисковавших остаться генералами без армии в своей непримиримой борьбе за гегемонию.

Уже к концу 1920-х годов «Молодая гвардия» превращается в некий миф о «славном комсомольском прошлом». В это время РАПП перешел к массовому производству «писателей из молодежи», а бывшие молодогвардейцы охотно делились воспоминаниями: «У нас была группа комсомольских писателей “Молодая гвардия”. Что с ней стало? Нам, рапповцам, — говорил на совещании комсомольцев-делегатов Второго пленума ВОАП в июне 1931 г. М. Колосов, — стоило больших усилий бороться в ней с элементами юношеского синдикализма, с попытками противопоставить себя организации пролетарских писателей и ее руководству... Нам приходилось преодолевать настроения отрыва от комсомольской работы, попытки заакадемизироваться, нежелание вести массовую работу с начинающими писателями»⁶. «Призыв ударников в литературу» был в самом разгаре. К этому времени мало кто вспоминал о «похороненных теориях юношеского синдикализма и авангардизма»⁷.

К началу 1930-х годов оказалось, что «комсомольской литературы» нет, а существует «совершенно непригодная для массового читателя», «невывержанная литература о молодежи». Сам вопрос о статусе «комсомольской литературы» не был новым. Спор на эту тему начался среди молодогвардейцев с первых же дней существования «комсомольской литературы». Дискутировался и вопрос о том, кто такой «комсомольский писатель». Попытки организаторов «комсомольской литературы» утвердить ее «место в литературе» объяснялись тем, что такая «стабилизация статуса» позволила бы не только монополизировать «молодежную тематику», но и (что не менее важно) привлечь «писательский молодняк», создать «новый тип комсомольского писателя».

В споре о том, что такое «комсомольская литература» и кто такой «комсомольский писатель», участвовали все — от «комсомольских критиков» до «комсомольских поэтов», от перевальцев до ЦК комсомола. Разброс мнений был впечатляющим — каждый «тянул одеяло на себя»:

«Комсомольская литература существует и будет существовать, пока существует комсомол, юнкоры, в среде которых преимущественно будет расти молодой

пролетарский художник»⁸, — утверждал главный комсомольский критик М. Беккер, видя здесь свою вотчину.

«Понятие “комсомольская литература” можно употреблять только условно — в смысле комсомольского крыла всей пролетарской литературы, причем граница между этим крылом и остальной литературой рабочего класса крайне неопределенна и сбивчива»⁹, — настаивал Г. Лелевич, видя в «комсомольской литературе» площадку для борьбы в «большой пролетарской литературе».

«Комсомольская литература это — отдельная колонна всей армии пролетарской литературы, главным оружием которой (колонны) является молодость. Комсомольская литература в целом не отличается от литературы пролетарской, но пользуется термином “комсомольская” так же, как и отдельная красноармейская часть, не отличаясь в целом от всей Красной армии, все же носит свое название, скажем: 42-я бригада или др.»¹⁰, — полагал М. Светлов, видя и в «комсомольской», и в «пролетарской» литературе в середине 1926 года, когда «Перевал» быстро набирал вес благодаря широте своей позиции, часть всей советской литературы.

«Пусть называется! Если общественное читательское мнение будет называть ее комсомольской, не стоит возражать против этого и не надо спорить об этом. Пусть называется!»¹¹ — добродушно урезонивал полемистов главный «комсомольский поэт» Жаров. Между тем, это был спор о том, *что такое литература* перед лицом рожденной партийно-комсомольской номенклатурой «своей» литературы и настойчивым ее желанием утвердить «гегемонию» этой литературы.

«Нет и не может быть специфически “комсомольской” художественной литературы. Нельзя делить литературу по возрастным или половым признакам, хотя последнее и накладывает на нее свой отпечаток»¹², — утверждали здравомыслящие критики, видя в «комсомольских фантазиях» серьезную опасность: «Допустив правомерность комсомольской литературы, мы с логической неизбежностью дойдем до комсомольской живописи, комсомольской скульптуры, комсомольской архитектуры, то есть дойдем до явного вздора. Допуская другой признак — возрастное деление, мы дойдем до признания пионерской литературы, литературы октябрят, столетних старцев. Мы сказали: дойдем, — это ошибка; надо сказать — дошли. Вслед за разговорами в центральном органе нашего союза появилась статья, серьезная статья, о литературе младших поколений, в частности о так называемой “пионерской литературе”¹³... Точка. Дальше ехать некуда. “Пионерская лирика”, “пионерская поэзия”, “пионерская литература” — весь этот вредный словесный мусор, засоряющий мозги 10—12-летним ребятам, навеян непосредственно вот этой самой “комсомольской литературой”, “комсомольской поэзией” и лирикой и чем там еще»¹⁴.

«Комсомольский писатель», «комсомольский читатель», «комсомольская критика» были объявлены плодами чистой выдумки, а «комсомольская литература» — результатом активности подвизавшихся на «молодежной теме» критиков:

«Было так. Пришел человек и, торжествуя оглядев толпы юношей и девушек с кимовскими значками на кожаных куртках, глубокомысленно заметил: “Литература есть у всех. Была она у самодовольных и ленивых греков, у изнеженных римлян, у суровых и закоснелых рыцарей средневековья, даже буржуазия и та, урвав минуту между фокстротом и варьете, умудрилась создать свою литературу. А вы, грызущие гранит науки, вы строители будущего, вы... — тут голос его пресекался, — вы до сих пор не имеете своей литературы. Стыдитесь! — воскликнул он грозно и, передохнув, добавил — Я помогу вам ее создать”.

И он сделал свое дело. Он долго и кропотливо работал; писал длинные и серьезные статьи о книжках, которые уже были напечатаны, о ненапечатанных еще книжках и даже о книжках, которые не были написаны. Он одобрял, наставлял, негодовал, провозглашал, обличал и вообще делал все, что от него зависело. Ведь он был упорным и трудолюбивым человеком.

И вот, когда длинный ряд имен и названий отметил пройденный им путь, он, самодовольно потирая руки, занялся составлением “родословного древа” комсомольской литературы. Он нашел в ней мудрых отцов и многомудрых дедов и, поглаживая их по головам, указал на них подрастающему поколению. Сам он остался в тени и скромно назвал себя “комсомольским критиком”. Он был очень скромен»¹⁵.

В этой занятой картине все правда — именно так дело и обстояло. Только «человек», создавший «комсомольскую литературу», был не «комсомольским критиком». Он был даже скромнее, чем предполагал Г. Мунблит. Сидел он в редакции и в ЦК комсомола, но хорошо понимал, как далеко могут завести амбиции молодых поэтов. А амбиции эти были действительно непомерными. Еще в 1925 г. группа комсомольцев-вапповцев (т. е. самые «выдержанные» из молодогвардейцев) предлагала передать комсомолу монополию на всю «молодежную литературу» через монополизацию «комсомольских писательских кадров»: «Комсомольские группы АПП, — писали комсомольцы-вапповцы, — должны группироваться вокруг юношеских газет и журналов. Мы считаем, что союз должен передать им постановку литературных отделов в юношеских изданиях». Губкомам союза даже запрещалось самим посылать комсомольца учиться, если дело шло о литературно-художественном учебном заведении: «Комсомольские комитеты, — мечтали они, — должны согласовать кандидатуры посылаемых с комсомольскими группами АПП». Там же они требовали от комсомола подчинять себе «свою» литературу (точно так же, как напостовцы — заметим вновь, *те же лица*: среди «подписантов» Г. Лелевич, А. Безыменский, А. Жаров — добивались от партии «генеральной линии» и «комячейки в литературе»), обосновывая это требование тем, что «до сих пор комсомольское крыло пролетлитературы, сильнейшие представители которого составляют ядро пролетарских литературных организаций (что правда. — Е. Д.), развивалось без постоянного внимания союза, часто вне его», отсюда — «разрыв между творчеством ряда молодых писателей и пролетарской идеологией». Это означало, что *«каждый комсомолец-писатель является и работником пролетарской литературы, пролетарским писателем, как каждый комсомольский работник является общественным работником... пролетписатель-комсомолец должен стремиться своим творчеством удовлетворить определенные потребности комсомольской массы, осветить и поставить очередной вопрос союзной работы, словом, связать свое творчество с задачами и работой ленинского комсомола»*. Для укрепления «такой связи» требовалось, чтобы «комсомольские кружки АПП и комсомольцы-пролетписатели регулярно отчитывались перед соответствующими организациями и ячейками в своей работе». Идеал был близок: «Когда мы этого достигнем, комсомолец-пролетписатель будет прямо вырастать в пролетписателя-большевика, будет невозможен отход от пролетлитературы и общественности в сторону кустарной кружковщины, в сторону “Перевала”»¹⁶. В «Молодой гвардии» *впервые решались задачи уже собственно государственной литературы, их вторичная «проработка» будет осуществлена в РАППе, а последующее «окончательное решение» — в соцреализме.*

Комсомол, разумеется, не хотел связывать себя, и вслед за партией, спустя ровно год после резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», 2 июня 1926 года Бюро ЦК комсомола принимает резолюцию «О писателях из молодежи» — такую же обтекаемую, но содержащую недвусмысленную «установку»: «Никакой специфически комсомольской литературы нет и быть не может. Литература, создаваемая комсомольцами-писателями и вообще молодыми рабочими и крестьянскими авторами есть часть общепролетарской классовой литературы... Никакой своей, отличной от партийной, линии в вопросах литературы у Комсомола нет»¹⁷. Поясняя эти положения резолюции, зав. отделом печати ЦК комсомола А. Горлов, говорил: «Комсомольская лите-

ратура является частью общей пролетарской литературы. Здесь можно сделать только для примера такое сравнение: между этими двумя видами, примерно, соотношения такое же, как между пролетарским и юношеским движением. И то и другое едины по своим конечным целям, но отличны по формам и содержанию своей работы и борьбы. Иными словами, особой, принципиально отличной, комсомольской, оторванной от обще-пролетарской литературы — нет и не должно быть. Есть обще-пролетарская литература, органической составной частью которой является «комсомольская литература»¹⁸. Комсомольское руководство не хуже партийного понимало, что говорить следует о «партийности литературы», а не о «партийной литературе». Это понимание дали партии молодогвардейцы и напостовцы.

Между тем, ясно, что «комсомольская литература» передавалась «в ведение» партийных инстанций и РАПП. Более того, резолюция ЦК комсомола содержала серьезную критику этой литературы, указывая на ее схематизм, «нежизненность героев, списываемых скорее с плаката, чем с действительности, бледность языка», требуя учебы и «работы над литературной грамотностью» и т. д. В резолюции ЦК комсомола впечатляет новый, еще непривычный *хозяйский тон* по отношению к *своей* литературе, которую, тем не менее, комсомольский ЦК не собирался «амнистировать», всячески подчеркивая дистанцию от этого своего «детища» — конфликт РАППа с ЦК комсомола, вспыхнувший в 1931 году, зрел уже тогда.

Напостовцы (как и молодогвардейцы) не желали мириться с предложенным в середине 1920-х годов партией и комсомолом положением, когда «их» литература ничем не «защищена» от конкуренции, им не дано никакой власти, и их отличие от «невыдержанных» попутчиков состоит лишь в том, что с них больший «спрос» за продукцию, которой они, как известно, богаты никогда не были. Власть же не вполне поняла еще выгоды от таких настойчиво стучащихся к ней помощников, наивно полагая (во времена Воронского), что платить стоит за хорошую литературу. Только позже было осознано, что дело вовсе не в литературе, ибо «кадры решают все». Борьба за «генеральную линию» партии (комсомола) в литературе в 1925 году была в этом смысле обычным торгом: напостовцы требовали власти, которой они добились только во второй половине 1920-х годов. Того же хотели от комсомола и молодогвардейцы. И только получив «отпор» (партия хотела монополии *во всей* литературе, а не только в пролетарской, так же как и комсомол не желал закреплять за собой какую-то особую «литературу») и не добившись от ЦК комсомола «мандата» на монополию в «комсомольской литературе», молодогвардейцы вынуждены были «прислониться» к набиравшему силу РАППу, заявив в своем манифесте 1928 года, что «“Молодая гвардия” совершенно неотделима от пролетарского литературного движения. Как нечто обособленное, “ограниченно-молодежное” от этого движения, “Молодая гвардия” никогда не существовала и существовать не может»¹⁹.

Сама «комсомольская поэзия» при кажущейся одномерности была, однако, феноменом исключительной сложности. Эта сложность была заложена в самой генетике «поколения поэтов второго призыва», как назвал их А. Луначарский, и привела к изумительно скорому распаду «Молодой гвардии». Это было прежде всего поколение, пришедшее *на смену* прежней пролетарской поэзии. Прежнее поколение «первого призыва» быстро отстало от «поступательного хода истории». Характеризуя эту «поэтическую ситуацию», Луначарский писал: «Они (пролетарские поэты первого призыва. — Е. Д.), как и мы, — революционеры первой четверти века и дети прошлого, проникнуты озлоблением к этому прошлому, борцы по подготовке революции, счастливы, дожившие, по крайней мере, до начала осуществления своих заветных целей.

Заслуга этого поколения, конечно, велика, но тем не менее строй мыслей и чувств, может быть, не совсем подходящ для того мира, который вышел из недр ими подготовленной революции. Мне, по крайней мере, всегда слышалась в пес-

нях пролетарских поэтов первого призыва какая-то не удовлетворявшая меня нота и даже несколько таких как бы надтреснутых нот, как бы нестройных обертонов. Одни старались напряжением легких как бы перекричать гром революции и впадали поэтому в некоторый напряженный пафос; другие старались скорее противоположить чисто пролетарское содержание старому и в конце концов сводили свои мотивы на слишком бедное повторение инвентаря фабрично-заводских и близких сюда образов; в третьих сквозило как будто разочарование и известное стремление потянуться к поэзии символической или классической, что другими их товарищами строго осуждалось как мелкобуржуазная тенденция; наконец, иные слишком легко поддавали под влияние последней буржуазии, ее непокорных детей»²⁰.

Поэты «новой волны» привлекали Луначарского тем, что «это — дети революции. Они, так сказать, бегали без штанов (последующее «здрав штаны, бежать за комсомолом» как модель «творческого поведения»? — *Е. Д.*), когда она совершилась, они превратились в мужчин, а часто даже только в юношей, лишь после семи революционных годов, прошумевших над их головами; они насквозь пропитаны ее соками.

И вот это лучшее свидетельство того, что она не надорвана, что она молода, наша великая Революция! Ведь у этих молодых певцов ее нет никакого надрыва. Они увереннее своих старших братьев, они одновременно и спокойнее и энергичнее. Я бы сказал так: кипучее, в них большая игра. Они радуются жизни, они с необычайной непосредственностью любят солнце. Посмотрите, как часто фигурирует (так! — *Е. Д.*) оно у Ал. Жарова.

Это — веселые комсомольцы, компанейские люди. Молодые, богатые силой и радостью, они прекрасно знают и горечь жизни, но несколько ее не боятся. Они сознают себя не только завоевателями, но и строителями новой земли. От этого у них такая бодрая и веселая музыка»²¹.

Луначарский видел в «комсомольских поэтах» только «веселых комсомольцев» Жарова и Безыменского. Однако «надрыв», что, видимо, не вполне понимал Луначарский, остановившийся в собственном творчестве *между* Л. Андреевым и А. Богдановым, — знак не поколений, но — *эпохи*. Здесь заключается глубокая разница между установками организаторов и идеологов «литературного молодняка» и «литературным бытом» начала 1920-х годов. «Молодая гвардия» задумывалась и создавалась как «литературная организация», способная вовлечь в пространство идеологического контроля и нормализации литературную молодежь, готовую к сотрудничеству с властью, и быть альтернативой идеологически «самостоятельным» пролеткультовцам и кузнецам.

В редакционной статье первой книжки журнала «Молодая гвардия» читаем: «Мы — молодые работники старого, но не стареющего дела. Мы — рекруты коммунизма. Под руководством “кадровых” солдат революции мы в историческое “сегодня” продолжаем великое дело, начатое в историческое “вчера”. К нам, в наши ряды мы зовем молодую революционную коммунистическую гвардию. Членов партии “последнего призыва”, юных “комсомольцев” (характерные кавычки. — *Е. Д.*)... Мы хотим стать органом *революционного воспитания*, идейно-политического вооружения молодых отрядов рабочего класса... дать марксистскую закалку тем молодым рабочим, которые не закалены, как наши старшие товарищи...»²² Любопытно еще это сочетание стилизации манифестов «Кузницы» с «отречением от старого мира» («новый мир» на глазах превращается в «старый»). Хотя здесь, конечно, еще не все было договорено: речь шла как раз о новой закалке, ибо «старшие товарищи» оказались как раз недостаточно закаленными, или, точнее, закаленными на старый манер: твердость не сочеталась в них с требуемой гибкостью. Другими словами, их творчество было пролетарски-романтическим — *классовым, а не партийным*. Отсюда — неготовность старших товарищей «плыть в революцию дальше».

Организаторам «Молодой гвардии» очень хотелось видеть в новой литературной группе оппозицию прежней «пролетарской поэзии» вовсе не потому, что, как принято считать, «космизм» кузнецов казался им устаревшим стилем, а потому, что «Кузница» была слишком самостоятельна. Об этом напостовцы уже прямо скажут, обращаясь к «Молодой гвардии» в ее третью годовщину: «Вы сомкнули свои ряды в момент тягчайшего кризиса, переживавшегося пролетарской литературой на почве перехода от гражданской войны к нэпу. Поэты, имена которых, казалось, стали символами пролетарской литературы, склонили свои знамена и предалися отчаянию. Организация пролетарских писателей (а мы знаем, что без организации никакое рабочее дело не прочно) развалилась, как несцементированное, непрочное здание.

Только новая волна массового пролетарского литературного движения покончила с кризисом, отбросила надломившихся и возродила литературу рабочего класса.

Одним из первых (фактически — первым. — *Е. Д.*) отчетливых признаков этой новой спасительной волны было создание осенью 1922 года группы «Молодая Гвардия». Коммунистическая молодежь, так часто проявляющаяся в самых опасных местах, и здесь оказалась на посту. Самое образование «Молодой гвардии» означало начало возрождения пролетарской литературы²³.

Действительно, старые «надломившиеся» были «отброшены», но не ломается только тот, кто достаточно гибок: для того, чтобы не пришли новые «надломившиеся», следовало предложить «новое мировоззрение» — более гибкое, не догматичное — собственно, партийное. Так, из реальной практики революционной эпохи с необходимостью рождается принцип партийности.

Полемика с «Кузницей» потому приобрела в «Молодой гвардии» «эстетическую» окраску, что истинный — политико-идеологический ее подтекст не мог быть озвучен — еще не была выработана соответствующая аргументация для борьбы с «твердокаменными марксистами». Если же перечитать молодогвардейские «поэтические выпады» против кузнецов, то легко увидеть, что здесь был спор не с «космическим стилем» последних, а «общественно-историческое значение» «Молодой гвардии» состояло вовсе не «в борьбе с закосневшими в своих космических традициях «Кузнецами»... борьбе за «конкретизацию» чувств, за показ живого человека, за солнечную бодрость, за художественный реализм»²⁴. Политические аргументы в эпоху «Молодой гвардии» еще «плавали» в насыщенном растворе «гражданской лирики», еще не разложились на атомы политических лозунгов РАППа и партийных директив. Между тем, время жанра «поэтических манифестов» было уже сочтено.

За известным призывом Безыменского, обращенным к «Кузнице»: «Довольно неба и мудрости вещей! / Давайте больше живых гвоздей. / Откиньте небо! Отбросьте вещи! / Давайте небо и живых людей», — следует видеть не столько «живых людей», сколько «жизнь в ее революционном развитии», а «небо и мудрость вещая» — прямой эвфемизм «марксистской ортодоксии» кузнецов. Еще яснее выразит Безыменский эту мысль позже: «Только тот наших дней не мельче, / Только тот на нашем пути, / Кто умеет за каждой мелочью / Революцию мировую найти». Наконец, уже «во весь голос» провозгласит свою программу Безыменский в поэме «Гута»: «Вот эту жизнь хватай глазами, / Которую мы строим сами», но эта «строящаяся жизнь», по Безыменскому, самоценна, проверять ее нужно не идеями: «Они (молодые поэты. — *Е. Д.*) заставят шевелиться / Живые, подлинные лица / Живых, доподлинных людей, / А не вертлявеньких идей».

«Вертлявенькие идеи» — это была вершина в овладении принципом партийности: «вертлявость» закреплялась, наконец, за идеями, тогда как «жизнь» объявлялась «подлинной-доподлинной». В радикальности переворота (когда, например, Маяковский противопоставляется футуризму) узнается неповторимый со-

ветский стиль с его восхитительным бесстыдством в переназывании вещей. Это было настоящее «словотворчество», советский «заумный язык», в котором слова не только теряют свои значения, но меняют их на противоположные.

Именно в статьях о комсомольской литературе — о «жизнерадостном Жарове» и «стопроцентно выдержанном Колосове» Луначарский сформулировал эстетическую программу, легшую впоследствии в основание его концепции соцреализма. Должно ли, спрашивал Луначарский, «наше искусство переходного времени, направленное вперед и преодолевающее огромные препятствия... быть оптимистическим искусством»? И отвечал: да, «оно должно быть оптимистичным. Но есть два оптимизма: оптимизм до испытаний, до страданий, до острых проблем, в некоторой степени телячий оптимизм, и оптимизм человека, который выстрадал свое право на то, чтобы сказать — несмотря на все невзгоды, нам хорошо живется»²⁵. Только оптимистический пафос, согласно Луначарскому, может противостоять буржуазной «неудовлетворенности жизнью». Этим настроениям Луначарский в полном соответствии со своими прежними жизнестроительными убеждениями и последующими, соцреалистически-романтическими, противопоставлял «крепкую жизненную и художественную линию, задачей которой является рисовать картину самого строительства и всех его материалов, возбуждать огромную любовь к этому строительству... Наше искусство должно выковывать терпение, холодный энтузиазм надолго»²⁶.

«Холодный энтузиазм» должен был противостоять не только «упадочным настроениям», но и зараженным буржуазным прагматизмом «трезвым людям». Требование оптимизма приобретало вполне законченные черты знакомой эстетической программы. Эту программу Луначарский обоснует в своем докладе на первом Всесоюзном совещании по художественной работе среди молодежи. Людям надо показывать прекрасное, поскольку, согласно толстовской теории «заражения», из которой исходил Луначарский, демонстрация безобразного (или даже ущербного) производит на читателя (зрителя) нежелательный эффект: «Представьте себе, — говорил Луначарский, — что нам показывают клячу, у которой поломаны ноги (которая вшива, понура и больна всеми болезнями), вы симпатически переживаете эти страдания и, в сущности, склоняетесь к болезни, чувствуете в себе эту хилость. Это есть минус для вашего жизненного чувства, и поэтому воспринимается отвратительно. Достаточно, пожалуй, этого примера, чтобы показать, что красота строится всегда на сочетании положительных элементов, в известном порядке, который дает вам легче, чем в обыкновенной жизни, не только элементы линий, тонов и т.д., но и различные ощущения жизни». Поэтому показывать следует «великолепного коня, быстрый его бег, изящество его движения — изящество, которое заключается в том, что все целесообразно, когда мы видим мощь и радость жизни, которые испытывает такая прекрасная лошадь, мы этим сами заражаемся и получаем огромное количество жизненных впечатлений, не затрачивая много энергии»²⁷.

Луначарский исходил из того, что «на самом деле искусство заключается в концентрировании жизненных впечатлений, для того, чтобы с необыкновенной силой внедрить их в вас, причем эти впечатления, сила, с которой нам впечатления переданы, потрясает наши чувства, изменяет, таким образом, наши волевые устремления, наши реакции и тем воспитывает человека... содержание искусства зависит от того, какой класс дает искусству установку. Мы, конечно, делаем установку на искусство служебное, на искусство воспитывающее». На этом базировалась вполне соцреалистическая эстетическая программа.

Один из первых историков пролетарской литературы П. Коган так писал о месте «Молодой гвардии» в пролетарской поэзии: «Когда от поэзии манифестов старшего поколения пролетарских поэтов, от эпопей и трагедий гражданской войны переходишь к “Молодой Гвардии”, то кажется, будто из дантовского ада

через чистилище поднимаешься к светлым сферам, ведущим в Эмпирею. И имя «Молодой Гвардии», как и все предыдущие названия, мы принимаем не в возрастном и не в хронологическом смысле. Организационно писатели, объединенные этим знаменем, входят в Московскую Ассоциацию Пролетарских Писателей, так же как и группа «Октябрь», «Рабочая весна» и др. Близки они и идеологически «Октябрю» и борются с ним за общее дело. Переплетаются и персонально. Иногда не разберешь, где кончается молодогвардеец и где начинается «октябрист». Мы имеем в виду иное. Ту новую стадию общественно-литературного развития, которое отмечено выступлением молодежи и освежившихся в гуле ее веселья стариков, то новое мироощущение, которое внесла она в сокровищницу пролетарской поэзии. Они пришли сюда не только без старой интеллигентской рефлексии, без надрыва, но и без трагизма, без усталости, без мрачных воспоминаний, которые временами врываются в работу самых закаленных бойцов»²⁸. Картина эта эмоциональна и общепринята, но — неверна.

«Разлад» в комсомольской поэзии был, и если Коган его не замечает, то только потому, что после «Кузницы» он кажется ему чем-то несущественным. Между тем, «разлад» в «Молодой гвардии» был, как представляется, более глубоким, ибо это был не традиционный романтический разлад поэта и действительности (как в «Кузнице»), но разлад внутри творческой личности. Признаки неблагополучия были замечены самими «комсомольскими критиками»: «Мы имеем две совершенно определенных, различных и даже противоположных тенденции в развитии пролетарского литературного молодняка. Одна из них... это тенденция радости и бодрости... Другое направление... настроение грусти, утомления, тоски, недовольства сегодняшним днем, окружающею действительностью»²⁹.

Именно в «Молодой гвардии» партийная литература впервые, хотя и невнятно, заявила о себе; именно здесь она впервые, еще, конечно, робко и неумело, попыталась институционализироваться; именно здесь, уже в институционных рамках (!) выковывались аргументы сторонников и противников партийной литературы. Особенно наглядно это проявилось на «полюсах» «комсомольской литературы» (условно: «упадочничество»-«выдержанность»).

«Выдержанность» обладает отчетливой тенденцией к «застыванию», поскольку репертуар власти всегда тяготеет к определенному набору идеологических лекал и цветовых фильтров, что на языке критики 1920-х годов называлось «штампами». Самое понятие «штамп», навсегда вошедшее в «арсенал советской критики», заслуживает внимания по крайней мере в «методологическом плане». В «затасканных приемах», «сюжетном схематизме», «шаблоне» и т. д. легко увидеть не только «критический инструментарий», но сами застывающие эстетико-идеологические нормы, поняты современниками как подлежащие преодолению.

О «затасканности» и «шаблонности» комсомольской литературы говорилось в 1920-е годы много. Говорилось о «производстве манекенов», о «трафарете у молодых писателей не только в изображении людей, но и в воспевании заводов и машин», о «поэтических формулах, стертых, как медные пятаки». В результате «у нас создался шаблон, преодолеть который не всякому охота, да и не каждый может его преодолеть. В литературных образах преобладают безнадежно скучные трафареты, все люди (или, вернее, очертания людей) трогательно похожи друг на друга, всюду фигурирует небезызвестная кожаная куртка, красный платок, сердце, светящееся КИМовским значком и т. п. Никакого глубинного творческого проникновения нет. *Всюду* наши комсомолки носят подозрительные следы карамельного происхождения и кажутся только что снятыми с плаката какой-нибудь фильмы. Для изображения каждого явления у нас создался трудно преборимый шаблон». Это «безволие» было осознано критикой как опасный симптом творческой инфантильности, поскольку «всю жизнь быть веселым 18-летним комсомольцем безнаказанно для своего поэтического голоса нельзя»³⁰. В конце кон-

цов, массовая «комсомольская литература» была литературой молодых, *начинающих* писателей, изначально не готовых к самостоятельному творчеству. Вопрос состоял в том, как выходить из этого состояния.

Между тем, даже наиболее проницательные критики делали вывод об органической неспособности «комсомольской литературы» «осмыслить современность», причиной чему — все та же «ужасающая затасканность литературных приемов, которыми десятки писателей изображают аналогичные или близко стоящие жизненные явления»³¹. Образовывался замкнутый круг. Критика понимала, что «такой литературы — литературы марионеток — ни комсомолу, ни рабочей молодежи не надо»³², понимало это и комсомольское руководство (в резолюции ЦК комсомола «О писателях из молодежи» также говорилось о «схематичности, нежизненности героев, списываемых скорее с плаката, чем с действительности»³³). Попутно заметим: вопрос о том, что герой, может быть, и вовсе не должен «списываться с действительности», даже не возникал.

Дело однако было не только в молодости и неопытности, но в способах организации этой литературы и в естественной приспособляемости «начинающего писателя» к ней. Обозреватель «Печати и революции», анализируя малые жанры «молодой прозы» в изданиях «Молодой гвардии», «Перевала» и группы «Твори» за 1922—1925 годы, пишет: «В этом приспособлении молодежь не виновата; здесь просто действует закон влияния большинства, традиционная кружковая (теперь групповая) жизнь литературы. Своими платформами и установками группы тянут прозаика к определенному разряду сюжетов, фабул и приемов, вытравляя все кажущееся им лишним и чуждым. Что при этом отнюдь не шутят, показывает устав екатеринославской Молодой Кузницы, где в 13-м пункте «запрещается членам печатать свои вещи в других изданиях без разрешения председателя»³⁴. И, конечно, только наиболее одаренные единицы могут не подчиниться мнению сурового большинства и пойти своей настоящей дорогой. А между тем эта подгонка произведения к заранее данной платформе и формуле уже оказала медвежью услугу молодой прозе. Прежде всего она высосала из нее живого человека, автора; вместо писателя, переживающего своих героев, интересного своеобразным ощущением жизни, растет писатель, описывающий и, что еще хуже, писатель, рассуждающий (точнее — пересказывающий газетные передовицы)»³⁵.

Организаторы же «комсомольской литературы» видели здесь только «недостаток мастерства». В середине 1920-х годов и именно в этой среде и формируется соцреалистическая интерпретация «литературной учебы». Если для Пролеткульта студии были не столько местом «создания нового писателя (художника, артиста)», сколько центрами «жизнестроения», то рапповцы уже на «комсомольском» этапе видели свою задачу именно в создании нового типа профессионала, начиная буквально с... юнкора, на которого комсомольские критики советовали «обратить центральное внимание», видя «рост комсомольского писателя» следующим образом: «от заметки к более обширной корреспонденции, от корреспонденции — к небольшому бытовому очерку, все время совершенствуя свой стиль, читая классиков литературы» и т. д.³⁶. К «учебе» звали в стихах и сами комсомольские поэты: «Сердце мое — завод, / Мозг мой — рабфак, учеба», «Учись, учись, весь разум свой, / Всю мощь на мир разбрызни. / И будешь ты мастеровой / Развертывающейся жизни» — призывал Жаров, который, не будучи профессиональным критиком, понимал задачи такой «учебы» совсем уж карикатурно, советуя поэту, как он изящно выразился, «избегать прорех в творчестве»³⁷. «Да, — сетовал главный комсомольский поэт, — много есть таких вещей, которым мы еще не доучились у Пушкина»³⁸. А «доучиться» призывал еще в 1923 году Троцкий, обращаясь к молодогвардейцам по случаю их первой годовщины: «молодое поколение писателей призвано... изучать, развивать и повышать мастерство писательства. Молодые должны писать лучше стариков. Научиться и научить этому

— ...задача “Молодой Гвардии”»³⁹. О том же говорил и Луначарский, и даже ЦК комсомола, требуя «организовать литературную учебу, помогать поднятию общей и особенно литературной грамотности пишущего слоя рабочей и крестьянской молодежи — юнкор»⁴⁰.

Общий ее уровень был, между тем, удручающим. Даже комсомольские критики вынуждены были признать, что «комсомольский писатель пришел в литературу «сереньким, незаметным подростком». Его литературное развитие было слишком мизерно. Круг его читательских интересов — крайне ограничен, причем первое и подобающее место (sic!) заняла политграмота... Художественная литература занимала в его сознании совсем последнее место»⁴¹. Между тем, утверждал тот же М. Беккер, «не книга делает человека профессионалом, — это вещь второстепенная и даже третьестепенная (!). Свое время писатель-профессионал должен, главным образом, употребить на знакомство с материалом, претворенным в художественные образы, т. е. с жизнью»⁴².

Здесь возникала «проблема мировоззрения». Это была уже «площадка» социализма. Прежде всего, учил Ю. Либединский комсомольских поэтов, «художник должен быть хорошим марксистом... Необходимо, чтобы марксизм пропитывал всю внутреннюю сущность художника, каждый его творческий рефлекс»⁴³. Призыв этот был обращен к «литературному молодняку», поэты же «Молодой гвардии» из числа «упадочных» органически не способны были его воспринять — воспитание «творческих рефлексов» здесь не срабатывало. К ним новая теория творчества была поэтому обращена другой своей стороной — спор о «выдержанности» не случайно начался именно на страницах молодогвардейской печати. Когда С. Беркович писал, что своими призывами к молодому писателю «временно пожертвовать искренностью своих стихов» (это, дескать, лучше, чем «разлагаться и разлагать своих читателей») Г. Лелевич фактически толкает «писательский молодняк» к неискренности, к насилию над собой и своим творчеством⁴⁴, это было только началом многолетней «схватки». Г. Лелевич продолжал настаивать: произведения должны быть «не только искренни, но и соответствовать потребностям и интересам класса», а «пролетарский художник — ... художественный идеолог, воспитатель, вдохновитель своего класса». Ситуацию Лелевич видел следующим образом: «На почве краха романтически-бунтарской революционности (слова, наконец, были найдены. — *Е. Д.*) наблюдается — и он не изжит еще до сих пор — *опасный кризис* в части пролетарского литературного молодняка». Видя разрыв между «мышлением» (которое «уже проникнуто классовыми чертами пролетариата») и «подсознанием», «чувством» (еще «хранящим отпечаток какого-нибудь иного класса или слоя (мещанства, люмпен-пролетариата и т. д.)»), Лелевич утверждал, что, «чувствуя свой долг перед классом», молодой писатель «будет стремиться согласовать свои настроения, чувства, свое творчество со своими убеждениями. Он будет работать над собой, упорно перевоспитывая себя, перерабатывая свою психику, заглушая в себе непролетарские или антипролетарские инстинкты и стремления»⁴⁵.

«Кто наспех печет плохонькие агитстишки, — писал Лелевич, — тот совершает *преступление*. Но оно заключается не в том, что поэт *принялся* за агитку, а в том, что он *недобросовестно* за нее *принялся*»⁴⁶. «Добросовестным» автором «плохоньких агитстишков» был в молодогвардейской поэзии, как известно, Жаров. Но даже его сторонников «настораживало» наличие в его стихах большого количества «“грозовых зарниц”, “вспышек всемирных огней”, “огневой удали”, “молний”, “вздыблений”, “вскрылений” и т. д. И это производит впечатление искусственного пафоса, оставляет по себе холодок»⁴⁷. Недовольство выплеснулось на страницах ленинградской печати («Смены» и «Ленинградской правды») в серии статей-фельетонов Тура, Олендера, Горелова, Блейгардта. Явление тут же получило соответствующее определение: «жаровщина». Отправной точкой стала дру-

жеская характеристика Безыменского: «и пляшет трепака по строчкам Сашка Жаров». «И впрямь, — писал Тур, — Жаров во всей своей поэтической работе не устает плясать трепака: он откалывает строчками однообразный веселый мажорный такт до беспамятства, до тошноты, до одурения... Трепак, если его танцуют методически и регулярно изо дня в день, согласно календарным датам, иногда полон неискренней бодрости и мажорности профессионала. Жаров только исключительно танцует. Он безостановочно откалывает беспечные агитационные лозунговые коленца, и неудивительно, что в его стихах естественной дозе гражданской бодрости сопутствует огромный накладной расход неубедительного ба-рабанного мажора». Блейгардт откликнулся стихотворной пародией:

Ах, комсомольцы! Ах, рабфаки!
 Ах, октябрю! Ах, октябрю!
 Я восклицательные знаки
 За! каждым! словом! ставлю! зря!

Дело было вовсе не в «искренности»: «Все эти жаровские стихи, писал Олендер, — по-своему искренни. Я утверждаю это по внутреннему убеждению». Проблема оказалась в «объективном содержании жаровской поэзии». И когда защитники Жарова утверждали, что нельзя обвинять поэта за то, что он «постоянно весел», что «на жизнь он смотрит бодро, весело, с радостью, что тяжелые явления окружающей его действительности не омрачают его сна, не нагоняют на него бессонницу», что такому человеку нужно «завидовать», то противники «жаровщины» отстаивали свое и читателей право на «бессонницу» и вовсе не завидовали «крепкому сну» поэта Жарова: «Загляните в любую нашу газету, — писал Тур, — в день любой годовщины, любого события, любой кампании, любого революционного праздника. Неизменно найдете вы там заверстанные в углу листа серые кубики строф, подписанные знакомой фамилией. С методической служебной точностью календаря, отмечающего каждое событие красной цифрой, Жаров любое торжество непременно сопровождает стандартным велеречием стиха. Жаров творит принципиально по календарю. Он — поэт и рыцарь календаря. Стихи Жарова можно, не задумываясь, печатать на оборотной стороне календарных листочков, рядом с меню, подобно известным сыгинским календарным мудростям на каждый день»⁴⁸. «Календарная поэзия» нового времени (или, в терминах советской критики, «поэтическая заштампованность») была, между тем, серьезным эстетическим феноменом: Жаров «выполнял свой долг перед классом» (часто «профессионально» и (почти всегда) «искренне» — иначе говоря, в полном соответствии с прописями Лелевича и более поздними призывами «Перевала». Здесь не было «тисков предвзятой формы»⁴⁹, ибо форма эта не была «тисками»: «творческий акт» Жарова был актом слияния «предвзятой формы» и «внележащей идеологии». Это единство восхищало, например, Луначарского в М. Колосове: нарком просвещения назвал Колосова «самым комсомольским из всех писателей» прежде всего потому, что в его творчестве произошло «соединение безусловной выдержанности, я бы сказал — программной выдержанности, самой полной ортодоксальности, с одной стороны, а с другой — несомненной жизненности и художественности»⁵⁰. Здесь было чему поучиться.

Организаторы «Молодой гвардии» перенесли в РАПП свою веру в то, что путем «творческой регламентации» можно не только собрать, но и «мобилизовать» писателей и поэтов. Развал этой группы стал доказательством невозможности работы с «незакаленной» творческой личностью, оказавшейся негодным для этих целей «человеческим материалом». Из осознания этой невозможности возник РАПП. «Молодая гвардия» показала, что ставка на «наличную творческую молодежь» была ошибочной. Но в эстетике, как и в науке, отрицательный ре-

зультат не менее важен, чем успех. Более того, он — «залог успеха». Когда от «выдержанных» молодогвардейцев и напостовцев отшатнулись все сколько-нибудь творчески продуктивные молодые писатели, оставалось только апеллировать к «массам». Литераторы-функционеры должны были собрать свою «армию поэтов», начиная буквально с нуля. «Теоретическая база» для этого была, ведь известно же, что «литература никогда не создавалась по манию отдельных гениев. За пышной колесницей, возившей избранных художников, следовали целые колонны второстепенных и третьестепенных писателей... Литература нашего времени более чем когда бы то ни было носит массовый характер»⁵¹. Это «обстоятельство» было осознано напостовцами вполне: будучи предводителями этих «колонн второстепенных и третьестепенных писателей», можно и самим решать, кого повезет «пышная колесница». Нужно было только создать свою «массовую литературную организацию». Таких организаций в 1920-х годах было немало, но, разумеется, они оказались весьма несовершенными перед лицом государственного Союза советских писателей.

Можно определенно сказать, что рапповская «эстетика выдержанности» (= понятию партийности в соцреализме) родилась из необходимости удержать творческую личность в рамке «внележащей идеологии», понятой не как личностное миропонимание, но именно как извне данное и меняющееся по внеличной программе «мировоззрение». Впервые в революционной культуре эта коллизия возникла в связи с бунтом «Кузницы». Именно как противовес внутри «пролетарской литературы» была создана «Молодая гвардия» и именно здесь «эстетика выдержанности» оформилась уже как «теория творчества». Фактически, рапповская доктрина стала ответом на происшедший (теперь в «Молодой гвардии») бунт.

«Молодая гвардия» является в этом смысле ключом к пониманию как рапповства, так и перевальства: именно *здесь* произошел *распад* проектируемой творческой органики. «Органическое творчество» кузнецов оказалось в конфликте с «требованиями жизни» (власти). Причина — отсутствие «часового механизма», замкнутость на «идее», не позволявшие поспевать «за быстротекущим днем». Власть оказывается перед необходимостью создания партийной «литературной организации». Но «Молодая гвардия» распадается (по прежней схеме, но в новых институциональных рамках) на два полюса — «часовой механизм» (партийность) остается в РАППе, а «органическое творчество» — в «Перевале». Дальше развернулась фактически борьба «двух половин» одной и той же революционной культуры. Разумеется, что в подобном диссоциированном виде творческий процесс невозможен.

Именно в этой ситуации рапповцами было осознано, что предлагаемая ими «эстетика сервильности» может стать рабочим инструментом только для принципиально «новой литературы» и принципиально «нового типа литератора». Она наталкивалась в попутнической среде на серьезные препятствия — потребовалось немало времени и усилий, чтобы попутчики с трудом, каждый по-своему, через глубокую внутреннюю эволюцию и кризисы пришли к требуемой «выдержанности» (да и то не к полной и не все). Будучи революционерами, ждать рапповцы не умели и не могли. Между тем, эта попутническая среда постоянно образовывалась внутри самой «пролетарской литературы».

«Молодая гвардия» показала (уже как институт, организованный властью), что «творческая личность» без серьезной «обработки» (а часто и всякая обработка бессильна) не годится для партийной литературы: перефразируя Д. Горбова, можно сказать, что «часовой механизм» вынимается из писателя не иначе как вместе с самой способностью создавать литературу. Переделкой этого «механизма» занялся «Перевал» (впрочем, он мало в этом преуспел — здесь потребовались «более решительные меры»). РАПП избрал другую стратегию — опору на «писателя из массы».

Здесь была, конечно, прямая связь с пролеткультовскими проектами, но в рапповской аранжировке идея «писателя из массы» приобретала совершенно новый смысл. В Пролеткульте было много талантливой молодежи, которая, несмотря на массовистские фантазии пролеткультовских идеологов, была *самостоятельна и потому творчески продуктивна*. Из Пролеткульта вышла и «Кузница» — целая группа самостоятельно мыслящих поэтов (вне зависимости от оценки их творчества), сумевших в короткий срок утвердить даже свой поэтический стиль. Роль Пролеткульта в истории советского театра и кино вообще переоценить вряд ли возможно. В Пролеткульте развивалось революционное, а не партийное творчество. Совсем другое дело РАПП (или родственные ему АХРР и РАПМ), который фактически запустил *механизм отрицательной селекции*, стремясь к созданию «творческой личности нового типа» (в отличие от Пролеткульта, еще не знавшего, говоря словами В. Вересаева, «шизофрении творчества и совести»), и из которого не вышло никого, кроме толп «ударников, призванных в литературу» и... на полвека оставшихся в ней в качестве соцреалистических «инженеров человеческих душ», «мастеров советской литературы». Следы этой маргинальности, зыбкости — между читателем и писателем — так в советской литературе и остались, навсегда сохранив неувядающую прелесть ее народности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См. статью К. Кларк о РАППе в настоящем издании.

2 Даже в наиболее авторитетных работах о РАППе (См.: *Edward J. Brown. The Proletarian Episode in Russian Literature 1928—1932. New York, 1953; С. Шешуков. Неистовые ревниватели: Из истории литературной борьбы 1920-х годов. М., 1984*) и «Переvale» (См.: *Г. Белая. Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М., 1989; R. A. Maguire. Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920's Princeton, 1968*) мы часто не находим даже упоминаний о «Молодой гвардии».

3 Молодая гвардия. 1923. № 9—10. С. 329—330.

4 См.: Комсомолия, 1925. № 9. С. 81.

5 А. Жаров. Один год «Комсомолии» // Комсомолия. 1926. № 4. С. 3, 4.

6 М. Колосов. О комсомольской литературе // Молодая гвардия. 1931. № 23—24. С. 124.

7 В. Ванслов. Вопросы комсомольской литературы // Литература и язык в политехнической школе. 1932. № 2. С. 79.

8 М. Беккер. Заметки на полях // Комсомолия. 1926. № 5. С. 62.

9 Г. Лелевич. О пролетарском литературном молодяке // Молодая гвардия. 1923. № 7. С. 6.

10 Комсомольская правда. 1926. № 123.

11 Там же.

12 *Ипполит*. Комсомол и его писатели // Комсомольская правда. 1926. № 96.

13 Речь идет о статье «Внимание пионерскому писателю» (Комсомольская правда. 1925. № 114).

14 *Ипполит*. Комсомол и его писатели // Писатели комсомола. М.; Л., 1928. С. 8—9.

15 Г. Мунблит. О «комсомольском писателе, «комсомольском читателе» и о «комсомольской критике» // Молодая гвардия. 1926. № 6. С. 183.

16 Открытое письмо комсомольцам // Юный коммунист. 1925. № 7. С. 15—17.

17 О писателях из молодежи: Резолюция Бюро ЦК ВЛКСМ // Писатели комсомола. С. 122, 126.

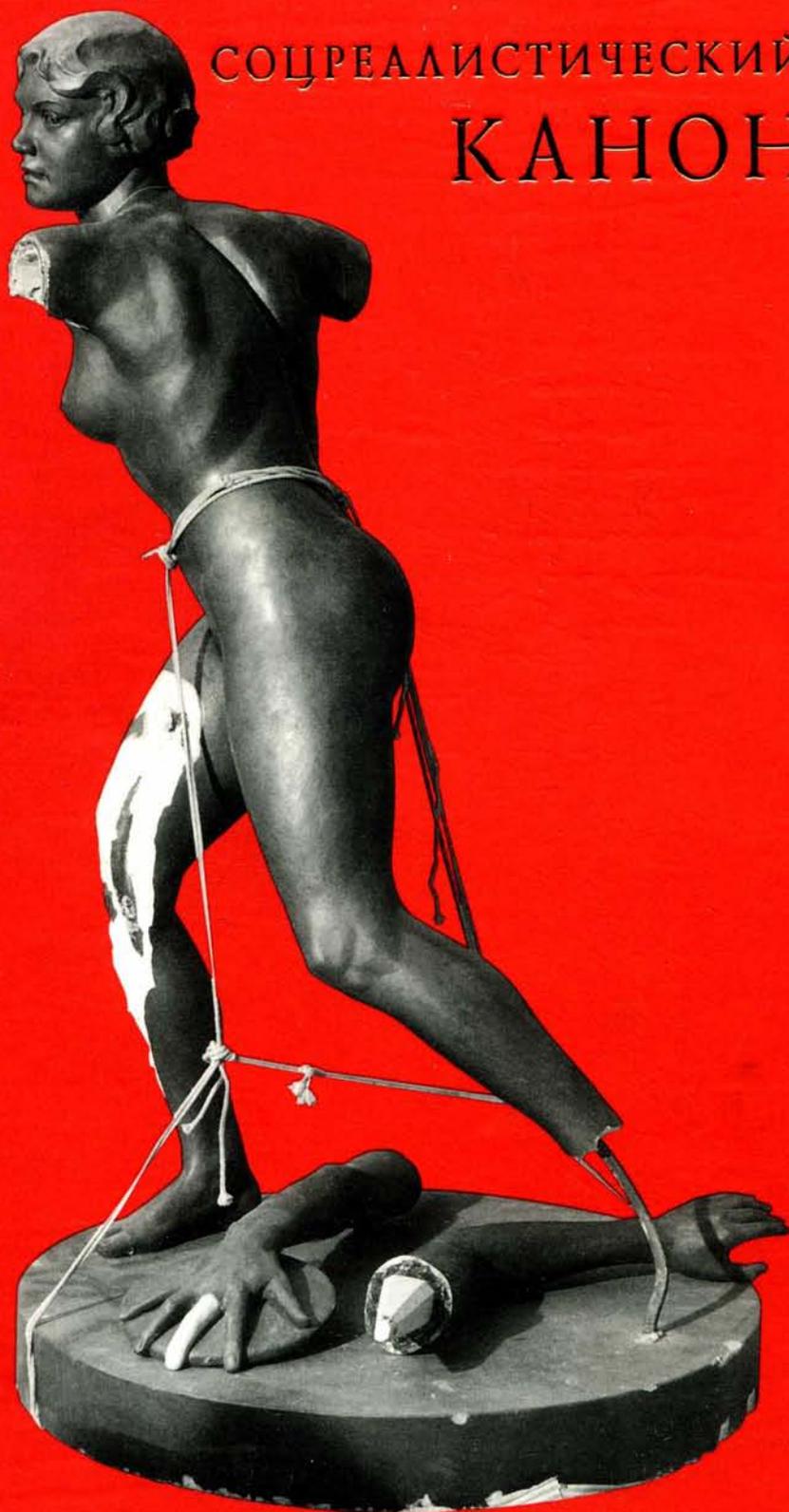
18 А. Горлов. К вопросу о комсомольской художественной литературе // Молодогвардеец: Трехлетие группы писателей «Молодая гвардия» 1922—1925. М., 1926. С. 27.

19 Группа писателей «Молодая гвардия» // Читатель и писатель. 1928. № 11. С. 2.

- 20 *А. Луначарский*. Предисловие к книге А. Жарова «Ледоход» // А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 2. М., 1964. С. 270—271.
- 21 Там же. С. 271.
- 22 Молодой рабочей гвардии (Передовая) // Молодая гвардия. 1922. № 1—2. С. 3.
- 23 К трехлетию группы «Молодая Гвардия»: Письмо МАПП «Молодой Гвардии» // Комсомолия. 1925. № 9. С. 62.
- 24 *М. Беккер*. О поэтах и писателях группы «Молодая Гвардия» // Молодая гвардия. 1927. № 5. С. 200.
- 25 *А. Луначарский*. Молодая рабочая литература: Речь на собрании комсомольских писателей и поэтов // А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 2. С. 398.
- 26 Там же. С. 397.
- 27 *А. Луначарский*. Искусство, молодежь и задачи художественной работы среди молодежи // Комсомол, на фронт искусства. М., 1927. С. 17.
- 28 *П. С. Коган*. Пролетарская литература. Иваново-Вознесенск, 1926. С. 69.
- 29 *Д. Ханин*. Два пути литературного молодняка // Молодая гвардия. 1927. № 9. С. 48.
- 30 *С. Беркович*. О т. н. комсомольской художественной литературе // Комсомолия. 1926. № 5. С. 52—53.
- 31 *Г. Мунблит*. О «комсомольском писателе, «комсомольском читателе» и о «комсомольской критике». С. 186.
- 32 *Ипполит и В. Кин*. Герои плаката // Писатели комсомола. С. 66.
- 33 О писателях из молодежи: Резолюция Бюро ЦК ВЛКСМ // Писатели комсомола. С. 123.
- 34 «Молодая Кузница» была организацией, близкой к «Молодой гвардии». См. подробнее: *Лавров Е.* Группа комсомольских поэтов и писателей «Молодая кузница» // Молодая гвардия. 1925. № 5; *Софронов Л.* Молодая кузница // Комсомолия. 1925. № 8.
- 35 *В. Красильников*. О молодой прозе // Печать и революция. 1926. № 7. С. 108.
- 36 *Г. Ярцев*. Нужен серьезный сдвиг: К вопросу о путях роста комсомольского писателя // Комсомолия. 1926. № 5. С. 46.
- 37 *А. Жаров*. Беседы, проведенные поэтом в Кабинете рабочего автора, в литбригаде «Комсомольской правды», в редакции «Смены» и в редакции «Октября». М., 1933. С. 77.
- 38 Там же. С. 79.
- 39 *Л. Троцкий*. Сотрудникам и читателям «Молодой Гвардии» // Молодая гвардия. 1923. № 4—5. С. 4.
- 40 О писателях из молодежи: Резолюция Бюро ЦК ВЛКСМ // Писатели комсомола. С. 123.
- 41 *М. Беккер*. Формальные влияния в комсомольской поэзии // Молодая гвардия. 1927. № 6. С. 43.
- 42 *М. Беккер*. Заметки на полях // Комсомолия. 1926. № 5. С. 62.
- 43 Молодая гвардия. 1923. № 4—5. С. 400.
- 44 *С. Беркович*. О т. н. комсомольской художественной литературе. С. 47—48.
- 45 *Г. Лелевич*. О пролетарском литературном молодняке и тов. Берковиче // Комсомолия. 1926. № 5. С. 55—58.
- 46 Там же. С. 60.
- 47 *В. Касименко*. Загадочный пустоцвет // Молодая гвардия. 1924. № 6. С. 211.
- 48 *Д. Ханин*. Два пути литературного молодняка. С. 32—36.
- 49 *А. Дивильковский*. Юнсектор литературы // Печать и революция. 1927. № 5. С. 22.
- 50 *А. Луначарский*. Марк Колосов // А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 2. С. 354.
- 51 *М. Беккер*. Пролетарский литературный молодняк. М., 1928. С. 45.

КАНОН

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ
КАНОН



СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ

КАНОН

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН



Гуманитарное Агентство
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

Санкт-Петербург
2000



Издание осуществлено при финансовой поддержке фонда
Volkswagen-Stiftung

Под общей редакцией
Ханса Гюнтера и Евгения Добренко

ISBN 5-7331-0192-X



9 785733 101927

© Авторы статей, 2000

© Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000