

Е.М.Черноиваненко

**«Туманное и глуповатое слово – «творчество»
(Эволюция представлений о литературном труде в советском
эстетическом сознании 20-30-х годов)**

**«Туманное и глуповатое слово – «творчество»
(Еволюція уявлень про літературну працю у радянській естетичній
свідомості 20-30-х років)**

**“The vague and simple word – “creativity”
(Evolution of book-writing concept in Soviet aesthetic awareness of 20-30s)**

В статье рассматривается, как проходившая в литературе советской эпохи инволюция от художественности к риторичности проявлялась в изменении природы литературного труда.

Ключевые слова: соцреализм, советская литература, автор, творчество, литературный труд, ремесло, мастерство писателя, природа слова, стиль, социальный заказ.

У статті розглядається, як інволюція від художності до риторичності, що проходила в літературі радянської доби, виявлялася в зміні природи літературного труда.

Ключові слова: соцреалізм, радянська література, автор, творчість, літературний труд, ремісництво, майстерність письменника, природа слова, стиль, соціальне замовлення.

The article focuses on the issue of manifestation of Soviet literature involution from being artistic to being rhetorical in changes in the nature of book-writing.

Key words: Social Realism, Soviet literature, author, creative work, book-writing, craft, writer's competence, the nature of the word, social control.

В ходе длительного процесса эволюции словесности происходила не простая смена одних тем, проблем, сюжетных мотивов, композиционных приемов, средств выразительности другими — происходило изменение самой

природы литературы вместе с изменением всего того, что входит в сферу художественно-литературного сознания. Одним из важнейших составляющих последнее являются представления о природе литературного труда или, если пользоваться более близкими (во всех смыслах этого слова) категориями после романтической эпохи, о природе литературного творчества. Анализ этих представлений позволяет многое понять в природе литературы (и даже культуры в целом) той или иной эпохи, той или иной страны, региона.

Европейская словесность от времени Аристотеля до времени Гегеля — это словесность риторического типа, основные черты которой отчетливо заметны уже в литературе эпохи античности. Не зная понятия индивидуальности, античность не знает и понятия творческой индивидуальности. В эпоху риторической литературы автору необходимо было соотнести свой замысел с существующей жанровой номенклатурой, определить, к какому жанру и к какой разновидности жанра относится задуманное им произведение, и риторическая образованность подсказывала ему надлежащий, уместный его произведению стиль и ориентировала на лучшие образцы этого стиля, представленные в наиболее авторитетных произведениях: "... жанр как бы имеет свою волю, и авторская воля не смеет с ней спорить" [1, 111]. Таким образом, стиль во всех своих более или менее существенных особенностях был уже как бы наперед задан автору, заранее готов для него. Имя и эпитет, синтагма и синтаксическая конструкция, жанровая разновидность и жанр — во всех этих формах отливалось "готовое" слово, все они были "готовым" словом, которым учила владеть риторика.

За "готовым" словом стоит совсем иная, чем современная нам, психология литературного творчества. Собственно говоря, это было не литературное творчество в его сегодняшнем понимании, а именно литературный труд, искусство-ремесло, умение, "тэхнэ", которому учились в школах под руководством учителя и с помощью учебных пособий.

Именно такую в основе своей природу литературный труд сохраняет и в послеантичную эпоху на протяжении полутора тысячелетий. Литература, литературное творчество в Средневековье также и так же подчиняются законам риторики и поэтики. Для того, чтобы быть литератором, поэтом, нужно изучить эти законы. В Европе поэты учились слагать стихи в классной комнате уже с раннего Средневековья. Впрочем, не следует забывать о том, что средневековая культура слова — это религиозно-риторическая культура, исповедующая принципиально иную (в сравнении с современной нам) философию слова. Средневековый литератор работает не со словом-обозначением, а со словом-сущностью, словом-субстанцией, с Логосом [см.: 2, 3], и это налагает на него огромную ответственность перед Богом и людьми, ибо допущенная им неточность приведет к искажению Божественной истины. Это заставляет его часто испытывать чувство бесконечной малости своих возможностей, чувство бессилия. И потому самоуничижительные формулы, часто встречающиеся в произведениях средневековой литературы, — это не только дань этикету, как их часто толкуют, во многом они совершенно искренни. Ощущая свое бессилие, писатель обращается с мольбой о помощи к Богу, прося одарить его частицей Божественной премудрости, наградить его даром слова. Ведь только Бог, согласно средневековым христианским представлениям, — истинный и единственный творец. Человеческое же творчество возможно лишь с помощью Бога, лишь тогда, когда на "трудника слова" снизойдет благодатный дар творчества. Таким образом, природа словесного творчества в эпоху Средневековья оказывается очевидно двойственной. Риторичность сообщает ей черты ремесла-тэхнэ. Вера в субстанциальность слова придает ей характер высокого творчества, озаряемого вспышками мистических откровений. Человеку нашего времени трудно понять, как могут сочетаться столь разные начала. И потому ему так трудно понять характер культуры Средневековья, которая вся основана на подобного рода оппозициях.

В гуманизме европейского Возрождения художник-творец уподобляется Богу, ибо акт творения — удел Бога, а художник способен создавать то, чего нет в природе, и то, что своим совершенством превосходит имеющееся в природе, при этом творящий человек независим от Бога, он творит по собственному произволу. Однако, заметим, творит он, руководствуясь все теми же законами риторики и поэтики, выученными им в школе и университете; творит, ориентируясь на произведения, признанные традицией образцовыми. Тогда, как отмечает П. А. Гринцер, "поэзия ...не признавалась автономным искусством (термины *poesia*, *poeta*, *poetica* встречались весьма редко), и она растворялась иногда в музыке, но чаще и привычнее — в риторике. Сама поэзия нередко именовалась риторикой" [4, 139]. И потому и в эту эпоху литературный труд остается прежде всего умением, тэхнэ.

Эпоха барокко, высоко ценя творческие способности человека, утверждает подчиненность человека-творца Богу. Бог вдохновляет человека и таким образом участвует в поэтическом творчестве человека. Но, "чтобы стоять на грани творческих возможностей человека и Бога, соответствовать аналогии с Творцом, поэту вовсе недостаточно до тонкостей знать тайны поэтического ремесла, свободно владеть литературной техникой и быть начитанным в произведениях, признаваемых как образцы. Поэт призван осуществить синтез науки и искусства, творческой мысли и научных сведений. А для этого необходимо располагать универсальными познаниями. От поэта требуется энциклопедическая эрудиция, овладение разными науками — теологией, философией, историей, астрономией, зоологией, математикой и физикой, а также науками оккультными (тайными), включая магию. Осведомленность поэта-творца должна быть равнозначна сумме знаний о мире. Такие представления нашли выражение в чрезвычайно популярных у теоретиков и поэтов XVII в. понятиях "*poesia doctus*" ("ученая поэзия"), "*poeta doctus*" ("ученый поэт"), "*artifex doctus*" ("ученый мастер", "ученый творец")", — пишет Л. И. Сазонова [5, 31].

Религиозная окрашенность барочного понимания природы творчества очевидна. В этом сходились, если говорить о русской словесной культуре, неприемлющий риторику протопоп Аввакум и блестящий ритор монах Симеон Полоцкий. Но секуляризация русской культуры, начавшаяся с присоединением Украины при Алексее Михайловиче и особенно активно протекавшая в эпоху правления его сына, Петра I, приводит к смене представлений о литературном труде, к смене типов литератора, на что указывает А. М. Панченко: "Итак, монах или белец становится чиновником; писатель, сочиняющий по обету или внутреннему убеждению, сменяется грамотеем, пишущим по закону или прямо "по указу". Петр делал такие заказы или лицам, или учреждениям. Славяно-греко-латинской академии, например. Это самый распространенный писательский тип петровского времени. ...Однако литературе позволялось выполнять не только практические функции, которые Петр считал важнейшими. Она должна была также развлекать, для развлечения каждый мог писать невозбранно—в качестве частного человека, вне и помимо служебных обязанностей. Писатель стал частным человеком, частный человек стал писателем. В этом ... и заключается смысл того переворота в литературном быте, который случился при Петре" [6, 125].

Итак, писатель, создающий то, что позднее будет названо изящной словесностью, а еще позднее — художественной литературой, теперь уже не монах и не священник, это частный человек и, как правило, светский человек. Неудивительно, что у светского человека, занимающегося писательством в то время, когда культура и литература уже заметно секуляризовались, иные представления о природе литературного творчества, чем у поэтов барокко, бывших в большинстве своем чернецами или бельцами, и творивших при самом начале секуляризации. Писательство все менее представляется боговдохновенным трудом и все более оказывается тэхнэ, ремеслом, требующим не столько вдохновения, сколько знаний грамматики, риторики, поэтики и умения их применять. "К середине XVIII в.

русская литература достигла той степени самосознания, когда сочинять не по "науке" считалось недопустимым. Риторика и поэтика получают большое распространение, особенно теоретические труды М. В. Ломоносова", — замечает Л. А. Черная [7, 229].

Если литературное творчество основывается на знании науки, то литератору нужно обладать теми же качествами, что и ученому. В статье "О свойствах писателей", опубликованной в 1763 г. в журнале "Свободные часы", читаем: "Острой разум, ясное понятие, твердая память и беспристрастие суть природный дарования сочинителей. Прилежное упражнение, просвещение от наук, тщание во изъяснении мыслей и доброй порядок приводят их к совершенству" [8, 6]. Как видим, автор статьи (возможно, им был издатель журнала — известный поэт М. М. Херасков) не называет в этом перечне ни воображения, ни вдохновения, ни таланта. Представление о литературном труде как о ремесле вызывало у многих гнушавшихся трудом дворян презрительное отношение к нему, о чем читаем в тогдашнем журнале "Вечера": "Некоторые думают, что дворянину стыдно присвоить себе имя писателя: не стыдятся того венчаные главы, ни важные министры, о пользе государств пекущиеся; а наши дворяне сим титулом гнушаются" [9, 6]. Анонимный автор прозрачно намекал здесь своим современникам на то, что сама Екатерина II, как и некоторые особы из ее окружения, не стыдятся заниматься литературным трудом. Но идее высокой значимости литературного творчества для общества суждено было еще долго добиваться признания. Всей своей жизнью будет утверждать ее Пушкин и добьется этого лишь своей смертью: осознание огромности потери поможет России по-новому осознать роль поэта и поэзии в жизни общества. Однако произойдет это уже в начале новой эпохи в истории русской культуры.

Вторая половина XVIII в. — начало XIX в. — время, когда европейский человек ясно осознал себя автономной индивидуальностью. "Принятие принципа, согласно которому отдельно стоящий человек значит бесконечно

много просто в качестве такового, а не потому, что он есть частица чего-то огромного, не в силу почетного представительства, причастности и пр., переворачивало мир, просуществовавший тысячелетия. И все, включая и нравственность, предстояло обретать заново. Это тектонический сдвиг мировой истории и культуры...", — отмечает Л. М. Баткин [10, 22]. Все предстояло обретать заново потому, что человек, осознавший себя индивидуальностью, перестает ориентироваться на традицию. Теперь он сам должен найти ценности и идеалы, которые он сам сочтет истинными и приемлемыми персонально для него. Отныне традиция утрачивает свое бывшее руководящее значение в жизни общества и человека, перестает быть базисом культуры, каковым традиция была на протяжении всей культурной истории человечества. Культура человека, ставшего индивидуальностью, — это уже культура нетрадиционалистская.

Отмеченный Л. М. Баткиным "тектонический сдвиг" отчетливо просматривается и в литературе конца XVIII — начала XIX в. Осознав себя индивидуальностью, поэт осознает неповторимость своего чувства, как и неповторимость этой жизненной ситуации, вызвавшей его чувство. Индивидуальным и неповторимым становится не только человек, но и мир вокруг него, и отношение человека к миру. Для изображения этой неповторимой жизненной ситуации, явления, человека, для выражения моего индивидуального видения их и отношения к ним "готовое" слово уже никак не подходит; нужно совсем иное слово, слово, как бы нарочно созданное для изображения этого явления, для передачи этого моего видения и отношения, слово именно для данного случая, слово *ad hoc*. Как мы уже отмечали ранее [3], в русской литературе обозначенного периода как раз и протекает процесс смены риторического "готового" слова словом совсем иной природы — "точным" словом. Формами "готового" слова перестают быть также стиль и жанр — отныне они целиком зависят лишь от воли автора, творящего без оглядки на риторическую традицию. Вот почему "романтизм положил конец господству риторики. Отстаивая концепцию оригинальности творчества и

индивидуального стиля, критики, начиная с конца XVIII в. вплоть до Белинского и далее, ниспровергают риторiku. Само понятие риторика дискредитируется, оно отождествляется с формально-логическим, нетворческим подходом к литературе" [5, 31]. Автор осознается теперь демиургом художественного мира, его труд, сопоставимый с деятельностью Творца, становится теперь творчеством, требующим от писателя если не гениальности, то особого литературного таланта.

Нам уже приходилось писать о том, что в ходе строительства советской культуры отчетливо просматривается инволюция (обратное развитие) культуры. В сфере литературы это проявилось в движении последней от художественности к риторичности. Как было показано, в советской литературе уже с начала 20-х годов происходит быстрый возврат от "точного" слова к "готовому", от многообразия индивидуальных авторских стилей к единому — "авторитарному", как часто называют его исследователи, — стилю эпохи [см.: II]. Все эти процессы были знаменем разрушения феномена творческой индивидуальности, что было вполне естественным для культуры, отказывавшейся понимать человека как индивидуальность, для культуры, воспринимающей индивидуализм лишь как проявление ненавистной ей буржуазности.

Одним из проявлений "расхудожествления" советской литературы, ее риторизации было стремительное складывание новых (сравнительно с XIX веком) представлений о природе творчества и творца.

Возврат литературы к "готовому" слову и "готовому" стилю неминуемо вел к тому, что творчество вновь воспринимается как тэхнэ, технология, ремесленное умение, а творец — как ремесленник, овладевший секретами мастерства. Такое понимание природы творчества и творца не просто отвечало интересам и устремлениям власти, но целенаправленно формировалось ею. Уже в 1925 году в резолюции ЦК РКП(б) "О политике партии в области художественной литературы" о писателях говорится как о

"квалифицированных "специалистах" литературной техники", "специалистах художественного слова", "работниках художественной литературы", а о литературе — как об "идеологически осознанной литературно-художественной продукции", просто "литературной продукции", при этом партия призывает "использовать все технические достижения старого мастерства". Не следует думать, что такое понимание творчества разделяли с партией лишь третьеразрядные писатели, халтурщики и конъюнктурщики. Оно было свойственно даже и тем, чья художественная одаренность не вызывает сомнений. Так, в выводах своей статьи "Как делать стихи?" Маяковский писал: "1. Поэзия — производство. Труднейшее, сложнейшее, но производство. 2. Обучение поэтической работе — это не изучение изготовления определенного, ограниченного типа поэтических вещей, а изучение способов всякой поэтической работы, изучение производственных навыков, помогающих создавать новые" [12, 287]. М. Горькому, как отмечает М. Чудакова, была присуща "...глубокая уверенность в том, что писательство есть только более высокая ступень всеобщей грамотности, и ликбез — первый, но прямой шаг к тому, чтобы эта профессия стала доступна самому широкому кругу лиц. Он писал о литературной работе, "которую у нас принято именовать туманным и глуповатым словом — "творчество": "Я думаю, что это — вредное словечко, ибо оно создает между литератором и читателем некое — как будто существенное различие: читатель изумительно работает, а писатель занимается какой-то особенной сверхработой — "творит". Иногда кажется, что слово это влияет гипнотически и что есть опасность выделения литераторов из всесоюзной армии строителей нового мира в особую аристократическую группу "жрецов" или — проще говоря — попов искусства" ("О прозе", 1933) [13, 254-255].

Такое понимание творчества было не просто неприемлемо, но совершенно непостижимо для тех, кто мыслил еще категориями недавнего прошлого. Весной 1941 г. М. Цветаева писала в письме к дочери: "А вчера один (незнакомый мне) композитор — по радио — собственным голосом: "Эту

оперу я должен написать очень быстро, потому что театр приступает к постановке уже тогда-то". Спросила мысленно: "А как вы делаете, чтобы писать быстро? Написать — быстро? Разве это от вас (-нас-) зависит? Разве вы списываете?" ...Быстро. Можно писать не отрываясь, спины не разгибая, и — за целый день — ничего. Можно не, к столу не присесть — и вдруг — все четверостишие готово, во время выжимки последней в стирке рубашки, или лихорадочно роясь в сумке, набирая ровно 50 коп., — думая о: 20 и 20 и 10. И т. д. ... Да, да, так наживается благополучие, так, может быть (поверим в злостное чудо!), и пишутся, получаются, оказываются гениальные оперы, но этими словами роняется достоинство творца. Никакие театры, никакие гонорары, никакая нужда не заставит меня сдать рукопись до последней проставленной точки, а срок этой точки — известен только Богу. Богу поэтов. "С Богом!" или "Господи, дай!" — так начиналась каждая моя вещь, так начинается каждый мой даже самый жалкий перевод. Это не молитва, хотя бы потому, что — требование! Я никогда не просила "свыше" — рифмы (это — мое дело!) — я просила (требовала!) — силы найти ее, силы на это мучение. И это мне давалось; подавалось" [Цит. по: 14, 221-213]. Так мыслит поэт, творец. Но те, другие, "специалисты по изготовлению литературной продукции", те, для кого "творчество" было "глуповатым словом", те легко обходились "без божества, без вдохновенья".

Спор с позиций двух глубоко различных культур отразился в полемике Б. Пастернака с Н. Асеевым. Выступая в декабре 1931 г. по поводу доклада Н. Асеева "Сегодняшний день советской поэзии", Б. Пастернак говорил: "Искусство отличается от ремесла тем, что оно само ставит себе заказ, но присутствует в эпохе как живой организм, оно отличается от ремесла, которое не знает, чего оно хочет, потому что оно делает все то, что хочет другой. Наша бестолочь потому и происходит — и ею грешат большие люди, — что мы все говорим: надо то-то и то-то, и неизвестно, кому это надо. В искусстве это "надо" нужно самому художнику" [Цит. по: 13, 256]. Асеев отвечал, что их шестилетняя размолвка с Пастернаком "шла по линии

постоянных споров о том, что мы постоянно думали и продолжали утверждать, что разговор о стихе есть разговор о мастерстве, а Борис Леонидович предполагал, что вопрос о поэзии, о стихе — вопрос гениальности и удач. Тогда исключается возможность выращивания, возможность помощи тем кадрам, которые путаются в бесплодном версификаторстве, путаются в подражании..." [Там же]. Спор, который два поэта вели с позиций двух глубоко различных культур, был "диалогом двух глухих", а потому был принципиально бесконечным и бесцельным.

Стоит обратить внимание на то, что для Асеева с идеей поэзии как мастерства связана идея "выращивания" поэтов-мастеров, — идея абсурдная с точки зрения тех, для кого "вопрос о поэзии — вопрос гениальности и удач". Идею "выращивания" поэтов, очень популярную с середины 20-х годов, саркастически анализируют герои "Мастера и Маргариты". В конце действия романа Коровьев и Бегемот оказываются у особняка, в котором размещается МАССОЛИТ. "Коровьев остановился у решетки и заговорил:

— Ба! Да ведь это писательский дом. Знаешь, Бегемот, я очень много хорошего и лестного слышал про этот дом. Обрати внимание, мой друг, на этот дом! Приятно думать о том, что под этой крышей скрывается и вызревает целая бездна талантов.

— Как ананасы в оранжереях, — сказал Бегемот и, чтобы получше полюбоваться на кремовый дом с колоннами, влез на бетонное основание чугунной решетки.

— Совершенно верно, — согласился со своим неразлучным спутником Коровьев, — и сладкая жуть подкатывает к сердцу, когда думаешь о том, что в этом доме сейчас поспевает будущий автор "Дон Кихота", или "Фауста", или, черт меня побери, "Мертвых душ"! А? — Страшно подумать, — подтвердил Бегемот.

— Да, — продолжал Коровьев, — удивительных вещей можно ожидать в парниках этого дома, объединившего под своею кровлей несколько тысяч подвижников, решивших отдать беззаветно свою жизнь на служение Мельпомене, Полигимнии и Талии. Ты представляешь себе, какой поднимется шум, когда кто-нибудь из них для начала преподнесет читающей публике "Ревизора" или, на самый худой конец, "Евгения Онегина"!

— И очень просто, — опять-таки подтвердил Бегемот.

— Да, — продолжал Коровьев и озабоченно поднял палец, — но! Но, говорю я и повторяю это — но! Если на эти нежные тепличные растения не нападет какой-нибудь микроорганизм, не подточит их в корне, если они не загниют! А это бывает с ананасами! Ой-ой-ой, как бывает!"

Высмеянная Булгаковым идея "выращивания" талантов была воплощена в создании Литературного института, основанного в 1932 г. по Постановлению ЦИК СССР и открытого в 1933 г. Снова, как в далекую риторическую эпоху, поэт в классной комнате учился слагать стихи.

Утверждению "ремесленнического" представления о природе творчества и творца способствовало и внедрение в послереволюционное общественное сознание идеи социального заказа. Их связь была очевидна уже тогда, в 20-е годы. В. П. Полонский писал в связи с этим, что "самый термин "заказ" появился вместе с ремеслом. Ремесленническое происхождение термина не подлежит сомнению" [15, 209]. Идея социального заказа, по мысли Полонского, ставила художника в "положение мастера, ремесленника, работника, работающего на "хозяина" по заказу" [15, 211].

Характерно, что внедрение идеи социального заказа нередко мотивировалось тем, что в искусстве социальный заказ — явление не новое, хорошо знакомое; и тут-то за примерами обращались, как правило, к риторической эпохе, особенно часто — к классицизму. При этом опыт литературы эстетического типа с ее представлениями о творчестве и творце

оказывался совершенно неприемлемым и нуждающимся в переосмыслении и преодолении. В 1929 г. П. С. Коган писал об этом: "Деятельность художника ничем не отличается от других форм общественной деятельности. Получить заказ от кого-нибудь не значит непременно стать по отношению к заказчику в положение ремесленника. Ведь есть и ремесленники, вдохновенно работающие и принимающие только те заказы, которые соответствуют их творческим вкусам. Ведь таким ремесленником был Микеланджело, таким ... был и Мольер. Необходимо сорвать последние покровы идеализации с "чела" поэта, с "служителя муз", с "жреца Аполлона". Необходимо более прозаически исследовать грань, отделяющую художника от ремесленника. Ведь разница тут количественная, а не качественная" [16, 221]. Эта апелляция к опыту литературы риторической и одновременный демонстративный отказ от опыта литературы эстетической были вполне логичны в эпоху перехода литературы из состояния художественности в состояние риторичности.

В конце 20-х годов критики еще могут выразить свою озабоченность тем, что "на искусство накатила огромная волна сальеризма..." [17, 12]. Образцом такой реакции была, например, статья А. Лежнева с характерным заголовком "Мастерство или творчество?" Но уже в начале 30-х годов сопротивление "литературных стародумов" оказывается практически полностью подавленным. Отныне и до 70-х годов литературоведческие труды, посвященные тому или иному писателю, будут называться "Мастерство Пушкина" и "Мастерство Гоголя", "Мастерство Некрасова" и "Мастерство Чехова"... Таким образом и те, для кого писательство было высоким творчеством, тоже оказывались ремесленниками.

Но так как писатель работает, все же, не с деревом, как плотник, не с кожей, как сапожник, а со словом, то он не только и даже, может быть, не столько ремесленник, сколько еще и чиновник. Его работа, как и работа бухгалтера и прораба, агронома или исполкомовского служащего,

подконтрольна и подотчетна "вышестоящим инстанциям". Писатель является членом писательской организации, в иерархии которой он занимает определенное место. В своем "творчестве" он должен строго придерживаться инструкций "сверху". Вот, к примеру, как пишет об этом В. А. Сутырин: "Я был Генеральным секретарем ВАППа — то есть главным руководителем всех Ассоциаций пролетарских писателей. На эту работу был назначен ЦК, как мог быть назначен на любую хозяйственную или политическую работу. Деятельностью ВАППа руководил Отдел печати ЦК. И РАПП выполнял все указания ЦК, был его прямым оружием. Слышать, что РАПП находился в оппозиции к линии ЦК, — смешно. Линия РАППа и была линией Отдела печати ЦК, во главе которого стоял Борис Волин — сам видный литератор-рапповец, или же Мехлис, который мог скорее простить отцеубийство, нежели малейшее сопротивление его указаниям" [цит. по: 18, 274]. Известны случаи, когда "рекомендации" писателю давал сам Сталин (как, например, К. Симонову). Но уже тогда, как отмечает М. М. Голубков, "такие "советы" воспринимались совершенно естественным образом; несвобода настолько вошла в плоть и кровь, что сталинский диктат осмысливается как забота партии о литературе" [19, 80].

Нет нужды долго распространяться о том, что в сталинскую эпоху была ликвидирована свобода творчества. Это, действительно, так. Однако, дело еще и в том, что самое понимание свободы творчества, как следует из высказывания М.М. Голубкова, существенно изменяется. Но охарактеризованная ситуация дает основания сделать еще более широкие и значимые обобщения, особенно если рассматривать ее в контексте перехода литературы из состояния художественности в состояние риторичности. Для того, чтобы сформулировать эти обобщения, нам придется вспомнить высказывание А. М. Панченко о сущности того переворота в литературном быте, который происходит в эпоху петровских реформ. Как и в ряде других, в этом отношении ситуация в советской литературе 20 — начала 30-х гг. зеркально отражает ситуацию, характерную для литературы петровской

эпохи. Теперь уже не монах или белец, а писатель, вчера еще осознававший себя творческой индивидуальностью, превращался в чиновника. Но если при Петре писатель становился еще и частным человеком, то при Сталине писатель как раз переставал им быть. Теперь литератор — только чиновник, пишущий по заказу или даже прямо "по указу". Это своего рода ситуация встречи на полпути двух культур, движущихся встречными направлениями. Если понимать ситуацию именно так, то нельзя не заключить, что в сталинскую эпоху также происходит "переворот в литературном быте" — переворот, аналогичный тому, который случился при Петре, но только противоположно направленный. Это было совершенно естественно для литературы и культуры той страны, которая, по словам пильняковского героя, "сейчас же после первых дней революции ... пошла в семнадцатый век..."

То, что писатель стал чиновником, подчеркивается наличием у него соответствующего удостоверения. Блестящую "оркестровку" этой мысли находим в булгаковском романе о Мастере и Маргарите. Те же Коровьев и Бегемот решили зайти в ресторан при доме МАССОЛИТа, но были остановлены гражданкой, записывавшей всех входивших в ресторан.

— Ваши удостоверения? — она с удивлением глядела на пенсне Коровьева, а также и на примус Бегемота, и на разорванный Бегемотов локоть.

— Приношу вам тысячу извинений, какие удостоверения? — спросил Коровьев, удивляясь.

— Вы — писатели? — в свою очередь спросила гражданка. — Безусловно, — с достоинством ответил Коровьев.

— Ваши удостоверения? — повторила гражданка.

Коровьев пытается выйти из затруднения с помощью логических доводов:

— Так вот, чтобы убедиться в том, что Достоевский — писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? Да возьмите вы любых пять страниц из любого его романа, и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем. Да я полагаю, что у него и удостоверения-то никакого не было! Как ты думаешь? — обратился Коровьев к Бегемоту.

— Пари держу, что не было, — ответил тот...

— Ваши удостоверения, граждане, — сказала гражданка.

— Помилуйте, это, в конце концов, смешно, — не сдавался Коровьев, — вовсе не удостоверением определяется писатель, а тем, что он пишет!

Но убедить "гражданку" Коровьеву так и не удалось.

Литература

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. — М., 1986.
2. На материале древнерусской литературы средневековая философия слова охарактеризована С. Матхаузеровой в книге: Древнерусские теории искусства слова. — Прага, 1976.
3. Природа слова в разных типах литературы коротко охарактеризована нами в статье: Слово, текст, твір, жанр в трьох основних типах літератури // Історико-літературний журнал. — 1996. — № 2.
4. Гринцер П. А. Поэтика слова // Вопросы литературы. — 1984- — № 1.
5. Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVIII - начало XVIII века). - М., 1991.
6. Панченко А. М. О смене писательского типа в петровскую эпоху / Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII в. - XVIII век. - Сб. 9. - Л., 1974.

7. Черная Л. А. Концепция личности в русской литературе второй половины XVII — первой половины XVIII в. / Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. — М., 1989.
8. Свободные часы. — М., 1763. — Генварь.
9. Вечера. - СПб., 1772. - Вечер 1.
10. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — М., 1989.
11. Черноиваненко Е. М. Литература соцреализма: от художественности к риторичности (Судьбы слова и стиля) / Вісник Одеського державного університету. Гуманітарні науки. — 1997. — № 1.
12. Маяковский В. В. Как делать стихи? / Из истории советской эстетической мысли. 1917 — 1932. — М., 1980.
13. Чудакова М. Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературном процессе 20-30-х годов // Новый мир. — 1988. — № 9.
14. Каган Ю. М. Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. — М., 1992.
15. Полонский В. Л. Художник и общественные классы (О теории "социального заказа") / Из истории советской эстетической мысли. 1917-1932.—М., 1980.
16. Коган П. С. О социальном заказе / Там же.
17. Ровесники. — Сб. 7. — М,—Л., 1930. — Цит. по статье: Белая Г. Угрожающая реальность // Вопросы литературы. — 1990. — № 4.
18. Белая Г. А. Дон-Кихоты 20-х годов. "Перевал" и судьба его идей. — М., 1989.
19. Голубков М. М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы, 20-30-е годы. — М., 1992.

Впервые опубликовано в издании: Слов'янський збірник.- Одеса: Маяк, 1997. – Вип. 4. – С. 242-255.

