

Министерство образования и науки Украины
Каменец-Подольский национальный университет
имени Ивана Огиенко
Кафедра зарубежной литературы

Полина Шулык

***Группа
«Серапионовы братья»
в контексте
литературной
эпохи 20-х годов***

Каменец-Подольский
“Аксиома”
2009

УДК 821.161.1.02 (081)

ББК 83.3 (4 Рос) 6

Ш95

Рецензенты

А.С.Силаев – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и мировой литературы Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды

С.Д.Абрамович – доктор филологических наук, профессор кафедры славянской филологии Каменец-Подольского национального университета имени Ивана Огиенко

*Печатается по решению ученого совета
Каменец-Подольского национального университета
имени Ивана Огиенко
(протокол № 4 от 2 апреля 2009 года)*

Шульк П.Л.

Ш95 Группа «Серрапионовы братья» в контексте литературной эпохи 20-х годов / П.Л. Шульк. – Каменец-Подольский: Аксиома, 2009. – 152 с.

ISBN 978-966-496-113-1

В монографии литературная эпоха 20-х годов исследуется с точки зрения эстетической полемики, центральным вопросом которой стала проблема художника как субъекта искусства. На основе сравнительного анализа эстетических принципов литературной группы «Серрапионовы братья» и позиции официальной критики в исследовании последовательно доказывается, что утилитаризм в искусстве приводит к упрощенной трактовке задач искусства, недооценке творческой личности, к разрушению специфики художественной сферы. В монографии анализируется единственный совместный альманах «братьев», который стал творческой реализацией идейно-эстетических принципов группы.

Для научных работников, студентов и всех, кто интересуется вопросами развития русской литературы первого послеоктябрьского десятилетия.

УДК 821.161.1.02 (081)

ББК 83.3 (4 Рос) 6

ISBN 978-966-496-113-1

© П.Л.Шульк, 2009

© «Аксиома», издание, 2009



Серapiroновы братья.

*Слева направо: Константин Федин,
Михаил Слонимский, Николай Тихонов,
Елизавета Полонская, Николай Никитин,
Михаил Зощенко, Илья Груздев, Вениамин Каверин*

Введение

Группа «Серапионовы братья»¹ – одно из самых ярких и значительных творческих объединений в литературном движении советской эпохи 20-х годов XX века. На развитие литературы и искусства этого периода заметный отпечаток наложили стремительно сменяющие друг друга события, в первую очередь на политической арене: революция, установление и укрепление власти партии большевиков, образование СССР. Партия большевиков, стремясь упрочить свое положение за счет насаждения единой идеологии, централизовала управление образованием, наукой, искусством и культурой. Уже сразу после революции 1917 года по всей стране появилось множество различных литературных групп. В обилии группировок сказывались и разные художественные пристрастия, и идейное размежевание. В последующие десятилетия стало очевидным, что напряженное противостояние художественных и политических критериев закончилось победой тех, для кого, по меткому выражению Н. Осинского, литература – «это не художественная, а политическая проблема» [119, с. 156]. Как указывал Акимов В.И.: «Теоретическая, эстетико-мировоззренческая деятельность как форма литературного самоопределения и самосознания во многом становится первой отличительной чертой «школы», течения в литературном процессе 20-х годов» [4, с. 8]. И поэтому вполне понятна существовавшая долгое время тенденциозность в оценке эстетических принципов литературной группы «Серапионовы братья», отстаивавшей право искусства развиваться по своим собственным законам. Эта тенденциозность проявилась уже в первых критических заметках о творчестве молодых писателей, а в дальнейшем привела к снижению их значения для развития литературы.

¹ «Серапионовы братья» – объединение писателей (прозаиков, поэтов и критиков), возникшее в Ленинграде 1 февраля 1921. Название заимствовано из цикла новелл немецкого романтика Э.Т.Гофмана. В объединения входили М.Зощенко, Н.Никитин, Вс.Иванов, М.Слонимский, К.Федин, В.Каверин, Л.Лунц, И.Груздев, Е.Полонская, Н.Тихонов.

Наибольшей остротой отличалась статья С. Городецкого¹ «Зелень под плесенью», напечатанная в 1922 году в газете «Известия» [40], где отмечая несомненную талантливость членов группы, новизну тематики их произведений, автор предостерегал от влияния вредной идеологии». Надо отметить, что ни один из критиков, когда-либо писавших о серационах, не усомнился в их таланте. Основным нападкам подвергалась эстетическая программа группы, которую долгое время принято было оценивать по Вяч. Полонскому² [129, с. 29], хотя у него было достаточно предшественников в лице критиков В. Полянского³ [135], и П. Когана⁴ [78], указывающих на ошибочность взглядов молодых писателей, «идеологические шатания» которых, «страсть к независимости» вели на деле к «самому худшему рабству архибуржуазной идеологии [135, с. 161]. Сходные мысли тогда же высказывал и Б. Арватов⁵: «Серационовы братья» – буржуазные художники» [7, с. 167].

¹ Городецкий Сергей Митрофанович – поэт. Городецкий С. до 1912 г. примыкал к символистам. В 1912 г. от этого течения отошел и вместе с Н. Гумилевым организовал группу акмеистов. В 1915 г. – начало расхождения с акмеистами и участие в организации крестьянских поэтов. С 1921–1924 руководил литературной частью в Театре Революции, театре МГСПС, редактировал журнал «Искусство трудящимся». В 1925 вернулся к художественной работе.

² Полонский Вяч. [псевдоним *Вячеслава Павловича Гусина*] – критик, историк, публицист. С 1919 Полонский был в числе руководящих работников ЛИТО Наркомпроса, руководил литературно-издательским отделом ПУР, был членом Общества историков-марксистов, редактором и членом редакций ряда журналов и изданий – «Красный архив», «Историк-марксист», БСЭ и пр. Особую деятельность развил как редактор первого советского журнала критики и библиографии «Печать и революция» [1921–1929] и литературно-художественного журнала «Новый мир» [1925–1931].

³ Полянский Валериан [литературный псевдоним *Павла Ивановича Лебедева*] – критик и историк русской литературы. Во время гражданской войны редактировал газету Реввоенсовета южного фронта «Красная звезда». Редактировал журналы: «Народное просвещение» [1918], «Пролетарская культура» [1918–1921], «Творчество» [1922], «Литература и марксизм» [1928–1930], «Русский язык в советской школе» [1929–1931]; с 1934 редактировал «Литературное наследство».

⁴ Коган Петр Семенович – критик и историк западноевропейской и русской литературы. После Октябрьской революции работал в Наркомпросе в качестве председателя научно-художественной секции ГУСа, вел также и педагогическую работу. С 1921 – президент ГАХНа.

⁵ Арватов Борис Игнатьевич – искусствовед и литературовед, деятель Пролеткульта, один из теоретиков Лефа, автор ряда работ (гл. обр. статей) по вопросам ИЗО и поэзии, наиболее выдающийся представитель «формально-социологического» метода.

Подчеркивая в первую очередь аполитизм группы, ее попытки эмансипировать себя от влияния революции, В. Полонский приходит к выводу, что эмансипация от революции «в конце концов, в истоках своих имела, разумеется, тенденцию пойти против революции» [129, с. 29]. Критик пытается оценить программу группы с точки зрения политических, но не художественных критериев:

«Они не говорили революции «да»;

«Испуг перед идеологией внес, разумеется, путаницу в платформу Серапионов...»;

«Серапионы хотели, очевидно, получить право на ношение «цвета», который отвергался революцией» [129, с. 29].

Такая точка зрения неудивительна для этого одного из крупнейших организаторов литературной жизни 20-х годов, считавшего, что искусство должно быть избирательно и директивно, подчиняться политическим регламентациям и определенному контролю. И в соответствии со своими взглядами Полонский доказывает, что «Серапионовы братья» вышли из недр буржуазного общества и растворились в течении, за которым укрепилось название «попутничество». Так, стремясь подчинить культурный процесс задачам текущей борьбы, влиятельные политические силы разделили всех на «своих» и «чужих», «пролетарских» и «буржуазных». «Надолго, на десятилетия, в оценке стали преобладать лишь контрастные цвета» [3, с. 19]. Советское литературоведение еще долгое время использовало классификацию, разделившую всех писателей на разряды по политическим и классовым признакам и позволившую недооценивать творческое наследие больших художников.

Не обошел вниманием «серапионовых братьев» и Л. Троцкий, подчеркнувший, что «самой опасной чертой серапионов является щегольство беспринципностью», и возмущившийся: «это же вздор и тупоумие, – будто бывают художники «без тенденции», то есть без определенного, хотя бы не оформленного, не выраженного в политических терминах, отношения к общественной жизни» [157, с. 64-65].

Все эти высказывания находят отголосок на страницах журнала «На посту», который прославился своей оскорбительной резкостью суждений, непримиримой трактовкой своих противников и агрессивной тематикой. Писатели, объединившиеся вокруг этого журнала, не претендуя на превосходство

своего творчества, намеревались победить превосходством организационных средств, путем расправы над теми, кто «в благоговейной позе... застыл перед... монументом старой буржуазно-дворянской литературы и не хочет сбросить с плеч рабочего класса ее гнетущей идеологической тяжести», с теми, кто «из гнилых ниток словесного творчества «попутчиков», искажающих нашу революцию и клеветующих на нее, стараются построить эстетический мостик между прошлым и настоящим» [122, с. 67]. К ним «напостовцы»¹ относили в первую очередь «серрапионовскую братию», выступающую, по их мнению, под ложной маской революционности, но являющуюся по существу реакционной и контрреволюционной. Обычные политические ярлыки, не имеющие ничего общего с искусством, но естественные в период утверждения тоталитарного государства.

Впоследствии критика эстетической программы серрапионов носила разгромный административный характер, достигнув кульминации в 1946 году в докладе Жданова, объявившего «Серрапионовых братьев» «вредным и чуждым советской литературе направлением», так как они «отнимают у искусства идейность, общественное значение, провозглашают искусство ради искусства, искусство без цели и смысла», а «это есть проповедь гнилого аполитизма, менщанства и пошлости» [56]. Постановление ЦК РКП (б) 1946 года «О журналах «Звезда» и «Ленинград» на долгие годы определило резко отрицательную политическую оценку теоретико-эстетических и критико-литературных воззрений серрапионов.

Несмотря на некоторые расхождения, критики до 90-х годов XX века были едины в одном: они отрицали значение объединения в разработке идейно-эстетических принципов в литературе новой эпохи.

¹ Напостовство — группа пролетарских писателей, издававших в 1923—1925 журнал «На посту» под редакцией Б. Волина, Г. Лелевича, С. Родова. Борясь за создание пролетлитературы, напостовство совершило ряд литературно-политических ошибок (недооценка творчества попутчиков, отождествление их с буржуазными писателями, администрирование в руководстве пролетлитературы и т. п.). После чрезвычайной конференции пролетарских писателей в 1926 во главе напостовства встали Л. Авербах, Ю. Либединский, А. Фадеев и др. Журнал был переименован в «На литературном посту». Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 напостовство как литературное движение ликвидировалось.

Б. Брайнина относит теоретическую концепцию серапионов к «враждебным народу идейкам», характерным для «последышей буржуазно-дворянской идеологии» [18, с. 22]. Д.Г. Цыганкова также пытается навесить на членов группы политические, идеологические ярлыки: «Серапионовы братья» вышли из мелкобуржуазной среды и принесли с собой в литературу большой груз мелкобуржуазных пережитков и иллюзий. Их общественно-эстетическая позиция была противоречивой и шаткой...» [171, с. 112]. И далее: «ограниченность общественно-политических взглядов «Серапионовых братьев» непосредственно отразилась на их эстетической программе... группа заняла позицию, противоположную линии партии. В своем представлении о сущности и характере искусства она исходила из неправильного идеологического представления, считая литературу не отражением действительности, а только «суммой стилистических приемов», только игрой слов и сюжетов» [171, с. 115]. На той же позиции в отношении серапионов-теоретиков стоит и Б. Соловьев: «Идеологи этой группы рассматривали литературу как смену формальных приемов, совершенно игнорируя ее социальное значение, ее общественную направленность... Они всячески отрекались от идейности, правдивости и народности искусства, от служения делу революции» [152, с. 44].

Надо отдать должное А. Метченко, А. Дементьеву, Г. Ломидзе, которые чуть ранее работ Д. Цыганковой и Б. Соловьева, пытаясь защитить отдельных членов группы от нападок, выступили с заявлением «За глубокую разработку истории советской литературы» [106], где указывали на ошибочность некоторых формулировок доклада Жданова: «Как известно, к группе «Серапионовы братья» принадлежали тогда не только Зоценко и Лунц, но и Н. Тихонов, К. Федин, Вс. Иванов и другие писатели, не упомянутые в докладе А.А. Жданова. Их творчество, вопреки ошибочным теоретическим установкам группы, играло положительную роль в развитии советской литературы. Это побуждало не только Горького, но и Центральный Комитет партии оказывать поддержку серапионовцам, помогая им преодолевать буржуазное влияние» [106, с. 85-86].

Ссылка на Центральный Комитет используется и в статье А. Метченко «Историзм и догма» [105], вышедшей почти

одновременно с заявлением. Автор публикует выписку из протокола заседания Оргбюро ЦК РКП (б) от 27 февраля 1922 года № 147, в которой «Серрапионовы братья» рассматриваются как группа советских писателей, достойная поддержки партии [105, с. 230]. Но знаменательно то, что данное решение о поддержке было принято ЦК РКП (б) до опубликования серрапионами своей декларации «Почему мы Серрапионовы Братья». После этой публикации благожелательность со стороны партийного руководства сменилась открыто враждебным давлением на группу, что сказалось не только в открытых выступлениях в печати, но и отразилось на издательской практике 20-х годов: неосуществленные издания статей И. Груздева, рассказов В. Каверина, трагедии Л. Лунца, следующих номеров альманаха «Серрапионовы братья». Но, обвиняя в догматизме тех, кто смешивал декларации серрапионов с их творчеством, А. Метченко не высказывает сочувствия «воинствующей аполитичности Льва Лунца» [105, с. 229], подчеркивая отсутствие единства в группе.

Несколько смягчает оценку идейно-эстетической программы литературного объединения К.Д. Муратова [111], что связано с позицией М. Горького по отношению к декларациям серрапионов: «...Термин «аполитизм» в применении к «серрапионам» был истолкован Горьким как стремление отказаться от примитивной тенденциозности, как желание быть объективными художниками, дающими конкретно-историческое изображение действительности» [111, с. 165]. Но она же в соответствии с партийными документами и марксистской критикой заявляла: «Талантливость большинства серрапионов была вне сомнения, но путь эстетства и формализма, на который они встали, грозил смять и изуродовать эти дарования» [111, с. 160]. Еще одна, далеко не единственная, попытка отделить теоретические принципы группы от художественной практики писателей, входивших в нее.

Со временем разговор о серрапионах переместился в область исследования творчества отдельных членов группы. Считалось, что эстетические декларации объединения не имели ничего общего с истинной позицией некоторых серрапионов, противоречившей «реакционной сущности взглядов... основного ядра группы» [22, с. 21], «брезгливо отворачивающегося от революции» [22, с. 19]. Точку зрения П. Бугаенко разделяет и

В. Иванов [65], но реакционность взглядов он приписывает уже не основному ядру, а лишь некоторым ее членам, в частности Л. Лунцу, М. Зощенко, Н. Никитину:

«Здесь совершенно откровенно выражена тенденция к аполитичности искусства» [65, с. 136];

«Здесь... высказана ориентация на эстетику западного разлагающего буржуазного искусства» [65, с. 139];

«Нельзя думать, что все серапионовцы разделяли эти взгляды... и уж если был какой-то тезис, разделяемый всеми, так это – быть разными и своих взглядов другим не навязывать» [65, с. 137].

О ложности, ошибочности идейно-эстетической позиции серапионов говорится во многих исследованиях:

«Ошибочность позиции «Серапионовых братьев» бесспорна. С первых дней своего существования они противопоставляли себя линии партии в области литературы и искусства» [154, с. 14];

«Если говорить без прикрас, то все выступления братьев в печати были построены на глубоко ложных теоретических выводах» [92, с. 25];

«Они не разглядели сквозь иллюзию независимости неизбежность социального заказа в искусстве в любую эпоху...» [38, с. 31].

«Серапионы противились бесспорному – социальной обусловленности искусства. Они не желали видеть в искусстве средство идеологического влияния на массы» [38, с. 31], – пишет А.П. Горбунов в книге «Серапионовы братья и К. Федин», в которой отрицательно оценивает теоретические взгляды серапионов и период пребывания в группе писателей. Эти же мысли утверждаются и в работе Л.И. Ивановой «Вс. Иванов и «Серапионовы братья» [66].

Обстоятельным исследованием идейно-эстетических позиций и творчества серапионов явилась работа А.Д. Зайдман «Горький и «Серапионовы братья» [60]. Отмечая односторонность в оценке группы в критике 50-х годов, автор пытается объяснить концепцию аполитичности серапионов и делает вывод, что «всестороннее рассмотрение статей Л. Лунца... и др., заостренных против пролеткультовского упрощенного понимания процесса художественного восприятия жизни и вульгарно социологического отношения к творческому

процессу, позволяет говорить о большой заинтересованности их авторов в познании литературных законов» [60, с. 18]. Но и она не свободна от идеологических партийных стереотипов по отношению к эстетическим позициям объединения, которые определяет как «поспешные толкования», «отдельные срывы», «политическую запальчивость» и в которых отмечает крайние противоречия, выразившиеся в том, что «ошибочное утверждение о возможности аполитичности художника в эпоху классовых битв уживалось с верными посылками о необходимости обращения к темам современности» [60, с. 3 – 4].

В исследованиях Н.И. Кузнецова [85], В.К. Минокина [107] прослеживается солидарность с точкой зрения А.Д. Зайдман, подчеркивающей противоречия между членами кружка, отсутствие единой эстетической программы.

Наконец, в ряде работ об идейно-эстетических принципах объединения или не говорится вообще [81], или не упоминается об участии писателей в этой группе [172].

Но уже в исследованиях Н.А. Розовой [140], А.Д. Молдавского [110], О.И. Новиковой и В.И. Новикова [117], А.А. Гладковской [35] дается нетрадиционное освещение идейно-эстетической позиции группы «Серрапионовы братья», подчеркивается связь теоретических взглядов писателей с их творчеством, осознается особое значение для молодых прозаиков периода их участия в объединении:

«Серрапионовские страницы не тормозили формирование художника, а способствовали ему» [35, с. 35];

«Внутренняя стратегия братства... состояла... в том, чтобы способствовать максимальному проявлению творческой индивидуальности каждого из «братьев» [172, с. 9].

Надо отметить, что и в этих работах не ставится цель объективно и всесторонне исследовать эстетические принципы группы, а только наблюдается попытка их объяснить.

Пожалуй, теоретическая программа серрапионов до 80 – 90-х годов XX века интересовала больше западных исследователей [191; 192; 193; 194; 195; 196;], которые пытались оценить ее со своих позиций, резко критикуемых Минокиным в статье «Серрапионовы братья в зарубежных истолкованиях» [108]. Ценность этих работ прежде всего в том, что они резко противостоят характерной для советского литературоведения идеологической оценке теоретических выступлений серрапио-

нов и отрицательному отношению к опыту обращения группы к теориям формальной школы в литературоведении (ОПОЯЗу). В частности, Глеб Струве отмечал: «Статья Лунца явилась смелой декларацией свободы и независимости искусства» [196, с. 71]. Марк Слоним в исследовании «Русская советская литература. Писатели и проблемы» так раскрывает сущность эстетической программы серапионов: «...утверждение права поэта мечтать и фантазировать, сопротивление социалистическим установкам – все это было выражено в манифесте группы «Почему мы Серапионовы братья» [195, с. 99].

Объективную оценку взглядам серапионов стало возможным дать у нас только после развала тоталитарного государства, изменившего взгляды на историю и теорию литературы [23].

Думается, едва ли не первым к объединению «Серапионовы братья» с новых позиций обратился В.А. Акимов, который в книге «Великие и трудные судьбы» [3] дает высокую оценку не столько творчеству писателей-серапионов, сколько их эстетическим взглядам: «Сегодня, всматриваясь в судьбу «серапионов», видишь яснее, чем когда-либо, что главная заслуга их (или вина, если посмотреть с ждановской т.з.) не в том, что они оказались хорошими писателями...

Их историческая роль как группы в том, что они всем своим содружеством единодушно ратовали за внутреннюю свободу писателя, его духовную независимость как главное условие творчества» [3, с. 47]. В. Акимов, отмечая заслугу серапионов, указывает, что они «первыми среди поколения послеоктябрьских писателей решили важнейшую общекультурную, общелитературную проблему – быть литературной жизни свободной, развиваться по собственным глубинным законам или попасть под административно-конъюнктурный диктат? И сделали это ярко, смело, бросив вызов властям, уже тогда проявившим намерение монопольно управлять литературой, всей духовной жизнью общества» [3, с. 47].

Через несколько лет В.Е. Васильев в своей диссертации «Серапионовы братья» и А.М. Горький» [26], исследуя идейно-эстетическую программу группы «Серапионовы братья», подчеркнул ее особую роль в литературном процессе 20-х годов, а также в эволюции каждого из писателей, указал на ее исключительно важное значение, так как она выдвигала одной

из главных задач творческое освоение наследия классической литературы.

Но во всех научных трудах разговор об эстетических принципах группы чаще всего переводился в плоскость «примитивно догматической или иллюстративной эстетики» [3, с. 50]. Так или иначе, повышенный интерес в начале 90-х годов к литературному движению 20-х годов, продиктованный необходимостью создания новой системы взглядов на литературный процесс послеоктябрьского десятилетия и пересмотра методологических основ современного литературоведения, постепенно сменился относительным молчанием. Едва ли не самым значительным обращением к литературной группе «Серапионовы братья» за последнее десятилетие стала книга «Серапионовы братья» в зеркалах переписки» [146], где предпринята попытка представить серапионовскую историю «изнутри». Это издание, позволяющее увидеть серапионов их собственными глазами и глазами их друзей, может стать основной для дальнейших исследований, посвященных как творчеству, так и эстетическим взглядам членов группы. Необходимость такого исследования не вызывает сомнения. Серапионы, «ринувшиеся в далеком 1921 году в бой за свою независимость, сражались не только за себя. Они отстаивали самые высокие и общезначимые ценности художественной культуры» [3, с. 50]. Последовательно доказывая, что насилие общества над талантом недопустимо, они провозгласили творческую индивидуальность высшей ценностью. Это утверждение легло в основу их концепции художника, которая доказывает, во-первых, что именно творческая свобода, самостоятельность позволит писателю утвердить за литературой право быть «самобытным художественным феноменом» [3, с. 47 – 48], и, во-вторых, что без свободы даже самый талантливый художник не только не состоится, но, признав за литературой «служебную роль иллюстратора полезных истин» [3, с. 40], сам превратится в обыкновенного передатчика создаваемых государственной властью социально-политических идей. А так как «государство... никогда не было создателем ничего сколько-нибудь ценного в искусстве» [123, с. 241], под его властью творчество «либо хиреет», «либо становится ручным и чисто механическим» [123, с. 234]. Государство, пытаясь использовать искусство в своих целях, в

конце концов, доводит его до вырождения, «заказной стиль убивает творческую непосредственность» [123, с. 235]. Серапионы как художники, и в этом случае даже больше, чем теоретики, в период нападок авторитарных идеологов высказывались в пользу самобытного и специфического характера литературной работы, в пользу свободы художника и в связи с этим в своей эстетической программе утверждали необходимость для истинного творчества независимой позиции писателя, владеющего тайнами художественного мастерства, подчинения художественного произведения специфическим законам искусства, не отрицая в то же время определенной социальной обусловленности как позиции художника, так и его творения. И хотя концепция серапионов отличается от какой-либо ярко выраженной этической, художественной и социальной программы, основанной на строгих правилах и руководствующейся определенными установками, тем, что в некоторых вопросах члены группы не были единомышленниками и у каждого из них были свои авторитеты, можно говорить о единстве их идейно-эстетических взглядов.

До сих пор не была предпринята попытка представить эстетические взгляды серапионов как единую теоретическую концепцию, вобравшую в себя лучшие достижения научной мысли и дающую возможность через систему взглядов о субъекте искусства изучать взаимодействие художественной и внехудожественной сфер, литературных и нелитературных рядов, защищающую специфику художественного творчества и исследующую эту специфику. Поэтому цель настоящей работы заключается в исследовании серапионовской концепции художника и определении ее места в литературном движении 20-х годов XX столетия.

Глава 1

Концепция художника в эстетической программе группы «Серпионовы братья»

Концепция художника, отчетливо проступающая в статьях, высказываниях, манифесте членов группы «Серпионовы братья», опиралась на лучшие достижения теоретической и критической мысли.

Создание концепции художника относится к тем проблемам, решить которую пытаются с момента возникновения самого искусства. Процесс этот закономерен, так как связан с меняющейся в разные литературные эпохи трактовкой специфики самого искусства, взглядами на роль писателя в обществе, на природу таланта, отношения общества и государственной власти к художнику, с проблемами традиции и новаторства и т.д.

Схема – «произведение – писатель – общество» – дает возможность представить систему взглядов о субъекте искусства через определенную систему идей, имеющих обобщающий смысл и концептуальное значение. Выделение в концепции художника трех составных, несмотря на его относительную условность, позволяет говорить как об их равноправии в рамках данной системы, так и о нерасторжимой взаимосвязи, что делает невозможным изолированное рассмотрение каждого элемента.

Схема позволяет обратиться к *художнику* как самостоятельной независимой системе, связанной как с системой нелитературных рядов – *обществом*, так и с системой рядов литературных – *произведением*.

1.1. Характер взаимодействия творческой личности и социальных факторов в концепции «Серрапионовых братьев»

Так как литературное творчество нельзя представить вне его социального аспекта, концепция художника предполагает постановку в широком плане вопроса взаимоотношений художника и общества. И хотя основополагающее значение этой проблеме придается лишь в XIX веке, когда происходит осознание социологии как самостоятельного предмета, дающего возможность более определенно говорить о социальной природе литературы и методах ее изучения, разговор о ней необходимо начинать с момента возникновения художественной концепции личности и мира. Особенность такого подхода объясняется тем, что определение данного взаимодействия выходит за пределы собственно социологической постановки вопроса и касается общих вопросов философии искусства.

Представление об изоморфном строении мира, обеспечивающее его целостное единство и упорядоченность, где «индивид мыслился как органическая часть общества, общество – как столь же органическая часть природы, космоса...» [63, с. 6] и т.д., не позволило в античный период (ни позже в Средние века) разделить бытие на «мир физической реальности» и «мир человека». Подобная концепция делала ненужной и бессмысленной постановку проблемы творческой личности, так как исходила из утверждения единства личности и общества. Трактую «человеческую деятельность» как пассивное начало в соответствии с характерным для античности представлением об искусстве как о мастерстве, сноровке, существующих в любом деле, в любом ремесле, Аристотель говорил о зависимости художника от предмета, который он изображает. Для античности характерно в связи с этим подчеркнуто-утилитарное отношение к искусству, не имеющее в то же время ничего общего с концепциями современного прагматизма как мировоззренческого течения, где искусство подчинено запросам и вкусам обыденного сознания. Сократ, отождествляя прекрасное и полезное, считал эстетическое производным от утилитарно-практической значимости предмета. Платон подчеркивал, что «в ... государстве поэзия принимается постольку, поскольку это гимны богам и хвала

добродетельным людям» [128, с. 80], подчиняя таким образом искусство одной функциональной роли в обществе – роли «эмоционально-заразительной».

Только в эпоху романтизма¹, принципиально разрушившую аристотелевское учение, отводящее субъекту искусства сугубо служебную роль, в «деятельном человеке» вместо «вспомогательного инструмента» увидели свободную самостоятельную творящую силу. Но для этого потребовался новый взгляд на мир. Теория романтизма, являясь в особенности теорией философско-эстетической, смогла появиться после разграничения Кантом области природы, подчиняющейся естественным законам, и области культуры, возникающей в силу того, что человек есть духовное существо, пользующееся свободой. Как результат свободы, появляется новый вид деятельности – самодеятельность, способствующий возникновению реальности, не *заданной* «естественной» природой, а *созданной* человеком, творческие возможности которого не ограничены. В этом многообразии способностей свободного субъекта Кант видел источник многообразия искусства: «Искусством по праву следовало бы назвать только созидание через свободу, т.е. произвол, который полагает в основу своей деятельности разум» [73, с. 144]. Выделяя искусство из сферы утилитарной, немецкий философ обращает внимание на его духовную специфику, утверждая бескорыстное, незаинтересованное к нему отношение. Кантовский тезис о бесцельности искусства ограждает литературу от экономического и идеологического механизма ее использования и позволяет говорить о ней как о специфической сфере, а о художнике как о свободной, самостоятельной силе.

Именно эти моменты философской системы Канта дали возможность романтикам выдвинуть проблему художника в центр своих идейно-эстетических поисков. Антропоцентризм романтиков, видевших в личности источник безграничных творческих возможностей и выводивших закономерности существования и развития объективного бытия из духовной

¹ Классицисты, ставящие в центр художественной концепции мира государство, в силу своей ориентации на античность стремились к достижению единства личности и общества путем подчинения первой строгим нормам общественного долга. Индивидуальное приносилось в жертву общественному. Художник обязан творить с т. з. осознания общественной необходимости.

деятельности отдельной личности, привел к смещению акцентов в гражданском и общественном идеале, характерном для классицистов. В решении проблемы взаимодействия художника и общества акцент переносится на первый элемент.

Художник, считали романтики, как высшее достижение личности, утверждает высокие общественные и гражданские идеалы, но полнота его высказываний может быть обеспечена только свободой творчества. Романтическая эстетика ставила проблему свободы творчества в двух аспектах: социальном и специфически-профессиональном. Как говорил Гюго: «Свобода в искусстве, свобода в обществе – вот двойная цель» [24, с. 205]. Переосмысливая кантовское определение искусства как «созидание через свободу», романтики выводят философское кредо поэта: «Это – творческая философия, исходящая из идеи свободы и веры в нее, показывающая, что человеческий дух диктует свои законы всему сущему и что мир есть произведение его искусства» [90, с. 57]. В отдельных случаях романтическая абсолютизация личности, вера в ее безграничные творческие возможности приводила к субъективному произволу художника, но в основном стремление к познанию всего сущего через внутреннее «я» помогло романтикам признать важнейшее положение о преобразующей роли искусства и способствовало утверждению общественной роли писателя. И все же именно абсолютизация личности приводит романтическую эстетику в тупик в поисках приемлемого решения проблемы взаимоотношений художника и общества из-за недостаточного внимания к ее социальному аспекту, что было связано с состоянием общественных наук. Тем не менее проблема художника со всей очевидностью была поставлена именно романтиками. Вопросы же социальной обусловленности творчества становятся центральными в XIX веке в исследованиях представителей культурно-исторической школы.

Необходимо отметить антииндивидуалистическую направленность этой школы, формирующей черты социологического подхода к литературе, получившего название *метод Тэна*. И. Тэн устанавливает закономерную зависимость литературы от условий общественной жизни, личности художника от мировоззрения и нравов эпохи, к которой он принадлежит, а своеобразие любого духовного явления от трех факторов: «расы», «среды» и «момента» [167, с. 82 – 88]. Соглашаясь с тем,

что таланты даются от рождения, теоретик утверждает, что получают направленность и проявляются они вследствие определенных условий национально-исторической жизни.

В русском литературоведении культурно-историческая школа имела ярко выраженный общественно-политический характер. В частности, Пыпин считал «литературу» и «общество» почти синонимами и доказывал соответствие литературного развития определяющим его общественно-политическим условиям. В силу этого произведения литературы рассматривались не в их специфике, а как «идеологический, идеографический и логический (а не эмоционально-образный) материал» [116, с. 155] для создания политических взглядов и мировоззрения писателя и эпохи. Исследователей культурно-исторической школы интересовало не выявление творческих индивидуальностей посредством эстетических, поэтических, стилистических наблюдений и анализов, а изучение «психологии социальных групп, наций, литературы целого общества в определенную эпоху» [116, с. 155].

Позитивизм культурно-исторической школы соответствовал характеру литературы середины XIX в., которая стремилась своими средствами исследовать общественную жизнь. Но, как утверждает М. Верли, «... даже в такие времена, которые характеризуются общественно-объективным, безличным отношением к художественной литературе, личность крупного писателя, его жизненная судьба и его слава вызывают понятный интерес» [27, с. 156]. Появление одновременно с культурно-исторической психологической школы, которая утверждала, что литература – продукт душевной деятельности писателя, доказывает справедливость слов Верли. Для биографического метода, возникшего на этой основе, подлинной «решающей субстанцией литературного... творчества является конкретная, индивидуальная личность самого творца» [63, с. 11]. Создатель этого метода О. Сент-Бев считал, что «литература, литературное творение не отличимы или, по крайней мере, не отделимы ... от всего остального в человеке, от его натуры...» [144, с. 40]. Но для Сент-Бева основным вопросом становится проблема отношений автора не к общественному устройству, а к созданному произведению.

Психологический редукционизм биографического метода, как и натуралистический редукционизм метода Тэна приводили к

недооценке, а порой и к отрицанию специфики искусства. И если культурно-историческая школа не могла выяснить подлинно диалектическую связь между литературой и социальными процессами, а значит между писателем и обществом, то для Сент-Бева такой проблемы просто не существовало. Фактически литература ставилась в некий взаимосвязанный внелитературный структурированный ряд и низводилась до положения звена в цепи, в то время как она сама была специфическим явлением.

Стремление в начале XX в. перенести внимание с источников литературы (объективных и субъективных) на объективное бытие самой литературы привело к абсолютизации внутрилитературных факторов. Выступая против позитивизма XIX в., новые направления начала XX в., среди которых русский формализм и течения, ставшие основой и источниками «новой критики», разрушают традиционную концепцию личности, в первую очередь личности писателя – автора художественного произведения. Выдвинутая идея «органической формы» вела к деперсонализации, девальвации личности и по существу превращала автора в промежуточное звено в художественном акте, снижала значение вдохновенного индивидуального произвола художника и в то же время способствовала раскрытию важных аспектов художественной фантазии и поэтического вдохновения. Преодолев романтическую абсолютизацию личности и плоский детерминизм культурно-исторической школы, представители этих течений, будучи сторонниками и теоретиками искусства модернизма, сводили связь художественной реальности с объективной действительностью до минимума, не учитывая сознательное стремление художника поставить вопросы современности и осмыслить окружающую действительность. Слабость социального аспекта новой концепции личности делала возможным развитие идей культурно-исторической школы, порождающих теории, подчиняющие писателя общественным законам.

Вульгаризация этих идей способствовала появлению специфических течений, не имеющих ничего общего с искусством. Так, игнорируя, а порой и отрицая поэтический феномен, марксистское литературоведение, используя достижения культурно-исторической школы, придавало социальной и экономической обусловленности литературы такое исключительное значение, что литературный процесс стали выводить из общественного и объяснять его, исходя

только из общественной основы. Литература превращалась во внепоэтическую деятельность, становилась одной из форм идеологии, а художник, его творчество ставились в прямую зависимость от общественного устройства, идеологических, политических установок, государственной власти. Возможность возникновения и развития такого взгляда на искусство предоставила противоречивая эпоха послеоктябрьского десятилетия, когда революция усилила недоверие к самой природе искусства. Государство, делающее ставку на этатизм, тоталитаризм, стремящееся насадить диктатуру и в искусстве, нуждается именно в таких теориях, которые оправдывают подчинение литературы политическим, идеологическим целям и обосновывают руководство творчеством, писателем, несмотря на опасность такого подхода, являющегося губительным не только для таланта, но и для всей духовной жизни общества. Превращение в догму данного взгляда на искусство произошло в советском государстве, где на развитие литературной жизни во всех ее аспектах наложила отпечаток классовая, политическая, идеологическая поляризация общества и где в действительности утвердилась идея монопольного идеологического и политического контроля. В новом государстве политические силы резко вмешиваются в культурный процесс, подчиняя его нередко задачам текущей борьбы. Разговор о мастерстве уходит на задний план, а вперед выходит конъюнктурная «злободневность», идущая в ущерб художественности. Но произойдет это позже, так как для первого октябрьского десятилетия, создавшего предпосылки для управления искусством, характерны сложные и неоднозначные процессы, связанные с интенсификацией литературных исследований, естественной в революционные, поворотные эпохи, когда объективно возрастает значение теоретической мысли.

20-е годы XX века были временем, когда «современное художество», как отмечал известный критик А.Воронский¹,

¹ Воронский Александр Константинович (псевдоним — *Нурмин*) — революционер, большевик, литературный критик и теоретик. После революции 1917 года работал в Одесском совете, в Иваново-Вознесенском губисполкоме, в Иваново-Вознесенске редактировал газету «Рабочий край». С 1917 по 1920 был членом ВЦИКа. В начале 1920-х становится одним из ведущих марксистских политиков в области литературы. С 1921 по 1927 редактировал журнал «Красная новь», а с 1922 по 1927 — «Прожектор». Организатор и идеолог группы «Перевал».

оказалось на перекутке: «Старое переставало удовлетворять, а новое пока смутно, еле-еле брезжит [30, с. 77]. Этим и объясняется возникновение в первое десятилетие после Октябрьской революции многочисленных литературных кружков, групп, обществ, декларирующих разнообразные эстетические принципы. Борьба между ними была вызвана как литературными, так и экстралитературными факторами. Анализ манифестов эпохи приводит к выводу, что различие взглядов на искусство не ограничивалось лишь межгрупповыми спорами. В них решалась дальнейшая судьба литературы, в которой наметились две тенденции: с одной стороны – стремление сохранить искусство как специфический способ познания жизни, с другой – подчинить его политике. Судьба литературы «становилась в прямую зависимость от того, в какие отношения станет она к пролетарской революции. Никогда еще в истории русской литературы политический момент не играл столь значительной роли» [129, с. 15].

Творческая концепция литературной группы «Серрапионовы братья», противоречащая наступавшему контролю над культурной жизнью общества, заметно выделялась среди других эстетических программ, поражающих многообразием, но в большинстве своем ориентирующихся на национальную традицию ангажированности литературы, сформулированную еще в XIX веке революционно-демократической критикой, и идеи социально-исторического детерминизма культурно-исторической школы и марксистской философии, способствовавшие по существу созданию теории социального воздействия на искусство со стороны руководящих сил общества. Отношение серрапионов к данной ориентации нельзя назвать однозначным. Полемически заостренная фраза из манифеста молодых писателей – «Слишком долго и мучительно правила русской литературой общественность» [100, с. 30] – явилась своеобразным протестом против социальной, политической регламентации художественной деятельности. В обстановке обостренного внимания к социально-политическим проблемам она позволила связать эстетические принципы «Серрапионовых братьев» с теорией «чистого искусства», являющейся привилегией романтической школы. Но односторонность и поверхностность такого подхода раскрываются при анализе манифеста серрапионов, их автобиографий, статей, коллек-

тивных писем. Скорее можно говорить не о какой-то определенной ориентации, а об эклектизме эстетической позиции молодых художников.

Поставив, как и романтики, в центр своей программы проблему художника, серапионы в решении принципиальных вопросов отходят от романтической концепции личности, используя достижения теоретической мысли XIX и начала XX века.

Серапионовская концепция художника как субъекта искусства в той части, которая касается вопроса взаимоотношений художника и общества напрямую связана с вопросами философии искусства, отношения искусства к действительности, общественной роли литературы. Принципиально отрицая взгляды официальной критики, стоящей на марксистских позициях, она последовательно доказывала их несостоятельность, так как литературное творчество в них смешивается с идеологической деятельностью и, в конечном счете, ограничивается ею. Эти взгляды были изложены в первом коллективном выступлении молодых писателей, которым стал ответ на статью Сергея Городецкого «Зелень под плесенью». И в статье Городецкого, и в ответе серапионов были подняты важнейшие теоретические вопросы о связи искусства с жизнью, о свободе творческого поиска.

В ответ на осуждение Городецким нравственных и эстетических позиций серапионов, возмущившегося тем, что в рассказе Вс. Иванова «над убитыми мужиками красными и белыми бабы плачут одинаково» [127, с.160], члены группы, отмечая, что «Городецкому нужна политическая тенденция», заявляли: «Всю тенденциозность мы отрицаем в корне... Искусству же нужна идеология художественная, а не тенденциозная, подобно тому, как государственной власти нужна агитация открытая, а не замаскированная плохой литературой» [127, с.160].

В этом «Письме...» были затронуты проблемы, получившие развитие в последующих выступлениях серапионов, но уже здесь наблюдается стремление отстаивать право художника на собственное суждение, утверждение независимости искусства от идеологического давления государства, провозглашается свобода литературы от служебных и агитационных задач, защищается суверенность творческой личности.

Пытаясь объяснить причины возникновения группы, М. Слонимский подчеркивал, что общество «возникло, можно сказать, стихийно, без какого-либо устава и без всяких учредительных собраний. Просто десять человек... сдружились, выяснив, что все они – одинаково, но каждый по-своему, – любят литературу и хотят работать в ней» [150, с. 5]. Отличие серапионов, как указывал В.Шкловский, «от прочих литературных групп то, что на их собраниях не говорится ни о политике, ни о мистике, а только о мастерстве» (176, с. 148). Как видим, даже организационные принципы объединения отражали сущность эстетической позиции содружества. В аполитизме серапионов, в отрицании тенденциозности, идеологичности, в провозглашении свободы творческой индивидуальности, в обращении к проблемам органичности художественного творчества нашло отражение сопротивление литературы «прямому перенесению категорий политического мышления на искусство», что воспринимается сегодня как своеобразная духовная оппозиция строящемуся тоталитарному государству.

Основой эстетической программы и соответственно серапионовской концепции художника стал романтический идеал свободы искусства: «истинное искусство есть высшая свобода, и только высшая свобода может провозгласить его; никакой приказ, авторитет, короче, никакая антихудожественная цель не могут вызвать его к жизни» [24, с. 205]. Уже само название группы, заимствованное из цикла рассказов Гофмана, намекает на определенную близость к романтической эстетике. Теоретик группы Л. Лунц пытается обосновать выбор названия только стремлением к творческой индивидуальности: «Мы назвались Серапионовыми Братьями, потому что не хотим, чтобы все писали одинаково, хотя бы и в подражание Гофману.

У каждого из нас свое лицо и свои литературные вкусы. У каждого из нас можно найти следы самых различных литературных влияний» [100, с. 30]. Но это стремление логически вытекает из уверенности романтиков в том, что художник, изображая жизнь, как бы «говорит себе: таков ты есть, так ты чувствуешь и думаешь и так бы ты поступил, если бы ты мог поступать по своему желанию, свободному от принудительного произвола внешних жизненных впечатлений» [24, с. 205], и что свобода творчества – это и выражение

независимости от форм официального академического искусства, от ложных традиций и догм. Романтический тезис свободы творчества позволил сформулировать основные положения серапионовской концепции художника в манифесте «Почему мы Серапионовы Братья».

Три раздела этого манифеста в определенной последовательности раскрывают условия, обеспечивающие свободу художника. Необычность этих условий заключается в том, что создание их зависит от самого творческого субъекта, который должен:

– **во-первых**, «исключить из творческого процесса элементы принуждения, регламентаций, казарменного упорядочивания» [100, с. 30], характерные для периода 20-х годов, требующие подчинения идее. Это подчинение, по мнению серапионов, ведет к упадку художественного творчества, так как писатель следует не своим побуждениям, не «зову своего призвания», а внешним по отношению к нему целям, некоему «интересу», что убийственно для искусства. Достаточно сравнить это положение с декларативными утверждениями других литературных объединений, чтобы понять, почему самые талантливые молодые писатели вошли именно в эту группу, почему к ней примкнул Н. Тихонов, не признававший никаких литературных группировок, почему именно ей отдал предпочтение Вс. Иванов, входивший в свое время в Пролеткульт¹ и группу «Космист»². Об управлении искусством, о

¹ Пролеткульт — сокращенное название «пролетарских культурно-просветительских организаций», действовавших в первые годы революции (I конференция ПКПО — сентябрь 1917). Свою работу Пролеткульт направлял к тому, чтобы «дать рабочему классу целостное воспитание, непреложно направляющее коллективную волю и мышление» его; целью своей ставил «выработку самостоятельной духовной культуры», рассматривал культурное движение пролетариата как новую, особую форму рабочего движения наравне с движением политическим, профессиональным и кооперативным, претендуя на особую чистоту от всяких мелкобуржуазных влияний.

² Космизм — одно из характерных свойств пролетарской поэзии эпохи гражданской войны 1918 — 1921, позволяющее часто называть так весь стиль пролетарской поэзии тех лет, что излишне суживает определение этого стиля. Он был распространен в творчестве поэтов Пролеткульта, а затем групп «Кузница» (М. Герасимов, В. Кириллов, В. Александровский, И. Филиппченко, В. Казин и др.) и «Космист» (И. Садофьев, А. Крайский и др.). Космизм как характерная черта пролетарского поэтического стиля 1918 — 1921 вырос из гиперболизма, обусловленного стремлением претворить в образы величие и беспредельную мощь пролетарской революции.

его подчинении господствующей идее говорили напостовцы: «Самый непростительный разнбой, самая нелепая неразбериха господствует в наших рядах по вопросам литературы. Этому должен быть положен конец» [122, с. 66], Пролеткульт: «...дух искусства – трудовой коллективизм: оно воспринимает и отражает мир с точки зрения трудового коллектива» [136, с. 32]. Писатели группы «Кузница»¹, хоть и не отрицали свободу творчества, но оговаривали, что свобода должна быть лишь в выборе творческих методов, тогда как «художественное творчество – функция общественной идеологии, эмоциологии, психики вообще» [33, с.7]. В автобиографиях, вышедших одновременно с манифестом, серапионы, каждый по-своему, высказывались за независимость художника, искусства от управленческих структур, от официальных идеологических, политических установок. «Пуще всего боялись потерять независимость, чтобы не оказалось вдруг «Общество «Серапионовых братьев» при Наркомпросе» или при чем-то другом», – писал М. Слонимский [147, с. 25]. Эти опасения были небезосновательны, если иметь в виду Российскую ассоциацию пролетарских писателей, рассматривавшую себя до 1932 года как ячейку ЦК партии. Принимая во внимание утверждение Е.Громова: «Трудно порою сказать, кто у кого брал концептуальные идеи, но в целом же РАПП² действительно являлся неформальным придатком ЦК партии и фактически работал на правах его литературно-художественного отдела» [43, с. 116], необходимо отметить, что желание обособить себя от партийного руководства подчеркивало стремление серапионов заниматься искусством, литературным творчеством, содействовать его развитию, а не руководить «сложнейшим фронтом советской художественной литературы» [153, с. 119], о чем

¹ «Кузница» – Всесоюзное общество пролетарских писателей (ВОПП «К.»). Вначале это была небольшая группа пролетарских писателей, которые в 1920, выйдя из московского Пролеткульта, образовали при открывшемся в том же году Литотделе (ЛИТО) Наркомпроса подотдел пролетарской литературы и стали выпускать журнал «Кузница».

² РАПП – Российская ассоциация пролетарских писателей – литературно-политическая и творческая организация. Оформилась в 1925 под названием Всероссийской АПП (ВАПП) и объединила основные пролетарские кадры на литературном фронте. Возникновение самостоятельной организации пролетарских писателей было исторически обусловлено необходимостью для пролетариата завоевать руководящую роль на фронте культурного и литературного строительства.

мечтали и что, по сути, пытались осуществить рапповцы, далекие от литературного труда, ставшего для членов группы «Серрапионовы братья» смыслом жизни. «Я вышел из партии, у меня тяжелая полка с книгами, я пишу» [147, с. 28], – заявлял К. Федин. Но определеннее всех, не считая Л. Лунца, который вместо своей биографии предложил известный манифест, и В. Каверина, разделяющего его взгляды, высказался М. Зощенко: «Вообще писателем быть трудновато. Скажем тоже – идеология... Требуется нынче от писателя идеологии.

Вот Воронский (хороший человек) пишет:

...Писателям нужно «точнее идеологически определяться».

Экая, право, мне неприятность!

Какая скажите, может быть у меня «точная идеология», если ни одна партия в целом меня не привлекает?

С точки зрения людей партийных, я беспринципный человек. Пусть. Сам же я про себя скажу: я не коммунист, не эс-эр, не монархист, я просто русский. И к тому же – политически безнравственный. Нету у меня ни к кому ненависти – вот моя идеология» [147, с. 26]. Н. Тихонов, говоря о своей анархистской закваске, подчеркивал, что в серрапионах он нашел людей по себе [147, с. 29]. Автобиографии получили среди современников неоднозначную оценку. Одним из откликов на них явилась статья П. Когана «О манифестах «Серрапионовых братьев» [76], где, напоминая о социальной роли литературы и упрекая молодых писателей в непонимании того, что истинное художественное произведение «...всегда организует мысли и чувства того или иного коллектива и направляет его волю в определенную сторону», критик обвинял их в том, что они смешивают примитивную тенденциозность с идейной направленностью произведений, и требовал ответа – с кем они? И. Садофьев был более конкретен в оценке данных публикаций: «... лишь боязнь потерять потребителя, мыслящего желудочным соком, породила моду отречений от идеологии и от политических убеждений... У некоторых идеология и политические убеждения чисто обывательские, как раз под стать своему потребителю» [141, с. 6]. Он обусловил их появление «погоней за потребителем», которая создает «тип писателя: литературного Ивана «непомнящего родства...» и порождает «моду «отречения», которая называется старым, избитым словом «независимость». Концепция серрапионов была

ближе романтическому идеалу свободы, который требовал от писателя своего, собственного взгляда на жизнь, чем эстетическим принципам некоторых современников. В то же время романтическая абсолютизация личности, придающая в творческом процессе внутреннему миру художника исключительное значение, не была приемлема для «братьев». Поэтому второй раздел манифеста выдвигал следующее требование:

– **во-вторых**, помнить, что «произведение должно быть органичным, реальным, жить своей особой жизнью... Не быть копией с натуры, а жить наравне с природой» [100, с. 30]. Можно говорить о соприкосновении этого положения с некоторыми аспектами эстетических течений 10 – 20-х годов, ставших источниками «новой критики». В частности, серапионам была близка идея «органической формы», абсолютной целостности произведения и структурной взаимообусловленности его элементов, являющейся результатом реализации объективных законов искусства. Но для теоретических построений «братьев» не была характерна тенденция к деперсонализации, девальвации личности, и, признавая определяющее значение объективных законов искусства, они не отрицали и роль субъективных намерений творца, оставляя за ним право на индивидуальный «произвол».

Третий раздел манифеста предоставлял писателю возможность, отказываясь от подчинения какой-либо идеологии, иметь право на свои собственные политические убеждения. Отсюда следует, что неприятие серапионами политизации литературы связано не с отсутствием интереса к политике. Его причина – в растущем подчинении литературного творчества идеологическим и политическим целям правящей партии.

Несомненно, что в свободе творчества серапионы видели одно из условий, обеспечивающих развитие искусства на основе специфических для него законов. Очевидно также, что проблема свободы не может быть решена однозначно и прямолинейно только в профессионально-специфическом аспекте. Поэтому в манифесте и автобиографиях серапионов она предполагает, с одной стороны, отрицание тенденциозности, идеологичности, всякой зависимости искусства от государственной власти, от какой-либо политической доктрины, с другой – терпимость к идеологическим взглядам и поли-

тическим убеждениям: «У каждого из нас есть идеология, есть политические убеждения... Так в жизни. И так в рассказах, повестях, драмах. Мы... требуем одного: чтобы голос не был фальшив. Чтобы мы верили в реальность произведения, какого бы цвета оно не было» [100, с. 30 – 31]. Данный подход сам по себе требовал обращения к важнейшим проблемам философии искусства. Поэтому неудивительно, что манифест и автобиографии серрапионов обострили полемику, в центре которой стояли вопросы: что такое искусство? каково его общественное значение? кто может быть выразителем новых устремлений и тенденций в жизни?

В первую очередь эта полемика коснулась проблемы утилитарности искусства, которая была затронута в манифесте «Почему мы Серрапионовы Братья»: «Мы верим, что литературные химеры – особая реальность, и мы не хотим утилитаризма... Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать» [100, с. 30 – 31]. Ориентация на кантовский тезис о бесцельности искусства в данном случае чисто внешняя, так как преследует совершенно иную цель.

По мнению серрапионов, утилитаризм в искусстве порождает произведения, не имеющие ничего общего с художественным творчеством, так как их цель – выражение определенных идей, политических взглядов. И поэтому они утверждали: «Мы пишем не для пропаганды» [100, с. 31]. Их оппоненты исходили из убеждения, что искусство ничто иное как одно из идеологических средств, с помощью которого нужно «исправлять», направлять, воспитывать человечество, а его главнейшая функция – социально-дидактическая, идеологическая. Истоки этих убеждений, несомненно, находятся и в эстетических взглядах Н. Чернышевского, которые на многие десятилетия «будут объявлены почти непререкаемой классикой» [43, с. 107], и в подходах культурно-исторической школы, где использование художественного произведения в качестве идеологического материала для выяснения политических взглядов и мировоззрения писателя и эпохи открывало возможность для уравнивания произведений художественной литературы и публицистических высказываний. В предисловии к сборнику «Современная

русская критика (1918-1924)», изданном в 1925 году в Ленинграде отмечалось: «Марксизм стоит за искусство идейное, утилитарное. Он отнимает от искусства абсолютную значимость и отводит ему чисто служебную роль» [151, с. XIV]. В соответствии с этим функция писателя определялась следующим образом: «Он... выразитель своего класса, и класс не отвернется от него, если он ему не изменит. Не писатель учит класс, а класс воспитывает и учит писателя, в свою очередь, пользуясь его трудами, как и всяким другим идеологическим материалом в строительстве жизни» [151, с. XX]. Анализ официальной точки зрения позволил серапионам увидеть в утилитаризме ограничение творческой свободы художника и выступить против него. Такая позиция не могла не вызвать отрицательной реакции автора названного предисловия В. Лебедева-Полянского: «Политическая самоуверенность... отложила свой отпечаток и на суждения об искусстве.

Братья не хотят утилитаризма...

Но почему же эти «братья»... не уразумели той простой истины, что каждый писатель, хотел ли он того или не хотел, всегда обслуживал идеологически ту или другую общественную группу...» [135, с. 160]. Для убедительности критик пытается подвести идеологическую основу под высказывания молодых художников: «...Следует констатировать, что идеология «братьев» самая путанная, какая-то мешанина невообразимая, из той категории, которая свойственна мелкой буржуазии» [135, с. 159]. В своей статье-ответе «Об идеологии и публицистике» [99] теоретик серапионов Л.Лунц доказывает, что за лозунгом Полянского – «Писателям нужно «точнее идеологически определиться» [135, с. 162] – умело скрывается истинное лицо официальной критики, которая «хочет» не идеологии вообще, а идеологии строго определенной, партийной и требует, «чтоб мирозерцание лежало на ладони» [99, с. 241]. Такой подход придавал первостепенное значение не эстетической ценности произведения искусства, а его политическому воздействию на массы. Необходимо отметить, что в статье «Серапионовы братья» В. Полянский пытается все же провести границу между утилитарностью и пропагандой, так как «это две вещи совершенно разные» и «писать с исключительной целью пропаганды и на заданные темы – действительно, значит убивать талант» [135, с. 160]. Но Л. Лунц замечает, что если

«политик и писатель одно и то же для моих критиков, то «искусство» нужно политикам только публицистическое» [99, с. 242]. Позднее «серрапионов брат» Н. Никитин продолжит мысли Л. Лунца: «Надо уметь выступать политически, но не впутывать политграмоту в искусство» [126, с. 122]. Неудивительно, что официальной критике 20-х годов была близка позиция Ассоциации пролетарских писателей, заслуга которой в том, что она знает, «с кем она и чего хочет», в то время как «братья» страдают «идеологическими шатаниями» и «болезненной страстью к независимости». Л. Лунц доказывает, что источник этой симпатии – в утилитарной позиции пролеткультовцев, где мало искусства, но много политики: «Действительно, пролеткультовцы хорошо знают, с кем они и чего хотят. Но от этого хорошими писателями упорно не становятся.

Искусство не публицистика! У искусства свои законы» [99, с. 241].

В качестве оппонентов Л. Лунцу в дискуссию включаются Б. Арватов [7] и П. Коган [78]. Не вникая в сложность отношений творца и социального окружения, П. Коган утверждает, что писатель всегда является идеологом того или иного коллектива, в классовом обществе – того или иного класса, отрицая тем самым право писателя на собственные взгляды. Считаю, что «...для общества важно не то, как сам автор мыслит свою идеологию, а... то, выражением какой идеологии является его произведение» [78, с. 87], критик требует от писателя привести свои убеждения в соответствие общей идеологии. Для П. Когана и Б. Арватова нет «писателей вообще, а есть только писатели определенной политической платформы, поэтому и серрапионы «пока писатели общей идеологии» [78, с. 87], которая определяется очень просто: «Серрапионовы братья» – люди чистого искусства... Серрапионовы братья – буржуазные художники» [7, с. 167]. Источником данного определения стали основные положения статьи В. Полянского «Об идеологии в литературе» [132], отстаивающие в художественном творчестве приоритет идеологии. Главный тезис – «Борьба за свободу литературы от идеологии в конечном счете есть борьба за старое буржуазное начало» [132, с. 93] – позволил увидеть в любом стремлении защитить «эстетическую сущность» искусства тоже идеологию, но «индивидуалистическую, ярко-буржуазную, пролетариату враждебную» [132, с. 106].

Художник мог избавиться от ярлыка буржуазности, только занявшись «оформлением своей идеологии» [132, с. 107]. «Своя идеология» имела конкретное определение – «пролетарская».

Таким образом, идеологическое «определение» писателей сводилось Арватовым, Коганом и Полянским к подведению всех художников к общей идеологии, что открывало возможность для подчинения искусства, управления им. Разумеется, нельзя не учитывать стремление данных критиков убедить своих оппонентов в том, что марксизм никаких предписаний художнику не дает, тем ему не навязывает. Однако это утверждение лишь подчеркивает противоречивость и уязвимость их концепции, так как проблема сводится к простейшей формуле – свобода художника зависит от того, насколько он сможет «настроить себя идеологически и психологически, созвучно переживаемой пролетарской эпохе, вытесняя все то, что мешает этому созвучию» [133, с. 146]. Формула удобная, так как позволяет, с одной стороны, не отрицать свободу творчества, а с другой – фактически обходиться без нее, потому что идеологически «оформленный» художник не издает воплей «о насилии над индивидуальностью и свободой творчества» [132, с. 106]. При таком подходе художнику некогда думать о своей независимости. Он занят только одним – как соединить в своем творчестве «эстетическую ценность» с «политическим воздействием», ибо теперь он видит задачу всякого произведения искусства в его потреблении, ведь «литературное творчество рабочего класса возможно лишь в двух планах: ...творчество производственно-утилитарное (газета) ... творчество изобразительно-утилитарное» [7, с. 171]. Для такого писателя сложность уже не в идеологии (она подразумевается сама собой). Проблема литературы перерастает для него в проблему «утилитарных, связанных с формами быта и производства литературных форм» [7, с. 170-171].

По мнению Б. Арватова, П. Когана и др., серапионы упрощали себе процесс творчества, так как, защищая право на индивидуальную идеологию, говорили не столько об идеологии, сколько о самоцельных формах художественного производства, скатываясь на позиции формализма, и поэтому их «литературные формы... сознательно-литературны, то есть бессознательно противопоставлены действительности» [7, с.

170]. Серрапионовы братья, утверждая право искусства развиваться по своим собственным специфическим законам, отличным от законов общественной жизни, не считали нужным отрицать это. Они бросали вызов официальной критике, которая, придавая искусству огромное значение в строительстве пролетарской культуры, ограничивала его роль служебной утилитарной функцией, подчиняя его организационному принципу. Эта мысль, сформулированная Л. Лунцем, получила свое развитие в статьях И. Груздева, отличающихся остротой, яркостью, живостью изложения.

В частности, в статье «Утилитарность и самоцель» [49] критик вскрывает самоцель, спрятанную в построении утилитаристов, выдвигая формулу: «Самоцель утилитарна». Иронизируя над Арватовым, для которого творческое воздействие сводилось к тому, как хотел воздействовать автор, как воздействовало произведение в действительности, на кого оно воздействовало, И. Груздев делает вывод: «Утилитаризм Арватов возводит в догмат, изгоняя все самоцельные формы искусства» [49, с. 248]. Сущность и причины такого подхода к искусству очевидны: «Негодовать на такое понимание искусства не следует, ... потому что порождается оно причиной, которая сама по себе... не предосудительна: большой любовью к искусству со стороны людей, занятых другим делом» [49, с. 246].

Исследование данной проблемы продолжает статья «Два апельсина» [45]. Обращая внимание на то, что марксистские критики требуют от писателя, во-первых, отражения революции, во-вторых, отношения к изображаемому, в-третьих, идеологии, автор находит истоки такого подхода в эстетической теории Чернышевского. Груздев отмечает, что к положениям Чернышевского о том, что искусство, являясь «воспроизведением действительности», «объяснением жизни», становится после того, как автор выносит свой приговор над объясненным явлением, «учебником жизни», марксизм ничего существенного не прибавил и только лишь в лице Плеханова «подвел под эти построения социологическую основу, установив, что приговором над явлениями жизни писатель произносит как представитель класса» [45, с. 4]. Эта основа позволила официальной критике четко сформулировать свои основные задачи, сущность которых заключалась, во-первых, в определении

классовой природы того или иного литературного явления, во-вторых, в борьбе против ложной идеологии, после того как идеология из произведения будет извлечена, и, в-третьих, в руководстве творческим процессом, чтобы молодая литература избежала влияния ложной идеологии и могла отражать современность, извлекая из нее самое основное. В конечном счете, все построения утилитаристов вели к одному – стремлению управлять искусством.

Статья Груздева не могла не вызвать возмущения сторонников марксизма. Александр Свентицкий в статье «Сморщенный лимон» [142] обвинил серапионовского критика в поверхностности суждений о многоковековых исканиях человеческой мысли: «...ежели ты теоретик – создавай, выдвигай новые теории, но не выступай в роли прокурора, не имея к тому ни достаточных оснований, ни требуемых способностей» [142, с. 12]. Но ценность работ Груздева заключается в том, что, учитывая собственную специфическую динамику развития искусства, автор утверждает в них, что рано или поздно «ставка на утилитарность будет.. бита» [46, с. 181 – 182] и что это закономерный и объективный процесс.

Сторонники утилитарного искусства стремились установить его границы, создать регулятор его жизни, подменить подлинное творчество отражением «пролетарского мироощущения в живых и конкретных образах, превратить литературу не просто в «учебник жизни», а, как уточнил В.Полянский, в «учебник коммунистической жизни», тем более что «в литературе рамки широко раздвигаются возможностью воздействия на многих читателей» [151, с. 247]. Н.Никитин в статье «Вредные мысли» отвергает такой подход к литературе, указывая на то, что «мы – Восток – свихнулись на учительности, мы не могли жить без того, чтобы взять на себя роль пророка. Наши поэты выпускали пророка за пророком, а их искусство требовало учительства, водительства над толпой, народом, человечеством» [126, с.113].

Выступления серапионов в этой дискуссии необходимо рассматривать не просто как утверждение своей аполитичности, как считали их противники, и не только как неприятие утилитарности, но и как отказ от примитивизма, агитационности, как отрицание того, что развитие искусства «всецело зависит от толчков извне» [182, с. 251]. Платформы

других групп, в частности ЛЕФа, «Кузницы», «Октябрь»¹ и др., настаивали на чисто политическом подходе к художественному творчеству, нацеливавшем писателя на создание произведений, примитивно, схематически, односторонне отражать действительность, являющихся неплохой иллюстрацией к идеологическим взглядам автора, но не имеющих художественной и познавательной ценности: «...пролетарской является такая литература, которая организует психику и сознание рабочего класса и широких трудовых масс в сторону конечных задач пролетариата как переустроителя мира и создателя коммунистического общества... ..пролетарская литература кладет в основу творчества революционно-марксистское миропонимание» [67, с. 193–196].

Появление этой дискуссии было закономерно в период, когда усилилось недоверие к самой природе искусства, что проявилось в наступлении утилитарности, быта, факта, документа на искусство. Этот момент в истории литературы явился своеобразным отражением соотношения искусства и других областей культуры, взаимодействия художественных и внехудожественных сфер, которое, как утверждали противники утилитарности, в том числе и серапионы, не может растворить искусство во внелитературной действительности, превратить его в элемент «быта», каким бы активным он ни был. В данном случае «активным элементом быта» можно считать политику, которая в этот период, подчинив себе историю, философию и другие области начинала тотальное наступление на литературу. Следовательно, утверждение утилитарности искусства было на руку историческому, точнее политическому моменту, так как это открывало возможность

¹ «Октябрь» — литературная группа пролетарских писателей. Организовалась в 1922. Переход страны к новой экономической политике выдвинул новые требования к литературе. Удовлетворение этих требований было основной задачей группы. Ее ядро составили писатели, вышедшие из «Кузницы» — А. Малышкин, А. Дорогойченко, С. Родов; члены группы «Молодая гвардия» — А. Веселый, А. Безыменский, Жаров, Шубин, Кузнецов; члены группы «Рабочая весна» — А. Соколов, А. Исбах, И. Доронин, и писатели, не состоявшие в группах, — Ю. Либединский, Г. Лелевич, А. Тарасов-Родионов и др. Отвлеченному пафосу, революционной романтике писателей «Кузницы», писатели «Октябрь» противопоставили новые творческие лозунги: «оставить общие воззвания и дать живого человека»; показать рабочий класс с его революционной практикой в лице конкретных пролетариев.

управления литературой, творчеством, самим писателем, самостоятельно ищущим «нужное» и «должное». Политический утилитаризм постепенно затмит эстетические ценности. В культурный обиход войдет мысль о социальной пользе произведения, которая важнее его художественных достоинств. В соединении с идеей социального заказа, выдвинутой лефовцами, определяющей художника лишь как мастера, выполняющего задание своего класса, этот социально-утилитарный взгляд на искусство принес много вреда не только литературе, но и всей культуре.

Ложность теории ЛЕФа¹ сознавалась многими. Члены группы «Перевал»² восприняли «социальный заказ» с момента его возникновения «как нечто извне данное, давящее на творчество, враждебное ему» [12, с. 70], способное нарушить естественные и необходимые связи между внутренним миром художника и действительностью и представляющее «опасность, грозящую разрывом художника и общества» [12, с. 71]. Аналогичные суждения высказывали Д. Горбов [37], Вяч. Полянский [130] и др. Теория «социального заказа» превращала художника в мастера, кустаря-одиночку, обрабатывающего чужой материал, получающего идеологическое задание извне, от класса-заказчика, и узаконивала социальное «давление», «велеие», приказ. Но сомнительное требование от художника «отражать быт своего класса», выполнять «один основной социальный заказ», заключающийся в «эмоциональном «заражении» читателей в соответствии с задачами своего класса» [112, с. 320], никем в период своего возникновения не

¹ ЛЕФ (Левый фронт искусств) — творческое объединение, существовало в 1922—1929 годах в Москве, Одессе и других городах. Основано в конце 1922 года в Москве. Ядро ЛЕФа — В. В. Маяковский, Н. Н. Асеев, О. М. Брик, С. М. Третьяков, Б. А. Кушнер, Б. И. Арватов, Н. Ф. Чужак. Органы Лефа — журналы «ЛЕФ» (1923—1925) и «Новый ЛЕФ» (1927—1928). Основные принципы деятельности ЛЕФа — литература факта, производственное искусство, социальный заказ.

² «ПЕРЕВАЛ» — литературная группировка 1923—1932. Организована под руководством А. Воронского при журнале «Красная новь». Первоначально объединяла литературный (главным образом поэтический) молодежь (М. Светлов, М. Голодный, А. Ясный и др.), отколовшийся от «Молодой гвардии» и «Октября». Вскоре в «Перевал» вошли писатели-прозаики. «Перевал» боролся с пролетарской литературой и критикой, исходя из троцкистского отрицания пролетарской культуры. Творчество пролетарских и близких пролетариату писателей оценивалось «Перевалом» как «бескрылый бытовизм», «примитивное направленчество», «красная халтура».

принимаемое всерьез, оказалось выгодным политической власти в период утверждения тоталитарного государства, так как было именно формой заказа на «агитационную, действенную сжатую форму психологического воздействия, проникновения в толщу народных масс» [8, с. 71] и предполагало отказ писателя от собственного мира, а следовательно, снимало с повестки дня неудобный для официоза лозунг о свободе художника и независимости искусства. Как уже указывалось, официальная критика прямо не отрицала необходимость свободы в области искусства и открыто не соглашалась со спекулятивной трактовкой понятия «социальный заказ» его создателями, подчеркивая, что художник сам «назначает себе задание, не дожидаясь, когда его призовут и вручат пресловутый заказ» [114, с. 340]. Данная позиция не предотвращала опасности, скрытой в самой проблеме социального заказа, который мог не совпадать с «внутренней настроенностью» художника, тем более что марксисты никогда не отрицали детерминированности сознания художника его социальным бытием, влиянием определенного класса: «Да, новый класс, утверждающий свои права и власть, задает художнику свой социальный заказ» [14, с.17].

Лефовская теория не противоречила утилитарному подходу к творчеству, требующему от писателя прежде всего понимания того практического значения, которое произведение будет иметь. Пытаясь использовать теорию «социального заказа» с целью укрепления своих позиций, утилитаристы вносят в нее лишь небольшие коррективы: «...непосредственно диктовать «социальный заказ» нельзя, но помогать осознать «социальный заказ» необходимо» [12, с. 72]. Таким образом, критика 20-х годов закрепила право на общественное бытие только за тем художником, который стремился выполнять «социальный заказ»: «Художник – мастер; эпоха, общество, класс предъявляют художнику требования, дают «социальный заказ». Мастер искусства... заказ выполняет» [131, с. 129]. В позиции художника, в его духовной работе надобность отпадала, поскольку цель произведения сводилась только к передаче самосознания класса. Сам художник даже не был обязан «сделать коммунистическую, пролетарскую идеологию неотъемлемой частью своего внутреннего мира. Он должен только придать этой идеологии умелую формальную обработку.

Внутренний мир художника вообще не играет никакой роли в искусстве» [37, с. 261-262]. Так теория «социального заказа» «идеологически» обосновывала право на халтуру, на литературное подхалимство, на фабрикацию подделок» [130, с. 33] и способствовала превращению литературы в «дублера в системе создаваемых «наверху» социально-политических идей» [3, с. 47-48], следуя которым, как указывал Л. Лунц, и «Шекспир не нужен. Он вреден и опасен. Не нужен и Гомер, воспевавший аристократов-вождей, и Данте-мистик – сторонник императорской власти» [99, с. 242].

Серапионовская концепция художника, основанная на принципах свободы и независимости творческой личности, отстаивающая внутренне специфический характер литературной работы, не признавала «социальный заказ», отвергала узкоутилитарный подход к искусству и выдвигала альтернативный взгляд на литературу как духовно-художественный феномен. Иронизируя над попытками марксистов превратить художественное произведение в «учебник современности, ее сокращенное издание», дающее объяснение всем явлениям с точки зрения определенной идеологии, определенного класса, И. Груздев отмечает: «Ни один марксист не объяснит никаким классовым сознанием, почему в архитектуре круглая линия сменяется прямой, и если даже по какой-нибудь статистике окажется, что такой-то класс сочувствует прямой линии, а не круглой, то все же остается неизвестным, почему он сочувствует прямой, а не круглой» [45, с. 5].

Серапионы утверждали, что литература не принимает заказов, истинный художник не выполняет заданий, данных свыше. Убеждения своих оппонентов в неизбежности социального заказа в искусстве в любую эпоху и в том, что заказ этот может быть прямолинейным или ловко завуалированным правящим классом, а в определенных условиях и внутренним зовом художника, сливающимся с интересами класса и общества, участники группы считали измышлениями тех, кто требовал от художника быть лишь «общественным сейсмографом», тогда как «у него свое ухо, своя игра, только ему присущая» [126, с.118]. «Мне хочется, – писал М. Зощенко, – передать нужный мне тип, тип, который почти не фигурировал раньше в русской литературе. Я взял подряд на этот заказ. Я предполагаю, что не ошибся». Позже, принимая участие в споре

о «социальном заказе», К. Федин, разделяя точку зрения Б. Пильняка, утверждающего, что «заказ в литературе, когда это заказ идей, ...не только не нужен, вреден, бесполезен, но и не возможен, ибо с того момента, когда писатель начинает обмозговывать, как бы пришить рассказ к идее, чтобы ее одеть, – рассказа быть не может» [125, с.70], однозначно заявит: «...по литературным дубравам пустился ходить топор «социального заказа» [125, с. 74]. В понимании серрапионов «социальный заказ» вырастает до «социального приказа»: «...слово заказ воспринимается, как нечто повелительное. Ведь заказ должен быть кем-то кому-то дан. Ну, а к директивам мы все куда как приучены» [125, с. 75].

В отказе серрапионов от «социального заказа» увидели отрицание социальной обусловленности искусства. Но молодые писатели сознавали, что теория «социального заказа» автоматически передавала вопрос о социальной обусловленности творчества на разрешение «канцелярским делопроизводителям» [125, с. 75], тогда как он являлся вопросом философии искусства и связан, в первую очередь, с проблемой отношения искусства к действительности. Серрапионовы братья уже в манифесте, выступая против утилитарности искусства, затрагивали эту проблему, определяющую своеобразие взглядов на взаимодействие художника и общества. Естественно, что различные, даже крайние взгляды на отношения искусства и действительности связаны непосредственно с принадлежностью художника к соответствующему направлению, школе, группе и т. д. Определенная ориентация серрапионовской концепции на романтическую эстетику не позволяет, однако, говорить об общих тенденциях в решении этой проблемы у романтиков и «братьев». Расхождения в их взглядах связаны в первую очередь с противоречивостью позиции романтической школы. С одной стороны, полемизируя с основополагающим тезисом просветительской эстетики – «искусство есть подражание природе», – романтики выдвинули важнейшее положение о преобразующей роли искусства, подчеркивая, что «искусство должно брать свои предметы из сферы природы, ибо другого источника и быть не может» [90, с. 125]. С другой же – романтическая абсолютизация субъективного произвола писателя, невольно отделяющая искусство от действительности, приводила к теории «чистого искусства».

Надо отметить, что серапионов обвиняли в приверженности теории «чистого искусства», в эстетизме. Основой для этого послужило убеждение писателей, входивших в объединение, что «искусство реально, живет своей особой жизнью независимо от того, откуда оно берет свой материал» [99, с. 243] и что это настоящее искусство непобедимо.

Было бы неверно представлять теоретические взгляды серапионов как продолжение и развитие теории «чистого искусства», а их самих защитниками «искусства химеры» как особой реальности, искусства «чистой красоты», стоящего над действительностью, исключая ее связи с ней. Обвинению Троцкого, приписывающего им «бутады в духе «искусства для искусства», которые, по его мнению, «кажутся серапионам чрезвычайно значительными и дерзостными» [157, с. 65], можно противопоставить другое утверждение Л. Лунца: «Я не эстетствующий сноб, не сторонник «искусства для искусства» в грубом смысле этого слова. Следовательно, не враг идеологии. Но официальная критика утверждает – нет, боится прямо утверждать, но это ясно видно из каждой ее статьи, – что идеология в искусстве все. С этим я никогда не соглашусь. Идеология – один из элементов произведения искусства. Чем больше элементов, тем лучше... Роман без точного и ясного «миросозерцания» может быть прекрасным, роман же из одной только голы идеологии – невыносим... Искусство – не публицистика! У искусства свои законы» [99, с. 24]. И. Груздев в статье «Два апельсина» также сожалеет, что серапионы попали в разряд «неосмотрительных людей», которых бьют «известной и надоевшей всем» формулой «искусства для искусства». Доказывая, что эта старомодная и возвышенная формула имеет смысл только в том случае, если ее сопоставляют, как это делалось раньше, в прошлом, с другой, утилитарной, – «искусство для человека», критик становится на утилитарную точку зрения, которую понимает, в отличие от официальных утилитаристов, исходя из природы самого искусства, умело используя для аргументации прозаический пример Виктора Шкловского с самоваром и гвоздем, смысл которого заключался в том, что самовар создан для того, чтобы из него чай пить, а не забивать им гвозди [45, с. 5].

«Не искусство для искусства – это сладкая ложь и глупая. А писательство как искусство» [126, с. 116], – выдвигает лозунг

Н.Никитин и дает возможность упрекнуть серрапионов еще в одном и, по мнению их противников, главном грехе – в формализме. Вопрос о влиянии теоретических положений формальной школы на эстетические взгляды и творчество членов группы довольно противоречив и будет исследован далее. Но обратимся к взглядам формалистов и серрапионов на проблему отношения искусства к действительности.

И формалисты, и серрапионы разделяли положение о независимости искусства от идеологии. Но если первые считали, что искусство относится к своему особому «имманентному ряду», идущему параллельно и не пересекающемуся с другими «имманентными рядами», включающими идеологию, политику, экономику и т. д., и выдвигали лозунг о том, что «искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью» [176, с. 79], а если в литературном произведении и отражается действительность, эпоха, «то это только любопытно, это только эстетический курьез» [1, с. 279], то вторые безоглядно не могли принять такое понимание искусства, так как не стремились быть свободными от жизни и не считали бытие искусства особым замкнутым в самом себе бытием, не обусловленным законами действительности.

Не являясь приверженцами теории «чистого искусства», серрапионы не могли не видеть опасности и в требовании слияния литературы с жизнью, так как оно вело к превращению художественного творчества во внехудожественную сферу. Для эпохи «регламентаций, регистраций и казарменного упорядочивания, когда всем был дан один железный и скучный устав» [100, с. 30], это требование подходило как нельзя лучше.

В частности, левовцы, отрицая специфическое отличие искусства от других сторон общественной жизни, его самодовлеющий характер, утверждали, что дальнейшая эволюция искусства пойдет по пути возрастающего его слияния с жизнью, «то есть с производством, народными праздниками, коллективно-семейным бытом» [157, с. 110]. Рассматривая искусство как оформление материалов, они пытались соединить его с экономическими предпосылками, уравнивать современное художество с агитизданием, стремились расширить деятельность художника от «делания полезных вещей» до восполнения, гармонизации дезорганизованной жизни» [112, с. 320].

Декларация «Кузницы» в то же время провозглашала: «Класс-монолит творит искусство только по своему образу и подобию» [157, с. 163]. Арватов по этому поводу высказался более определенно: «Брешь между искусством и жизнью должна быть уничтожена» – и указывал, что произойдет это только при одном условии: если будет понято, что литературное произведение едино, что вопрос о его приложении к конкретным задачам класса следует решать исходя из задач, а не из «предвзятой канонизированной буржуазно-фетишистской традиции» [6, с. 316]. Нельзя не отметить, что в подобных теоретических высказываниях подчеркнутый утилитаризм превращался в эстетство с другой стороны, где вместо отброшенного понятия красоты, поставлено слово идея.

Взгляды ЛЕФа, «Кузницы» соответствовали как нельзя лучше утилитарным целям и задачам нового социалистического искусства. Но ультимативное требование слияния искусства с жизнью, так же, как и выдвинутое официальной критикой условие о необходимой связи каждого писателя и произведения с революцией не только не исчерпывало проблему отношений искусства и действительности (одну из самых сложных проблем философии искусства), а, наоборот, утрируя ее, упрощало «для нового творца надто складный і процес творення, і процес споживання» [80, с. 175], расчищало дорогу вульгарному социологизму и вместе с лозунгом об «особенной пролетарской правде жизни» сужало реальную картину действительности к границам господствующей политической доктрины. Художник таким образом превращался в простого передатчика с позиций классового самосознания событий, изменений, отдельных черт, примет жизни, наблюдателем которых он являлся, а его сознание становилось разновидностью политического или способом его иллюстраций.

Конечно, все можно списать на издержки полемики, где рядом с крайними высказываниями звучали взвешенные, справедливые суждения представителей так называемого «культурного крыла» марксистской критики о том, что произведения всегда обусловлены духом эпохи, что «художник – сын своей эпохи» [28, с. 45]. Разработанная ими концепция литературы как познания жизни выглядела убедительно, тем более что они не игнорировали эстетическую сторону литературного дела, рассматривали искусство как явление

особое, специфическое и не разделяли точку зрения напостовцев, что «всякое художество насквозь пропитано узкоклассовым, утилитарным субъективизмом» [28, с. 45]. Нельзя не отметить однако известную противоречивость их высказываний, проявившуюся в попытке представить литературу не только как результат культурной национальной традиции и новых эстетических требований, но и как отражение «характера, идеологии класса и данного этапа» [114, с. 326]. Убеждение в том, что сознательно или бессознательно художник выполняет задание своего класса, а произведение всегда обусловлено психологией класса, сословия, группы и служит определенным жизненным интересам, сближало их позицию с представлениями об искусстве рапповцев, напостовцев и ЛЕФа.

Официальная критика, начав в 20-е годы переоценку искусства, по справедливому утверждению украинского критика Ю. Меженко, «шукала гасла, щоб кинути його масі, що прагнула творчості і не мала в цьому ясної провідної думки. Таке гасло було знайдено яко: а) свідомо-класовий зміст та б) агітреволюційна тема» [80, с. 175]. Создатели новой эстетики забывали, что «разговоры о новом искусстве нужно начинать с исследования искусства вообще» [176, с. 276]. Только это исследование могло показать, что отношения искусства и действительности не могут развиваться прямолинейно, так как в них много противоречий. И это закономерно, так как эти противоречия отражают реальнейшую диалектику искусства, выраженную в свое время Гете в следующих положениях: «1) исходной точкой, источником, моделью и предметом изображения в искусстве может быть только природа и только действительная историческая жизнь людей во всем своем реальном содержании; 2) свое подлинное значение произведение искусства получает лишь при том условии, если результатом изображения в нем будет уже не природа как таковая и не историческая жизнь в непосредственном своем содержании, но природа и история, опосредованная искусством, то есть показанные в преломлении тех задач, которые автор ставит перед собой как художник» [9, с. 327]. Именно как художник, а не как идеолог. Даже марксист Плеханов подчеркивал в свое время невозможность диктовать свою волю и говорить о том, каким должно быть искусство. Но в борьбе

за новое искусство другой марксист – Луначарский – указывал, что мысль Плеханова марксистская критика должна забыть, так как ей необходимо стать распорядителем в искусстве и указывать на то, каким оно должно быть [148, с. 24 – 25]. Так вместо изучения законов искусства родоначальники государственной политики в области литературы действовали по принципу, сформулированному В. Шкловским: «Берут писателя, форсируют его развитие, заставляют сделать литературный выкидыш и любят красивую (субъективную) шкурку».

На завтрашний день писатель уже не нравится. Ведь писать непрерывно и прямолинейно нельзя...» [176, с. 277].

«Серрапионовы братья», пока они были членами одноименной группы, провозгласившей свободу творческой индивидуальности, официозу не нравились, тем более что они заявляли: «Произведение может отражать эпоху, но может и не отражать, от этого оно хуже не станет» [100, с. 30]. Им была чужда «потребность видеть в литературе «отражение того, что и так видно», потребность, которая приводит к тому, что «все искусство вырастает до размеров гигантской канцелярии, регистрирующей явления жизни» [49, с. 246]. Иронизируя над самым яростным сторонником слияния искусства и действительности Арватовым, И. Груздев отмечает: «Говоря проще и короче, предметом искусства является вещь, которая, во-первых, хорошо, «гармонично» сделана (сапог, например), и, во-вторых, служит утилитарным целям (тот же сапог).

Вот такое подлинное искусство сменит бесполезное искусство прошлого» [49, с. 247].

Позиция серрапионов позволила Г. Горбачеву в статье «Серрапионовы братья» [36] доказать их антиобщественную сущность. Разделив всех писателей на «обывателей в общественном смысле и писателей, глубоко интересовавшихся общественными проблемами, горевшими в огне социальности» [36, с. 71], автор определяет классовую природу «серрапионовского зеркала» как психологию мелкобуржуазного интеллигента, «стоящего в стороне, иронизирующего над левыми, и, больше, над правыми, жадного до жизни и радующегося, что он жив, и думающего, что по существу строй жизни остался непоколебленным» [36, с. 72].

«Мелкобуржуазные интеллигенты» [36], «острие нэпмановской литературы» [86], «буржуазные художники» [7],

«пропагандисты мещанской идеологии» [41], «поэты мещанской эпохи» [79] – это довольно неполный перечень тех определений, которыми наградили серрапионов их противники, увидевшие в позиции «братьев» стремление «эмансипировать» себя от революции, от эпохи, от общества. «Художник, если он только живет духом эпохи, не может не отражать ее», – повторяет давно известную всем истину В. Полянский только для того, чтобы убедительнее звучало то главное, о чем говорится дальше: «Он берет из нее не только сюжет, внешнюю обстановку, но берет и основную идею эпохи» [132, с. 104]. Идея – вот что главное, вот что необходимо для создания идеологической основы, оправдывающей надвигающийся тоталитаризм. Этой же цели – утверждению авторитарности, возможности управлять духовной жизнью общества – служит заявление о том, что «все в жизни – наука, поэзия, музыка, искусство и т.д. – прямо или косвенно является средством организации, и с этой точки зрения все искусство, в том числе и литература, утилитарны» [135, с. 160]. Даже метод для этой организации был определен – пролетарский. Все, что выходило за границы этих утверждений, автоматически считалось реакционным, консервативным.

Постепенно становится понятной истинная позиция официальной критики в отношении искусства, которое превращается в средство на пути к власти. Почему столько возмущения вызвала фраза из серрапионовского манифеста: «Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать» [100, с. 31]? Ведь суть ее заключается не в том, что в искусстве вообще нет смысла, а в том, что оно не имеет смысла и цели так же, как жизнь. Просто для тех, кто утверждал командно-административную систему, характерен слишком низкий уровень осмысления сущности жизни и искусства. Они не могли и не хотели видеть в этих феноменах их самоценность, а стремились заставить и искусство, и жизнь служить своим целям и никаких противоположных взглядов на этот счет не допускали. В своем манифесте серрапионы указали истинную причину такого отношения к их эстетической позиции: «Слишком долго и мучительно правила русской литературой общественность» [100, с. 30]. Это утверждение Л. Лунца отрицает возможность управления

искусством, но ни в коей мере не зачеркивает необходимость связи литературы с жизнью, обществом.

Говоря о независимости писателя, серапионы отнюдь не отрицали определенную социальную обусловленность художественного творчества. В послесловии к своей трагедии «Бертран де Борн» Лунц отмечал: «... Я написал свою пьесу во время великой революции, только потому, что я жил в революцию, мог написать я ее. Но не в том грубом смысле, в каком принято понимать «отражение эпохи»...» [70, с. 49]. Молодые художники, пытаясь понять характер эпохи, осознавали, что наступает политический момент, утверждающий идеологию, где «третьего не дано», и поэтому стремились к объективности и независимости.

Серапионы были убеждены, что существуют две основные ценности писателя – талант и его соответствие эпохе. Утверждение Н. Никитина о том, что «сплетение художника и гражданина может быть, а может не быть» [126, с. 116], необходимо воспринимать лишь как протест против тех, кто о «миропонимании» писателя судит по его творениям, протест против «принуждения», так как таланту требуется независимость, а его соответствие эпохе зависит от объективной позиции художника, который «прежде всего должен быть честен», и тогда он «всегда будет верен передовому в своей эпохе, не продаст и не предаст его» [126, с. 114 – 115]. Это убеждение составило основу теоретических воззрений членов группы на отношения искусства и действительности, писателя и общества и нашло отражение в их коллективных выступлениях.

В первую очередь необходимо обратить внимание на письмо группы писателей, присланное в ЦК РКП (б) в мае 1924 года. Письмо это, обнажающее остроту сложившейся в литературе тех лет ситуации, когда критики-«напостовцы» требовали решительного руководства литературой со стороны партии, которое не допустит «каждому отдельному товарищу» действовать «на свой страх и риск», явилось еще одной попыткой утвердить за искусством и художником право подчиняться специфическим законам творчества. Писатели, которым была безразлична судьба истинного искусства, заявляли: «Мы считаем, что литература должна быть отражателем той эпохи, которая окружает нас, в которой мы живем и работаем, а с другой стороны, созданием индивидуаль-

ного писательского лица, по-своему воспринимающего мир и по-своему его отражающего» [119, с. 155]. Из 36-ти писателей, подписавших это письмо, семь входили в группу «Серрапионовы братья», состоящую всего из десяти членов. Это еще одно доказательство единства эстетических позиций серрапионов, которое с упорством будут отрицать критики последующих поколений.

Позже члены группы станут одними из создателей Декларации издательства артели писателей «Круг»¹, куда вступили в 1922 году, продемонстрировав верность своим эстетическим принципам. Программа издательства полностью отвечала творческим установкам серрапионов, сформулированным ранее: «Круг» не имеет в виду придать русской литературе служебное или агитационное значение, но утверждает своей отправной литературно-общественной программой художественные преломления и отображения русской революции, русской действительности, русской жизни» [52, с. 283-285]. Для осуществления этой литературно-общественной программы писатели вправе использовать разнообразные приемы, характерные для каждого автора. Эта программа соответствовала требованиям объективности и независимости искусства как основным критериям верного подхода к проблеме отношений искусства и действительности. Но именно эти два требования позволили обвинить творчество серрапионов, с одной стороны, в неактуальности, а с другой – в объективизме.

Вопрос об отражении в художественном произведении современности сводился в выступлениях официальных критиков к требованию изображения революционной эпохи с позиций «пролетарской идеологии», что заставляло «несчастных авторов» «торопиться», «волноваться», «хвататься за

¹ «Круг» – артель писателей, организовавшаяся в Москве в 1922. Ею было организовано издательство с одноименным названием, занявшееся выпуском литературно-художественной русской и переводной литературы (проза, стихи). Кроме того выпущено шесть номеров альманаха «Круг», небольшая критическая библиотека (сб. статей А. Воронского и примыкавших к его концепции Д. Горбова, А. Лежнева, В. Полонского), «Библиотека пролетарских писателей» (Р. Акульшин, Е. Бражнев, А. Зуев, Д. Семеновский, А. Ширявец и др.). В правление артели входили А. Воронский, Б. Пильняк, И. Никитин, В. Казин, К. Федин, Богомильский, Вс. Иванов. В начале 1929 «Круг» волился в издательство «Федерация».

голову» и «ловить эту несчастную современность, словно блоху, боясь пропустить момент» [84, с. 151-153], подчиняя свое творчество утилитарным целям, превращая его в средство идеологического влияния, не доверяя специфике искусства, превращая его в «приспособление», забывая о том, что оно не может жить простым «отражением» и принимает лишь ту «злободневность», которую «нужно выискивать, придумывать», а не ту, которая «из каждой водосточной трубы целым потоком льется» [187, с.3]. Неактуальность серапионов-художников заключалась в убеждении, что «всякое подлинное произведение искусства, по самому существу своему, часто мимо воли художника, не может не быть современной» [83, с. 162] и уж никоим образом не может отставать от жизни. Они знали, что в процессе творчества нужно верить в самое искусство, стремиться создавать его, а не просто беспокоиться о «соответствии моменту».

Позиция серапионов, а в большей степени их произведения, позволили обвинить молодых художников в несовременности, в неактуальности:

«...глубочайшее заблуждение думать, что их произведения отражают сколько-нибудь современность», – пишет поборник «прекрасной ясности» М. Кузмин [83, с. 163–164];

«Мимоходом рожденные революцией, совсем еще молодые, едва из пеленок, беллетристы и поэты в поисках за своей художнической личностью пробуют оттолкнуться от революции, которая есть для них некоторым образом быт и среда» [158, с. 65], – утверждает Л. Троцкий;

«Самые неактуальные – «Серапионы», – отвечает решительно Ю. Тынянов в анкете от 27 июня 1924 года на вопрос о степени актуальности современных прозаиков [159, с. 448].

И. Кузмин видел в «братстве» кооперацию, всецело занятую студией формы и совершенно безразличную к содержанию [82]. И хотя серапионов действительно отличала серьезная работа над формой, обвинение в безразличии к содержанию не соответствовало их истинной позиции, так как они считали, что «каждый из конструктивных элементов произведения подчинен общему заданию, которое мотивируется обычно какой-либо идейно-психологической темой» [49, с. 246 – 249].

«Соответствие эпохе» серапионовы братья понимали не просто как умение уловить, открыть внутренние процессы

жизни, показать характеры и типы, но и как умение по-новому, в соответствии со своей творческой индивидуальностью отразить современность. Понимая это, многие критики видели в них «молодых художников, преодолевших бытобоязнь и сумевших прикоснуться к несметным богатствам современности» [102, с. 3] и считали, что именно серапионы – «сила, способная преломить нашу эпоху поэтически» [34, с. 160], потому что они «жадны к жизни и, отвергая всякие теории об истине, добиваются ее своими силами» [138, с. 158-159]. Официальная критика требовала писателя, который «рассказал бы о ...борьбе, о действенной многогранной революционной борьбе..., писателя, который сумел бы развернуть полотно столь же грандиозное, как полотно революции» [137, с. 12]. Серапионам было отказано в праве претендовать на звание такого писателя, так как один из них – Л. Лунц – создал «полный издевательства над революцией рассказ «Исходящая № 37», другой – Н.Никитин – издает книгу «Рвотный фронт» – «злостный пасквиль на революцию и ее творцов», третий – М. Слонимский – пишет произведения, идеологически чуждые пролетариату [86] и т. д. Но именно в творчестве членов группы эпоха представала во всем своем многообразии: и в героическом, и в неприглядном свете.

В частности, тема рассказа Л. Лунца «Исходящая № 37» [97] напрямую связана с реальностью, так как страшная сила бюрократии, о которой он повествует, становилась в начале 20-х годов неотъемлемой чертой нового общества. Культ бумаги, формалистика в произведении молодого писателя – страшная сила, «дьявольщина», которая не только не уничтожаема, но и сама способна уничтожить личность физически и духовно. И трагикомический конец ревностного служителя бюрократической машины, превратившегося во имя утверждения ее власти в бумагу, воспринимается сегодня как своеобразное пророчество о могуществе бюрократического аппарата, способного не только уничтожить, но и приручить людей, внушить необходимость навязываемой им системы отношений. И достигается это с помощью острой фабулы, гротеска, фантазмагорических превращений, точностью в изображении места (Политпросвет), времени (1922 г.), редкой силы образительности (например, процесс превращения канцеляриста в бумагу: «... о счастье: я почувствовал, что моя левая нога

шуршит... Сегодня достиг еще больших результатов. Шуршали обе ноги и левая часть живота... шуршание начало передаваться в пальцы...» [97, с. 223]. В 20-е годы этот рассказ позволил обвинить писателя в ограниченности взгляда на современность.

Называя серапионов неактуальными, многие критики обращались к первому и единственному совместному выпуску альманаха «Серапионовы братья», который вышел в свет в апреле 1922 года в Петербурге, в издательстве «Алконост». В произведениях, вошедших в этот альманах, молодые писатели, по мнению некоторых, уходят не только от революции, но и вообще от современности, «пишут дрезденских студентов, библейских евреев, тигриц и собак» [157, с. 64]. Такое восприятие произведений недвусмысленно пронизано убеждением в функциональной связи искусства и жизни. Но нельзя «установить в каждой любой точке искусства его зависимость от жизни» [176, с. 280], а полное совпадение художественного произведения с явлением действительности убивает искусство. Обращение к названному альманаху позволяет увидеть не только органическую связь серапионов с действительностью, стремление «соответствовать эпохе», но и единство их теоретических взглядов и художественного творчества, а также убедиться, что тезис свободы искусства от действительности отвергался ими как несостоятельный, противоречащий самой сути искусства.

В своем отзыве на альманах «Серапионовы братья» Ю. Тынянов указывал: «Перед одними стоит задача литературного преобразования нового быта..., у других больше оказываются поиски новой формы». Но все они так или иначе были связаны с эпохой и, хоть не все в своих произведениях прямо отражали ее, стремились сделать современность содержанием искусства, оформляя «текущую и кричащую злободневность, даруя ей «лик и число» [79, с. 108].

Надо было обладать большим мужеством, вступая «во владение новыми формами жизни» [79, с. 108]. Это мужество необходимо было, чтобы выстоять в противоречивой атмосфере восторгов и социологических наскоков, похвал и беспричинной брани, обстоятельного анализа творчества и полного «разноса», «критической нетерпимости», которая образовалась вокруг серапионов после выхода альманаха в свет.

Отказывая серапионам в способности «овладеть новыми формами жизни», одни критики подчеркивали, что, следуя теории «чистого искусства», они не считают объектом творчества «пошлую действительность», и это приводит их, во-первых, «к рассматриванию революции и всей жизни в микроскоп», во-вторых, к «отбрыкиванию от революции и замалчиванию всего происходящего», и, в-третьих, к «явной контрреволюции, неумело прячущей свою отвратительную рожу под маской «сказочек» [87, с. 12]; другие, не отрицая присутствия современности в произведениях молодых художников, обвиняли их в том, что в своем творчестве они хотят воплотить отрывочный, «не проникнутый организационным началом» опыт революции, обрабатываемый, в конечном счете, «методом не пролетарского класса, а методом старого буржуазного мира» [135, с. 158–159], и поэтому не видят в революции ее творческого начала, ее пафоса, ее героизма, не воспринимают ее как начало преобразования мира, «не чувствуют ее возвышающего душу взлета, но видят порою глубоко и проникновенно лишь ее внешний трагизм – расстрелы, смерть» [36, с. 72]; третьи отмечали, что тяга к чистым формальным экспериментам, у которых серапионы оказались в плену, явилась причиной их безразличия, холодности, объективизма, проявившихся в интересе только к внешней стороне событий без попыток освещения внутренних переживаний их участников; четвертые, учитывая отказ писателей от социального заказа, их позицию в полемике по поводу утилитарности искусства, обращали внимание на то, что рассказы «братьев» «никого не научат ни нужным сейчас для революции чувствам, ни новому... отношению к миру», так как объективизация, «идеологическая невинность», «кажущаяся беспринципность», позиция «моей хаты с краю» не дадут современью здоровой беллетристики и поэзии» [8, с. 74 – 79], а широким массам рабочих и крестьян «здоровой питательной пищи» вместо «гастрономических изысков» [88, с. 252].

В большей степени данная оценка представляла не столько анализ произведений, вошедших в альманах, сколько критику теоретических взглядов серапионов, попытку доказать, что провозглашенный ими лозунг о независимости и объективности, отрицание классового подхода, пренебрежение идеологией приводили молодых писателей к объективизму,

превращая их в «последышей буржуазной литературы», чье творчество не выдерживало испытания при малейшем прикосновении к нему марксистской критики, вскрывающей его чуждость революции.

Проблема отношений искусства и действительности, являясь многоплановой, и сегодня не имеет однозначного решения во всех деталях и частностях. «Серапионовы братья» в силу своих эстетических установок, утверждающих и в теории, и в творческой практике идею свободы искусства, независимости творческой личности от диктата идеологии как обязательных условий развития литературного процесса, на такую однозначность не претендовали. Именно эти установки помогли молодым художникам в их стремлении понять и отразить эпоху, и именно эти установки помогают увидеть, что в альманахе «Серапионовы братья» писатели смогли сделать современность содержанием искусства.

Альманах открывается рассказом М. Зощенко «Виктория Казимировна» [145, с. 7 – 28]. Тема первой мировой войны не была характерна для серапионов, но именно в дореволюционных событиях начинает писатель поиски своего типа, на который он «взял подряд». Рассказ «Виктория Казимировна» доказывает, что подряд этот не был ошибкой, так как демонстрирует, что автор первый почувствовал силу нового мещанина, для которого понятия нравственности не существовало. Официальная критика ухитрилась увидеть в произведении лишь анекдот и желание писателя, который боится, что его заставят «писать исключительно на гражданские мотивы и притом для трудящихся масс» [151, с. XXII], спрятать за лицом обывателя собственную обывательскую сущность. Это непонимание истинной позиции Зощенко было вызвано особенностями культивируемой им формой сказа, при которой в результате давления слова героя затрудняется и выражение, и восприятие авторской позиции, «обнаруживающей себя в сложных, «внесловесных» формах (ирония...)» [13, с. 25]. В стремлении же создать новый тип, «который не фигурировал раньше в русской литературе», отразилось убеждение писателя в неразрывности его судьбы с судьбой Родины.

Л. Лунц не ставил свою подпись под названным выше письмом 36-ти писателей, где ими подчеркивалось, что «пути современной русской литературы, – а стало быть и наши, –

связаны с путями... послеоктябрьской России» [119, с. 155], но не ставил лишь потому, что именно в это время его не стало. Но его «библейские евреи» из рассказа «В пустыне» [145, с. 29 – 42] тесно связаны с современностью. Лунц, как никто другой, понимал, чувствовал эпоху, ее противоречивость и сложность соответствия ей. Это понимание определило следующие строчки из его, уже указанного выше, послесловия к пьесе «Бертран де Борн», где столкнулись трагедия человека, борющегося с государственной властью, и трагедия человека, стоящего у этой власти, трагедия собственности и трагедия свободы: «Я не мог написать эту пьесу до революции. И не боюсь я того, что люди, делающие материалистическую революцию, – герои, а не люди! – осмеют меня (в лучшем случае). Они – герои! – отрицают героев, требуют реализма, дидактического и простого. Я это знаю. Но знаю и другое. Пройдут годы, и то, что теперь звучит будничным, станет высоким и прекрасным» [70, с. 49]. И в трагедии, и в рассказе «В пустыне» нет того отражения эпохи, которое «принято понимать в грубом смысле», против которого теоретик серрапионов выступал неоднократно. Задачи, которым подчинена библейская стилизация «В пустыне», сформулировать трудно, так как она выходит за рамки времени. В ней – личное переосмысление мотива о блужданиях евреев в пустыне в поисках «земли молока и меда», путь к которой лежал через грабежи, убийства, насилие и страх. Усиливая библейскую напряженность особым вниманием к ритму, многочисленными натуралистическими сценами, автор освежает ее новыми чертами, которые не просто снижают общий стиль и приближают его к читателю, но и вызывают мысли о временном и вечном, а также ассоциации с тем, что происходит в окружающем мире, ведь путь к «светлому будущему» тоже проходил через террор, унижение, смерть. Автор, отказываясь от традиционной для русской литературы манеры «живописания» в пользу художественной философии, демонстрируя способность к широким синтезам, показывает с неминуемой последовательностью и обреченностью общество в настоящем и будущем: «И Израиль полз дальше, сзади ползли звери пустыни, а впереди ползло время» [145, с. 32].

«Звериное в человеке, и человеческое в звере», – так можно было бы охарактеризовать тематику сразу трех рассказов, вошедших в альманах, – «Синий зверюшка» Вс. Иванова [145,

с. 43 – 68], «Песнь души» К. Фебина [145, с. 95– 112] и «Пес» Н. Никитина [145, с. 173 – 204], – охарактеризовать – и оказаться на позициях тех, кто определил их как «злостный пасквиль на революцию и ее творцов», увидев в произведениях лишь желание авторов отразить похоть, голод, жажду крови, страдания. Но перед нами – своеобразное преломление эпохи, трагедия и пафос мироощущения. В рассказах Фебина и Никитина «звериные» черты нового мира, элементы нового быта предстают перед читателями преломленные, деформированные в сознании животных. Трагизм этих произведений раскрывает не ненависть, а глубокую мудрость жизни, утверждающую, что чувства человека, существа мыслящего, выше примитивных физиологических инстинктов зверя. Но к этой мудрости каждый писатель зовет по-своему.

В рассказе Никитина две сюжетные линии – обреченный на смерть человек и пес, питающийся мертвечиной, – то развиваются независимо друг от друга, то переплетаются, то отталкиваются и, наконец, соединяются, так как обречены на это хаотичностью, стихийностью революционных событий. Автор иногда «забывает», о ком говорит. И тогда собака может улыбаться, вздыхать, радоваться, как человек, а люди начинают жить по законам зверя.

К. Фебин в традиционной реалистической манере, с помощью линейной композиции, психологизма пытается создать мир через призму восприятия зверя и поэтому обращается сначала к форме сказа, но тут же отказывается от нее. Животные приближаются к читателю через перенесение в них человеческих чувств: «Только душа у собак ясная, и писать о ней можно» [145, с. 99]. Человеческая психология отражается в истории «собачьей любви», где присутствуют нежность и тоска, преданность и отчаяние. Но собачья душа не человеческая. Дог после гибели подруги теряет способность чувствовать и превращается в зверя.

Задача рассказа Вс. Иванова несколько иная. Образ синего зверюшки – это олицетворение старого собственнического мира, крепкого, сильного, на фоне которого ярче, глубже раскрываются метания растерянной крестьянской души, стремящейся к чему-то новому, неопределенному, непонятному.

М. Слонимский в своем рассказе «Дикий» [145, 69 – 54] также стремится передать все своеобразие эпохи. Это ему

удается благодаря эклектическому соединению библейского стиля с революционным, данным в импрессионистской манере, возвышенным богатством звуковой гаммы, в которой смешались грохот пушек, стук сердец, пение снарядов, гром военного оркестра, цокот сапог и шепот слухов, и одновременно сниженным употреблением советского арго. Это соединение спасает повествование от примитивного стилизаторства, которое привело бы известную реминисценцию – историю о страстном желании стареющих родителей иметь наследника – к анекдоту.

И только «дрезденские студенты» из рассказа В.Каверина «Хроника города Лейпцига за 18...год» [145, с. 113 – 165] не имеют ничего общего с русской действительностью, но надо учитывать, что живут эти студенты в рассказе, отражающем особенности развития сюжетной прозы в русской литературе 20-х годов XX века.

Альманах «Серрапионовы братья» еще раз подтвердил, что серрапионов объединяло (как отмечалось в журнале «Летопись Дома литераторов») «отыскание форм, способных отразить и передать новому читателю все своеобразие современности» [181, с. 29]. Только в «передаче современности» каждый из них, как утверждалось в программе группы, должен был руководствоваться не политическими, идеологическими установками, а требованием профессионального мастерства, особенностями творческой индивидуальности. Не отрицая связи своего творчества с эпохой, современностью, молодые писатели провозглашали свободу художника, пытались доказать, что работа творца не может распадаться на два момента – политический и художественный, так как должна быть художественной до конца. И поэтому, как писал Л. Лунц, «Вс. Иванов, твердый бытовик, описывающий революционную, тяжелую и кровавую деревню, признает Каверина, автора бестолковых романтических новелл. А моя ультраромантическая трагедия уживается с благородной и старинной лирикой Федина» [100, с. 30-31].

Защищая позицию серрапионов, видя в их аполитичности отказ от примитивной агитационности и упрощенчества в искусстве, Горький писал: «Аполитичность у людей, воспитанных революцией, многих удивляет, некоторых раздражает – мне она кажется верной гарантией объективности, необходи-

мой художнику» [60, с. 20]. Значение объективной позиции в процессе творчества отрицать невозможно. Именно от ее наличия или отсутствия зависит ценность произведения искусства. Как указывает Г. Белая, в искусстве 20-х годов «можно было обнаружить два типологических полярных метода извлечения правды из жизненных явлений» [14, с. 11]. Одним из них был как раз тот субъективизм, который основывался на своеволии, грубой тенденциозности авторской мысли, «деформирующий и подчиняющий» материал заданной идее, создавая «напряженные отношения между идеей и образом в литературе и между политическими и художественными критериями в критике» [14, с. 12]. Субъективизм игнорирует логику художественного образа, развивающегося по своим внутренним законам, которые нельзя разрушать. Художник лишь дает направление образу, а затем подчиняется жизненному материалу, который лежит в основе произведения, чтобы не совершать насилия над художественной правдой. Это приводит к тому, что «художник порой приходит совсем не к тому выводу, к которому он стремился» [17, с. 156].

В процессе творчества субъективность художника вступает в сложные и крайне напряженные отношения к действительности. И цельность отношений между искусством и действительностью зависит от того типа отношений, «который складывается между материальной и художественной мыслью писателя» [13, с. 29]. Абсолютизация давления действительности или голоса автора способна окончательно разрушить сферу эстетических отношений искусства и действительности. Эстетическая программа серапионов стремилась к сохранению этой сферы в отличие от «марксистской прописи», которая, по мнению «напостовцев», выделяет в этих отношениях два момента, один из которых «заключается в связи между экономическим базисом и всей идеологической надстройкой и определяемой этими двумя факторами литературой», второй «определяется так называемым «социальным заказом»... – требованиями, которые предъявляются художнику классом» [89, с. 126]. И как бы впоследствии не пытались осветить сомнительную формулу «социального заказа» светом значительной идеи служения художника обществу, она, как своим названием, так и сущностью, извращала суть эстетических отношений искусства и действительности. В марксистской

теории искусства утверждался новый характер «зависимости» искусства от социальной действительности, который создавал предпосылки для управления культурной жизнью, а в результате привел к ее разрушению.

Литературные дискуссии 20-х годов отражают, с одной стороны, нарастание давления вульгаризаторов искусства и, с другой – сопротивление литературы прямому перенесению категорий политического мышления на художественное творчество, борьбу за сохранение искусства как специфической сферы человеческого духа, специфического способа познания мира. Официальная критика открывала возможность для вмешательства политических сил в литературный процесс. На совещании в ЦК РКП (б) 9 мая 1924 года вопрос об управлении искусством, хоть и не был поставлен прямо, но так или иначе прозвучал во всех выступлениях: и тех, где требовалось говорить о литературе с точки зрения политики, и в тех, где подчеркивалось право искусства иметь свои собственные методы, законы развития. Государство, позволившее себе говорить об управлении искусством, давало установку на несвободу творчества, умело, на первый взгляд, а по сути грубо и цинично прикрываясь принципом партийности. Уже в работе «Литература и революция» Троцкий не прямо: «область искусства не такая, где партия призвана командовать» [157, с. 170], но все же утверждает право партии на руководство искусством, которое обуславливает необходимостью помощи «разным группировкам, искренно стремящимся ближе подойти к революции». Этот политик, знающий и умеющий ценить литературу, противоречит сам себе. Он пишет: «Пути свои искусство должно проделать на собственных ногах» [157, с. 170], а немного ниже указывает: «Совершенно очевидно, что и в области искусства партия не может ни на один день придерживаться либерального принципа *laisser faire, laisser passer* (предоставьте вещам идти своим ходом)» [157, с. 170]. Необратимость наступления тоталитаризма на искусство становилась очевидной. Этому процессу давалось логическое объяснение, основанное на том, что «всякое искусство в некотором глубоком значении этого слова является агитационным, и пролетарское государство не может допустить в это тревожное время... контрреволюционной агитации, да еще в такой концентрированной форме, как агитация художест-

венная», и поэтому «государство... не может обходиться без... цензуры, которая бы пересекла бы употребление могучего оружия искусства во вред революционному строительству» [96, с. 2]. Так утверждалось не только подчинение искусства тоталитарной власти, но и узаконивалась «экстремальная поляризация культурных ценностей».

Одно за другим следовали постановления, резолюции, которые чем дальше, тем больше ограничивали свободу творческой индивидуальности, подчиняли искусство политике, государственной власти. Утверждалось, самоузаконивалось представление, положение о партийном руководстве творческим процессом, ведущем к обесцениванию основополагающих эстетических понятий, презрительному отношению к таланту, что открыло дорогу опасным явлениям массовизма и графоманства, насаждавшим упрощенный подход к искусству. Художник фактически лишался права на свободу мысли, творчества.

Нельзя не признать, что принятая в 1925 году известная резолюция ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» создавала впечатление демократического документа, определяющего взаимоотношения партии и литературы, но ее демократичность проявляется только на фоне последующих партийных документов, касающихся области искусства. В сравнении же с эстетической концепцией серапионов, основанной на критериях подлинной свободы и красоты, в ней обнаруживается курс на «опеку над искусством», на упрощение культуры, стремление «навязать идеологическое и художественное однообразие» [164, с. 53]. Б. Пастернак в своем отклике на эту резолюцию отмечал ее двойственный характер, подчеркивая, что «резолюции приходится звать... к разрешению тем, ею намеченных, пускай и более добровольному, чем это делалось раньше» [124, с. 259-260]. А лозунг А. Луначарского: «Государство должно быть в высокой степени либеральным в области искусства» [94, с. 6] разбивался об узаконивание в данной резолюции открытого использования в искусстве методов классовой борьбы, искусственного и рокового деления писателей на «пролетарских» и «попутчиков». Попутчики были превращены официальной критикой в объект подозрения в контрреволюции или саботаже, так как главнейшей чертой их считалась резкая

отчужденность от коммунизма и его целей. К попутчикам относили и серрапионов, вменяя им в вину наличие внутренней потребности «отодвинуться от революции и обеспечить от ее общественных притязаний свободу своего творчества» [157, с. 64]. Но в дискуссиях по проблемам мастерства художника, владения ими «секретами» поэтического творчества эстетические взгляды «Серрапионовых братьев» выгодно выделялись на фоне обычной на страницах прессы нетерпимости к независимому мнению, политических ярлыков, воинствующего невежества. Они были одними из тех, кто пытался утвердить высшие эстетические критерии и стремился, хоть и потерпел поражение, остановить вульгаризаторов от литературы, положить конец графоманству, халтуре, серьезно угрожающей настоящему искусству.

Но, как уже было отмечено, политический утилитаризм затмит эстетические ценности. С середины 20-х и до 30-х годов разговор об искусстве официальная критика постепенно переведет в организационную область, утверждая мысль о необходимости управления искусством, мысль, которая обострит борьбу за власть в литературно-художественной сфере и поможет выработке методологических основ марксистского литературоведения, где эстетическая теория Плеханова с ее толерантным подходом к явлениям искусства, ограждающая творчество от государственного абсолютизма и схоластики, уступит место оценочно-нормативной, вульгарно-социологической эстетике, обосновывающей господство тоталитаризма, необходимость государственной власти во всех сферах общественной деятельности, в том числе и в литературе и искусстве.

Венцом победы партии (а к этому времени происходит соединение понятий государственной и партийной власти) явилось постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», сделавшее законным прямое административное вмешательство в литературные дела. Это постановление, уничтожив остатки различных литературно-художественных организаций из-за опасности их «кружковой замкнутости» и «отрыва от политических задач современности» [118, с. 151], создало единый союз советских писателей. Но это не был союз, в котором «активный обмен идеями, постоянное соперничество

равных, не уступающих друг другу личностей... позволяет таланту полностью выразиться вовне, до конца развиться и обрести всю свою значительность» [144, с. 44]. Это объединение создавало условия для более успешного партийного руководства искусством и давало «зеленую улицу» писателям, следующим партийной линии, независимо от их таланта и художественной одаренности.

Постановлением ЦК ВКП (б) 1932 года и Первым Всесоюзным съездом советских писателей в 1934 году закончился период литературной жизни, построенный на бесконечном множестве творческих организаций и журналов, разнообразии художественных вкусов и позиций, плюрализме взглядов и концепций, период, который ни разу не повторился в истории советского искусства. В советском литературоведении на долгие годы утвердились концепции, способствовавшие тому, что литература «слепла, гложла прямо на глазах, ... восторгаясь правдой «эпохи» – одной на всех», а критика, «превратившаяся в идеологический ликбез», стала ее «верным поводырем на многие десятилетия» [74, с. 171].

Группа «Серрапионовы братья» распалась значительно раньше постановления 1932 года, и, как указывает Н. Берберова, «этот распад был в порядке вещей: все постепенно созрели литературно и обособливались по линии их «литературной политики» [15, с. 451]. Думается, что в понятие «литературная политика» Берберова вносит свой субъективный смысл, имея в виду литературную борьбу эпохи, обусловленную политическими факторами. Однако нельзя не согласиться с тем, что «распад группы» действительно был в порядке вещей. Закономерность этого процесса очевидна. Создание группы было продиктовано стремлением к идейно-художественному самоутверждению, неизбежностью поиска и выработки новых эстетических ориентиров, но сами ее члены не думали отождествлять (и это соответствовало требованию независимости, выдвинутому в манифесте «Почему мы Серрапионовы братья?») свою деятельность с функционированием общества. Это сделали, и не на пользу «братьев», их критики. Любая школа несет на себе печать «вольной или невольной ограниченности» [2, с. 62]. Выход из нее, как отмечал Акимов, «необходимый и... крайне перспективный идейно-творческий акт», который был «условием внутреннего

Группа «Серapiоновы братья» в контексте литературной эпохи 20-х годов

обогащения данной художественной индивидуальности в контактах со всей литературной жизнью, с жизнью всего общества» [2, с. 62]. М. Слонимский подчеркивал: «Серapiоновы братья никогда не были единой литературной школой, единым литературным направлением. Об этом «Серapiоны» устами Лунца заявляли в начале своего существования. Каждый шел своим литературным путем и с каждым новым шагом все резче и резче обозначались различия в творчестве отдельных «Серapiонов» [150, с. 5].

Итак, сам факт распада группы не вызывает сомнений и опасений, так как был обусловлен закономерностями творческого развития художника и наступил в момент, когда члены содружества «созрели литературно». Но после постановления 1932 года стало очевидно, что серapiоновы братья изменились в своем творческом лице. Н. Тихонов написал исторически ложную поэму «Киров с нами», Вс. Иванов – недостойную его пера повесть о Пархоменко и многие годы безмолвствовал, предварительно попытавшись на первом съезде писателей оправдать эстетические позиции группы: «Беспартийность этого особого высокого искусства, казалось нам, приближает нас к жизни, а партийность отрывает на ту работу, которую мы только что бросили, чтоб увидеть «высокий мир искусства» [60, с. 17-18], хотя многими это было воспринято как покаяние и признания ложности прежних взглядов. Уйдет в недалеком будущем в вынужденную внутреннюю эмиграцию М. Зощенко, так и не научившийся мыслить политическими формулами. Почти невостребованным останется талант М. Слонимского. В. Каверин, К. Федин, Н. Никитин начнут работать на социальный заказ. Говоря о дальнейшей судьбе серapiонов, В. Каверин отметит в своей последней книге: «Одни стали малозаметными писателями, другие заняли очень высокое, авторитетное положение. Случилось так, что они стали администраторами, а администрирование по самому своему существу не очень совместимо с искусством» [72, с. 288]. Двое из серapiонов возглавят (каждый в свое время) печальноизвестный Союз писателей: Н. Тихонов (1944 – 1946), К. Федин (1959 – 1977). Трагический итог для тех, кто в 20-е годы отчаянно сопротивлялся стремлению государства подчинить своей власти искусство и провозглашал свободу творчества. Впоследствии некоторые из них попытаются

продолжить борьбу против утилитарности искусства. В частности, В. Каверин предостерегал об опасности «воинствующего утилитаризма», принявшего другие формы и перебравшегося из профессионального круга в круг редакционных работников, требующих «связи с коллективом», подозревающих «скрытый смысл», стремящихся «непременно извлечь социально-общественную пользу из каждого художественного произведения» [72, с. 72]. Но в общем, как отмечают многие исследователи, бывшие серапионы распрощались со своими прежними взглядами, как с ложными, «осудив Лунца за его «манифест» [107, с. 45-47], и включились в борьбу «против безыдейности, беспринципности, политической бесхребетности в искусстве» [75, с. 55]. Это доказывают мемуары членов группы. Интересно по высказываниям К. Федина проследить изменения, происходящие в его взглядах:

1932 год: «Годы живой дружбы «Серапионовых братьев» (1921 – 1924) были моей литературной академией. Да и не только моей! Подобное признание еще не раз (хотя, может быть, и без особой охоты) будет сделано писателями весьма различных вкусов и направлений».

1936 год: «В группе не было единства эстетических взглядов. Вся она находилась под доминирующим влиянием литературной школы «формализма». Девизы этой школы слишком часто и убежденно повторялись на наших собраниях».

1952 год: «Этот кружок был выразителем формалистических тенденций в буржуазной литературе, остро и вредно сказавшихся на молодых писателях-серапионах, вслед за формальной школой рассматривавших всякое литературное произведение не как отражение действительности с ее общественной борьбой, только как «сумму стилевых приемов» [107, с. 43 – 44].

Такое преобразование могло произойти лишь в особых условиях нагнетания страха, «контроля над литературой», «политической регламентации», сильно влияющих на психику писателя, заставляющих адаптироваться к давлению со стороны государства и стремиться только к одному – уцелеть. Нельзя сказать, что в период существования группы все еще было безоблачным. Это был период, когда тоталитарное государство уже зарождалось и давало установку на несвободу,

но теоретики и писатели могли еще открыто отстаивать свои взгляды и не могли «предвидеть гибель Мандельштама, смерть Клюева, самоубийства Есенина и Маяковского, политику партии в литературе с целью уничтожения двух, если не трех поколений» [16, с. 455].

Можно сказать, что таланты серрапионов были впоследствии реализованы в той степени, в какой они следовали тем идейно-эстетическим принципам, которые были провозглашены в теоретической программе группы. Нельзя не согласиться с Акимовым в том, что с писателями, входившими в содружество, «произошел своего рода литературный парадокс: лучшие произведения «серрапионов» были созданы в самом начале пути... «Серрапионы» начали с «вершин», а затем у многих этот уровень удерживался многие годы, как, например, у М. Зощенко, другие же не повторили взлетов молодости...» [3, с. 47]. Эта точка зрения также подтверждает связь художественной практики писателей с их теоретической позицией. Те идейно-эстетические принципы серрапионов, которые долгое время считались ограниченными субъективными взглядами, создавали предпосылки для развития творческой индивидуальности каждого из писателей, а стремление к независимости и объективности способствовало как пониманию, так и выражению трудной противоречивой эпохи во всем ее многообразии.

В аполитичности, отказе от утилитарности, социального заказа, тенденциозности, в провозглашении свободы творчества, независимости художника зарубежные исследователи увидели сознательную политическую оппозицию Советской власти. Но согласиться с этим – значит согласиться с теми, кто определял в 20-е годы серрапионов как выразителей буржуазной идеологии. Позиция группы действительно становилась оппозиционной в реальной конкретной исторической обстановке, но в ней не было ни политической, ни идеологической основы. Участники объединения открыто заявляли о своей политической индифферентности. Эта оппозиция была духовной, так как в условиях зарождения тоталитарного государства серрапионы утверждали идею свободы культуры, творчества, идею независимости художника от диктата идеологии, власти как обязательного условия естественного развития культурного процесса.

1.2. Профессионально-специфические аспекты эстетической программы «Серрапионовых братьев»

В теоретической программе группы утверждалась идея независимости художника и свободы творческого поиска как обязательных условий существования искусства. Ставя в центр своей программы проблему свободы творческой личности, молодые художники выделяли в ней несколько моментов. Первый из них касался проблемы свободы в социальном аспекте. Интерес представляет и тот аспект серрапионовской программы, который переводил указанную проблему в специфически-профессиональную область. Названный аспект требует исследования взаимодействия художника и его произведения. В данном вопросе серрапионы ориентируются на романтическую эстетику.

Определение связей художника и его произведения, несмотря на не вызывающую сомнений близость этих двух систем, сопряжено с существованием уровней, которые не совсем понятны самому писателю и регулируются в его творчестве независимо от его субъективных намерений. Вопрос об отношении автора и его творения со всей определенностью был поднят романтиками и оформился в проблему к первой трети XIX века.

В эпоху романтизма в поэте сумели разглядеть свободную самостоятельную силу творящего субъекта, который по своей мерке создает произведения, воплощающие его собственную личность. Само произведение для романтиков – это средство узнавания творца, его личности, его психологии, его духовного мира. Именно на этот момент романтической эстетики опирался биографический метод Сент-Бева, представляющий конкретную индивидуальную личность самого творца решающей, а не формальной, субстанцией литературного творчества. Это положение романтической эстетики не разделяли серрапионы, видевшие в утверждении Сент-Бева о том, что произведение – это «заговорившая личность», а личность – это «духовный мир художника, обретший адекватную плоть» [63, с. 11], опасность превращения писателя в некую абсолютную самобытную самодовлеющую непроницаемую единицу. Для молодых художников большой практический смысл имела точка зрения Ю. Тынянова, отмечавшего, что

«...говорить о личной психологии творца и в ней видеть своеобразие явления и его эволюционное литературное значение – это то же, что при выяснении происхождения русской революции говорить о том, что она произошла вследствие личных особенностей вождей борющихся сторон» [160, с. 259]. В этом отношении серрапионы оказываются на позициях своих учителей-формалистов.

Б. Эйхенбаум в статье «Как сделать «Шинель» Гоголя» [184], а за ним Ю. Айхенвальд в работе «Где начинается литература» [1] исходят из того, что «душа художника, как человека, переживающего те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания» [1, с. 278], учитывая, однако, что в создании этом не может не отражаться душевная личность создателя, имея в виду не его случайные и нехарактерные настроения, а основные и необходимые черты его духовного лица. Решение вопроса о соотношении художника и его произведения формалисты связывали с мыслями А. Веселовского об ограниченности «свободы» художника поэтическим преданием. Поэтому в исследовании этой проблемы также необходимо ввести понятие свободы. Но чьей: автора или произведения?

Творческая свобода писателя всегда ограничена творческой необходимостью, но и относительная свобода произведения всегда подвергается опасности со стороны его творца. Как указывал один из единомышленников серрапионов формалист В.Шкловский «Отношение между вещью и творцом не функционально. Искусство имеет относительно писателя три свободы:

- 1) свободу неусвоения его личности,
- 2) свободу выбора из его личности,
- 3) свободу выбора из всякого другого материала» [176, с. 303].

Сущность «первой свободы» непосредственно связана с отрицанием того, что мы называем биографизмом. Об этом «неусвоении личности» пишет в своей статье «Лицо и маска» серрапионовский критик И.Груздев: «Художник всегда маска. Те, кто считает искусство прямым отражением души автора, его чувств, мыслей, идеалов напоминает «наивных реалистов», убежденных в действительном существовании видимых предметов» [47, с. 207]. Утверждение, что в произведении отражается лишь душа автора, смыкается с идеологическим

толкованием произведения так же, как и утверждение о необходимости правдивого отражения действительности. Тот и другой тезис ненадежен и химеричен, а если быть последовательными, неверен, так как позволяет мерить одной меркой как произведение высокохудожественное, так и произведение, стоящее за гранью искусства. И на вопрос: «...разве простое, «искреннее», непосредственное выражение мыслей и чувств невозможно?» – И.Груздев убежденно отвечает: «Да, в пределах искусства невозможно!», аргументируя это тем, что «честное выражение мыслей и чувств волнует сердца, но парализует искусство» [47, с. 208]. Отражение души меняется на преломление, правда – на ложь, лицо – на маску, которая должна говорить о своем прообразе или явным несходством или нарочитым подобием. Тезис критика о том, что «лицо подлинного художника всегда скрыто, видна только маска», говорит о несостоятельности психологического метода, который «не соотносясь с замыслом и законом художественного произведения, по сочинениям делает вывод о личности автора» [47, с. 214]. Отсюда вытекает вторая свобода выбора из личности. Что ее мотивирует?

Ценность художественного произведения, считает И.Груздев, находится в прямой зависимости от совершенства построения, чье единство и соразмерность образуют маску, через которую не проникает ни одна мысль автора, не преломленная формой. А весь материал «жизненных» и «душевных» фактов, введенных в произведение, подчинен определенным художественным заданиям независимо от того, можно ли доискаться происхождения фактов в биографии писателя, или они являются чистейшим вымыслом. Это позволяет критику сделать теоретический вывод о том, что «изучение литературы идет не по линии создания «облика» писателя, как бы интересен и значителен не был сам по себе этот «облик», а по линии разъединения и дифференциации художественных средств, которыми располагает сам автор» [47, с. 214]. Под этими художественными средствами понимаются отдельные приемы, общие схемы, которые бывают похожи у целого ряда авторов. Но прием – не самоцель, и потому его «обнажение» не искусство, а мертвая маска.

Истинное искусство не обнажает, а открывает прием, маскируя его схемы путем ввода материала, создающего

иллюзию реального мира. Материал этот – отбор из бесконечно-многообразных, жизненных, идейных и психологических фактов. И только через этот отобранный, «выбранный из личности автора» материал, подчиненный общей художественной задаче, лежит путь к представлению о писателе, о его творческих особенностях, способе восприятия вещей, об истинном «лице» художника, его творческой душе. И. Груздев добавляет здесь еще и «миросозерцание», имея в виду не систему логических идей, приписываемых тому или иному автору, а сами «логические идеи», которые «не исповедуются автором, а созерцаются» [47, с. 216]. Это утверждение о «созерцании идей» связано с принципами серрапионов, ратующих за нетенденциозное искусство.

Таким образом, статья И.Груздева развенчивает стремления «охотников проводить легкую и торную дорогу в душе писателя» через произведение и объясняет такой ограниченный подход практикой «домашнего литературного обихода», а также непобедимой силой иллюзии искусства [47, с. 216-217].

Мысли, изложенные И.Груздевым, во многом соприкасаются с понятием литературной личности, выдвинутым Ю.Тыняновым в статье «Литературный факт» [160], где литературной личности противопоставляется личность автора. К этой же проблеме обращался и Б.Т. Томашевский, в рассуждениях которого о «поэтах с биографией и без оной – таких, у которых мы не найдем никакого поэтического образа автора» [155, с. 8], более детально, чем у Тынянова, выражена идея литературной личности. В статье «Литература и биография» [155] Б.Томашевский прямо ставит вопрос: «...нужна нам биография поэта для понимания его творчества, или не нужна?» [155, с. 6]. Соглашаясь с тем, что читателю необходима литературная биография, рожденная потребностью в авторе, теоретик предостерегает от превратного истолкования этого понятия, отделяя «житейскую биографию», в которую, как житейский факт, входит и писательская деятельность, но которая является лишь биографией частного человека, от «литературной биографии», представляющей «не послужной список и не следственное дело», а «творимую автором легенду его жизни» и единственно являющуюся литературным фактом.

В статье «О литературной эволюции» [161] с учетом работ Б.Томашевского у Тынянова складывается понимание литературной личности как условной биографии (портрет, жизненные события), которая воссоздается читателем по произведениям автора лишь тогда, когда есть авторская установка на эту личность. Но необходимо сразу отметить, что у Тынянова вопрос о биографии писателя и границах ее историко-литературного изучения не разработан. Это оправдано тем, что для науки того времени гораздо важнее был первый момент исследования литературной личности: решительное отделение биографии от литературы.

Интересна в этом отношении статья В.Каверина «Сенковский (Барон Брамбеус)» [64], явившаяся его своеобразным отчетом как участника исследовательского семинария, организованного Б.Эйхенбаумом и Ю.Тыняновым осенью 1922 г. при Государственном институте истории искусств. Исследуя творчество Сенковского, В.Каверин обращает внимание на то, что для понимания произведений писателя важное значение приобретает исследование литературной личности – «выдуманного лица, от имени которого ведется повествование» [64, с. 166], – введенной и широко используемой еще в XIX веке. Обращаясь к случаю, когда это «выдуманное лицо» является участником повествования и рассказ ведется от его имени, что позволяет самому стилю характеризовать героя-рассказчика, автор статьи пытается выяснить происхождение этого повествовательного приема, считая, что в одних случаях «литературная личность возникает из циклизации ряда произведений, связанных между собой теми же признаками», в других же легендарного героя-рассказчика требует сам жанр, в третьих – «литературная личность возникает из псевдонима, осложненного специфическим стилем» [64, с. 166].

Подчеркивая, что наличие литературной личности порождает двойственность в понимании автора рассказчика, В.Каверин предостерегает от ошибочного восприятия «я» рассказчика как «я» автора, доказывая, что литературная личность не является авторской индивидуальностью, что «я» литературной личности в отличие от авторского «я» несколько неустойчивое по самой своей природе и «постоянно нуждается в самоутверждении, в самоназывании» [64, с. 168]. Характер героя-рассказчика по своей структуре приближается к

характеру героя любого литературного произведения в силу своей нереальности и условности. Обращая внимание на то, что рассказчик Сенковского-Брамбеуса – «лжет», «сочиняет», В.Каверин сравнивает «Фантастические путешествия барона» с «Рассказами Назара Ильича господина Синябрюхова» Зоценко, отмечая разницу между ними. «Рассказы...» имеют автора (так что совершенно очевидно, что герой-рассказчик – сочиненное лицо), в то время, как в «Фантастических путешествиях» автор и есть рассказчик. И в этом последнем случае «признаки отделения литературной личности от авторской до крайности сложны [64, с. 170], так как настоящее имя писателя не указано, а сам он скрыт за фигурой рассказчика. Для этого «отделения» в поле зрения читателя включается неправдоподобие, вселяющее уверенность в невероятности происходящих событий. Но не только то, что герой «сочиняет» и «выдумывает», является признаком литературной личности, отделяющим ее от писателя. В.Каверин обращает внимание и на другие черты, присущие ей, при создании которых можно обойтись без видимой выдумки, так как они представлены, с одной стороны, самим стилем, с другой – биографией.

Обращение В.Каверина к проблеме литературной личности было продиктовано не только литературными проблемами 20-х годов: усиленной разработкой прозы, поисками повествовательных жанров, вопросами языка, проблемами сюжета и сказа и т.д., – но и необходимостью нового подхода к построению историко-литературной науки, которая до этого времени строилась по преимуществу «на основе индивидуально-психологических» или «культурно-исторических обобщений» [166, с. 6], и было призвано дать отпор «биографическим штудиям», заменившим на время настоящее научное исследование, предав забвению основные теоретические проблемы. Поэтому связь личности творца и его произведений предстает, в частности, в работах Ю.Тынянова [160, с. 122], как сложнейшая не решаемая в фактологической плоскости проблема, требующая выяснения вопроса о соотношении быта и литературы. Утверждая, что «быт соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной» [161, с. 278], Ю.Тынянов делает вывод о том, что соотнесенность литературного ряда с бытовым также совершается по речевой линии. В данном

случае авторская установка, то есть «творческое намерение автора» становится бытовым рядом, вступающим в связь с литературным материалом, подчиняясь которому писатель отходит от своего намерения. Речевая функция должна обеспечить равновесие в отношениях художника и его творения. Эта же речевая функция «должна быть принята во внимание и в вопросе об «обратной экспансии в быт» [161, с. 279]. В этом случае она будет равна литературной личности, но для этого нужны особые бытовые условия. Возвращаясь к статье И. Груздева [47], необходимо отметить, что автор еще не поднимается до всех аспектов этой проблемы, но утверждение о невозможности отождествления индивидуальности автора с личностью, которая предстает перед читателем со страниц произведения, – это решительный выпад против узкого понимания того, что литературная личность – категория более широкая, преимущественно текстовая.

Система убедительных доказательств помогает понять и принять точку зрения автора, противостоящую тем, кто «слова того или иного действующего типа без объективных оснований заносит на счет автора» и кто убежден в активном участии мыслей и чувств «самого автора, потому только, что эпическое повествование начинается с «я» [47, с. 217]. Наличие этого «я» более всего и смущает тех, кто не замечает, что это «я» между тем имеет ряд художественных приемов.

И. Груздев предлагает оставить в стороне два противоположных случая, а именно: тот, где рассказчик не характер, а лишь выполняет функцию связующей нити, и тот, где рассказчик «драматизирован, то есть и участвует в действии и концентрирует вокруг себя, действительно первого лица, все действия». Это позволяет сосредоточить внимание на рассказчике, который «не участвует в событиях, не заслоняет их, а лишь ведет повествование, выражая свое отношение к происходящему» [47, с. 218]. Такой прием проявляется в двух вариантах:

1. Автор выдвигает себя в качестве рассказчика. Возникает иллюзия авторского лица – иллюзия тождества автора и рассказчика.

2. Автор гримируется – «кривит» лицо в гримасах, меняет тембр голоса; рассказчик является особым персонажем, дополнительным характером повести, маской автора [47, с. 219].

Эти приемы доказывают невозможность «подлинно-точного обнаружения своего лица в искусстве», что соответствует «видимости его легкого и свободного проявления». И если художник, пройдя искус творчества, является уже не самим собой, «а кем-то другим, то, маскируясь рассказчиком, он делает это нарочито и произвольно» [47, с. 219]. Смещение же рассказчика и автора происходит постоянно.

Свое внимание И. Груздев останавливает на варианте, когда «рассказчик не имеет внешних очертаний» [47, с. 220] и не вводится в произведение как реально действующее лицо, так как в этом случае он теряет свое значение как художественный прием. «Не имеющий внешних очертаний» рассказчик, примитивный и наивный, способен представить мир «преувеличенным». В этой способности «изменять масштабы вещей» и видит автор статьи назначение и художественный смысл приема, так как за примитивным рассказчиком всегда скрывается иронический автор, имеющий право «срывать маску и разрушать иллюзию».

Аналогичные рассуждения встречаются и в другой статье И. Груздева «О маске как литературном приеме» [48], которая предваряет «Лицо и маску» и намечает ее основные положения. Здесь маску автора критик рассматривает как добавочный характер, возникающий в процессе самого повествования. Повествовательную речь И. Груздев классифицирует по трем разрядам:

1. Речь *безличная*, не вносящая никакой характерной маски, занятая только фактическим изложением событий.

2. Речь, в которой автор выдвигает *себя* в качестве рассказчика; создается иллюзия его подлинного голоса, появляется выражение авторского лица. Это – игра на тождестве автора и рассказчика-очевидца.

3. Речь, в которой автора нарочито *маскируется* кем-то, кривит лицо в гримасу, говорит не полным голосом, а словно фальцетом» [48].

Из этих трех разрядов критика интересует третий. Анализируя особенности такой речи, И. Груздев использует выводы Б. Эйхенбаума, выделяющего в ней: 1) «систему лирико-артикуляционных жестов» и 2) «иллюзию сказа», видимо импровизированной речи, небрежной, путанной, со вставными анекдотами и каламбурами». И хотя «то и другое», как отмечает серпионовский критик, тесно связано с приемом

авторской маски, ни то ни другое не имеет для него определяющего значения, так как основным признаком является то, что маска преломляет через свое понимание все предметы, события и отношения. Маска может быть невидимой и реализовываться в предисловии и послесловии. Но она также может не иметь очертаний чистой формы и в этом случае: 1) рассказчик может «вводиться в произведение реальным *действующим лицом*»; 2) форму маски приобретает форма дневников, записок, переписки, где обычно «события *концентрируются* вокруг первого лица»; 3) рассказывающий не стоит в центре событий, интенсивно не проявляет к ним своего отношения и «не дает характерного *искривления тона*» [48].

Основываясь на выше сказанном, в конце статьи автор делает вывод о сути маски как литературном приеме, которая заключается именно в тоне, отражающем отношение рассказчика к миру, предстающему перед читателем, благодаря маске-приему, «удивительным, грандиозным, фантастическим». И. Груздев подчеркивает, что автор не может говорить «своим тоном, привычным для читателей», так как это бы противоречило самой сути искусства. Автор «заостряет тон и, проецируя себя в маске, словно кого-то «пародирует»¹.

Подробное исследование в статьях особенностей сказовой формы подтверждает мысли серапионовского критика о невозможности считать искусство прямым отражением души автора, его чувств, мыслей, идеалов и по произведениям судить о личности художника. Эти мысли соответствовали положениям формальной школы о том, что в произведении нет моментов «внеэстетических», что «психологический или идейный факт» не сохраняет в искусстве своих прежних свойств душевного переживания или отвлеченной идеи, что в искусстве господствуют своеобразные художественные законы, а не законы эмпирического мира.

Данная позиция была характерна не только для русского формализма, но и для «нюкритицизма, у истоков которого стояли Т.С. Элиот, А. Ричардс, Ф.Р. Ливис и др., и в дальнейшем получила развитие в пражском структурализме, в «новой критике» романа и других течениях. Следует в то же время заметить принципиальное отличие концепции серапионов от того, к чему придут неокритики 40-х – 50-х годов. В частности,

¹ В данных статьях И. Груздев обращается к проблеме сказа.

отдавая предпочтение обезличенности писателя, внешне самоустраняющегося, чтобы дать слово персонажам перед авторским словом, неокритики рассматривали произведение искусства как «автономный эстетический предмет», как «чисто словесную структуру, представляющую собой замкнутый мир вымысла и символических форм, резко противопоставленную реальности» [68, с. 126]. «Серрапионовы братья», поставив проблему художника в центр своей эстетической программы, тем самым отвергали такой подход, так как видели в писателе особую систему, являющуюся частью как литературных, так и нелитературных рядов и представляющую собой не просто промежуточное, но и связующее звено между ними.

Авторская индивидуальность предстает в серрапионовской концепции как подвижная система, вбирающая в себя особенности литературной эпохи, состоящей из традиций, новых веяний и мастерства, основой которого является талант. Именно такая позиция создавала условия для творческого развития молодых писателей в государстве, где власть, успешно осуществлявшая политизацию всех сфер общественного сознания, вломила в область искусства, присвоив себе функции распорядителя, своеобразного эстетического трибунала, перечеркнув личность художника. Необходимо отметить, что на формирование этих взглядов серрапионов большое влияние оказали формалисты.

В формальном методе для «братьев» таилась определенная опасность, так как, выступая против романтической абсолютизации личности в искусстве, против «биографизма» и позитивизма, его представители были склонны преуменьшать индивидуальное начало в искусстве, сводить его к общему, повторяющемуся. Но эта опасность была связана, в первую очередь, с представлением о формализме как о методе, отделяющем технику от искусства, а искусство от создающего это искусство человека. В таком смысле формальное течение – это, действительно, явление бесплодное, губящее творческие принципы. Поэтому возникает вопрос, почему серрапионы, ратуящие за свободу и независимость обратились к достижениям формальной школы, ведь, по мнению ее противников, формальная эстетика, «принципиально подчиняющая талант художника теоретическим умозрениям», равнодушна к личности писателя, подчиняет его творчество определенным законам и по

сути ограничивает свободу «художнического самовыражения», игнорирует реальную потребность творца во внутренней свободе, так как «не относится всерьез к проблеме истинности связей художника с действительностью», «не интересуется объективной художественной правдой» [2, с. 370] и рассматривает литературу «как анатомический материал», а авторский прием возводит в «нечто самоценное» [69, с. 4]. Кроме того, подчеркивалось характерное для формального метода «бездушное», «обезличивающее», «скурпулезно-уравнительное исследование тайны творения» [69], которое противопоставляло «самоценный научный эксперимент» «объективному знанию, объективным социальным закономерностям, раскрываемым социальными науками (в том числе и литературной наукой)» [113, с. 131].

Но, по мнению молодых художников, формалисты, **во-первых**, могли дать ответы на вопросы: «как писать вообще» и «что писать дальше». Ответ на первый вопрос требовал «наблюдения над тем, «как сделано» или как может быть сделано литературное произведение», а решение второго зависело от «установления собственных, конкретных «законов» литературной эволюции» [186, с. 50].

Первое требование как нельзя лучше помогало серапионам решить проблему – должен ли писатель быть профессионалом, и если да – то в каком смысле, – и отвечало их стремлению «учиться мастерству». «Чтобы быть музыкантом, – отмечает Н. Никитин, – надо знать теорию контрапункта, чтобы быть художником, необходимо выучиться законам перспективы, светотени, краски и материала. Писатель же должен быть и тем и другим... Чем спорить о «верхах» – вернее было бы обратить внимание на морфологию, синтаксис, фонетику» [126, с. 117]. Отрицание этого подменяет вопрос «как писать» вопросам «как быть писателем», что приближает положение писателя «к положению ремесленника, работающего на «заказ» и создает «особый тип писателя-профессионала – действующего дилетанта, который, не задумываясь над существом вопроса и над самой своей писательской судьбой, отвечает на заказ «халтурой» [186, с. 51]. Видимо, такой писатель больше соответствовал государственной политике в области литературы, направленной против тех, кто учился у формалистов, считающей их «бесчисленным роем недаровитых, набивших руку поэтов, но потерянных для жизни,

зараженных пошлым олимпийством и пороками жалкого профессионализма» [169, с. 30]. В противовес им эта политика формировала писателей, паразитирующих на политизации искусства, эксплуатирующих «на заинтересованности власти в господстве революционной тематики», не замечая, «какие угрозы скрыты в господстве «льстивых подделок» [14, с. 18]. Но именно формальная эстетика проповедовала истинный профессионализм, тем более что возникла она из необходимости профессионализма в эстетике [175, с. 26].

Что касается ответа на второй вопрос, он учил серапионов верному пониманию процесса литературного развития, литературной эпохи как сложных изменчивых понятий «поскольку изменчивы соотношения элементов, из которых строится литература, и их функций» [185, с. 59].

Во-вторых, формальный метод, не имея ничего общего с субъективистской эстетикой и вульгарно-социологической методологией искусства, игнорирующих личность художника, не отрицал значение творческой индивидуальности, испытывающей на себе «формальное влияние» традиции, и представлял возможность творить, создавать свои формы, выражать «другую психологию», «другой «культурный тип».

В-третьих, требование формального метода изучать литературу как специфический ряд явлений ни в коей мере не подразумевал подчинение творчества писателя общим законам и не стремился замкнуть его в систему логических понятий. Эйхенбаум доказывал, что только «монизм» в науке, основанный на взглядах Маркса, приведшего всю жизнь к экономике, требует определенных схем [189], в которые искусство, естественно, не помещается, и поэтому его заменили простым «отражением», считая, что это «иногда полезно для просвещения» [189, с. 40]. Для серапионов, стремящихся к объективности и независимости, формальный метод, отрицающий примитивный плоский социологический детерминизм и защищающий специфику литературы, был более приемлем, так как способствовал выработке профессионализма, независимого, сохраняющего достоинство писателя, учитывающего заказ не читательский, а литературный.

Сейчас, видимо, нужно говорить о благотворном влиянии на группу формалистов, в чьих подходах к изучению художественного произведения молодые писатели видели путь

своего творческого развития. Во-первых, потому, что благодаря им в своей концепции серапионы рассматривали личность художника как результат «скрещивания действующих в обществе культурно-исторических сил и традиций» [9, с. 295] и находили кратчайший путь между современностью и классикой. Е. Браун в работе «Русская литература послереволюционной эпохи» также отмечала, что «молодые писатели под влиянием двух старших товарищей, В. Шкловского и Е. Замятина, сознательно искали путей сохранения наследия художественной литературы» [130, с. 95]. И во-вторых, формалисты, утверждая высокое искусство литературы, подчеркивали необходимость овладения писателем техникой литературного мастерства, что предполагает изучение искусства предшественников и современников, практическое овладение необходимыми средствами выражения.

Это позволяло серапионам определять авторскую индивидуальность как динамическую систему, по аналогии с литературной эпохой, к которой она принадлежит. Итак, художник развивается под воздействием определенной литературной эпохи, и рассматривать его обособленно от нее – значит вместо литературы изучать личность творца и скатываться на позиции биографизма или считать, что произведение искусства – это лишь фантазия и импровизация.

Почти во всех манифестах 20-х годов говорилось о необходимости преемственной связи с русской и мировой классической литературой, но тенденция времени отразилась и в отношении к традиции.

Пролеткультовцы предлагали принимать сокровища старого искусства не пассивно, а в новом истолковании, которое поможет превратить их в оружие против старого мира [30, с. 32]. «Кузница» призывала преклоняться лишь перед той частью литературного наследия, в которой запечатлелся рост и могущество сменявших арену общественных сил [103, с. 50]. Группа пролетарских писателей «Октябрь» одним из направлений создания новой синтетической формы пролетарского искусства считала путь практического овладения старыми литературными формами, но «преобразование их новым классово-пролетарским содержанием» [67, с. 196].

Во всех этих программах предлагался чисто идеологический подход к литературному наследию, который привел к

тому, что «...настоянна культура з виробленими поглядами на розвій світового літературно-мистецького процесу ставиться під сумнів з позицій невігласів, які завзято підмінюють естетичний аналіз політичними звинуваченнями та й просто безпардонною лайкою...» [80, с. 171]. Отрицаая таким образом классическую традицию, теоретическая мысль новоявленных критиков создавала атмосферу, где не было места ни настоящему художнику, ни самому искусству. Презрительное отношение к литературному наследию, пренебрежение традицией «чим далі призводило... до крайніх хворобливих виявів, ...поступово поняття «психологізм», «романтизм», «лірика», «національні святощі» і навіть «інтелігенція» вживались не інакше, як з епітетами «реакційний» і «буржуазний», но имело положительное значение для узаконивания положения о руководстве творческим процессом и фактически утверждало монополию на художественную истину, на «якусь» «вищу», «остаточну», не «буржуазну», а пролетарську позицію в мистецтві» [54, с. 15]. Это создавало благоприятные условия для тотального господства, губительного для культуры, и приводило к деформации творческого процесса, следствием которой явилось то, что поддержку получали «идеологически выдержанные», не имеющие художественной ценности, бездарные произведения и «красное графоманство».

«Отличие серрапионов от прочих литературных групп то, что на их собраниях не говорится ни о политике, ни о мистике, а только о мастерстве», – отмечал В. Шкловский [179, с. 148]. И поэтому отношения серрапионов к литературному наследию было совсем другим.

Молодые художники открыто говорили о том, что у прошлого нужно учиться: «...для нас старая истина имеет великий смысл» [100, с. 30]. Неслучайно одного из них – К. Федина – другой «серрапионов брат» – М. Слонимский – сравнивал с человеком, «который, как бурлак, тянет груз, именуемый культурным наследством» [33, с. 38]. Стремясь создавать новое, серрапионы сознавали, что «новое не может возникнуть самопроизвольно» [168, с. 179], разделяя точку зрения Гете, утверждавшего: «Даже величайший гений не далеко бы ушел, если бы он захотел производить все из самого себя» [9, с. 297]. Для этого нужно было не только учиться, но и уметь владеть наследством, не опускаясь ниже его. В этом

серапионы были едины, и поэтому на их собраниях «за плохо сделанный рассказ» упрекали «как за преступление» [179, с. 149]. Стремление членов группы к творческому усвоению открытий прошлого способствовало обретению творческой свободы для дальнейшего самостоятельного художественного поиска.

«Старая истина», как отмечалось в манифесте «Почему мы Серапионовы братья», заключалась для них не только в русской традиции, классическом реалистическом романе, но и в авантурной повести, романтической трагедии, западной литературе, для которой был характерен фабульный динамизм, противостоящий бытописанию и статическому психологизму. Такой подход к традиции позволял молодым писателям считать Гофмана, Стивенсона и Дюма равными Толстому и Достоевскому.

Говоря о традиции в связи с серапионами, в критике 20-х годов, а затем и в последующие десятилетия, обращались в основном к творчеству членов группы, пытаясь исследовать проблему литературных влияний. Е. Замятин в статье «Серапионовы братья», которая явилась своеобразной рецензией на одноименный альманах, высоко оценивая К. Федина, подчеркивает, что «он все еще крепко держит в руках путеводитель... старого реализма», и обращает внимание на В. Каверина, который «взял трудный курс: на Теодора Гофмана» [62, с. 7]. М. Шагинян делает неожиданный вывод о том, что «корни этой молодежи... уходят в «консервативную» русскую прозу – к психологическим реалистам» [173, с. 107]. Ю. Тынянов, исследуя альманах «Серапионовы братья», замечает, что так или иначе его авторы связаны с теми или иными русскими традициями, кроме В. Каверина, у которого «многое – от немецкой романтической прозы Гофмана и Бретано» [166, с. 136]. В. Шкловский считает традицию серапионов любопытной и намечает в ней три линии: первая идет от «Лескова через Ремизова и от Андрея Белого через Евгения Замятина» и связана с использованием молодыми писателями формы сказа; другая идет непосредственно с Запада и отражает интерес к авантурному роману; третья линия находится в «оживающем русском стернианстве» [180, с. 141].

Так или иначе творчество серапионов является благодатным материалом для исследования различных литературных влияний и традиций, так как представляет значительное

явление в литературе советского периода. Но ни в критических откликах современников, ни в работах позднейших исследователей не наблюдается попытка связать отношение серапионов к традиции с их теоретическими взглядами. Только Д. Выгодский, говоря в рецензии на альманах «Серапионовы братья» о литературных традициях, усвоенных молодыми писателями, и отмечая их обилие, подчеркивает, что обилие это «говорит только в их пользу. Оно говорит о том, что они не прямо вышли из того или иного писателя, не подражают тому или иному автору, а питаются огромным и плодотворным опытом всей русской беллетристики, запустив корни в научную почву лучших европейских повествователей» [34, с. 159-160].

Тем не менее в приведенных выше высказываниях намечена основа для дальнейшего исследования эстетических взглядов молодых писателей, так как в них указывается, во-первых, терпимость к романтической и реалистической литературе, и, во-вторых, приверженность как к русской, так и западной традиции. Взаимодействие с культурным наследием прошлого было связано как с особенностями творческой индивидуальности, так и с направлением художественного поиска писателей.

Если тезис о том, что традиция является одной из составных мастерства, не вызывал у серапионов разногласий, то вопрос: *какая традиция?* – стал причиной жестоких споров. Провозглашенная молодыми писателями терпимость к романтической и реалистической литературе, к идеологическому и авантюрному роману, не могла застраховать их от дискуссий, основой которых явилось то, что, **во-первых**, «Восток-Запад» собираются вместе и работают» [179, с. 149]. Многие исследователи [62; 120] отмечали наличие среди «братьев» двух групп – «западной» и «восточной». В современных исследованиях, в частности Акимова, указывается на то, что «одни ориентировались на Запад – на Гофмана и Киплинга, любили авантюрную сюжетную прозу. Другим был ближе язык отечественной литературы, особенно Лесков, а среди старших современников они чтили Ремизова, Белого, Бунина, Замятина» [3, с. 46]. К «восточному» крылу справедливо относят К. Федина, Вс. Иванова, М. Зощенко, Н. Никитина, М. Слонимского за их тяготение к русской реалистической традиции. Представители «западного» крыла – Л. Лунц и В. Каверин – призывали к

овладению сюжетной прозой, традиции которой находятся на Западе. Такое деление представляется условным, так как и в творчестве М. Слонимского и Н. Никитина наблюдается склонность оперировать «преимущественно архитектурными, сюжетными массами» [62, с. 8]. И как указывал М. Слонимский, кроме Л. Лунца, непримиримого вождя «западников», из «остальных «Серапионов» почти никого нельзя было с точностью отнести к «западному» или «восточному» течению.

Во-вторых, причиной дискуссий являлось и стремление серапионов при изучении традиции в массе разнородного динамичного историко-литературного материала выделить область закономерных явлений, подлежащих теоретическому исследованию для понимания своеобразия современного литературного процесса и путей его развития. И в этом-то понимании и заключались их разногласия.

Такое отношение к традиции было сформулировано в статье Л. Лунца «На Запад», в которой отразились и раздумья о двух типах воспроизведения действительности – реалистическом и романтическом, – и попытка определить, какое искусство нужно новому обществу.

Отдавая предпочтение занимательному жанру, приключенческой литературе, получившей развитие на Западе в лице Купера, Дюма, Стивенсона и которую в «России терпели, скрепя сердцем, для детей» [98, с. 259], Л. Лунц подчеркивал, что искусство, захватывающее читателя интригой, напряженностью, действует на чувство и разум, что именно такое искусство нужно новым читателям: «Никогда крестьянин или рабочий не станет читать роман, от которого у закаленного интеллигента трещат челюсти и пухнут барабанные перепонки. Крестьянину и рабочему, как всякому здравомыслящему человеку, нужна занимательность, интрига, фабула» [98, с. 273], что великая революционная заслуга будет принадлежать тому «кто... даст пролетариату русского Стивенсона» (Там же).

Сейчас слова Лунца о важности сюжетной прозы, фабульной литературы не воспринимаются как крайность и односторонность взглядов серапионовского теоретика, так как динамизм эпохи требовал динамизма и от литературы, тем более, что эту точку зрения разделяли многие:

Н. Ашукин: «Время прозы, лишённой фабулы, романа без движения, без действия и интриги миновало.

Это соображение основывается на том, что динамика современности, ритм жизни, полной событий, «требует отражения в фабуле» [10, с. 3];

Е. Замятин: «Сама жизнь сегодня перестала быть плоско-реальной: она проектируется не на прежние, но на динамические координаты Эйнштейна, революции...»

Сближение с Западом дает надежду на излечение застарелой болезни русских прозаиков... сюжетной анемии» [61, с. 67];

А. Слонимский: «Русская литература давно не баловала нас широкими сюжетными построениями. Мы изголодались по сюжету» [149, с. 4];

А. Воронский: «Думается, что серпионы правы, отдавая должное сюжету. Тут – верный подход к читателю. В наши дни его нужно преодолевать, заставляя читать, принуждать» [31, с. 266].

Статья Л. Лунца поднимала важную проблему нового направления русской литературы, в которой, как указывал Б. Эйхенбаум, «происходит перестановка традиций. Старый русский роман с психологией, с бытом, с философией и «чувством природы» – все это стало мертвым» [187, с. 3]. И хотя каждая фраза, казалось, была рассчитана на неоднозначность восприятия, на полемику, она убедительно говорила о том, что есть и чего не хватает современной литературной эпохе: «Бульварной чепухой и детской забавой называем мы то, что на Западе считается классическим. Фабулу! Уменье обращаться со сложной интригой, завязать и развязывать узлы, сплести и расплести, – это добыто многолетней кропотливой работой, создано преемственной и прекрасной культурой.

А мы, русские, с фабулой обращаться не умеем. Фабулы не знаем, и поэтому фабулу презираем» [98, с. 261].

Идея создания динамичного искусства была связана у Лунца прежде всего с театром, которому так же, по его мнению, не хватало действия, движения. К этой проблеме он обращается не только как теоретик, но и как драматург. В историю русской литературы советского периода он вошел и как создатель пьес «Вне закона», «Бертран де Борн», «Обезьяны идут», «Город Правды» [91, с. 641], а его современники обращали внимание на то, что в произведениях Л. Лунца «сюжетное напряжение... так велико, что тонкая оболочка рассказа не выдерживает, и автор берет киносценарий или пьесу» [61, с. 61]. Именно не только как теоретик, но и как драматург Лунц заявляет: «...выезжать в

драме на тонкой психологии, на родном языке, на социальных мотивах – нельзя. Если действие развивается неправильно – пьеса негодна никуда, хотя бы в ней были гениальные психологические изыскания и социальные откровения» [98, с. 262]. Это высказывание Л. Лунца часто называли заблуждением, так как считали, что в нем автор противопоставляет форму и содержание. Ошибочность такого подхода к данному заявлению подтверждается хотя бы тем, что, в конечном счете, интрига для Лунца не была самоцелью и, обращаясь к творчеству Бальзака и Золя, он доказывает, что через нее и благодаря ей можно проводить большие социальные идеи.

По мнению некоторых современников Л. Лунца, лозунг «на Запад!» выдвинут им для того, чтобы подчеркнуть, что русская литература «ниже» зарубежной, так как «стала простым отражением идеологий, программ, зеркалом публицистики и прекратила существование как искусство» [168, с. 77]. Основанием для этого, видимо, послужило то, что в статье на опосредованно поднятый вопрос – что важнее: сюжет или идеология? – автор отвечает, что вне сюжета не может существовать никакая идеология. Без него, как указывал А. Слонимский, разделяющий точку зрения серапионовского теоретика, «она остается мертвым грузом. Обеднение сюжета превращает роман в статью» [149, с. 4].

Надо отметить, что именно Л. Лунц неоднократно подчеркивал величие русской литературы, которая «не нуждается в защите» [168, с. 78]. И если он писал о русской драме как драме без интриги, то русской прозе воздал должное, подчеркнув, что у русского романа «есть своя физиономия... Через Пушкина и Гоголя в середине прошлого столетия выросла великолепная система русского романа: Тургенев – Гончаров – Достоевский – Толстой. И превосходная русская новелла Писемского, Тургенева, Лескова, Чехова. Создалась традиция.

Правда, односторонняя. Из двух полей... большая литература облюбовала себе только одно, реалистическое... Традиция авантюрного романа скрылась в подполье... и потому-то, только поэтому, вместо Дюма мы имеем Брешко-Брешковского, вместо Стивенсона – Первухина, вместо Купера – Чарскую, а вместо Конан-Дойла – умных Нат-Пинкертонов» [98, с. 264]. В этом высказывании признание реалистической силы русской литературы, а не ее отрицание.

Доказывая правомерность как романтического, так и реалистического начала, Л. Лунц полемизирует с вульгарной социологической критикой о принципах искусства, противопоставляя фотографическое изображение событий и возвышенное искусство; психологическое осмысление и пафос; человеческие чувства и страсти; маленьких и «живых людей» и героев; «натуральную» речь и трагическую дикцию.

Говоря о традиции, теоретик серрапионов думает, в первую очередь, о развитии современной русской прозы, строго оценивая произведения Ремизова, Зайцева, Бунина, Белого, Замятина и др., считая, что, несмотря на оригинальность, она утратила достижения Толстого и Достоевского в умении строить фабулу на остром социальном материале. Именно в этом смысле Лунц и считает современную русскую прозу традиционной. Поэтому он призывает: «на Запад!», так как там традиция занимательности очень сильна, и благодаря ей в «Англии – Киплинг, Хеггарт, Уэллс. Во Франции – А-де Ренье. Франс, Фаррер. В Америке недавно умерли О'Генри и Джек Лондон. В Испании – Ибаньяс. А за стариками идут новые.

Там, на Западе, умеют делать все, чем богаты мы. До Толстого был Стендаль, до Тургенева – Флобер, до Достоевского – Бальзак, до Чехова – Мопассан. Но там – в Англии, во Франции – от писателя обязательно требуют одного: презренной *занимательности*. Бальзак вводил в реалистический роман авантюрный сюжет, точно из Эж. Сю. Диккенс увлекал читателя не хуже Матюрэна. Флобер преклонялся перед Гюго. Золя, «натуралист», искал в будничной жизни мощной интриги, от которой не отказался бы Коллинз» [98, с. 266].

Русская литература всегда была школой нравственного самопознания, и занимательность в ней играла второстепенную роль. А так как речь шла о путях развития литературы, теоретик «братьев» призывал обогатить современную «скудную» русскую прозу, достигшую определенного совершенства в языке, стиле, образности, но «переставшую двигаться», «механизмом, который расшевелит ее, то есть «оплодотворить» ее традициями западной сюжетной прозы» [168, с. 78]. Отсюда и заключительные фразы статьи, с которыми он обращается к «братьям», призывая их учиться упорно и настойчиво, думая о призвании, а не о признании: «Тот, кто хочет *создать* русскую трагедию, должен учиться на Западе, ибо в России учиться не у кого.

Тот, кто хочет создать авантюрный роман, *должен учиться* на Западе, ибо в России не у кого.

Но тот, кто хочет *возобновить* русский реалистический роман, и того я *приглашаю* смотреть на Запад! Это относится к вам, братья-народники и реалисты. Вы можете, разумеется, идти и за русской традицией, потому что русский роман величественен и могуч. Но повторяю: на Запад *смотрите*, если не хотите учиться у него. И если будете учиться у родных романистов, помните, что фабулу Достоевского, композицию Толстого усвоить надо раньше всего» [98, с. 272 – 273].

Мост между русской и зарубежной литературой пытались перекинуть в свое время русские романтики прошлого века В. Одоевский и А. Вельтман – авторы авантюрных, фантастических, исторических произведений. В. Каверин и Л. Лунц хотели сделать то же, но их призыв «на Запад!» воспринимался как требование механического перенесения традиций, тогда как успех мог быть достигнут только при условии их органического перевоплощения. Восприятие это было связано с влиянием формалистов, хотя последние как раз и предупреждали об опасности такого подхода, при котором, как указывал Ю. Тынянов, «традиция» оказывается неправомерной абстракцией одного или многих литературных элементов одной системы, в которой они находятся на одном «амплуа» и играют одну роль, и сведением их с теми же элементами другой системы, в которой они находятся на другом «амплуа» – в фиктивно-единый, кажущийся целостный ряд» [160, с. 272]. Другая опасность заключалась в том, что писателю грозила потеря «своего лица», «своего почерка». Но необходимо сразу отметить, что серапионы приветствовали не слепую приверженность традиции, хотя их интерес к прошлому заставлял «волноваться» многих современных им критиков и теоретиков культуры. В частности, Троцкий боялся, что они могут обнаружиться «как второ- и третьестепенные эпигоны вышедших в тираж дореволюционных школ» и предостерегал: «Баловаться с историей нельзя. Здесь наказание вытекает непосредственно из преступления» [158, с. 65].

Опасность, о которой предупреждал Троцкий, существует только в случае неверного обращения с традицией, когда писателю «усиленно рекомендуют пойти «назад» – к Островскому, к Пушкину, к Толстому» [166, с. 8]. Вместо «идиллических

картин мирной «преемственности», «благополучных переходов от одного гения к другому» [166, с. 6], необходимы поиски в прошлом ответов и аналогий, чтобы «осознать историческую динамику традиций» [166, с. 8], установить «закономерности явлений» и «таким образом разобраться в современности» [188, с. 7]. Именно это положение представителей формальной школы, утверждавших необходимость изучения эволюционного процесса в целом, динамики форм и стилей, борьбы литературных школ и требовавших теоретического освещения основных проблем, учета специфических особенностей литературной эволюции, разделяли серрапионы.

Опираясь на справедливое замечание о том, что «это поколение было захвачено большими событиями без подготовки политической, моральной и художественной» [158, с. 67], необходимо отметить, что именно обращение к достижениям романтической и реалистической школ способствовало художественной подготовке молодых писателей, создавало их творческую индивидуальность. Их споры отражали стремление серрапионов постичь законы художественного мастерства и заботу о дальнейшем развитии русской литературы. Поэтому «западному» крылу противостояло не менее сильное, уверенное в своей правоте «восточное», представители которого, аргументировано защищая русскую традицию, утверждали, что не только сюжет, но и все средства хороши, «и они, во всяком случае, хороши в «Пиковой даме» и в «Портрете», хотя эти повести – в прямом родстве с якобы бессюжетной русской прозой», что «сначала нами должно быть во всей глубине понято, что мы хотим сказать, тогда мы найдем, как надо сказать» [168, с. 78]. В эпоху, когда шло накопление эстетических ценностей, каждый из них был прав, так как отстаивал убеждение в необходимости учиться у мастеров, подтверждая мысль Гете о том, что «для плодотворности этого учения, требуется, чтобы тот, у кого мы хотим учиться, отвечал нашей природе», что «учатся лишь у того, кого любят» [9, с. 292]. И хотя «ругали «Серрапионы» друг друга беспощадно..., эта взаимная брань никак не портила дружеских отношений, а, напротив, помогала росту «Серрапионов» [150].

Рассматривая авторскую индивидуальность как подвижную систему, серрапионы сознавали, что она не могла развиваться только на основе традиций, а должна впитывать все

новое, что предоставляет ей литературная эпоха. Теоретическая мысль периода наиболее ярко была представлена формальной школой, стремящейся развивать теорию искусства, а не просто сохранять его «азы», повторяя давно известные истины, опираясь на старые теории, чьи контуры «сбились, как много раз переведенная с камня на камень литография» [162, с. 533], или превращать его в политическую проблему, что характерно для только формирующейся марксистской эстетики.

Значимость формального метода не уменьшается от того, что его обвиняли во враждебности марксизму, реакционности, что его истоки находили в «общественных настроениях, родственных тем, что породили футуризм, имажинизм, теорию чистого искусства и пустышку «серапионовцев» [131, с. 36], что спутниками бессодержательной эпохи формализма, дышащей парадоксом и курьезом, называли «модничанье и жажду новизны» [95, с. 32], считая, что возник он в ответ на «потребность мелкобуржуазной интеллигенции». Его противники, утверждая, что «идеологическим является всякое искусство, вытекающее из сильного переживания» [95, с. 23], считая «литературный факт прежде всего фактом идеологического творчества» [11, с. 15], не учитывали того, что формальный метод, ратующий за изучение явлений литературы, а не ее сущности, предполагал «изучать в литературе то, что дано, будь тот же самый идеологический момент, которого, между прочим, ни один формалист не игнорирует, но именно то, что дано в литературном памятнике, в специфически-литературном порядке» [156, с. 149]. Ссылки оппонентов формалистов на то, что последние якобы хотят «оторвать специфические особенности данной области явлений от совокупности явлений» [77, с. 34], так же, как и их убеждение в том, что «формалисты не знают, что они делают и чего хотят» [16, с. 18], не имели под собой почвы. Представители формального метода знали, «что делали и чего хотели». В их утверждении о том, что «литература, как и любой другой специфический ряд явлений, не порождается фактами других рядов и поэтому не сводима на них» [186, с. 55], отражена мечта о создании специфической науки о литературе, науки, связанной с примыкающими к литературе отраслями человеческих знаний, но не обслуживающей историю, культуру, философию, психологию и т. д. и не прислуживающей юридическим и

экономическим наукам, так как в этом случае она превратилась бы в прикладную публицистику [186]. Следовательно, формалисты выполняли задачу «спецификации литературных вопросов, дифференциации историко-литературных проблем и освещения их светом положительных знаний, в том числе хотя бы и светом идеологии» [156, с. 152].

Влияние формалистов на членов группы было сильным и, как доказывает время и творчество молодых писателей, благотворным. Некоторые из них сами числились в списках членов ОПОЯЗа¹. В объявлении в газете «Жизнь искусства» (1919, 21 октября.– № 273) среди других указаны М. Слонимский, Е. Полонская. Л. Лунца также называли среди принимавших участие в ОПОЯЗе [162, с. 505]. Вызывающий аполитизм серапионов, их безразличие к «флагу над крепостью», связи с формальной школой дали основу для разного рода нападок, из которых самым серьезным было обвинение эстетической программы «братьев» в формализме, в резком разграничении формы и содержания искусства.

Проблема отношения формы и содержания становилась особенно острой в период возникновения новых взглядов на искусство. В «Идеологической и художественной платформе группы пролетарских писателей «Октябрь», принятой в марте 1923 г., утверждался примат содержания: «Содержание пролетарского литературного произведения дает словесно-художественный материал и подсказывает форму. Содержание и форма – диалектические антитезы: содержание определяет форму и художественно оформляется через нее» [67, с. 195]. Увлечение формой, по мнению теоретиков этой группы, является ничем иным, как перенесением идеализма и метафизики в процесс литературного творчества. Еще раньше

¹ ОПОЯЗ, название которого расшифровывается по одним источникам как *общество изучения поэтического языка*, а по другим – как *общество изучения теории поэтического языка* – полуформальный научный кружок, созданный около 1916 года группой теоретиков и историков литературы (В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов) лингвистов (Р. О. Якобсон, Е. Д. Поливанов, Л. П. Якубинский), стиховедов (С. И. Бернштейн, О. М. Брик), Манифестом ОПОЯЗа можно считать ранние работы Шкловского, в которых резко критиковался подход к искусству (и литературе, в частности) как к «системе образов» и выдвигался тезис об искусстве как сумме приёмов художника. Различные участники ОПОЯЗа в разные периоды его существования и в последующие годы поддерживали и проводили этот тезис в разной степени.

сходные мысли высказывались в декларациях «Кузницы», у Пролеткульта. В исследуемый период для многих эти суждения казались справедливыми в силу своей простоты, четкости и выгодно отличались от бессмысленных, по их мнению, положений манифеста серапионов о том, что «искусство существует потому, что не может не существовать» [170, с. 31]. Но за простотой одних стояла подмена содержания идеологией, поэтому содержание трактовалось не иначе «как передача субъективных настроений, мыслей, чувства художника, а не как результат работы над объектом» [32, с. 311], а так как художник должен служить определенному классу, то в его вещах ничего, кроме классовой заинтересованности, направленной против другого класса, не было и быть не могло.

«Серапионовых братьев» отличала серьезная работа над формой. Мечтая об искусстве возвышенном, они были одержимы поисками форм, «способных отразить и передать новому читателю все своеобразие современности – главной темы большинства» [181, с. 29]. Они смело вступали в полемику с теми критиками, которые всякое изучение технологии искусства называли «формалистикой», превращая формальный метод в некую неподвижную систему, которая служит для «выработки терминов, схем и классификаций» [162, с. 507]. Членов группы, действительно, интересовало, как «сделана вещь», они пытались определить сумму приемов, употребленных тем или иным автором, следуя требованию формалистов изучать поэтическую форму как объективированную данность, развивающуюся по своим собственным законам [162, с. 527], увлекались экспериментаторскими студийными опытами, но вовсе не для создания «по-серапионовски» бездушных, в чем их обвиняла «Декларация пролетарских писателей «Кузницы», произведений, а для того, чтобы найти формы, приемы овладения новым материалом, чтобы постичь технику писательского мастерства. Тезис В. Шкловского, пользовавшийся у молодых писателей особой популярностью – *содержание литературного произведения равно сумме его стилистических приемов*, – хоть практически ничего не означал, но давал много для изучения техники художественного мастерства, так как в области анализа «обладал большим действием, приучая наносить основные сечения при «вскрытии», при разборе произведения» [168, с. 83]. Конечно,

этот формалистический тезис утверждал безразличие к общественному содержанию искусства, но выдвигался в ответ тем, кто считал, что материал художника нужно рассматривать как средство воплощения идеи, тем, кто, пренебрегая изучением технологии искусства, естественно не мог создать истинно художественные произведения. И хотя серапионы не разделяли идеи Шкловского о том, что «искусство есть способ пережить делание вещи», а созданное в искусстве не важно, принципы формальной школы соответствовали их стремлению в реализации творческих замыслов опираться на многообразие художественных средств, что, по их мнению, ограждало творчество от политической тенденциозности и способствовало объективности и независимости позиции писателя. Увлечение формой не было для серапионов самоцелью, а способствовало тому, что в литературу они вошли как один из сильнейших ее отрядов, помня, что «искусство не там, где идеология, а там, где мастерство» [179, с.150].

Никто из них, однако, не считал, будто овладевая техникой, формальными умениями компоновать, они тем самым овладевают искусством в полной мере. У них было, как отмечал Горький, оценивая В. Каверина, главное, что «необходимо писателю: талант и оригинальное воображение, этого совершенно достаточно для того, чтобы чувствовать себя независимо от учителей, хулителей и чтоб свободно отдать все силы духа... творчеству» [71, с. 420].

Подводя итоги сказанному, можно сделать вывод о том, что одним из условий свободы творческой индивидуальности серапионы считали мастерство и на формирование этого убеждения большое влияние оказали их учителя-формалисты, обратив внимание молодых писателей на необходимость изучения техники художественного творчества.

Признание господства художественных законов вовсе не означает абсолютизацию для процесса творчества стилистических форм и приемов. Серапионы считали невозможным ограничение индивидуального творческого поиска схемами, системами обязательных логических понятий или «мистических прозрений». Схемы литературных приемов и форм рассматривались ими как «вспомогательное средство для изучения произведения во всем его творческом своеобразии» [44, с. 110], в то время как свобода творческой инициативы, по

мнению членов группы, могла быть обеспечена наукой о литературе лишь в том случае, если она выйдет на «путь, когда за основу предмета примет построение, самую ткань художественного произведения, а не системы логических идей, которых не бывает в искусстве...» [44, с. 110].

В этих взглядах также просматривается своеобразная оппозиция зарождающейся тоталитарной культуре, начавшей заготавливать для искусства путем «логических идей» формулы-штампы, с помощью которых намеревалась не только управлять развитием литературы, но и диктовать художнику направление творческого поиска. В дальнейшем эти формулы приобретут конкретные очертания в принципах социалистического реализма, разрушающих специфику художественной сферы, подчиняющих ее сфере политико-идеологической, ограничивающих свободу писателя «идеологическим клеймом» и литературными схемами «нового образца».

Серапиевская концепция художника, не отрицая тесного взаимодействия литературных и нелитературных рядов, отвергала возможность абсолютизации тех или иных и пыталась наметить определенное равновесие в этом взаимодействии. Поэтому, не признавая зависимость писателя от идеологических установок, серапионы развенчивали и стремление подчинить процесс художественного творчества личной психологии и субъективным намерениям автора или определенным литературным формулам-схемам. Залог творческого успеха молодые писатели видели в высоком профессионализме, основанном как на таланте, так и на знании законов писательского мастерства и закономерностей литературного процесса. Уделяя изучению этих законов и закономерностей большое внимание, серапионы обращались и к классическому наследию, и к достижениям современной науки о литературе.

Такая эстетическая ориентация во многом способствовала творческому формированию молодых литераторов, помогла им стать истинными художниками. Необходимо все же отметить, что утверждение тоталитарной системы заставило бывших серапионов в дальнейшем пересмотреть свои теоретические взгляды. Это привело их ко многим неудачам, творческим кризисам, сделало некоторых послушными пропагандистами метода социалистического реализма.

Глава 2

Альманах «Серрапионовы братья» как творческая реализация идейно-эстетических принципов группы

Творческой реализацией идейно-эстетических принципов объединения стал первый (и единственный) альманах «Серрапионовы братья».

Как уже было указано, альманах вышел в свет в апреле 1922 года в Петербурге, в издательстве «Алконост». В том же году он был переиздан в Берлине в измененном составе. Предполагались 2-й и 3-й выпуски. Этот замысел не был осуществлен, как не состоялось и издание журнала серрапионов «Двадцатые годы». Издание альманаха задумывалось еще весной 1921 года по инициативе Горького: «...нужно бы мне поговорить со всей компанией вашей по вопросу об альманахе, который вам следовало бы сделать» [42, с. 375]. Альманах должен был называться «1921 год», но в первоначально задуманном варианте он опубликован не был. Интересно устное свидетельство С.А. Алеенского о том, что история альманаха началась ранее, в 1920 году – с предложения К. Федина издать его рассказ «Сад»: «В это время пришел Шкловский и стал кричать – почему издают одних символистов. Я согласился, что надо расширить круг авторов. Стали по очереди приходить Серрапионы... Когда книга была собрана, я показал ее Блоку: он согласился с ее составом» [162, с. 447].

Многие критики, историки литературы, публицисты 20-х годов обратили внимание на этот сборник, в котором отразились не только неповторимость таланта каждого из писателей и своеобразное взаимодействие их творчества с традициями классической литературы, но и особенности литературной эпохи. Только в том же 1922 году альманаху было посвящено более двадцати статей и рецензий, в подавляющем большинстве положительных, приветствовавших появление

талантливых писателей. Среди них – отзывы А. Воронского [31], Ю. Тынянова [164], Е. Замятина [62], Д. Выгодского [34] и др. Тем не менее немало было и недоброжелательных, резких выпадов, имевших место в публикациях Н. Асеева [8], М. Кузмина [83], И. Егорова [55] и др. (Анализ отрицательных отзывов был уже частично проведен в первой главе.) Необходимо отметить, что и положительные и отрицательные рецензии далеки от однозначности в оценке творчества серапионов, хотя все они не отрицают того, что альманах стал значительным событием в литературной жизни 20-х годов. Так, например, Ю. Тынянов, указывая на то, что альманах «не дает ничего нового» [165, с. 136], и называя его первым еще нетвердым шагом молодого общества, подчеркивает, что он демонстрирует упорную работу серапионов, и, несмотря на то что в нем есть «не совсем сделанные рассказы», «обрывающиеся пути», уточняет: «...сделанные не всегда лучше несделанных», а среди «обрывающихся путей» заметны «живые ростки» [165, с. 132].

В последующие десятилетия, когда «лавровейшие статьи» о «Серапионовых братьях» «сменились статьями уголовного кодекса» [61, с. 53], альманах если и привлекал внимание исследователей, то не для детального его анализа. В литературоведении советского периода утвердилась мысль, высказанная еще в 20-е годы, что сборник «не представляет собой высших достижений «Серапионовых братьев» [34, с. 159]. Об альманахе вспоминали чаще в связи с изучением раннего периода, далеко не лучшего, по мнению исследователей, в творчестве писателей, входивших в группу [38; 107], или для указания (в духе «лучших» традиций партийной критики), что альманах этот явился демонстрацией «аполитизма, эстетства, формалистического штукарства [111, с. 157]. Работа Е. Краснощековой «Художественный мир Всеволода Иванова» одна из немногих, где сборник молодых писателей рассматривается не просто как этап в творчестве отдельного писателя, а сам по себе, «как «срез» стилевых поисков тех лет» [81, с. 33]. Но и здесь обращение к нему скорее эпизодическое, так как представляет собой лишь развернутый перечень рассказов, вошедших в альманах, с попыткой разделить их по тематическим, жанровым и стилевым признакам. Даже в исследовании, посвященном серапионам, – диссертации В. Васильева

[26] – автор, хотя и высоко оценивает его как сборник, явившийся практической творческой реализацией идейно-эстетических принципов группы, не уделяет ему должного внимания.

Альманах «Серрапионовы братья» [145]¹ еще раз подчеркнул, что серрапионы не были одинаковы в своих поэтических устремлениях, что они индивидуальны в отношении к традиции, самостоятельны в выборе приемов, что у каждого из них «свой голос», «свое ухо». Это соответствовало одному из положений манифеста «Почему мы Серрапионовы братья», утверждающему право на свободу творчества, на литературные вкусы, и обусловило сознательное и требовательное отношение молодых писателей к своему творчеству, к своим силам, талантливое использование художественных средств языка, разнообразие стиля, композиции, сюжетного построения. Как говорил Ю. Тынянов: «Серрапионцы» не спаяны, но это, может быть, нужно» [165, с. 133]. В то же время именно в этом альманахе ощущается общность «литературного мировоззрения» писателей, отвергнувших в своем стремлении к объективному, независимому преломлению эпохи субъективизм и тенденциозность, обратившихся к лучшим достижениям художественной и теоретической мысли прошлого и настоящего, пытавшихся подчинить свое искусство не идеологическим, политическим установкам, а законам художественного творчества. В своем сопроводительном письме, которое он послал вместе с альманахом в Москву П.Н. Зайцеву, секретарю газеты «Московский понедельник», И. Груздев подчеркивал: «... большая просьба включить в обзор альманах и указать о самом обществе то, что оно не является литературной школой, а лишь содружеством поэтов, прозаиков, критиков, объединенных общим отношением к искусству» [162, с. 447].

Принимая во внимание, что содружество в первую очередь было группой прозаиков, ограничимся исследованием рассказов, вошедших в альманах, тем более что в них отражены особенности литературного момента, когда, как

¹ В настоящем исследовании рассматривается второе издание, как более полное, куда, кроме рассказов, вошедших в первое издание, были включены стихи Н. Тихонова и Е. Полонской, а также статья И. Груздева «Лицо и маска». Обращение к первому изданию необходимо лишь в одном случае – при анализе рассказа Н. Никитина «Дэзи», так как во втором вместо него помещен рассказ «Пес».

указывал Ю. Тынянов, «проза решительно приказала поэзии очистить помещение» [164, с. 168]. Вместе с приходом прозы возникла проблема развития застывших, окаменелых прозаических жанров малой формы, в которых исчезло само ощущение жанра. Авторы альманаха не ставили перед собой задачи обновления традиционного рассказа, но их литературные опыты, представляющие собой в первую очередь поиски в области стиля, сюжета, композиции, в достаточной степени способствовали этому. И хотя для них характерно «некоторое упрощение задач прозы» [165, с. 136], их оправдывает стремление «увидеть ее» и «сделать вещь».

Частичный анализ в первой главе произведений, вошедших в сборник, позволил показать их связь с действительностью. Дальнейший разбор призван доказать, что в создании «особой реальности» писатели опираются не на утверждение «что искусство разложимо все без остатка на ряд стилистических приемов» [174], а на уверенность, что эти стилистические приемы, сюжет, композиция, умение владеть ими помогают создать истинное произведение искусства. Анализ произведений из альманаха «Серапионовы братья» убеждает, что попытки представить серапионов лишь как «бытовиков-формалистов» [120], равнодушных к современности в силу своего стремления к объективности, не имеют реальной основы.

Альманах «Серапионовы братья» был издан в «формальный период» существования группы, и поэтому серапионам, естественно, был близок тезис В. Шкловского о том, что «целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не узнавание» [177, с. 63]. Основным приемом, осуществляющим это видение, формалисты считали прием «остранения». Этот прием и пытаются использовать, но каждый по-своему, в создании своих рассказов все серапионы.

2.1. Особенности сказовой формы рассказов М. Зощенко («Виктория Казимировна») и Вс. Иванова («Синий зверюшка»)

Альманах открывается рассказом М. Зощенко «Виктория Казимировна» [145, с. 7 – 28]. Прием остранения используется у Зощенко специфически – в сказовой форме. Можно ли считать сказ разновидностью приема остранения? Прием этот,

если исходить из определения В. Шкловского, «состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз происшедший» [177, с. 64]. Установка в повествовании на устное слово, иллюзия живой речи, «свободной импровизации» [183, с. 154], которая лежит в основе сказа, его двуплановость [178, с. 414], использование маски как литературного приема, за которым прячется автор [47, с. 132], позволяют увидеть мир с непривычной стороны. Самые обыкновенные вещи представляются преувеличенными – удивительными, грандиозными, фантастическими – и воспринимаются по-новому. Это преувеличение, искажение мира, его новое видение выводят его из «автоматизма восприятия» (Шкловский), которому и был противопоставлен прием остранения.

Рассказ «Виктория Казимировна» входит в известный цикл «Рассказы Назара Ильича господина Синябрюхова», из названия которого явственно следует, что «Рассказы...» имеют автора и что это лицо сочиненное. Автор маскируется рассказчиком, «кривит лицо в гримасу», «говорит неполным голосом» (И. Груздев). Рассказчик – маска автора, – преломляя через свое понимание все предметы, события, отношения, остраняет их восприятие.

Первые фразы анализируемого рассказа сразу выводят из «автоматизма восприятия»:

«В Америке я не бывал, и о ней, прямо скажу, ничего не знаю.

А вот из иностранных держав про Польшу знаю. И даже могу ее разоблачить...

...Не люблю я полячишек.

В натуре у них знаю всякие хитрости.

Скажем: баба.

Ихняя баба в руку целует...

Русскому человеку это невозможно.

Мужик ихний, безусловно, хитрая нация. Ходит всегда чисто, бороденка бритая, денежку копит» [145, с. 9]. И сразу начинается разоблачение, но не «полячишек», а самого рассказчика. Как указывал А. Жолковский: «элемент разоблачения содержится в самой сущности приема (остранения – П.Ш.), отказывающего видеть вещь такой, какой ее полагается видеть, смотрящего на нее неподвзятым и потому

более пронизательным взглядом» [57, с. 58]. Взгляд героя М. Зоценко вряд ли можно назвать «непредвзятым» и «пронизательным», но его разоблачение – в амбивалентности стиля автора. Противопоставление двух планов – «того, что рассказывает человек», и «того, что как бы случайно прорывается в его рассказе» [178, с. 414] – вносит в рассказ элементы пародийности, заостряет тон повествования, в котором точки зрения автора и рассказчика прямо противоположны и являются полюсами пространства, где «слово «рассказчик» воспринимается как комическое слово» [21, с. 4].

Суть «того, что рассказывает герой» заключается и в том, о чем он рассказывает, и в том, как он об этом рассказывает. Доверительно, в субъективном расчете на понимание и сочувствие слушателей определенного круга повествует словоохотливый рассказчик о своей несчастной любви к прекрасной, но корыстной полячке, из-за которой ему пришлось испытать страх, множество неудобств, обид. Ввод в рассказ практического языка мотивирован тем, что внелитературная речевая стихия призвана содействовать апперцепции, на которую опирается герой. Происходит установка на слушателя, которая и обуславливает речевое построение. Рассказ становится монологом, в котором широко используются особенности разговорного стиля от лексического до синтаксического уровней: диалектизмы («*кобенится*», «*староватенька*»), уменьшительные словечки («*денежки*», «*деньжонки*», «*малехонько*»), богатство синонимии (причем, выбор синонимов чрезвычайно точен – «*несмотря на*» – «*даром что*», «*бежит*» – «*ножками топчит*», «*острые ноготки*» – «*цапаستنские*»), путаный синтаксис с неполными предложениями и необычной расстановкой слов, которая иногда приводит к инверсии («*А была у мельника семья: баба его староватенька да неродная дочка...*», «*На одном конце пригорок – немцы окопались, на другом – обратно пригорок – мы окопчики взрыли*», «*Фу ты, – восхищаюсь, – так твою так – прелестный случай*», «*С первых даже дней занялись у нас отношения*» и др.). Но это не просто монолог, а монолог, рассчитанный на контакт с «понимающим» и «сочувствующим» слушателем, который с помощью мимико-интонационного жеста входит в рассказ, делая «литературную маску» ярче и рельефнее.

Но субъективный расчет на апперцепцию определенного круга слушателей наталкивается на объективную цель рассказа, направленную на восприятие другого «постороннего» читателя. Этот читатель видит примитивного рассказчика, пускающегося в пространные рассуждения по поводу территориальной претензии Польши и возмущенного ее политическими амбициями только из-за того, что его отвергла полячка, ради любви которой он попадает в глупые комические ситуации, пытаясь раздобыть денег то у больного мельника, то у перепуганного немца, и жалующегося не только на Викторину Казимировну, но и на несправедливость товарищей, подсунивших ему самую тяжелую часть пулемета, на ворона, пытающегося клевать живую плоть героя, умеющего страдать от обид, нанесенных ему, но не мучающегося угрызениями совести по поводу того, что стал причиной гибели людей, что ограбил мертвого, что непонятно за что получил «Георгия». Читатель этот воспринимает внелитературную речевую стихию уже на фоне литературной речи. Его присутствие ощущается в рассказе, так как именно он должен разоблачить героя, увидев «то, что как бы случайно прорывается» в речах повествователя. С помощью этого «постороннего» читателя обнажается сущность «литературной маски», чьи качества служат образцом того, каким не должен быть человек.

Рассказчик и сам невольно разоблачается в своих монологах. Он спокойно заявляет: *«Убить человека я, скажем, не согласен – рука дрогнет. А тут убил и еще другого, престарелого мельника убил, хоть и не своей рукой, да только путем своей личной хитрости»* [145, с. 10]. Здесь не раскаяние в содеянном, а слабая попытка оправдаться и снова обида на ту, которая не вознаградила его за неприглядные деяния. Эта же болезненная обида звучит в конце повествования, когда, заглушая естественный человеческий порыв, герой отказывается простить Викторину Казимировну: *«Хотел я было упасть тут же, хотел сказать что-нибудь... да только вспомнил, как ворон надо мной летал...*

Эх, перевозмог себя!

– Нет, – говорю, – тебе, прелестная полячка, прощения во веки веков» [145, с. 26].

Несовпадение двух плоскостей восприятия – заданной и данной, на которую рассчитывает рассказчик и которая

возникает, – приводит к комическим эффектам, острота которых достигается намеренно ошибочным выбором синонимов, помещенных в известные сочетания, что является также своеобразным остранением («*А солнце прямо так и бьет в голову*», «*скосился замертво*», «*курицын сын*»), использованием стилистических излишеств – плеоназмов («*прелестная красавица*», «*нижние подштанники*», «*воистинная правда*»), диссолирующими переменами стиля («... *он дошел поступью смертной до постельки*», «*И незримой силой взошел он в дом*», «*И вот придумал я такую хитрость, потому что вижу: красота ее погибает втуне*»).

Острота комических эффектов сглаживается материалом, на котором строится повествование. Материал этот – мировая война – превращает сказ из комического в трагикомический. Но военные события даны слишком поверхностно, схематично, что делает их неправдоподобными и приближает рассказ к фарсу, в основе которого лежит также столкновение двух планов: один из них – действительно происходящие с героем внешние события, другой – внутренняя их мотивировка, представляющая рассказчика в неприглядном свете. Герой вызывается совершить вылазку в немецкий лагерь, но военная цель – лишь повод проникнуть в стан неприятеля, в то время как внутренняя основная причина – в стремлении «пошарить по карманам» убитых германцев и достать для предмета любви капитал. Далее г-н Синебрюхов попадает в опасную ситуацию, оставшись до рассвета на территории противника, но страшится не столько «германцев», которые в любую минуту могут его подстрелить, сколько «птичью сволочь» – ворона, на которого обрушивается весь его гнев и с которым он вступает в «настоящую борьбу». Оставшись чудом в живых, вместо радости он испытывает удивление и огорчается потерей бумажника. И, наконец, «География» – высшую награду за храбрость – он получает по сути не за мужество, проявленное в боях, а за слабость, толкнувшую его на вылазку во имя корыстных желаний женщины. Рассказчик снова разоблачен.

Но подспудно возникает еще одно разоблачение. Автор приоткрывает маску и пытается раскрыть антигуманный смысл войны, разделяющей людей, заставляющий их покидать родные места, уничтожающий жизнь. Но трагикомедии не получается, а получается фарс, так как о реалиях военного

быта в пародическом «мещанском» стиле пытается рассказать герой, в чьей интерпретации они даются поверхностно, вскользь внушая мысль об их неправдоподобности. От этой фарсовости М. Зощенко освободится скоро и окончательно перейдет к комическому сказу, где ирония станет основным ключом к пониманию истинных отношений между автором и рассказчиком. Поиски своего героя, стиля привели автора к созданию остранинной сути мещанства, ставящего свое болезненное самолюбие выше общечеловеческих нравственных принципов. Разоблачительная функция сказа была понята в 20-е годы далеко не всеми. Поверхностное определение его особенностей, как очевидных и простых, привело, в частности, Горбачева не только к выводу о том, что главное в манере сказа – «это – возможность скрыть свое авторское лицо от публики, некоторые свои авторские мысли высказать, не беря на себя лично за них ответственность», но и к убеждению, что «маска может служить и для того, чтобы скрыть отсутствие лица» [36, с. 67]. Так разоблачительной функции зощенковского сказа противопоставлялось стремление автора в рассказе от лица обывателя скрыть собственную обывательскую сущность, за ограниченным примитивным господином Синебрюховым, говорящим языком ниже обычного литературного, полным ходячих, уличных исковерканных словечек, отражающим путаницу примитивного обыденного мышления [36. с. 66] спрятать свое лицо филистера.

Сказ М. Зощенко, характеризующий одно лицо – рассказчика, имеет со сказом Вс. Иванова (рассказ «Синий зверюшка» [145, с. 43-68] единственное сходство: и для того и для другого важна «характерная» речь. М. Зощенко пользуется одним родом повествующей речи, когда «автор нарочито маскируется кем-то», а Вс. Иванов, кажется, не может никак выбрать из речи безличной, «не вносящей никакой характерной окраски, занятой только фактическим изложением событий», и речи, в которой «автор выдвигает себя в качестве рассказчика», создавая иллюзию своего подлинного голоса, играя на тождестве автора и рассказчика-очевидца, но все-таки приходит к третьей, с помощью которой, по типу М. Зощенко, «маскирует лицо автора». Но если у Зощенко выдержана традиционная форма сказа – от первого лица, то Вс. Иванов ведет рассказ от третьего. Остранение в «Синем зверюшке»

связано как с особенностями «орнаментальной прозы», которая в данный период творчества писателя была той эстетической почвой, на которой он осуществлял свой индивидуальный поиск, так и с особенностями сказа, также выполняющего в данном случае разоблачительную функцию.

«Орнаментальное письмо» поражает читателя умением автора чувствовать слово, его цветовую и звуковую гамму, подтверждая слова Е. Замятина о том, что «Вс. Иванов – живописец бесспорный» [61, с. 59], заставляя слышать, физически ощущать, по-новому видеть привычный образ: «*Сосна радостно и широко в воздухе опираясь дышит смолой*» [145, с. 54], «*Небо мягкое и не жаркое, прохладное лето с тягучим медвяным шумом, и камни теплые и удобные для человека, и тропа как старьей половик – знакома*» [145, с. 56].

Форма сказа заставляет читателя воспринимать окружающее глазами Ерьмы, и поэтому в рассказе убедительно звучит сибирский говор, хотя иногда законы сказа нарушаются и перед нами – чисто авторское видение мира: «...*вычеканенный березой по небу узорный лист*» [145, с. 47]. Внелитературная речевая стихия с ее неизбежными диалектизмами («*чемерь тебя притисни*», «*убреду*») органично входит в повествование, но только до того момента, пока писатель не опускается до натуралистического использования диалекта по принципу «этнографической записи»: «*ниприменна*», «*здоровово мужика*», «*мучинечество*» и «*мучинство*» – что приводит к мысли о торопливости и небрежности автора.

Как и для любого сказа, для рассказа Вс. Иванова также присуща двуплановость, усложняющая художественное произведение. Но если у Зоценко эта двуплановость обнаруживается с самого начала, то у Вс. Иванова «второй смысл» непонятен почти до самого конца, хотя все повествование построено на контрастах. Основное противопоставление, определяющее другие контрасты, – Ерьма и кулак Кондратий Никифорович. Хоть сказ ведется от третьего лица, люди, события, отношения – все остранено глазами Ерьмы, даже он сам: «*Глаз у Ерьмы зеленый, плесенью подернулся, грудь косая, точно погнутая, а живот, как у бабы, большой и пухлый*» [145, с. 45]. В дальнейшем Ерьма – это сердце, душа и глаза, «*как только что распутившийся листочек зеленый, липкий,*

блестящий», с помощью которых он воспринимает мир, принимает непонятные самому себе мучительные решения. В его же восприятии дан довольный собой *«земляной хозяин»* Кондратий Никифорович, *«толстый и низкий... как стог сена, рук не видно, а нога где-то в брюхе спрятана»* [145, с. 47], и дом его, *«тоже толстый и низкий, как хозяин»*, и жена его, *«баба толстая, жирная»* [145, с. 50]. Взоры Кондратия Никифоровича, его помыслы обращены вниз, к земле, в то время как Ерьма *«от него поодаль... промеж листьев на небо смотрит не то на птицу, не то на вычеканенный березой по небу узорный лист»* [145, с. 47]. Кондратий Никифорович олицетворяет для Ерьмы деревню, где *«темные душные избы, и люди в них, как мухи, запеченные в хлебе»*, дом, который *«дышит... хлебом и псиной»*, как хозяин самогонкой, и через окно которого вместо гор видна такая же изба.

Мучаются ослепшая душа и мысли Ерьмы, задыхаются в доме, рвутся в дорогу (*«Пойду!... уйду я от вас!»*), гонимые жаждой «мученичества»: *«желаю об других заботиться и никаких!»*. Эта «дорога», противопоставленная темной, душевной деревне, – и мечта Ерьмы, и удивительная природа, вобравшая весь лиризм и красоту рассказа: *«Ласково греет земля влажными парами, пахнущими земляникой»* [145, с. 54], *«Чудашливый ветер, тоже теплый и по-своему ласковый»* [145, с. 55], *«Иртыш широкий бежит, а мимо его пески, тополя, поселки плывут. Песок желтый, а поселки темные, точно гальки накиданы по песку, тополь же сирота, – неприметен и дрожит всегда»* [145, с. 56].

Противопоставление Ерьмы Кондратию Никифоровичу ведет к оппозициям – *дом/земля, пашня/дорога*, к которой присоединяется *город*, но слишком расплывчатое, безликое упоминание о нем (*«В город я сам явлюсь, к народу, там таких много, что желают о других заботиться, а не только о себе»*) подспудно внушает мысль о том, что он не станет полноправным элементом образной системы. Оппозиция *дом/дорога* обуславливает следующую оппозицию – *уходы/возвращения*, которые требуют определенной мотивировки. Но логическое объяснение действий Ерьмы отсутствует, и связано это с особенностями сюжета.

Хаотичность, бесфабульность, в которых после публикации рассказа автора упрекали в достаточной мере, не

расценивались критиками как недостаток, так как вытекали из «опоры на образ»¹.

Писатель как бы шел за своим образом, за своим героем, которому и думать-то трудно, у которого одна мысль, одно желание, несущее ему только страдание: куда-то уйти, но куда и зачем – неведомо. И, на первый взгляд, ослабленное действие требует принятия наивной, упрощенной психологии, способной объяснить повторяющиеся «уходы» и «возвращения». Но прав Ю. Тынянов, указывающий, что «действие основано на скрытом психологическом стержне» [165, с. 133]. «Уходы» и «возвращения» внешне как будто ничем не мотивированы. Но существует внутренняя мотивация, обусловленная образной системой. Постоянное повторение фразы об уходе, стремление Ерьмы к мученичеству, неприятие деревенской жизни, особое видение жизни, брезгливо подмечающее все мерзости и убожество сытой жизни («Дышит изба на Ерьму хлебом и псиной, хозяин самогонкой, а за окнами такая же изба и небо, как старый рваный половик, и гор в окно не видно», «... в сенях баба Кондратия Никифоровича уже на кровати лежит, и от тела ее дух идет – виски от него потеют и между пальцами слизь» [145, с. 52-53]), духовное томление ведут его по дороге в город – «и мученичество там, и счастье».

Неубедительно внешнее объяснение первых двух возвращений героя – убил медведя, потом кабана и несет добычу домой. Суть всех этих возвращений раскрывается только после третьей попытки уйти. Ерьма встречает странные следы и решает: «Последнего зверя надо убить, а потом дойдет». Но эти следы оказываются следами самого Ерьмы. Значит объяснение в нем самом, в его нерешительности, расплывчатости и неопределенности порыва, слишком примитивного и физиологического. Это «движение на месте» передает комизм рассказа, но в нем и его смысл – слишком привязан мужик к миру собственности, в котором он живет, несмотря на то, что и от дома отказался и от помощи Кондратия Никифоровича. В

¹ Л. Лунц отмечал, что Вс. Иванов «перегружает свои рассказы отборными своими образами и описаниями, а под ними тонет действие, фабула, если вообще она у Иванова имеется... большинство рассказов вообще лишено какого-то бы ни было логического развития, интрига в них отсутствует начисто» [101, с. 55]; Е. Замятин: «...архитектурные формы сюжета ему еще не видны...» [61, с. 59]; И. Груздев: «... вместо развитой *фабулы* – более или менее неподвижные *положения*» [44, с. 110]

рассказе есть и символический образ этого мира, который остраивается в синем зверюшке, животном-загадке с непонятной внешностью: *«Кошка не кошка, но породы кошачьей, ростом с собачонку, ус у ней кошачий, мурлычет по-кошачьему, а глаз не поймешь какого цвету, только совсем человеческий»*. В нем *«животная домашность»*, сочетаясь с человеческим взглядом, олицетворяет собственность, которой так дорожит Кондратий Никифорович и с которой не может порвать привязанный к ней Ерма. И цвет она имеет свой – синий. Не зря и зверюшка синий, и у хозяина его, кулака, во внешности которого тоже прорывается что-то звериное, *«голова... от волосу синяя и словно пух шерсти на плечах, голос тоже лохмат и синеватостью отдает»* [145, с. 50], и у бабы хозяина *«тело... в ткани яркие обернуто»*, среди которых есть и *«синяя»*. Даже дорога, по которой уходит Ерма и неминуемо возвращается, также имеет синий оттенок. Так разоблачается мир собственности, прочно удерживающий человека, пресекающий все его порывы начать новую жизнь. Символичен и конец рассказа – Ерма нанимается в работники к хозяину синего зверюшки. *«В тоску потухает и тлеет сердце у Ермамы...»*. Так почти открыто в конце рассказа обнажается «второй смысл». Не только расплывчатость и неопределенность порыва героя обуславливают его сомнения и нерешительность. Извечная основа деревенской жизни – дом, земля, крестьянская собственность – остраиваются образом «синего зверюшки», притягивающим своим все понимающим взглядом Ерму, не отпускающим его от того, к чему он еще так крепко привязан, внушающим ему неспособность порвать с тем, что так знакомо и привычно. Но в этом «сказовом» «искажении перспективы, снижении большого и увеличении малого» [165, с. 134] для более четкого, рельефного восприятия основного, ощущается не прикрытая никаким «искажением» «мужицкая исконная тяга к родному месту» [31, с. 266]. Называя рассказ «Синий зверюшка» «самым глубоким, ярким, мудрым, трагическим» из всего написанного Вс. Ивановым, Як. Браун подчеркнул, что в нем «суть, сердцевина, трагедия и пафос его мироощущения» [20, с. 177].

2.2. «Звериные» рассказы альманаха

Рассказ Вс. Иванова если не открывает, то косвенно подготавливает (своим названием) серию «звериных» рассказов серапионов. Исследователи 20-х годов [31] и последних десятилетий [81] подчеркивали характерный уклон литературы исследуемого периода к «звериному». Пытаясь объяснить этот уклон, Воронский в рецензии на альманах «Серапионовы братья» указывает: «После утонченнейших художественно-психологических изысканий и самоуглублений кануна революции эта тяга к звериному особенно знаменательна. Тут переплелись: и наш обнаженный до звериного быт последних лет (голод, лучина), и реакция против самоуглублений, и закат цивилизации со стремлением к простому, непосредственному, и то, что революция раскачала и показала всю Русь с отдаленнейшими «медвежьими углами» [31, с. 267]. Нельзя не согласиться с объяснением Воронского, но рассказ К. Феина «Песьи души» [145, с. 95 – 112], где «мир дается через призму зверя» [165, с. 134], убеждает еще и в том, что в некоторых случаях обращение к «звериной» тематике освобождает автора от тенденциозности и способствует укреплению его объективной позиции, к которой стремились все серапионы. Ю. Тынянов по поводу «звериных» рассказов писал, что они «разлагают простые единые вещи на массу сложных признаков» [165, с. 134-135]. В рассказе К. Феина, таким образом, мы видим определенный тип остранения, тем более что «изображение мира людей глазами животного естественно предполагает к остранению» [57, с. 62]. Но если остранение в рассказах М. Зоценко и Вс. Иванова связано с собственно-речевым построением, где особенности сказа требуют установки на устное слово и двойственности его восприятия, то у К. Феина главную роль играют не слуховые, а зрительные образы, которые позволяют «увидеть» мир людей глазами собаки, а историю собачьей любви в восприятии человека.

Эпиграф рассказа настраивает на неоднозначность задания, которое пытается выполнить автор: *«Мысли собачьи – человеку тайна. А душа у собак ясная и писать о ней можно»* [145, с. 97]. Здесь в противовес задаче «дать мир через призму зверя» намечается другая, о которой писал Ю. Тынянов, – «приближение зверя через перенесение в него человеческих

Группа «Серапионовы братья» в контексте литературной эпохи 20-х годов эмоций» [165, с. 135]. Но дальнейшее повествование убеждает, что К. Федин «колеблется между этими двумя заданиями», и это заметно с первых же страниц, где в рассказе о собаке перед читателем предстает сначала остраненный восприятием животного образ человеческого города: «Человечьи конуры, вышны страшной, подпирают верхушками пустоту бескрайнюю.

На дороге выросла мягкая трава. Хорошо она пахнет и так сладостно уципнуть холодный стебелек зубом. Всю мостовую покрыла мягкая трава эта. Возятся на ней человечьи дети, пищат, визжат, делают из грязи смешные такие горки: тронешь лапой – их и нет. А человечьи дети воют, тянут за хвост и дергают за уши. Приятно» [145, с. 97-98].

Сквозь безличную речь, призванную изложить события без субъективной окраски, прорывается сказовое начало, и уже собачьими глазами читатель видит мир людей, их действия, их самих: «Приходит женщина с ведром, и мажет чем-то стену. Потом лепит на стену бумагу (бумаги валяется на дороге очень много, но женщина всегда приносит с собой). То, чем она мажет стену, очень хорошо пахнет, но на вкус неприятно» [145, с. 99]. Но далее автор отказывается «маскироваться» («Чувствую, что начинаю говорить от собачьего имени») и выдвигает себя в качестве рассказчика: «Вот о двух собачьих душах, которые жили на улицах, поросших мягкой травой, подле самого колокота городского, и должен рассказать я» [145, с. 99]. Эти переходы от безличного повествования к сказовому, а от него к автору – рассказчику-очевидцу – происходят естественно, плавно, спокойно, что позволяет ярче, рельефнее «увидеть», а не услышать, происходящее и придает всему рассказу «пластическую ясность», которая не нарушается и тогда, когда вместо выражения авторского лица опять появляется маска и в произведение врываются картины человеческого быта, вернее их обрывки, отдельные признаки, «деформированные, преломленные в сознании зверя»: «К угловому дому привозили на лошади целую гору корму. Никогда не съестъ бы столько корму! Собиралась у дома толпа людей, путали следы на мостовой. Шумели, потом выходили из дому с огромными кусищами корма и, нет-нет, делились с собаками... Хорошие

были дни, плотные. Телега, и лошадь, и люди, и все три улицы пахли кормом, а человечьи дети катали из корма шарики и норовили подбросить их выше, чтобы труднее было поймать» [145, с. 102-103]. Но маска появляется на мгновение. Автор настойчиво возвращает читателя к истории собачьей любви, которая должна быть остранена человеческим восприятием, так как от сказовой формы писатель отказывается еще в самом начале, предвидя упрек Е. Замятина, который позже в рецензии на альманах «Серапионовы братья» по поводу «Песных душ» заметит: «После «Каштанки» и «Белого Клыка» писателям, особенно молодым, псов следует остерегаться» [62, с. 8]. Но происходящее в рассказе не кажется «странным». Естественно воспринимается и то, что среди собак обнаружилось весной много «забубенных голов», а «в старую суку вселился бес» [145, с. 101]. Просто в истории собачьей любви отражается человеческая психология. И к этому автор готовит с самого начала, концентрируя при описании собак внимание на деталях, позволяющих увидеть уже во внешности животных что-то человеческое. Поэтому то, что сука была не только стара, но и некрасива, что свалывшаяся, как пакля, шерсть ее висела как юбка и блох она давила не «*ради чистоплотности, а из злобы*», что кобель в противоположность ей «*был молод, строен, зеленоглаз*» и «*на глазах его, точно замерзшие, стояли слезы*», не кажется удивительным. Сам же рассказчик неоднократно подчеркивает необычность поведения, чувств собак и этим достигает противоположного (и желаемого) результата – «собачий роман» сближен с человеческим и воспринимается как последний. Не зря собака противопоставлена в рассказе зверю. Любовь «очеловечивает» животных, и это дает возможность не просто с помощью человеческих критериев попытаться осмыслить душевный мир собак, но и помогает понять мир людей. «*Неизменно нежное чувство*», преданность и покорность, с которыми дог подчиняется своей любовнице, отдавая ей все лучшее, заботится и оберегает ее щенков, неподдельно острая, переходящая в отчаяние тоска по ушедшей подруге («*Весь день мучила его эта тоска. Он бегал стеною по улице*» [145, с. 109]; «*Он брел поодаль телеги, останавливаясь, чтобы повить, если тоска сжимала горло*» [145, с. 110]) раскрываются благодаря глубокому психологизму рассказа, который не имеет

ничего общего с традиционным бытописанием и статическим психологизмом, так как по-своему динамичен. Этот динамизм – в развитии «собачьего романа», в его трагическом конце, в превращении дога в зверя.

«Но не одна человечья душа изменчива», – многозначительно замечает рассказчик, подготавливая читателя к метаморфозе, случившейся с нежным и покорным животным, так непосредственно воспринимавшим мир с помощью глаз с застывшими добрыми слезинками и запахов – с одной стороны, радостных счастливых, «смешных», приятных – так пахнет спокойный мир счастливого прошлого, живая, дарующая любовь подруга, беспомощные щенки, – а с другой – пугающих, вызывающих боль, несущих смерть (*«сладкая смердь, наполнившая тело», «спертное зловонье оврага»*). Истоки одичания дога намечаются в самой любви, «очеловечивающей» его. Любовь для него – это нежность, покорность. И вот, покорный своей любовнице, он вместе с ней терзает лошадиную тушу и, *«почувяв теплоту крови»*, начинает терять свой собачий (или человеческий?) облик, так же как и его подруга, в которой уже *«не было ничего собачьего»*: *«... кобель задрал морду и долгим не своим воплем огласил округу. И таким же воплем отозвалась сука. И так стояли они рядом, непохожие на собак, выгнув спины и спрятав хвосты и вьли в холодно-зеленую пустоту над колодцем»* [145, с. 108]. Выгнутые спины и холод становятся символами одичания. Вместо глаз с добрыми слезинками появляется ледяное сияние неуловимых точек. Вместо собаки с чуткой любящей душой – выгнутая спина зверя, терзающая падаль, а вместо сердца – покорный механизм, безропотно отдающий кровь мышцам. *«Но на этом – конец истории про душу пса. И начало другой – про душу зверя»*, – заканчивает повествование рассказчик, убеждая, что дальнейшее развитие истории не имеет ничего общего с основным заданием рассказа – «приближение зверя через перенесение в него человеческих эмоций», так как одичавший дог с потерей любимой утратил способность чувствовать. Традиционно реалистическая манера, которую иногда портит, как отмечал Ю. Тынянов [165, с. 135], ненужная «манерность» (*«Сердце бьется сильно, не удержать в руке (хирурги это знают), а в уголке каком-нибудь может совсем рядом с клоком страшным, покойные лежат клеточки»* [145, с. 97],

нарушающая «пластическую ясность» повествования, линейная композиция, простота сюжетной схемы способствуют выполнению этого задания. Но психологическая мотивировка событий осложняется воздействием внешних элементов – остранными обрывками человеческой жизни, нового быта, революции, врывающимися в мир животного, не вызывая порой ничего, кроме приятных ощущений, как запах клея под революционными воззваниями в счастливый период его жизни, но чаще будоража звериные инстинкты. Голод, холод – вечные спутники революций – становятся причиной смерти и одичания собак. И это еще раз позволяет говорить о неоднозначности задачи, поставленной автором. Но колебания между стремлением «раскрыть душу псов» с помощью человеческой психологии и желанием показать новый быт через призму восприятия животного не нарушают органичности повествования, а создают условия для «особого... «видения» мира».

К произведению К. Федина ближе всего стоит рассказ Н. Никитина «Дэзи» [115]. В них, по замечанию Ю. Тынянова, «есть нечто общее» [165, 134]. Это «общее» связано с одной из задач рассказа К. Федина – «остранение» мира человека восприятием зверя. Но человек сквозь призму зверя показан лишь в одиннадцатой («эпопея «Небо») из двенадцати главок рассказа Н. Никитина. Главка эта поэтому представляет собой отдельную часть произведения, как бы выламывающуюся из общей тональности повествования. Другие главки, образующие единую часть, внешне также не спаяны. Все они объединены между собой, как и с другой частью, одним сюжетным стержнем – историей зверя. Никитин таким образом сразу же пытается освободиться от рамок сказа с помощью оригинальной композиции, тяготея в данном случае к «западному» крылу группы «Серапионовы братья», что не совсем для него характерно. Не зря рассказ «Дэзи» не вошел во второе издание альманаха, как не отражающий основные особенности таланта писателя.

Произведение это – своеобразная попытка создания сюжетной прозы, демонстрирующая понимание того, что «линия сказа с неизбежным задержанием событий и ее институтом немудрых рассказчиков» не может «удовлетворять той многосложности фактов и той многозначительности мысли, которые явятся содержанием новой художественной прозы»

[47, с. 236]. Но полностью от рамок сказа писатель освободиться не может. Оригинальный способ повествования, хоть и делает автора сторонним наблюдателем, не вмешивающимся в действие, без маски обойтись не может. Просто дана он здесь вне чистой формы.

Построение рассказа необычно. Чтобы убедиться в этом, достаточно выяснить, что собой представляют главки:

1. Рассказ.
2. Случай в конторе (отрывочный диалог о Дэзи).
3. Протокол (благодарность за спасение котенка).
4. Запись в блокноте неизвестного господина о том, что человек повесился.
5. Телефонный диалог.
6. Сны Дэзи (3 сна).
7. Письмо Петэра.
8. Из газеты «Северный голос», № 181.
9. Ненаписанное произведение П. Альтенберга.
10. Две телеграммы.

Безномерная главка, совсем случайная («Немножко о себе»).

11. Эпопея «Небо».
12. Из учебника географии.

В первой части, где главки даны в виде протокола, диалогов, отрывков из блокнота, газеты, письма, пародии на Петэра Альтенберга, телеграмм, умело, как отмечал Ю. Тынянов, использованы приемы кусковой композиции. Но несмотря на внешнюю неспаянность главков, тема ощутимо присутствует везде, начиная с эпиграфа из А. Блока, который, на первый взгляд, «так странно подходит к звериному рассказу» [44, с. 11]:

*«Я сам не знаю,
«О чем томится
«Мое жильё...»*

Ощущение «странности» исчезает только в 11 главе. В истории зверя звучит человеческая тема. Ненужная бессмысленная суэта людей, данная отрывочно, кусками в первой части, в одиннадцатой главе просеивается через сознание тигрицы, дается в экспрессивной форме («Люди, сбесившись, схлестывали ладоши» [115, с. 68]. И тогда обнаруживается, что перед нами не столько «повесть о скуке и апатии тигра в клетке

зоологического сада», сколько «повесть о нашей апатии и нашей звериной скуке» [44, с. 11]: «Скучно живут люди. Почему не научатся они – просто лежать на подоконнике и смотреть на деревья, как растут почки и как клюют мух болтливые птицы» [115, с. 74]. Томится в клетке душа тигрицы, разделив мир на две части («И было два неба и две луны: вверху все в высверках и внизу спутанное сумерками» [115, с. 81], рвется в мечтах на реку Ганг, олицетворяющую для нее, как и «живое небо», свободу. И совсем не странно после одиннадцатой читать главку, композиционно связанную не с ней, а с первыми десятью и представляющую отрывок из учебника географии: «Река Ганг протекает в Индии». Именно эта последняя главка убеждает в том, что только человек обладает истинной свободой, но закомплексованный и зажатый условностями цивилизации, он не понимает этого, ограждает себя от естественного мира, предпочитая свободе разговоры, рассуждения о ней, ограничивая ее рамками быта.

История зверя и человеческий мир, благодаря намеренной «разорванности» рассказа, создают единую частицу бытия, что сохраняет на протяжении всего повествования ощущение главной темы. Такое «видоизменение фактуры повествования» [8, с. 77] не всеми современниками было принято благосклонно. И если Ю. Тынянов считал построение рассказа интересным, отмечая умелое использование приемов «кусковой» композиции и оригинальную графическую организацию отрывков [165, с. 134], то Е. Замятин называл его «поездом, составленным наполовину из аэропланов, наполовину из вагонов», в которых «аэропланы, разумеется, не летят» [62, с. 8]. Но даже эту «катастрофичность» построения Е. Замятин приветствовал, так как видел в ней художественный поиск, в отличие от Н. Асеева, считавшего, что повествование оживляется «лишь анекдотом, подслушанным диалогом, смешным словосочетанием, а не волевым движением автора» [8, с. 77]. Н. Асеев упрекал не только Н. Никитина, но и всех серапионов в том, что, бросившись «пожинать «урожай» быта», они, несмотря на техническую вооруженность, изобретательность приемов, добросовестность подхода к материалу, из-за своего стремления к объективному изложению вынуждены были довольствоваться лишь «прошлогодними сухариками анекдота, стилизации и «космических горизонтов», так как не захотели «свеже

вспаханное поле быта» «засевать новым идеологическим осязанием» [8, с. 78].

Отказываясь от любого – нового и старого – «идеологического осязания», ведущего к тенденциозной ограниченности, серапионы получали свободу для творческого поиска, не сводящегося только к формальным экспериментам. Оригинальная композиция рассказа Н. Никитина «Дэзи» – это и попытка в соответствии с требованиями литературной эпохи вырваться «из застарелой болезни русских прозаиков – сюжетной анемии» [61, с. 67], и стремление найти соответствующую форму для содержания новой художественной прозы, и, наконец, индивидуальный творческий поиск «несобранного, переимчивого» [159, с. 159] писателя, который «не хочет спокойной и прочной оседлости» [62, с. 8].

Во втором издании альманаха Н. Никитин был представлен более типичным для него рассказом «Пес» [145, с. 173-204], также связанным со «звериной» тематикой. Это произведение больше, чем предыдущие, соответствует мыслям Воронского по поводу уклона литературы к «звериному», так как в нем отразились и «обнаженный до звериного быт», и Русь «с отдаленнейшими «медвежьими» углами». Организующим принципом рассказа в духе «восточного» крыла, к которому всегда по существу принадлежал писатель, стали сказ и образ, но сюжетная схема здесь сложнее, чем в других произведениях альманаха, где так или иначе используется сказовая форма, и связано это, бесспорно, с эпически-безличным способом повествования, характерным для большинства произведений Н. Никитина. Соединение эпически-безличного способа повествования с особенностями сказа создает определенные трудности как для его восприятия, так и для его создания. Форма эпически-безличного сказа также требует «характерной речи», но не для характеристики какого-то отдельного или разных лиц, а для фактического изложения событий. Безличность сказа часто сбивает с толку, так как в нем также происходит преломление предметов, событий, отношений через понимание маски, что так или иначе вносит в повествование характерную окраску. Читатель в таком повествовании пытается если не выяснить, кто скрывается за маской, то хотя бы увидеть саму маску. Но в данном рассказе это сделать не так-то просто.

Попробуем выяснить, чьими глазами дается здесь искажение перспективы. Обратимся к началу рассказа:

«На черном выгоне пасется не телка, а пестрый мокрый пес.

Может быть, пес спятил с собачьего своего ума? Или голову ему продолжило?

Не то как понять: зачем лает пес на трубу купца Пельмана... литейного заводчика» [145, с. 175]. Основная задача не проясняется, но становится ясно, что автор не собирается показывать мир глазами зверя. Следующая фраза убеждает в том, что и второе задание, которое присутствует в рассказе К. Федина «Песьи души» – «приближение зверя через перенесение в него человеческих эмоций», – также не имеет ничего общего со сказом Н. Никитина: *«Бывало гудит жадная кирпичная кувалда, харкает дымом...*

...Завод изгрызли снаряды, и остался от него костяк один да кувалда» [145, с. 175]. Это уже чисто собачье («изгрызли», «костяк») восприятие мира. Таким образом, с первых же страниц раскрывается два мира: мир человека и мир собаки. Но мир един. Единство это автор и пытается показать с помощью безличного повествования, опирающегося на две сюжетные линии – человека и собаки. В создании этих линий используется старая форма, требующая, чтобы в основу сюжета была положена судьба героя. Сюжетные линии рассказа сначала развиваются независимо друг от друга, вовлекая читателя в свой круг действий, в центре которого свой герой, перетягивающий внимание и интерес на свою сторону.

Начиная с названия рассказа, внимание не только сосредоточено на звере (дается его описание, место обитания: *«...у воды, где в охапку пучится воспаленная, сырая трава, живет пес»*), но и настроено следовать за ним, обнадеженное следующей характеристикой: *«А пес – известно, рыскучий зверь, до всего дохож. И нюх песий вострее глазу»* [145, с. 176]. Но линия эта неожиданно обрывается. Не разрушая безличность сказа, появляется линия повествователя, призванная путем объединения двух основных разъяснить главную задачу произведения:

«Никого мы не понимаем.

Ни пса.

Ни человека.

Оттого все чужие

И душа у всех маленькая, стертая как гривенник.

Хуже пса душа.

Не оттого ль, что родина наша неудобная, мать-осень...» [145, с. 177]. Писатель словно высекает фразы из сплошной глыбы мыслей. Дробит на отдельные куски, чтобы лучше были видны тоска и боль – «та самая трещина в душе, через которую сочится настоящее искусство (кровь)» [61, с. 60], через которую преломляется революционная действительность в одном из отдаленных уголков России. Революционные события показаны не только с «бесподобной точностью», но и с «глубокой мудростью», так как автор пытается быть предельно объективным, несмотря на стихийность и хаотичность происходящего. Безличность сказа способствует этому. «Физиологически ощутимое слово», рассчитанное не столько на чтение, сколько на слушание, вводит читателя в повествование, убеждая в том, что автор опирается больше на язык, чем на сюжетную организацию, делает его участником событий. Этому служит широкое использование диалектизмов («*пробавляется*», «*упихивает*»), военного жаргона («*По какому параграфу смеешь отказывать?*», «*Надо с понятием, а так нечего-то совать. Слава богу, не бестолочь какая, а военный кавалер*» [145, с. 186-187]), неожиданных эпитетов, сравнений («*Река бурна, рвуча, зубаста*», «*воспаленная трава*», «*летучка разом влипла – что муха*», «*вздохмаченное небо*», «*Солнце, огромное, ноздреватое, румянее сочня*»), неологизмов («*тощ*», «*лишь*»), обилие лирических отступлений («*Небо русское цветом помягче голубя. Родимые просторы, зола, кочевья и пни.*

Сухота. Старого лесу нет. Птице негде отдохнуть» [145, с. 200]).

Особенностью данного сказа является то, что он не может быть рассмотрен вне сюжета. Это соответствует точке зрения В. Шкловского, считавшего сказ сюжетным приемом [176, с. 304]. «Сохраняя иллюзию свободной импровизации» (в расчете на читателя), сказ Н. Никитина перерабатывает первоначальный сюжет о собаке, превращая его в один из сюжетных моментов.

Хрупкая, серая осенняя ночь ведет читателя от места обитания пса к потным красным, «сырей червя дождевого», теплушкам, которые «*вдруг разевают рты и оттуда тише*

слюны ползут люди» [145, с. 178]. И далее создается иллюзия параллельного развития не связанных между собой сюжетных линий – собаки и человека, – где вторая становится основной, подчиняя себе первую. Серая человеческая масса постепенно начинает дробиться на отдельные части, сначала большие – арестованные и конвой, затем начинают различаться отдельные лица, и, в конце концов, в центре остается судьба комиссара Рыбина, уцелевшего при расстреле, спасшегося от рук врагов, чтобы бессмысленно, из-за досадной случайности, погибнуть от рук «своих». Судьба человека оказывается странным образом связанной с судьбой собаки. Неожиданное вторжение зверя не настораживает, а начинает прояснять основную мысль произведения: *«Из-за нечесаного, в лохмах неба угрюмо моргает звезда... а не собачий ли глаз?»*, *«Вместо него думает болотная гать, столб на насыпи, или пес...»*. Преследует, наблюдает за людьми пес. Даже арестованные перед расстрелом даны в его восприятии: *«Голые, белые – точно зубы в пасти»* [145, с. 183]. Как бы случайное упоминание зверя заставляет связать вместе человека и собаку, тем более что в дальнейшем автор подчеркивает «звериное» в людях, подчиняющихся не разуму, а инстинкту. Только этим можно объяснить хладнокровие, с которым Корнеев добывает арестованных (*«Потом, подойдя к каждому телу в отдельности (кто-то еще царапал землю), строго попробовал у каждого вялую голову звонким своим сапогом – и еще пустил в упор – в каждого по последней, контрольной пуле»* [145, 184]), жизнь *«лежаной и гулевой»* бабы Симки с *«заманными», «вертлявыми»*, как у галки, глазами, внешность которой дается с помощью «физиологических» сопоставлений (*«кряхтит, переворачивается. Так беспокойный боров брюхо чешет»* [145, с. 196]), разгул отряда контрразведчиков и действия слободских, убивающих, не разобравшись, комиссара только потому, что нужно было кого-то убить. Автор стремится понять «человеческое состояние» своих героев и приходит к выводу, что физиологические действия, инстинкты разбужены хаотичностью, стихийностью событий, в которых не так-то просто разобраться человеку. Показателен в этом отношении диалог:

«– Не знаю. Зарезать будто хотим. Нынче Литейная бунтует.»

Всплеснула Симка.

– *Осподи, за советскую что-ль?*

– *Не знаю. Гудок опять ставят. По гудку чтобы...*» [145, с. 193].

Жестокость, ужас происходящего, усиленные натуралистическими сценами, среди которых пес, грызущий «*чью-то ногу, отдирая когтями жилы*» [145, с. 192] и в деталях описанное убийство Рыбина («*Нажал ножичком по горлу, и горло, точно замок отомкнул...*

А из горла уж вытолз густой, багровый пузырь...» [145, с. 203]), не просто обнажают трагизм революционных событий. Некоторые из современных писателю критиков обвинили писателя в том, что за этим внешним трагизмом он не видит «в революции ее творческого начала, ее пафоса, ее героизма», не воспринимает ее «как начало преобразования мира», «не чувствует ее «возвышающего душу взлета» [36, с. 72], что рассказ лишен не только эмоционального, но и «всякого отношения со стороны автора» [135, с. 163]. Но объективная позиция Н. Никитина создавала правду преломления большевизма в неподготовленном сознании. В произведении нет ненависти. Со стороны людей все происходит стихийно, как бы без участия сознания. Не умеет и не хочет человек думать и принимать обдуманые решения. Иногда ему просто некогда, иногда просто не хочется, а иногда просто сложно. И это подчеркивается постоянно: «*Подумал Корнеев, разгладил медную свою бороду.*

Да так ли...

Вместо него думает болотная гать, столб на насыти, или пес... Мало ли кто? А нам некогда, у нас...

– *Ну, без промедленья чтобы...*» [145, с. 180-181];

«*Ежели русского человека подвести к смертной звезде и сказать: твоя судьба тут.*

Поверит, а ухмыльнется и не поверит.

Земля что ли у нас грубая, несуразная рождает походя, как припадет.

Не знаю, умирать иль щи хлебать» [145, с. 180].

Событийная линия, связанная с человеком, развивается неожиданно и динамично, не давая людям опомниться и осмыслить свои действия, но форма сказа все же задерживает повествование, чтобы сосредоточить внимание на звере,

преследующем человека. Он, в отличие от людей, все понимает и ждет своего часа, зная заранее, что после смерти человек станет его добычей. Кажется, он лучше самих людей понимает человеческую природу, поэтому преследует живых, уверенный в их скорой гибели, то исчезая на время из поля зрения, то вновь появляясь, внушая ужас своими «человеческими» действиями: *«Пес вздохнул. И почудилось Рыбину, будто, отвернувшись лениво задом, пес улыбнулся»* [145, с. 192], *«...видно было, что пес издевается и ждет своего часа»* [145, с. 192], *«Пес удивился»* [145, с. 191]. Не оправдывая людей, автор показывает, что «звериное» в них вызвано определенными обстоятельствами, тогда как «человеческое в звере» еще больше подчеркивает его хищническую сущность, сквозящую в его *«чужих»* для человека, *«жестоких»* глазах.

И только когда писатель начинает говорить не о живых существах, у него появляются нежные лирические нотки: *«Шло утро как розовая девонька, с убранными холками, в новине, в скрипучих лапотках»* [145, с. 182], *«Тою порой вечер уже небо спеленал, а по пеленкам уже звезды высътал»* [145, с. 189]. Но природа не противопоставлена человеку, который является ее частью. Пейзажные зарисовки, в создании которых автор широко использует антропоморфизмы (характерное для прозы 20-х годов явление), помогают осознать единство мира. Радостная тональность одних образов (небо, солнце, утро) сменяет тяжелую напряженность других (река, осень, дождь, черный выгон). И как в природе одно сменяет другое, так и человек, его жизнь и смерть включены в этот вечный природный круговорот. Лирические отступления рассказа, насыщенные порой предсказанием трагического развития событий (*«Когда от плеску ль, крику иль стуку колетя полевая тишь пророрнее лучины...»*

Ночью слышны под молотком дробится стекло. Хрупкая осенняя ночь» [145, с. 177]), сосредоточивают в себе невероятную, но все же надежду, которую не может разрушить завершающий произведение образ:

«А пес ждет, жестким хвостом мутит, играет.

А от песьего хвоста тень бежит, растет тень к солнцу.

И все суrowей, все темнее тухнут голые поля» [145, с. 204].

И как бы ужасающе-торжественно ни звучали, благодаря начальным союзам, последние фразы, остается вера в то, что

кроме черного выгона и сухой черной земли, существует ясное небо и солнце, играющее в «золотой бубен», и падающее на людей «золотым звоном», способное вернуть им природную красоту.

Безлично-эпическое повествование, данное «сквозь призму сознания своеобразного рассказчика», лирическая насыщенность рассказа Н. Никитина позволяет отнести его к лирическому сказу, если пользоваться определением Ю. Тынянова¹. Но, как и во многих случаях, форма этого сказа не выдержана до конца, так как в видение рассказчика вторгаются то образы, остранные восприятием животного (завод, люди), то мысли самого автора (о человеческой природе). Это нарушение формы спасает произведение от обыкновенной стилизации и расширяет представление о происходящих событиях.

2.3. Творческие поиски серapiонов–«западников»

Авторы рассмотренных выше рассказов образовали в группе «Серapiоновы братья» «восточное» крыло. Их произведения, вошедшие в альманах, отражают и подтверждают тяготение этих писателей к русской традиции. Оставшиеся три рассказа позволили Е. Замятину объединить их авторов – Л. Лунца («В пустыне»), В. Каверина («Хроника г. Лейпцига за 18... года»), М. Слонимского («Дикий») – в «западную» группу за склонность писателей «оперировать преимущественно архитектурными сюжетными массами» [62, с. 8], в отличие от М. Зощенко, Вс. Иванова, К. Федина, Н. Никитина, которым больше дано «слышать и любить» «самое русское слово, музыку и цвет» [62, с. 8]. И хотя в некоторых исследованиях [81] М. Слонимского относят к «восточному» крылу группы «Серapiоновы братья», необходимо принять во внимание как условность такого деления, так и динамичность рассказа «Дикий», который вместе с произведениями «В пустыне» Л. Лунца и «Хроника...» В. Каверина показывает, что их авторы пытаются с помощью «архитектуры, сюжетной конструкции, фантастики» отойти от традиционной болезни русских беллетристов – «пешеходности фантазии, сюжетной

¹ Ю. Тынянов в статье «Литература сегодня» [159] выделяет два вида сказа – комический и лирический.

анемии», «живописи» [61, с. 60]. Но Замятин более близок к истине, когда говорит, что «М. Слонимский – пока еще гибриден» [61, с. 61]. Рассказ «Дикий» [145, с. 69 – 54] – яркая иллюстрация этого.

Разрушая канонизированную форму изображения быта, опирающуюся на «словоискательство», писатель стремится к выполнению более широких сюжетных, композиционных задач. Поэтому быт в его рассказ входит в синтетических образах, так как писатель отрицает «одно голое изображение быта» [61, с. 66]. Перед читателем две проекции быта, эклектически соединенные одним экраном событий. Каждая из проекций связана с определенным рядом героев: в центре одного – еврей-портной Авраам, в центре другого – советский служащий Иван Груда. Развитие действия в нескольких планах – дом Авраама, государственное учреждение, квартира Ивана Груды, осажденный Петроград – обусловило и интонационно-ритмическое разнообразие рассказа.

Замедленный темп, стилизованный под библейский с его неизбежным повтором слов, фраз, сравнений, союзов, параллелизмами («Авраам утешал жену и вот в эту минуту, когда серый свет уходил из мастерской, – в эту минуту поверилось, что не пропадет его семья бесследно, не оставит его Бог, создавший народ иудейский, чтобы жил вечно, и что будет сын»; «Вот в эту минуту увидел себя Авраам сильным, как юноша, мудрым и успокоенным, как вечность», «...никогда не знал Авраам такой глубокой, как небо, величественной, как небо, и нежной, как небо, ночи» [145, с. 86]), одновременно усиливающими и успокаивающими напряженность повествования, сопровождает рассказ о старом еврее, страдающем, как и библейский Авраам, из-за бездетности. На связи с библейской историей внимание сосредоточено уже с эпиграфа: «Авраам был ста лет, когда родился у него Исаак, сын его. И сказала Сара: смех сделал мне Бог; кто ни услышит обо мне, рассмеется. И сказала: кто сказал бы Аврааму: «Сара будет кормить детей грудью? Ибо в старости его и родила сына» «Библия». I кн. Моисеева» [145, с. 71].

Автор заимствует из Библии сравнения, выражения («...наготу которых покрывал он, как Сим и Иафет покрыли наготу отца своего»; «...он – как дикий осел. Руки его на всех, и руки всех на него» [145, с. 77]; «Господи, пропаду я с лица

*Группа «Серрапионовы братья» в контексте литературной эпохи 20-х годов земли, как колос тонкий, не давший хлеба» [145, с. 73]; «черной, как тьма Египетская» [145, с. 72] и др.), даже события (библейский Авраам уговаривает жену представить его как своего брата – Авраам Слонимского заставляет жену скрывать их супружеские узы), но вольное обращение с библейским текстом (замена имени жены Авраама на имя жены его сына, сравнение Ивана Груды с диким ослом, которое в Библии принадлежит сыну Авраама от служанки Агарь, увеличение возрастной разницы между Авраамом и его женой Ревеккой: В Библии Аврааму – 100 лет, жене – 90, у Слонимского соответственно 50 и 25) делает стиль этого плана слишком условным, даже моментами анекдотичным. Именно как анекдот мог бы быть воспринят многоугольник Авраам – Ревека – Иван Груда – человек с бородавкой, если бы в центре оказались проблемы, связанные с любовной интригой. Но внимание в истории Авраама сосредоточено на не покидающих его ни днем ни ночью мыслях о продолжении рода, которые, как и стремление к спокойной и обеспеченной жизни, кажется не нарушают ни войны, ни политические катаклизмы, ни революционные события. Но знаменательно то, что раздумья эти особенно ощутимо посещают портного перед книгой заказов, откуда в последнее время ему часто приходилось вычеркивать имена заказчиков, с которых *«уже никогда не получить долга»* [145, с. 72] из-за их смерти: *«В эти минуты, перед книгой заказов, думал Авраам о том, что ему идет 51-ый год, а жене 25 лет, и что нет у них ни сына, ни дочери, и что прекратится древний род Эпштейна со смертью его Авраама. А смерть может придти завтра, или ночью сегодня, или вот сейчас стукнет и войдет в дверь смерть. Умрет Авраам и истлеет его имя, как платье, поеденное молью»* [145, с. 72]. Вот эта книга заказов, фиксирующая смену заказчиков, является деталью, которая связывает Авраама с внешними событиями, властно врывающимися в его замкнутый семейный мир. Эта книга объединяет два внешне не связанные между собой ряда, так как именно в нее будет вписано имя Ивана Груды, вычеркнутое Авраамом после снятия осады Петрограда.*

Ритм этого второго ряда неоднороден из-за смены способов повествования. Этот симбиоз показа (Иван Груда, его деятельность, любовь), сказа (подслушивание, подглядывание в замочную скважину) и элементов импрессионистического

стиля (осажденный Петроград) усиливает напряженность, нервность рассказа, обостряет интригу, способствует динамичности повествования. И везде автор стремится обеспечить не «узнавание», а «видение» происходящего. Поэтому так подробно дается описание плаката в государственном учреждении («Огромный красноармеец размахнулся винтовкой, а на штыхе каплет густо нарисованная художником кровь» [145, с. 73]), а в «подглядывании» за Иваном Грудой авторскую речь сменяет несобственно-прямая, а затем и прямая речь одного из героев, обеспечивая таким образом введение сказового повествования («...многое можно увидеть а замочную скважину... Очень интересно смотреть в замочную скважину и наблюдать, как люди действуют, совсем не зная, что вот он, посторонний человек, все видит. Только хихикать не нужно – за дверью могут услышать. А ужасно хочется излиться – «хи-хи-хи» [145, с. 78 – 79]), в безликое же многоголосие осажденного Петрограда вдруг вклинивается диалог конкретных лиц:

«– 26 лет от роду моей жизни. Работал я на фабрике по 16 часов в сутки, но имел достаточную силу... Я был здоров, весел, счастлив. Но пять лет войны измотали мою душу.

– Я тоже воюю уже пять лет. С кем я не воевал?

– Я не хочу ни с кем воевать.

– Нужно.

– Тишиш... Груда!» [145, с. 92].

Темп каждой сцены зависит и от того, кто является ее организующим центром, и от того, какое начало в ней преобладает: музыкальное или архитектурное. Самый резкий перепад ритма ощущается во второй главе, открывающей второй план произведения. Первая фраза сразу переносит читателя из замкнутого, замедленного мира Авраама в быстрый, но тяжеловесный темп жизни Ивана Груды, который будет нарастать на протяжении всего рассказа, достигнув своей кульминации в 7 главе: «На стене плакат... Два года тому назад размахнулся красноармеец и два года трепещет вздетый на штых купчина. Два года тяжелым и грубым идолом сидит Иван Груда в учреждении перед людьми, которые говорят с ним обрывающимся голосом» [145, с. 73]. Сравнение Ивана Груды с сидящим идолом хоть и выламывается из стиля повествования, больше соответствуя другому

ряду героев, но имеет свой подтекст, рассчитанный, видимо, на ассоциативное восприятие. Идол – символ языческой веры, противостоявшей вере в единого бога, которому поклоняется Авраам, – несет страх, ужас, толкает людей на неблагоприятные поступки. Знаменательно восприятие Авраамом Ивана Груды, которое дается через авторский текст: *«А глаза у нового заказчика – как железные крючья, поднимающие огромные грузы. Прицепились тяжелые крючья к каждому предмету в мастерской. Вот-вот поволокут на улицу каждый сундук»* [145, с. 76]. И вокруг *«тяжелого и злого идола»* – И. Груды – властвует взвинченная напряженность, передающаяся через обрывающиеся голоса, суетливость как сотрудников, так и внешне всегда спокойного Авраама, что также ускоряет темп рассказа.

Автор нарочито пытается замедлить повествование, вводя, казалось бы, лишние эпизоды («единоборство» Груды с комодом: *«Чтобы попасть в свою комнату, ему нужно было, отворив двери ключом, пройти по длинному коридору, в середине которого стоит широкий и толстый комод. Об этот комод каждый раз Иван Груда стучался коленом и выговаривал со злобой:*

– А, ч-чорт!

И теперь он сказал:

– А, ч-чорт!

Накипая ненавистью, потер коленку, ударил в негодовании по комоду кулаком и ушиб кулак» [145, с. 74]), сцены (объяснение человека с бородавкой и Ревеки), чтобы достигнуть обратного результата. И это ему удастся. Эпизод с комодом позволил ввести в повествование действующее лицо, которое значительно ускорит события. Именно с комода начинаются столкновения между Грудой и человеком с бородавкой, ставшие определенными вехами в развитии действия:

«– Слушайте, почему вы до сих пор не убрали комод?

Из стены, которая оказалась дверью, ударила по коридору полоса света, и в полосе света вылезла до синя бритая голова. На круглом лице, у правой ноздри, пустила черный волос бородавка.

– Товарищ Груда, честное слово... Честное слово, товарищ Груда...

– Чтобы не было больше комода, а то...» [145, с. 74].

Эта угрожающая недосказанность порождает не только страх, но и желание отомстить за испытанное унижение. Поэтому встреча человека с бородавкой с Ревеккой обусловлена не просто красотой еврейки, но и стремлением досадить уже отвергнутому (что было выяснено в процессе «подглядывания» и «подслушивания») Груды. Эта сцена, трагикомическая по своей сути, вся насыщена движением, которое сквозит и в действиях «обольстителя» («человечек кружился по комнате», «человек подкатился к Ревекке и обжег горячим мягким плечом»), и в описании его внешности («маленький, кругленький и быстрый», «закружившийся человечек»), и в речах, насыщенных советским арго («А вот у меня хлеб есть. А вот у меня масло. А вот сахар. Мы не какие-нибудь. Также советские служащие, в одном учреждении с ними служим, и в партии – хи-хи – не состоим, а мы больше по жилищному, а по хозяйственно-административному наблюдаем, глазом наблюдаем, контролируем – хи-хи – насчет информации... А как же? Нужно сахар да масло красоте... Я разве не понимаю? Хлеб, сахар, масло, крупа всякая...» [145, с. 82–85]). Но эти суетливые движения вызывают ощущение брезгливости, презрения и желание остановить их, что и делает вовремя появившийся возмущенный Груды. Его угрожающее при первом столкновении абстрактное: «а то...» – получает конкретное воплощение: «Размахнулся тяжелой рукой и с размаху хлопнул по мягкой щеке. Маленький человечек мягко шлепнулся задом на пол и сидел, расставив ноги, на полу среди разбитой посуды, выпуча удивленные глаза» [145, с. 85]. Несмотря на комичность ситуации, появляется тревожное предчувствие последствий случившегося. И действительно, эта сцена как бы подстегивает действие, возвращая, с одной стороны, Аврааму покой и надежду, с другой же – предопределяя судьбу Груды. Обостренные новым унижением, чувства человека с бородавкой толкают его на более решительные действия, отвечающие его наклонностям. Клевета о злоупотреблении служебным положением, обвинения в нелояльности к Советской власти оказались сильнее тяжелых кулаков. Расстроенный неудачным развитием любовной истории, возмущенный несправедливыми обвинениями и сплетнями, советский служащий Иван Груды уходит на фронт.

Далее в создании облика осажденного и сражающегося Петрограда автор опирается уже не на архитектурное, а

музыкальное наполнение, следуя манере импрессионистов. Как было уже сказано, двум рядам героев соответствуют два ритма жизни. В этой разноритменности – два духовных бытия. В 7-ой главе, созданной казалось бы в едином ритме – ритме новой жизни – с помощью звукописи передается различное восприятие происходящего, вносящее оттенки в общую тональность. Сцены из жизни Авраама, действия человека с бородавкой, элементы арго подготовили суетливо-обывательский оттенок, проступающий в звукописи слухов, опутавших город: *«Только шепотом. Только шепотом.*

А там, где зарево встает на небе и дым стелется по полю, там, где чутятся пение снарядов, там нельзя шепотом, там тяжело грохочут орудия, и земля дрожит в городе, и звенят стекла.

Вы слышали? Вы слышали? Вы слышали? Белые штурмом берут Петропавловскую крепость.

Шепотом. Шепотом. Мальчишка, торговавший на углу Литейного и Бассейной папиросами, сказал: «Не хочу воевать», и ушел к белым. Весь полк ушел к белым. Какой полк?

Тишии... До восьми часов выходить. После восьми арест. Вы слышали? Вы слышали? Вы слышали?

Тихо. Тихо. Даже не шепотом. Даже не шевелить губами. Даже сердцу не биться. Сердце стучит слишком громко» [145, с. 91].

Но и этот оттенок не может снизить возвышенности революционного стиля, усиленной ритмом четкого шага, многочисленными рефренами. Суетливые, обывательские слухи незаметно переходят в торжественную уверенность, что, несмотря на все сомнения и страхи, жизнь продолжается. И все это передается через богатство звуковой гаммы:

«– В ряды стройсь! На пле-чо! Ать-два! По отделениям стройсь! Направо! Ать-два! Шагом... ари! Ать-два! Ать-два! Ать-два!..

Военный оркестр уплотняет воздух, делая его медным и невучим, как труба.

Солдаты идут.

Сердце стучит слишком громко. Тише. Тише. Вы слышали? Вы слышали? Вы слышали? Ничего не слышали. Ничего не слышали. Даже губам не шевелиться. Даже сердцу не стучать. Сердце бьется слишком громко.

...

Вы слышали?

Да, мы слышали?

Да, мы слышали. Театры открываются. Выходить до часу» [145, с. 92 – 93].

Неожиданно резкое торможение темпа повествования возвращает в мир Авраама. Но если смена ритмов автору удалась, поэтому так естественно воспринимается эклектичное соединение различных рядов, то, по замечанию Е. Замятина, «богатства образов, как у Никитина и Вс. Иванова, у Слонимского нет, иные ошибочно окрашены в цвета автора, а не действующих лиц» [62, с. 8]. Это доказывает слишком напыщенная, слишком литературная концовка рассказа: *«Ребенок кричал, отворачиваясь от моря. Ребенок кричал, потому что море было слишком большое. Ребенок кричал, потому, что знал, что будет он, как отец, портным, и сын его будет портным, и сын сына будет портным.*

Авраам думал:

– Люди – как волны. Приходят и уходят. Приходят и уходят» [145, с. 94].

И слишком сомнительна близость библейского мудрого Авраама к Аврааму Слонимского, тоже «мудрого, как вечность», по милости автора. Но все это окупается удачными находками писателя в области сюжетных построений, что приближает его к непоколебимым «западникам» Л. Лунцу и В. Каверину.

Автор статьи «На Запад!» выступил в альманахе с рассказом «В пустыне» [145, с. 29 – 42], который, на первый взгляд, напоминает просто библейскую стилизацию. Такой подход к данному произведению был бы односторонним, так как Л. Лунц не уходит «ни в стилизацию, ни в ретроспекцию», и поэтому поверхностной кажется оценка произведения Воронским: «Странствования евреев приобретает у Лунца довольно странный и двусмысленный вид. Поэтому-то Моисей – бесноватый старик, Аарон – палач, прекрасная легенда, в которой так много волнующей правды, является у Лунца повестью об одних жестокостях, зверствах, человеческой гнусности. Как отражение современности, это тоже никуда не годится» [31, с. 265]. Нельзя также согласиться с И. Груздевым, что «рассказ Л. Лунца... не характерен для автора» [44, с. 111], так как это произведение – классический образец сюжетной

стройности, за которую ратовал теоретик серапионов. Библейский мотив явился тем нейтральным материалом, который позволяет освободиться от «славянской беспорядочной стихии», опирающейся на «живописание», пренебрежение и неспособность к сюжетной архитектонике, «слабость конструктивного, формирующего, систематизирующего начала» [149, с. 4].

Автор совершенно не вмешивается в повествование, подчиненное логике действия, темп которого начинает ускоряться с 7-й главы (сравни начальные строки глав: 5 гл. – «Если встречали по дороге племя или народ, то его убивали», 6 гл. – «Годы ползли как полз Израиль», 7 гл. – «И было раз», 8 гл. – «И началось великое безумие и блуд в Израиле», 9 гл. – «И было на десятый день», 10 гл. – «И было утро»). Это ускорение прерывает и останавливает на время, как ни парадоксально это звучит, основной ход событий: «И стан Израиля не полз дальше, в страну, текущую молоком и медом. И стали звери пустыни, ползущие за ним, и стало время» [145, с. 39]. Но с другой стороны, оно же является и следствием этого основного хода, так как было predetermined еще в первой главе. Конечная фраза первой главы («Над Израилем же многомилостивый и долготерпеливый, справедливый, благосклонный и истинный – Бог – черный и бородатый, как Израиль, мститель и убийца. А между Богом и Израилем – синее, гладкое, безбородое и страшное небо и Моисей, вождь Израиля, бесноватый» [145, с. 32]) программирует жажду и голод, жестокость и войны, неверие и покаяние, соблазны (появление женщины, на десять дней задержавшей продвижение иудеев) и раскаяние. Последовательная смена картин, «почти-музыкальное», строгое развитие сюжета, напряженного до предела характерными для библейского стиля рефренами («Годы ползли, как полз Израиль» [145, с. 37], «Моисей..., бесноватый, бился на помосте, изо рта его била пена, и были бранные слова, непонятные и страшные» [145, с. 34–35]), повторами, параллелизмами («Не было хлеба, но никто не роптал, не было воды, но никто не жаждал» [145, с. 39], «А у кого не было золота... А у кого не было еля» [145, с. 34], «Кто исчислит песок Иакова и сочтет множество Израиля?» [145, с. 31]), сгущенного натуралистическими сценами («Если встречали по дороге племя или народ, то его убивали. Рвали жадно, по-звериному, и,

разорвав, ползли дальше. А сзади ползли звери пустыни, рвали и жрали остатки народа жадно, как Израиль.

Едомитян и моавитян, и васанитян, и аморейцев втерли в песок. Жертвенники их разорили, и высоты их разрушили, и священные деревья их срубили. И никого не оставили в живых. А добро и скот, и женщин брали себе и, насладившись женщиной ночью, на утро убивали ее. У беременных распарывали чрево и убивали плод, а женщину брали себе до утра, – утром же убивали» [145, с. 36]), которые «элиминируют действие из торжественного библейского ряда, снижают его и приближают к читателю» [124, с. 133], подчеркивают обреченность и неотвратимость пути Израиля к «земле молока и меда». Напряженность, сгущенность сюжета, приближающие рассказ к пьесе, тем более что подробное описание действий напоминает описание мизансцен, ритмическая организация – музыкальное оформление, игра светотени – фантастическое освещение: «*И днем было страшнее, чем ночью, потому что было светло тем золотым и гладким светом, который в неизменности своей темнее полного мрака» [145, с. 31],* усиленные особенностью хронотопа, то беспредельно раздвигающего пространство и время, то сужающего их до минимума (Вечность – годы – десять дней – день – утро – ночь; Вселенная – пустыня – стан Израиля – Скиния Собрания – шатер), позволяют автору подняться до художественной философии, с точки зрения которой исчезают все «странности и двусмысленности», и уже не имеет значения «бесноватый» ли у Лунца Моисей, «палач» ли Аарон, а библейская легенда перестает восприниматься как повесть «об одних жестокостях, зверствах, человеческой гнусности», и экспрессивность слов «*мститель и убийца»* уступает место силе и значительности определения «*многомилостивый и долготерпеливый, справедливый, благосклонный и истинный»*. Неудивительно поэтому изменение порядка слов в создании образа Бога. В начале рассказа – «*многомилостивый и долготерпеливый, справедливый, благосклонный и истинный – Бог – черный и бородатый, как Израиль, мститель и убийца» [145, с. 32],* в конце – «*...черный и бородатый, как Израиль, мститель и убийца, – Бог, – многомилостивый и долготерпеливый, справедливый, благосклонный и истинный» [145, с. 42].* Упоминание о Боге, своеобразно обрамляющее повествование, не «стилистическая

ужимка» и не «красивая деталь», а один из элементов, который не только вовлекает читателя в круг действия, но и является своеобразным сосредоточием идеи. В первом случае оно предопределяет, благодаря следующему за ним описанию страшного неба и «бесноватого» Моисея, сложность пути естественного в своих грехах народа Израиля. В конце же утверждает мудрость, вечность и неизбежность движения, но не завершает рассказ, уступая место фразе, не просто логически связанной со всем ходом происходящего, но и соединяющей незримой нитью прошлое, настоящее и будущее: *«И вот встал Израиль и пополз в землю, текущую молоком и медом, впереди ползло время, и сзади ползли звери пустыни и ползла тьма»* [145, с. 42].

Библейский сюжет не уводит от современности, переставшей быть «плоско-реальной», а соответствует ей и позволяет проектировать ее «не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революции» [61, с. 67], «становясь оболочкой, сквозь которую обжигает и ранит жгучая тема дня» [174, с. 31]. К сожалению, современниками этот рассказ не был воспринят ни таким образом, ни как своеобразное предупреждение, так как выходил за рамки своего времени, хотя полный насилия, жестокости и страданий путь иудеев в «землю текущую молоком и медом» вызывает ассоциации не столько с библейской легендой, сколько с движением к «светлому будущему». Но вряд ли сам Лунц воспринимал свое произведение именно так. Его рассказ вызывает больше мысли о вечном, чем о временном, так как автору, владеющему в совершенстве техникой, способной привести в действие механизм событий и не оставляющему ни одной подробности, которая бы не растворилась в сюжете, удалось одновременно углубить и упростить библейский мотив о блужданиях евреев в Аравийской пустыне. Это позволило Ю. Тынянову по поводу рассказа «В пустыне» сказать, что он «писан компактно и сильно» [165, с. 133]. В связном, динамичном течении событий, в их стройном сцеплении ясно просматривается «сделанность рассказа», выводящая повествование из автоматизма восприятия.

Отмечая отличие В. Каверина, Л. Лунца, М. Слонимского от их товарищей по группе, Е. Замятин указывал, что «у этих троих – ...за счет живописи – архитектура, сюжетная

конструкция, фантастика, с Гофманом они в родстве не только по паспорту. Особенно – Каверин» [61, с. 60]. Но хотя связь В. Каверина с немецким романтиком ощущается и в рассказе «Хроника г. Лейпцига за 18... год» [145, с. 113-165], в данном произведении отсутствует характерное для Гофмана органичное соединение «огненной фантазии» и «холодного анализирующего ума», «мира сказочных образов» и «трезвого знания действительности» [19, с. 8]. В. Каверин не озабочен, как Гофман, одинаковой близостью как «к царству не от мира сего», так и «точностью описания реального быта» [19, с. 8], потому что всецело занят сюжетным построением, «целиком ушел в архитектуру» [61, с. 61], подчинив ей все: и язык произведения, и героев, которых в данном случае вернее будет назвать действующими лицами, и события, представляющие собой «стойкий сплав фантастики и реальности» [61, с. 61].

Уже необычное, в духе романтиков, начало настраивает на «остраненность» сюжета. Какая-то тайна скрыта в необычной просьбе студента Генриха Борнгольма, ворвавшегося в дом скульптора и требующего превратить его в статую. Подслушивающий из трубы диалог между молодым человеком и ваятелем автор, являющийся одновременно и повествователем, и действующим лицом, не только не помогает раскрыть тайну, но еще больше запутывает действие (это он заставляет профессора вскрыть конверт с «молчанием», после чего тот утрачивает способность говорить, это он, приняв облик Генриха, запугивает шутки ради его друга, наконец, это он заставляет студента Бира купить статуэтку Генриха и т. п.), оставляя место для творчества самого читателя, над которым также потешается, оставив его без одиннадцатой главы, заставив довольствоваться наивным объяснением: *«Целый ряд непредвиденных несчастий обрушился на XI главу, начиная с того, что я забыл написать ее своевременно, и, написав несвоевременно, неожиданно утерял...»* [145, с. 153– 155].

В создании авторского «я» В. Каверин обращается к гофмановской идее двойника, подобия, отражения, но не использует ее как средство самопознания героя (к этому он придет позже). Автор, с одной стороны, является полудемонической фигурой, постоянно вмешивающейся во все происходящие события, влияющей на них, ни на секунду не оставляющей своих героев в покое. С другой стороны, с ним

связано ироническое развитие действия («Я принужден сознаться, что эта глава по совершенно неизвестной причине попала в наше повествование.

Теперь, когда оно зашло так далеко, что непременно потребует продолжения, я, разумеется, после длительного, после твердого размышления, решил несколько подурачить нашего благородного... Я хочу сказать: я решил несколько вспенить благородное лейпцигское пиво» [145, с. 138]; «Приступая к этой главе, я чувствую стеснение в груди и боль под ложечкой» [145, с. 153] и т. д.), которое автор комически разрешает. Собрав всех героев в конце рассказа в одной комнате, он пародически обрывает повествование, не завершив его: «Внимание! Это последняя глава, дорогие мои, и нам придется скоро расстаться. Каждого из вас я сердечно полюбил, мне будет очень тяжела разлука с вами. Но время идет, сюжет исчерпан...» [145, с. 163]. Авторское «я» способствует также созданию хитрой, неожиданной, многоузловой интриги (Генрих – скульптор, Генрих – профессор, Генрих – Гретхен, Генрих – незнакомец, Генрих – Бир, Автор и его герои), заостряющей композицию. От него зависят и особенности хронотопа, фантастического по своей сути, но представленного, по прихоти автора, как естественные свободные перемещения в пространстве и времени – из настоящего в прошлое, из прошлого – прямо в будущее: «Но для большей полноты и ясности моего рассказа, к сожалению, я принужден на время переместить эти привычные состояния и прошедшее сделать настоящим, а впоследствии даже будущим. Для того, однако, чтобы вся вина от последствий этого необдуманного поступка пала не только на одного меня, я тайным образом перевел часы на трое суток обратно» [145, с. 131; «...я вынул часы, чтобы посмотреть, сколько времени прошло с той минуты, как я их представил. Но часы выпали из рук и разбились.

Настоящее стало настоящим, прошедшее прошедшим...» [145, с. 133].

Автора совершенно не заботит, что такой хронотоп не соответствует самому названию рассказа «Хроника...», которое дает определенную установку на жанровое оформление. Но вместо привычной последовательности происходящего, присущей хронике, перед читателем необычные нагромо-

дения событий, которые, то несутся с почти кинематографической скоростью, то намеренно тормозятся неумной фантазией автора. Именно поэтому создается впечатление, что не только читатель не может понять того, что происходит, но и сами герои не успевают осознать свои собственные действия. Но, кажется, и это автора не волнует, так как «весь он в чертежах» и озабочен только сюжетными построениями, которым служит и сочетание фантастических событий с реальными деталями, и полудемонические образы, к которым относится не только автор, но и скульптор, обладающий способностью превратить человека в статую и наоборот, и подозрительный незнакомец, своею острою бородкой и черным фраком напоминающий известный персонаж, предлагающий Генриху странную сделку – продать за любовь Гретхен свое молчание. Даже профессор, медлительный в своих действиях в силу своей важности, постоянный в своих привязанностях и вкусах, о которых повествуется с комической снисходительностью («*Кухарка варила ему кашу из немецкой философии*» [145, с. 119]), выполняет определенное сюжетное задание. В общей схеме он замедляет темп событий, задерживает развитие действия. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к лекции профессора. А чего стоит его вступление в университет: *«В тот самый момент, когда богоподобный швейцар распахнул перед ним священные двери университета, в тот самый, именно в тот самый момент, когда правая профессорская нога уже перешагнула порог, а левая приподняла профессорский каблук с явным намерением последовать примеру правой, в тот самый (а не в какой-либо другой) момент, когда швейцар, похожий на Юпитера, раскрыл свой бородатый рот с целью пожелать профессору доброго утра, а последний придержал рукою дверь, дабы войти в священное здание университета с подобающей ему торжественностью, так вот в это самое мгновение, столь обильно уже определенное, профессор оглянулся»* [145, с. 122]. Прием ретардации используется Кавериним достаточно широко. Этой цели служат «лишние» детали, многочисленные повторы, развернутые описания. Для замедления действия писатель делает фразу пространной, даже громоздкой, пародируя высокий стиль, строит систему логических умозаключений, которые не вписываются в действие, но зато дают простор для иронии и

юмора: «Я поставлен в печальную необходимость снова начать главу, и на этот раз о временах давно прошедших.

Начинать всегда было трудно, чем кончать. Тем более что если не кончит начатое, то результатом будет неоконченное, а если не начать, то результата не будет вовсе.

Я предпочел первое, ибо уже начал...» [145, с. 144].

Такое «остранение» сюжета предоставляет читателю возможность «пережить делание вещи» и подчеркивает большую авторскую активность. Стремление В. Каверина к этой активности неудивительно, если принять во внимание его мысли, изложенные в письме к Л. Лунцу: «...ты оказался прав насчет сцепки эпизодов, мотивированности каждого момента, динамичности развертывания. ...авторская рука – единственная мотивировка событий, а стало быть, они ничем не мотивированы...» [70, с. 40]. Правда, активностью «авторской руки» писатель иногда злоупотребляет, и поэтому рассказ можно упрекнуть в некоторой искусственности, надуманности, на что ему неоднократно (и не только в связи с данным произведением) указывали: «У Веньки – один фокус. Мысли остаются у него в голове. Он не умеет их переложить на бумагу... Фокусом и ловким налетом можно взломать несгораемый шкаф, но не литературу» [70, с. 49-50]; «А у нас в литературе создалась привычка: к поискам выкрутасной формы... Жертвою модного гипноза оказался интересный беллетрист Каверин» [143, с. 8]. Но с этими упреками можно согласиться только частично. В статье «Условность и быт», посвященной, кстати, теоретику серапионов Л. Лунцу, М. Шагинян отмечала: «Условность, не вызванная нуждой, есть игра. Из игры никогда не вырастет стиля» [174, с. 34]. В рассказе В. Каверина условность, в том смысле, какой вкладывает в нее М. Шагинян, действительно игра, так как, отрекаясь от быта, писатель демонстрирует (в данном случае) неумение осилить его. Но его условность вызвана совершенно другой «нуждой». Озабоченный сюжетными поисками, он пародирует обычное развитие сюжета, приближаясь к созданию юмористической фантастики. Фабульный динамизм, остроумие композиции окупают все издержки этого литературного опыта и доказывают, что в создании сюжетной прозы Каверин идет дальше других «братьев».

Не вызывает сомнений справедливость замечания Д. Выгодского о том, что альманах «не представляет собой

высших достижений «Серапионовых братьев» [34, с. 159], если сравнивать его с тем, что было написано серапионами в этот период, тем более что список книг, приложенный к сборнику «уже довольно плотен» [165, с. 156]. Но он интересен в том отношении, что это единственное совместное издание «братьев», отражающее их общую работу, в основе которой лежало сознательное и требовательное отношение к творчеству, и доказывающее, что у каждого из них свой путь, свои приемы, свои задания.

Не отягощенные политической доктриной, серапионы могли посвятить себя творческим поискам. Благодаря этому, их рассказы поражают разнообразием в стилевом, композиционном и содержательном отношении. Увлечение различными стилевыми течениями, среди которых импрессионизм (М. Слонимский «Дикий»), орнаментализм (Вс. Иванов «Синий зверюшка») и т.д., усиленное внимание к проблемам реализма, романтизма, сюжета, сказа, сосредоточенная работа над формой рассказа способствовали развитию индивидуального мастерства молодых писателей, в то время как государственная власть делала ставку на политические взгляды (как скажет позже М. Шагинян: «Критика повернула свою основную ось на раскрытие социальной личности художника» [58, с. 151]), идеологические лозунги, печальноизвестный массовизм, способствующие размыванию художественных критериев, снижению уровня творчества.

Многообразии художественных средств в реализации литературных замыслов помогало сохранять творческую независимость. Каждый из серапионов утверждал своим произведением самостоятельное мышление художника в соответствии с одним из основных принципов теоретической концепции – свободой творчества, который предполагал не только свободу от идеологических установок и политической тенденциозности, но и свободу в выборе художественных средств, требующем обращения как к новейшим открытиям литературной науки, так и к классическим традициям.

Творчество серапионов было тесно связано с достижениями формальной школы, которые, несмотря на обвинения, что формальный метод не видит самостоятельной ценности творческой индивидуальности и сводит роль писателя «к тому или иному отбору приемов конструирования сочинения,

трансформации этих приемов, их варьированию» [170, с. 59], привели молодых писателей к убеждению, что «схемы литературных приемов и форм» – лишь вспомогательное средство. Благодаря этим достижениям, серапионы видели «душу искусства» в «единичном расположении художественных средств» [44, с. 110] и отрицали «формулы-штампы» так же, как и «идеологическое клеймо». Учителя-формалисты помогли «братьям» усвоить одну из основных особенностей подлинного искусства: «оно связано с прошлым, оно не может порвать со «стариками» [39, с. 4].

Данное исследование не предполагало подробное выяснение влияния классических традиций на рассказы, вошедшие в альманах, так как, во-первых, очевидно, что «тени тех или иных крупных литературных фигур лежат пока на большей части «Серрапионовых братьев», а, во-вторых, «разыскивать метрики – не стоит... Достаточно того, что они по-разному талантливы, молоды, много работают» [62, с. 8].

Выводы

Статьи и теоретические высказывания «серапионовых братьев», их автобиографии, коллективные выступления в печати и манифест «Почему мы Серапионовы братья», хоть и не являются ярко выраженной этической, художественной и социальной программой со строгими правилами и установками, позволяют рассмотреть идейно-эстетические взгляды членов группы как единую теоретическую концепцию. Научный подход, основанный на лучших достижениях теоретической мысли прошлого и современности, дал возможность серапионам доказать, что определенная социальная обусловленность творчества не должна подавлять творческую инициативу художника, имеющего право на свои эстетические взгляды и вкусы, а свобода писателя, не скованная обязательными литературными формулами-схемами, уступает место творческой необходимости, что стремление к объективности не может отрицать личностный подход и отношение к используемому материалу, а субъективная позиция автора противоречить специфическим законам творчества.

Ставя в центр своей теоретической программы проблему свободы творческой личности, молодые художники выделяли в ней несколько моментов. Первый из них, связанный с внешними условиями, обеспечивающими независимость «художнического самовыражения», зависел от решения главных вопросов философии. В суждениях серапионов, касающихся отношения искусства к действительности, прослеживается стремление к эстетической цельности этих отношений, отрицающей, как разрушительную, абсолютизацию давления действительности и голоса автора. А высказывания об общественной роли литературы демонстрировали неприемлемость взгляда на художественное произведение как идеологическое оружие, так как данный подход подменял эстетические критерии оценки произведений классово-идеологическими, требующими «от искусства не-искусства» [104, с. 53], что объективно разрушало художественную сферу, а самого художника вело к деградации, превращая в послушное орудие политической и государственной власти. Отсюда провозглашение «братьями» аполитичности, отрицание тенденциозности, социального заказа, их борьба против утилитарности искусства.

Если первый момент касался проблемы свободы в социальном аспекте, то второй переводил ее решение в специфически-профессиональную область. Независимость в искусстве могла быть обеспечена художнику, с одной стороны, высоким профессионализмом, основанном на таланте, знании законов художественного творчества и закономерностей литературного развития, которое, в свою очередь, достигается путем обращения к классическому наследию и изучения новейших достижений теоретической и художественной мысли, представляемых современной литературной эпохи. С другой стороны, знание основных законов художественного мастерства не подразумевало подчинение художника литературным схемам, трафаретам, проповедуемых нормативной эстетикой, а обеспечивало писателю свободу выбора художественных средств в зависимости от творческого намерения и особенностей таланта.

Справедливость данной концепции была подтверждена творчеством самих серapiонов в 20-е года. Альманах «Серapiоновы братья», явившийся практическим воплощением их идейно-эстетических взглядов, поражает многообразием художественных средств в реализации литературных замыслов. Творческая независимость писателей, не скованная идеологическими установками и политической тенденциозностью, способствовала тому, что сборник стал заметным явлением в литературном процессе 20-х годов.

Нельзя утверждать, что серapiоновская концепция, заметно выделяясь в эстетическом многообразии литературной эпохи, резко отличалась от всех теоретических программ данного периода. Мысли о свободе и независимости личности, творческого поиска художника как неотъемлемого и обязательного условия развития литературы были близки, в частности, установкам «Перевала». Но «перевальцы», разрабатывающие проблемы «специфики творческого акта, интуиции и воображения в искусстве, художественного видения мира» [14, с. 14], соединяли теорию искусства и идеологию, доказывая, что «вопрос о природе искусства опосредованно преследует политические цели» [119, с. 157], объективно создавая тем самым условия для контроля над литературой и политической регламентации, узаконенные марксистской эстетикой, ставшей идеологическим оружием тоталитарного государства.

Серрапионовская же концепция объективно становилась оппозиционной формирующейся в рамках зарождающегося тоталитаризма «марксистской прописи», так как отвергала все, что устанавливал марксизм в эстетике: политический утилитаризм, подмену эстетических критериев оценки художественных произведений идеологическими, контроль, превращающий искусство в придаток политической государственной власти, нормативность, ведущую к деградации художественного творчества.

Альтернативность программы «Серрапионовых братьев» эстетическим установкам других литературных объединений заключалась в том, что в ней неоднозначно отвергалась даже сама возможность государственного вмешательства в жизнь искусства, в то время как условия для управления литературой закладывались усилиями не только правых («напостовцы», РАПП) и левых группировок, но и действиями так называемого «культурного крыла» марксизма, разрабатывающего принципы, обосновывающие необходимость существования в литературе государственной и партийной линий.

Предупреждая об опасности, таящейся в построениях утилитаристов, в поверхностном определении эстетических отношений художника с миром действительности, в упрощенной трактовке задач искусства, в недооценке творческой личности, в крайностях по вопросам о связи мировоззрения и творчества, в искажении объективного смысла художественного образа, так как все это предоставляло возможность для прямого вмешательства государства в жизнь литературы, сами серрапионы не сумели выстоять в условиях «контроля и политической регламентации», «прочного срастания политики с культурой», создающих «особый климат в литературе, климат, способствующий нагнетанию страха, осторожности, адаптации писателя к давлению со стороны государства» [14, с. 5]. Если распад группы был закономерен с точки зрения стремления к идейно-художественному самоутверждению и неизбежности поиска и выработки новых эстетических ориентиров, то отход от прежних теоретических принципов стал для серрапионов трагическим итогом, который изменил творческое лицо талантливых писателей, создавших лучшие свои произведения в самом начале пути. Данный литературный парадокс был обусловлен утвердившейся тоталитарной системой, подчинившей политике все сферы познания мира утвердившей в науке и искусстве «монизм», соответствующий ее природе.

Литература

1. Айхенвальд Ю. Где начинается литература // Современная русская критика (1918 – 1924). – Л. : Госиздат, 1925. – С. 272–284.
2. Акимов В. В спорах о художественном методе: Из истории борьбы за социалистический реализм / В.М.Акимов.– Л. : Художественная литература, 1979. – 376 с.
3. Акимов В.М. Великие и трудные судьбы: Страницы литературной жизни Петрограда – Ленинграда / В.М.Акимов. – Л. : Лениздат, 1990. – 67 с.
4. Акимов В.М. Литературно-критическая и эстетическая полемика в периодике 20-х годов и становление принципов социалистического реализма: Автореф. дис. ...докт. филолог. наук / В.М.Акимов. – М., 1982. – 32 с.
5. Аксенов В. П. Звездный билет в оба конца // Известия. – 1992. – 4 июля.
6. Арватов Б. Литература и быт // Звезда. – 1935. – № 6. – С. 309 – 319.
7. Арватов Б. Серрапионовцы и утилитарность // Современная русская критика (1918 – 1924). – Л. : Госиздат, 1925. – С. 166–172.
8. Асеев Н. Художественная литература // Печать и революция. – 1922. – № 7. – С. 68 – 80.
9. Асмус В. Гете в «Разговорах» Эккермана // Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968. – С. 201 – 337.
10. Ашукин Н. О современной художественной прозе // Московский понедельник. – 1922. – 10 июля. – № 4.
11. Б-д. В. Новогоднее наступление напостовцев // Жизнь искусства. – 1929. – № 1. – С. 15.
12. Белая Г.А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал и судьба его идей / Г.А. Белая. – М. : Советский писатель, 1989. – 400 с.
13. Белая Г. А. Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов (по материалам литературы, критики и журналистики): Автореф. дис. ...докт. филолог. наук / Г.А. Белая. – М., 1975. – 47 с.
14. Белая Г.А. Угрожающая реальность // Вопросы литературы. – 1990. – № 4. – С. 3 – 23.

15. Берберова Н. Н. Курсив мой // Серебряный век: Мемуары (Сборник) / Сост. Т. Дубинская-Джалилова. – М. : Известия, 1990. – С. 431 – 575.
16. Бобров С. Метод и апологет // Печать и революция. – 1924. – Кн. 5. – С. 16 – 19.
17. Борев Ю. Эстетика / Ю. Борев. – М. : Политиздат, 1981. – 339 с.
18. Брайнина Б. К. Федин / Б. К. Брайнина. – М. : ГИХЛ, 1953. – 334 с.
19. Браудо Евг. Памяти Э.Т.А. Гофмана (К столетию со дня его смерти) // Литературные записки. – 1922. – № 3. – С. 8 – 9.
20. Браун Як. У синего зверюшки в лапах // Сибирские огни. – 1923. – Кн. 4. – С. 170 – 178.
21. Брякин В.В. Речевые средства создания комического в сказе (на материале рассказов М. Зощенко): Автореф. дис. ...канд. филолог. наук / Брякин В.В. – М., 1981. – 24 с.
22. Бугаенко П. Мастерство Константина Федина / П. Бугаенко. – Саратов : Приволж. кн. изд-во, 1959. – 164 с.
23. В Политбюро ЦК КПСС // Правда. – 21 октября. – 1988.
24. Ванслов В.В. Эстетика романтизма / В.В. Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 404 с.
25. Васильев В.Е. «Серапионовы братья» и А.М. Горький (Проблема преемственности в идейно-эстетических исканиях писателей): Автореф. дис. ...канд. филолог. наук / В.Е. Васильев. – Санкт-Петербург, 1992. – 17 с.
26. Васильев В.Е. «Серапионовы братья» и А.М. Горький (Проблема преемственности в идейно-эстетических исканиях писателей) : Дис. ...канд. филолог. наук / В.Е.Васильев. – Санкт-Петербург, 1992. – 215 с.
27. Верли М. Общее литературоведение / М. Верли – М.: Иностранная литература, 1957. – 244 с.
28. Воронский А. Искусство как познание жизни и современность // Современная русская критика (1918 – 1924). – Л.: Госиздат, 1925. – С. 36 – 51.
29. Воронский А. На перевале: Дела литературные // Воронский А. Избранные статьи о литературе. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 333 – 343.
30. Воронский А. На перевале: Дела литературные // Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия / Сост. П.И. Плукш. – М.: Просвещение, 1986. – С. 75– 78.

31. Воронский А. Серрапионовы братья // Красная новь. – 1922. – Кн. 3. – С. 265 – 267.
32. Воронский А.К. Искусство как познание жизни и современность: К вопросу о наших литературных разногласиях // Воронский А. Избранные статьи о литературе. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 300 – 311.
33. Воспоминания о Константине Федине: Сборник / Сост. Н.К. Федина. – М. : Советский писатель, 1988. – 512 с.
34. Выгодский Д. Серрапионовы братья // Новая Россия. – 1922. – № 2. – С. 159 – 160.
35. Гладковская А.А. Жизнелюбивый талант. Творческий путь Вс. Иванова / А.А. Гладковская. – Л. : Художественная литература, 1988. – 302 с.
36. Горбачев Г. Серрапионовы братья // Современная русская критика (1918 – 1924). – Л. : Госиздат, 1925. – С. 63 – 74.
37. Горбов Д. Поиски Галатеи: Статьи о литературе / Д. Горбов. – М.: Федерация, 1929. – 300 с.
38. Горбунов А.П. «Серрапионовы братья» и К. Федин / А.П. Горбунов. – Иркутск : Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1976. – 279 с.
39. Новое искусство и его идеология // Литературные записки. – 1922. – № 2. – С. 4 – 6.
40. Городецкий С. Зелень под плесенью // Известия. – 1922. – № 42.
41. Городецкий С. Литературное мещанство // Жизнь искусства. – 1923. – № 12. – С. 5 – 6.
42. Горький – М. А. Слонимскому от 5 мая 1921 г. // Литературное наследство. – М. : АН СССР, 1963. – Т. 70. – С. 375.
43. Громов Е. Сталин: пути эстетического утилитаризма // Вопросы литературы. – 1922. – № 1. – С. 97 – 129.
44. Груздев И. Вечера «Серрапионовых братьев» // Книга и революция. – 1922. – № 3 (15). – С. 110 – 111.
45. Груздев И. Два апельсина // Литературный еженедельник. – 1923. – № 3. – С. 4 – 5.
46. Груздев И. Искусство без искусства // Сибирские огни. – 1923. – Кн. 4. – С. 181 – 187.
47. Груздев И. Лицо и маска // «Серрапионовы братья»: Заграничный альманах. – Берлин : Русское творчество, 1922. – С. 205 – 236.
48. Груздев И. О маске, как литературном приеме // Жизнь искусства. – 1921. – № 8 (11). – С. 6.

49. Груздев И. Утилитарность и самоцель // Современная русская критика (1918 – 1924). – Л. : Госиздат, 1925. – С. 245– 251.
50. Гюнтер Х. Железная гармония: Государство как тотальное произведение искусства // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 27 – 41.
51. Двадцять роки: літературні дискусії, полеміки / Упорядник В.Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1991. – 366 с.
52. Декларация издательства артели писателей «Круг» // Литературные манифесты. – М., 1929. – С. 283 – 285.
53. Декларация пролетарских писателей «Кузницы» // Правда. – 1923. – 21 июня. – № 36. – С. 7.
54. Дончик В. Позбуваючись догм // Двадцять роки: літературні дискусії, полеміки / Упорядник В.Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1991. – С. 5 – 20.
55. Егоров И. «Семь Семионов» // Сегодня. – 1922. – № 1. – 10 – 15 октября.
56. Жданов А.О. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» / А.О.Жданов. – М. : Госполитиздат, 1946. – 36 с.
57. Жолковский А. Лев Толстой и Михаил Зощенко как зеркало и зазеркалье русской революции // Вопросы литературы. – 1990. – № 4. – С. 54 – 76.
58. За социалистическую литературу: Материалы первого пленума оргкомитета Союза советских писателей // Красная новь. – 1932. – Кн. 12. – С. 149 – 164.
59. Зайдман А.Д. Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусства» (1919 – 1922 годы) // Русская литература. – 1973. – № 1. – С. 141 – 148.
60. Зайдман А.Д. М. Горький и «Серапионовы братья» : Автореф. дис. ...канд. филолог. наук / А.Д.Зайдман. – Горький, 1968. – 28 с.
61. Замятин Е. Новая русская проза // Русское искусство. – 1923. – № 2 – 3. – С. 57 – 67.
62. Замятин Е. «Серапионовы братья» // Литературные записки. – 1922. – № 1. – С. 7 – 8.
63. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост. Г.К. Косикова. – М.: Московский ун-т, 1987. – 512 с.
64. Зильбер В. Сенковский (Барон Брамбеус) // Русская проза: Сборник статей / Под ред. Б.М. Эйхенбаума и Ю.Н. Тынянова. – Л. : Academia, 1926 – С. 159 – 192.

65. Иванов В. Формирование идейного единства советской литературы 1917 – 1932 / В. Иванов. – М., 1960. – 373 с.
66. Иванова Л.Н. Вс. Иванов и «Серапионовы братья» // Материалы XXII научной конференции Волгоградского пед. ин-та. – Волгоград, 1969.
67. Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей «Октябрь» // «На посту». – 1923. – № 1. – С. 193 – 196.
68. Ильин И. П. «Новая критика»: история эволюции и современное состояние // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. – М. : Наука, 1984. – С. 113 – 155.
69. Ирецкий В. Максимализм // Литературные записки. – 1922. – № 3. – С. 4.
70. Каверин В. Вечерний день: Письма. Встречи. Портреты / В. Каверин. – М. : Советский писатель, 1982. – 560 с.
71. Каверин В. Горьковские дневники // Каверин В. Вечерний день: Письма. Встречи. Портреты. – М. : Советский писатель, 1982. – С. 413 – 423.
72. Каверин В. Литератор: Дневники и письма / В. Каверин. – М. : Советский писатель, 1988. – 304 с.
73. Кант И. Критика способности суждений // Хрестоматия по теории литературы / Сост. Осьмакова Л.Н. – М. : Просвещение, 1982. – С. 143–148.
74. Карлова О. Радостное бесчувствие: Сибирский случай // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 171 – 183.
75. Киреева А.Ф. Становление творческой концепции Федина-критика // Творчество К.А. Федина: Сборник научных трудов. – Саратов : СГПИ им. К.А. Федина, 1983. – С. 51 – 67.
76. Коган П. О манифестах «Серапионовых братьев» // Красная газета. 1922. – № 215. – С. 6.
77. Коган П. О формальном методе // Печать и революция. – 1924. – Кн. 5. – С. 32 – 35.
78. Коган П.С. Об искусстве и публицистике // Современная русская критика (1918 – 1924). – Л. : Госиздат, 1925. – С. 84 – 88.
79. Коган П.С. Письма о литературе // Известия. – 1922. – 6 октября.
80. Кравченко А. Журнальна критика 20-х років: тенденції методології // Двадцять роки: літературні дискусії, полеміки / Упорядник В.Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1991. – С. 171 – 211.

81. Краснощекова Е.А. Художественный мир Всеволода Иванова / Е.А. Краснощекова. – М. : Художественная литература, 1980. – 352 с.
82. Кузмин М. Говорящие // Жизнь искусства. – 1922. – № 31. – С. 5 – 6.
83. Кузмин М. Письмо в Пекин // М. Кузмин. Условности: Статьи об искусстве. – Петроград : Полярная звезда, 1923. – С. 162 – 168.
84. Кузмин М. Скачущая современность // М. Кузмин. Условности: Статьи об искусстве. – Петроград : Полярная звезда, 1923. – С. 151 – 153.
85. Кузнецов Н.И. Константин Федин: Очерк творчества / Н.И. Кузнецов – М. : Просвещение, 1969. – 206 с.
86. Кумов С. Обманом не проживешь // Литературный еженедельник. – 1923. – № 6. – С. 11 – 13.
87. Левин Ф. Умей спрятать // Литературный еженедельник. – 1923. – № 20 – 21. – С. 11 – 12.
88. Лежнев А. Диалоги // Красная новь. – 1926. – № 1. – С. 250 – 262.
89. Лелевич Г. Отказываемся ли мы от наследства? // Современная русская критика (1918 – 1924). – Л. : Госиздат, 1925. – С. 125 – 137.
90. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. – М. : Изд. МГУ, 1980. – 639 с.
91. Литературный энциклопедический словарь / Под общей редакцией В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
92. Луговцева Н.П. Михаил Слонимский: Критико-биографический очерк / Н.П. Луговцева. – Л., 1966. – 191 с.
93. Луначарский А. Пути современной литературы // Начало пути: Из советской литературной критики 20-х годов / Сост., послесл., прим. О.В. Филимонова. – М. : Советская Россия, 1987. – С. 11 – 15.
94. Луначарский А. Свобода книги и революции // Печать и революция. – 1921. – № 1. – С. 3 – 9.
95. Луначарский А. Формализм в науке об искусстве // Печать и революция. – 1924. – Кн. 5. – С. 19 – 32.
96. Луначарский А. Художественная политика Советского государства // Жизнь искусства. – 1924. – № 9. – С. 1 – 2.

97. Лунц Л. Исходящая № 37 // Современный русский рассказ 20-х годов / Под ред. Е.Б. Скороспеловой. – М : Советский писатель, 1990. – С. 219 – 225.
98. Лунц Л. На Запад!: Речь на собрании Серрапионовых братьев 2 декабря 1922 г. // Беседа (Берлин). – 1923. – № 3. – С. 259 – 274.
99. Лунц Л. Об идеологии и публицистике // Современная русская критика (1918 – 1924). – Л. : Госиздат, 1925. – С. 240 – 245.
100. Л. Лунц. Почему мы Серрапионовы Братья // Литературные записки. – 1922. – № 3. – С. 30 – 31.
101. Лунц Л. Рецензия на книгу Вс. Иванова «Седьмой берег» // Книга и революция. – 1923. – № 1. – С. 55.
102. Львов-Рогачевский В. Беллетристика наших дней // Московский понедельник. – 12 июня. – 1923. – С. 3.
103. Ляшко Н. Основные отличительные признаки пролетарской литературы // Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия / Сост. П.И. Плуکش. – М. : Просвещение, 1986. – С. 46 – 50.
104. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику / П.Н. Медведев – Л. : Прибой, 1928. – 232 с.
105. Метченко А. История и догма // Новый мир. – 1956. – № 12. – С. 223 – 238.
106. Метченко А., Дементьев А., Ломидзе Г. За глубокую разработку истории советской литературы // Коммунист. – 1956. – № 6. – С. 85 – 86.
107. Минокин В. К. Федин среди серрапионов // Творчество К.А. Фебина: Сборник статей. – Саратов : СГПИ, 1983. – С. 43 – 51.
108. Минокин М. В. «Серрапионовы братья» в зарубежных истолкованиях // Русская литература. – 1971. – № 1. – С. 177 – 186.
109. Митин Г. От реальности к мифу // Вопросы литературы. – 1990. – № 4. – С. 24 – 53.
110. Молдавский Д. Михаил Зощенко. Очерк творчества / Д. Молдавский. – Л. : Советский писатель, 1977. – 277 с.
111. Муратова К.Д. М. Горький в борьбе за развитие советской литературы / К.Д. Муратова. – М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1958. – 448 с.

112. Мустангов Е. О «левой фразе» тов. Арватова и путях пролетарской литературы // Звезда. – 1925. – № 6. – С. 319 – 328.
113. Мустангов Е. Формалисты на новом этапе // За марксистское литературоведение: Сборник статей / Под ред. Г. Е. Горбачева. – Л. : ГИЗ, 1930. – С. 130 – 142.
114. Начало пути: Из советской литературной критики 20-х годов / Сост., послесл., примеч. О.В. Филимонова. – М. : Советская Россия, 1987. – 350 с.
115. Никитин Н. Дэзи // «Серапионовы братья». Альманах 1. – Пг.: Алконост, 1922. – С. 63 – 83.
116. Николаев П.А. и др. История русского литературоведения / Под ред. П.А. Николаева. – М., 1980. – 349 с.
117. Новикова О.И., Новиков В.И. Вениамин Каверин: Критический очерк. – М.: Советский писатель, 1986. – 284 с.
118. О перестройке литературно-художественных организаций: Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. // Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия / Сост. П.И. Плукш. – М.: Просвещение, 1986. – С. 151– 152.
119. О политике партии в художественной литературе: Материалы совещания в ЦК РКП (б) 9 мая 1924 г. // Вопросы литературы. – 1990. – № 3. – С. 154 – 187.
120. Оксенов И. Пути современной литературы // Красная газета. – 9 декабря. – 1922.
121. Оксенов И. «Форма» и «содержание» // Книга и революция. – 1922. – № 3. – С. 45 – 46.
122. От редакции (журнала «На посту») // Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия / Сост. П.И. Плукш. – М. : Просвещение, 1986. – С. 66 – 68.
123. Пас О. Четыре эссе о поэзии и обществе // Вопросы литературы. – 1922. – № 1. – С. 234 – 256.
124. Пастернак Б. Об искусстве / Б. Пастернак. – М. : Искусство, 1990. – 396 с.
125. Писатели о социальном заказе // Печать и революция. – 1929. – № 1. – С. 65 – 75.
126. Писатели об искусстве и о себе. – М. : Круг, 1924. – 164 с.
127. Письмо в редакцию (ответ «Серапионовых братьев» Сергею Городецкому) // Новая Россия. – 1922. – № 2. – С. 160.

128. Платон. Государство. // Хрестоматия по теории литературы / Сост. Осьмакова Л.Н. – М. : Просвещение, 1982. – С. 70 – 80.
129. Полонский Вяч. Литературное движение октябрьского десятилетия // Печать и революция. – 1927. – № 7. – С. 15 – 81.
130. Полонский Вяч. Художественное творчество и общественные классы // Печать и революция. – 1929. – № 1. – С. 5 – 37.
131. Полонский Вяч. Художник и общественные классы // Начало пути: Из советской литературной критики 20-х годов / Сост., послесл., примеч. О.В. Филимонова. – М. : Советская Россия, 1987. – С. 128 – 137.
132. Полянский В. Об идеологии и литературе // Современная русская критика (1918 – 1924). – Л. : Госиздат, 1925. – С. 99–107.
133. Полянский В. «Писатели об искусстве и о себе» // В.Полянский (Лебедев). Вопросы современной критики. – М. – Л. : Гиз, 1927. – С. 143-156.
134. Полянский В. По поводу Б. Эйхенбаума // Печать и революция. – 1924. – Кн. 5. – С. 35 – 38.
135. Полянский В. «Серрапионовы братья» // В. Полянский (Лебедев). Вопросы современной критики. – М. – Л. : Гиз, 1927. – С. 156 – 163.
136. Пролетариат и искусство: Резолюция, принятая на Первой Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительских организаций 20. IX.1918 г. // Пролетарская культура. – 1918. – № 5. – С. 12.
137. Ратнер. Кого я жду // Литературный еженедельник. – 1923. – № 5. – С. 12.
138. Рашковская А. Восходящие силы литературы // Альманах «Петроград». – Пг. – М. : «Петроград», 1923. – С. 146 – 164.
139. Родов С. Эстетическая критика как орудие классовой самозащиты // Современная русская критика (1918 – 1924). – Л. : Госиздат, 1925. – С. 115 –125.
140. Розова Н.А. Творческий путь Н.Н. Никитина-прозаика (20-е – 30-е гг.) : Автореф. дис. ...канд. филолог. наук / Н.А. Розова. – Л., 1976. – 23с.
141. Садофьев И. Мученики моды // Красная газета. – 1922. – 12 августа.
142. Свентицкий А. Сморщенный лимон // Литературный еженедельник. – 1923. – № 4. – С. 12.

143. Семенов С. Современные писатели // Жизнь искусства. – 1926. – № 9. – С.8.
144. Сент-Бев Ш. – О. Шатобриан в оценке одного из близких друзей в 1803 г. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост. Г.К. Косикова. – М. : Московский ун-т, 1987. – С. 39 – 48.
145. «Серрапионовы братья»: Заграничный альманах. – Берлин: Русское творчество, 1922. – 240 с.
146. «Серрапионовы братья» в зеркалах переписки. – М. : Аграф, 2004. – 544 с.
147. Серрапионовы братья о себе // Литературные записки. – 1922. – № 3. – С. 25 – 30.
148. Силаев А.С. Литературный процесс 20-х годов: Формирование эстетики тоталитаризма / Силаев А.С. – Харьков, 1993. – 72 с.
149. Слонимский А. В поисках сюжета // Книга и революция. – 1923. –№ 2. – С. 4 – 6.
150. Слонимский М. Восемь лет «Серрапионовых братьев» // Жизнь искусства. – 199. – № 11. – С. 5.
151. Современная русская критика (1918 – 1924): Сборник. – Л. : Госиздат, 1925. – 332 с.
152. Соловьев Б.И. Николай Тихонов / Б.И. Соловьев. – М. : ГИХЛ, 1958. – 234 с.
153. Сталин И. Ответ писателям-коммунистам из РАППа // Знамя. – 1990. – № 1. – С. 199.
154. Терентьева Т.Г. Творчество В. Каверина: Автореф. дис. ...канд. филолог. наук / Т.Г. Терентьева. – М., 1965. – 21 с.
155. Томашевский Б. Литература и биография // Книга и революция. – 1923. –№ 4 (28). – С. 6 – 9.
156. Томашевский Б.Д. Формальный метод // Современная литература. – Л. : Мысль, 1928. – С. 144 – 154.
157. Троцкий Л. Литература и революция / Л. Троцкий. – М. : Политиздат, 1991. – 400 с.
158. Троцкий Л. Серрапионовы братья. Всеволод Иванов. Ник. Никитин // Троцкий Л. Литература и революция. – М. : Политиздат, 1991. – С. 64 – 69.
159. Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 150 – 167.

160. Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 255 – 270
161. Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 270 – 281.
162. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.
163. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка / Ю.Н. Тынянов. – М. : Советский писатель, 1965. – 301 с.
164. Тынянов Ю.Н. Промежуток // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 168 – 195.
165. Тынянов Ю.Н. «Серрапионовы братья» Альманах 1 // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 132 – 136.
166. Тынянов Ю., Эйхенбаум Б. Предисловие // Русская проза: Сборник статей / Под ред. Б.М. Эйхенбаума и Ю.Н. Тынянова. – Л. : Academia, 1926 – С. 5 – 11.
167. Тэн И.-А. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост. Г.К. Косикова. – М. : Московский ун-т, 1987. – С. 72 – 95.
168. Федин К. Горький среди нас / К. Федин. – М. : Советский писатель, 1977. – 358 с.
169. Ховин В. «Смонтированная поэтика» // Книжный угол. – 1922. – № 8. – С. 29 – 38.
170. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность и развитие литературы / М. Б. Храпченко. – М. : Советский писатель, 1975. – 408 с.
171. Цыганкова Д.Г. «Серрапионовы братья» и В. Каверин // Ученые записки МОПИ, 1957. – Т. IV. – с. 109 – 130.
172. Чулкова М.О. Поэтика Михаила Зощенко / М.О. Чулкова. – М. : Наука, 1979. – 200 с.
173. Шагинян М. Серрапионовы братья // М. Шагинян. Литературный дневник. – Санкт-Петербург : Парфенон, 1922. – С. 105 – 110.
174. Шагинян М. Условность и быт // М. Шагинян. Литературный дневник. – Санкт-Петербург : Парфенон, 1922. – С. 29 – 34.

175. Шагинян М. Формальная эстетика // М. Шагинян. Литературный дневник. – Санкт-Петербург : Парфенон, 1922. – С. 23 – 28.
176. Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). / В. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1990. – 544 с.
177. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). – М. : Советский писатель, 1990. – С. 58 – 72.
178. Шкловский В. О Зощенко и большой литературе // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). – М. : Советский писатель, 1990. – С. 413–419.
179. Шкловский В. Письмо о России и в Россию // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). – М. : Советский писатель, 1990. – 146 – 150.
180. Шкловский В. Серапионовы братья // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). – М. : Советский писатель, 1990. – С. 139 – 141.
181. Шошин В.А. Поэт романтического подвига / В.А.Шошин. – Л. : Советский писатель, 1976. – 432 с.
182. Эйхенбаум Б. В ожидании литературы // Современная русская критика (1918 – 1924). – Л. : Госиздат, 1925. – С. 251 – 257.
183. Эйхенбаум Б. Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б. «Сквозь литературу». – Л. : Academia, 1924. – С. 152–157.
184. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. «Сквозь литературу». – Л. : Academia, 1924. – С. 171–196.
185. Эйхенбаум Б. Литература и писатель // Б. Эйхенбаум. Мой современник: Словесность, наука, критика, смесь. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1929. – С. 59 – 82.
186. Эйхенбаум Б. Литературный быт // Б. Эйхенбаум. Мой современник: Словесность, наука, критика, смесь. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1929. – С. 49 – 59.
187. Эйхенбаум Б. О Шатобриане, о червонцах и русской литературе // Жизнь искусства. – 1924. – № 8. – С. 3 – 4.
188. Эйхенбаум Б. Предисловие // М. Арсон и С. Рейсер. Литературные кружки и салоны. – М. : Прибой, 1929. – С.3–7.
189. Эйхенбаум Б. 5=100 // Книжный угол. – 1922. – № 8. – С.39 – 40.

190. Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Тракаты, статьи, эссе / Сост. Г.К. Косикова. – М. : Московский ун-т, 1987. – С. 169 – 177.
191. Broun E. Russian literature since the Revolution. – N. –Y., 1963.
192. Fratello di Serapione. A cure di Maria Olsufieva. Bari de Donato, 1967.
193. Oulanoff Hongor . The Serapion brothes. Theory and practice. By Hongor Oulanoff . The Hague –Paris, Mouton, 1966. – 186 p.
194. Posnere Vladimir. A Pietrogrado con i Fratello di Serapione. Rinascita. – Romf, 1967.
195. Slonim Mark. Soviet Russian Literature Writes and Problems. – N. –Y., 1964. – 368 p.
196. Struve Gled. Geschichte der Sowjet literature. – Munchen, 1963.

Для заметок

Содержание

Введение	4
Глава 1. Концепция художника в эстетической программе группы «Серapiоновы братья»	15
1.1. Характер взаимодействия творческой личности и социальных факторов в концепции «Серapiоновых братьев»	16
1.2. Профессионально–специфические аспекты эстетической программы «Серapiоновых братьев»	64
Глава 2. Альманах «Серapiоновы братья» как творческая реализация идейно-эстетических принципов группы	91
2.1. Особенности сказовой формы рассказов М. Зощенко («Виктория Казимировна») и Вс. Иванова («Синий зверюшка»)	94
2.2. «Звериные» рассказы альманаха	104
2.3. Творческие поиски серapiонов–«западников»	117
Выводы	134
Литература	137

Навчальне видання

Шулик Поліна Львівна

**Група «Серрапионовы братья» в контексте
литературной эпохи 20-х годов**
(російською мовою)

Редактор *Н.Г.Пянковська*
Комп'ютерна верстка *В.О.Фаріон*

Підписано до друку 14.07.2009 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура ExcelsiorСур. Друк офсетний.
Ум.друк.арк.8,83. Обл. вид. арк. 7,86.
Тираж 50 пр. Зам. № 273.

Видавництво “Аксіома”
(свідоцтво ДК №1808 від 26.05.2004 р.)
м. Кам’янець-Подільський, а/с 8, 32300
Тел./факс: (03849) 3-90-06

Надруковано в друкарні ПП “Аксіома”
пров. Північний, 5, м. Кам’янець-Подільський, 32300