

К ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА. МЕЖВОЕННОЕ ВРЕМЯ

© 2019 г. Г. Карпи

Доктор филологических наук, профессор неаполитанского Университета “Л’Ориентале”,
Италия, 80139, Napoli, via Duomo, 219
gcarpi@unior.it

Дата поступления материала в редакцию 6 июня 2018 г.

ON A HISTORY OF THE 20th CENTURY RUSSIAN LITERATURE. THE INTERWAR PERIOD

© 2019 Guido Carpi

Doctor of Philological Sciences, Professor of the University of Naples “L’Orientale”,
Italy 80139, Napoli, via Duomo, 219.
gcarpi@unior.it

Received by Editor on June 6, 2018.

Эта работа является попыткой определить общую смысловую рамку анализа и описать принципы развития русской литературы межвоенного времени, с особым акцентом на диалектике “цельности” и “разнородности” в культурной эволюции. Речь идет об отношениях между элементами непрерывности и элементами, указывающими на почти внезапное и непредвиденное возникновение новой конфигурации: на стыке “двойной сегментации” каждое литературное явление служит звеном между различными линиями эволюции, которые, в свою очередь, связаны с миром исторических отношений. Центральными моментами диалектики развития являются смена позднеимперской и раннесоветской культурных парадигм, расщепление русской литературы на три подсистемы, определение границ этих подсистем и возможность их описания как частей единой общей структуры.

This paper attempts to define a general conceptual framework for the description of the principles of development of Russian literature of the inter-war period, focusing particularly on the dialectics between “identity” and “otherness” in cultural evolution, that is, between elements of continuity and intimations of the emergence of new, often sudden and traumatic, configurations. The point where this “double segmentation” intersects is where each literary phenomenon is configured as a ring connecting various lines of development, each of which, in its turn, stands in a complex correlation with the world of historical relationships, that is, with the series of socio-economic factors. The above-mentioned dialectics of development is characterized by the following discontinuities: the shift from the late-Imperial cultural paradigm to the proto-Soviet one; the ongoing fragmentation of Russian literature in three subsystems or “half-literatures” (official, underground, and that of émigrés), none of which seems to possess the functional traits which are usually ascribed to a “normal” literary system. The definition of a possible general paradigm which can subsume the three “half-literatures” is also the only way to define the ways in which a departure from that paradigm has been achieved, that is, the birth of a new conceptual framework (with its difficulties and tensions) within which literature has developed after the Second World War.

Ключевые слова: межвоенное время, русские эмигранты, русская литература, русская поэзия, русская проза, русская эмиграция, сталинизм, Ахматова, Булгаков, Набоков, Пастернак, Платонов, Шолохов, Цветаева.

Key words: Interwar period, Russian émigrés, Russian literature, Russian poetry, Russian prose, Stalinism, Akhmatova, Bulgakov, Nabokov, Pasternak, Platonov, Sholokhov, Tsvetaeva.

DOI: 10.31857/S241377150003915-9

Ровно столетие начала Октябрьской революции и четверть века конца эксперимента цивилизаций, началом которого эта революция послужила: двойная “круглая дата” обязывает к размышлению о том, чем оказались советская и “подсоветская” литературные культуры, и к оценке их наследия. Какими бы ни были символические отблески этого прошлого, “прочитанная книга коммунизма лежит сегодня открытой. Теперь, когда в ней не надо жить, её стало можно читать” [1, с. 639]: если десятилетиями спорили о советском опыте ради вручения дипломов или позорного шельмования, теперь же мы можем подойти к нему как к предмету познавательного анализа, при всей его сложности и противоречивости, *Затем что между шалых — самый шалый, / Кто утверждать берётся наобум. / Иль отрицать с оглядкой слишком малой.*

Настоящая статья является переработанным и расширенным переводом Введения ко второму тому моей Общей истории русской литературы [2, с. 11–29]: и мотивировка, и смысловой инвентарий те же, что и в предыдущей одноименной работе об истории литературы имперского периода [3]. Литература вносит крупнейший вклад в возникновение национальной идентичности и оформление её исторической памяти: адекватно познавать эту литературу возможно, лишь покинув план отдельных биобиблиографических статей ради осмысления и описания процессов, в которых деятели культуры, произведения, эстетические течения чередуются и переливаются друг в друга как бесконечные звенья цепи, или вернее, сочетания концентрических кругов. В постепенном пересечении и скрещивании таких кругов (по мере их удаления от “сегодняшнего дня” своего возникновения) и складываются понятия литературной эпохи, литературной эволюции (см. [4, с. 155 и далее]).

Непрерывность. “Как в литературе, так и в жизни после октября 1917 года начинается совсем другая история”, — таково было заключение моей первой статьи [3, с. 207]. Я заблуждался — или вернее, влекомый самой логикой разрабатываемого материала, я рассматривал литературную эпоху модернизма начала XX в. с одного единственного из возможных углов зрения, а именно с установкой на *прежде*: в широкой перспективе литературного цикла периода Империи модернизм начала века представлялся мне лишь конечным, итоговым этапом двухвековой эволюции, и в то же время (в более узком временном разрезе) отражением кризисного состояния Российской Империи как общественно-политического организма и русской интеллигенции как выразителя национального самосознания. Но как часто бывает, всё дело в перемене параллакса: теперь, рассматривая ту же

эпоху с противоположного угла — с установкой на *позже*, — она оказывается инкубатором литературных явлений, которые созреют лишь в советское время. Например 1913-й, последний “нормальный” год имперского историко-культурного цикла. Это пора окончательного самоопределения тех направлений в поэзии, которые — находясь под общим знаменателем модернизма — резко противопоставляют себя предшествующему символизму и которые составят костяк поэзии (и не только) последующих десятилетий: акмеизм Цеха поэтов, в поиске равновесия пусть и *живого*, по определению Мандельштама, т.е. подвижного, вечно подвергаемого *переучету*, между элементами, составляющими реальность, в т.ч. между индивидуумом и множеством исторических и культурных контекстов, с которыми он вынужден взаимодействовать (см. [5]); авангард кубофутуристов, наоборот, устремлённый к преодолению дискретности тех же элементов. В акмеистических поисках *живого равновесия* между собой и разными плоскостями бытия те, кто почувствуют себя не вполне (или совсем не) в ладу с новыми порядками, найдут ключ для сохранения автономии самовыражения. Что же касается поэтических течений, в разной степени вытекающих из авангарда, с началом революции они преодолеют стадию самодовлеющего эпатажа: 1917 год высвободит Маяковского с товарищами из тесного круга авангардных кафе и спроецирует их на куда более апокалиптические сценарии.

Мейнстрим русской прозы в 1900-е годы находился под прочной гегемонией околореалистических направлений (знаньевцы и примыкающие к ним), в то время как экспериментальная проза модернистов оставалась на обочине издательского и читательского поля, как и любая установка на сказ, т.е. на открытый впервые Гоголем набор приёмов, деформирующих текст по всем параметрам (топике, стилю, языку и т.д.) ради выражения точки зрения, более или менее отличающейся от точки зрения предполагаемого рассказчика (о сказе как “принципе композиционно-художественного оформления и стилистического отбора” см. [6, с. 45, 50]). В начале 1910-х годов приемы, выработанные модернистской прозой в чистом, радикальном виде, начинают заражать — хоть и в довольно “диффузной” форме — всю прозу, а именно:

1) фабульный ход событий затемняется и раздробляется, порой исчезает;

2) повествование унифицировано и динамизировано уже не сюжетом, но чередованием, повторением и сплетением лейтмотивов, основанных на весьма сложных тропах;

3) появляются эпифании, т.е. фокусирования на детали, немотивированные и нерелевантные для сюжета, намекающие на некую иначе невыразимую онтологическую основу (по технике, сходной, например, с экспериментами Дж. Джойса в *Портере художника в юности*, 1914–15);

4) эстетическая функция слова усматривается в его отклонении от языкового стандарта, с явной ориентировкой на сказ: языковые реестры, грамматика, синтаксис, лексика подвергаются разным степеням деформации;

5) речь рассказчика моделируется на несобственно-прямую речь (на имитацию устного рассказа со стороны необразованного или малообразованного рассказчика) и на разные сказовые модели, до почти полной неотличимости от речи персонажей;

6) повествователь вовлекается в повествование, становится, в свою очередь, “темой”.

После революции эти приёмы используются начинающими писателями для выражения новых тем, подсказанных эпохой: эмфатизация социального хаоса, брутализм, поэтизация насилия, интерес к “плебейским” и маргинальным субкультурам. Возникает главный стилевой мейнстрим первой половины 20-х годов — так называемая орнаментальная проза.

Потерянное поколение. Несмотря на то, что перечисленные факторы преемственности, исторический излом 1917 года всё-таки налицо. Поколение культурных деятелей воспринимает себя как венец эпохи, как последнее слово целой культурной традиции и при этом смутно отдаёт себе отчёт в том, что оно уже сформировано по лекалам новой эпохи. В течение нескольких месяцев органический процесс культурного развития приостановлен и спутан: снаружи как бы производится хлопотливая работа ломки-перестройки, налаживания и прилаживания частей, но колёса культурной машины вертятся беспомощно в воздухе. На водоразделе двух исторических циклов атомы культуры мочатся на решете, которое и просочит их, разлагая привычные соединения и образуя новые составы, и у каждой личной судьбы определит будущую, накануне ещё немыслимую траекторию. Но деятели культуры, вовлечённые в этот водоворот будут судить о настоящем по категориям прошлого до тех пор, пока новая реальность не утвердится властно в их сознании. Об этом и говорит Мандельштам: <...> *разбит твой позвоночник, / Мой прекрасный жалкий век!*

Как раз из-за предельной четкости исторического переворота 1914–1921-х гг. (1917-й как линия

разлома) даже незначительная разница в возрасте определяет весьма различные жизненные и творческие судьбы: “тогда каждый год разницы между нами много значил” [7, с. 186]. Разумеется, дело не только в возрасте: “В эпохи полной перетасовки, — вспомнит Надежда Мандельштам задним числом, — поколение исчисляется не только по возрасту, но и по принадлежности к той или иной формации” [8, с. 580]; воспетый Мандельштамом *век-зверь* проявляется, прежде всего, как общность судьбы между людьми одного социокультурного круга.

Образовавшийся в 1910-е годы возрастной разрез можно определить как русский вариант общеевропейского *потерянного*, или — по Гертруде Стейн — *забытого поколения*, душевно изуродованного (если не истребленного физически) Первой мировой — это сверстники Ремарка, Хемингуэя и Селина (см. [9]). Повзрослевшие после революции 1905 года представители этого поколения вступили в сознательный возраст уже после кризиса как демократической культуры конца XIX века, так и чаяний вселенских перемен символистов лет на десять постарше.

Родившиеся в середине 1890-х годов, потерянные, или “забытые”, проводят ранние десятилетия нового века в идейном и ценностном вакууме, наполненном лишь “бурливо-холодной, пресыщенной, полуночной жизнью” предвоенного Петербурга (Алексей Толстой) и только что возникшей массовой культурой, чтобы внезапно разбиться о войны и революции: слишком молодые, чтобы обладать уже сложившейся идентичностью и пытаться влиять на происходящее, но уже слишком “взрослые”, чтобы потом найти свое органическое место в новом советском мире, который со своей стороны не простит им их “буржуазного” происхождения. Неслучайно именно из поколения середины девятых выйдут передовые кадры эмигрантской литературы: по ретроспективному свидетельству Георгия Адамовича — “Нашему поколению выпало на долю именно перенестись из одного мира в другой” (цит. по: [10, с. 55]).

На родине же разрушение кастовых, этнических и ценовых границ означает высвобождение новых социокультурных сил: утверждается совершенно иной ряд имен, неслучайно провинциального, мещанского или низового (да и нередко инородного) происхождения. И те, которые могут похвастаться более высокой сословной принадлежностью (Михаил Зощенко, Леонид Леонов, Лариса Рейснер) усваивают социокультурные категории той среды, в которую они попали; также для Юрия Тынянова и Бориса Эйхенбаума — отнюдь не плебейского, но

провинциального и инородного происхождения — их наука и их литература была непредставима вне революции.

Итак, два параллельных ряда начинающих (или почти начинающих) писателей в первые послереволюционные годы на родине и в эмиграции в решающей степени альтернативны между собой: в гипотетической России без революции “смерды-шариковы” Эдуард Багрицкий, Илья Ильф, Михаил Шолохов или Андрей Платонов никогда бы не утвердились как писатели; в реальной революционной России у “белой кости” вроде Николая Оцупа, Георгия Иванова, Ирины Одоевцевой или Владимира Набокова не было никакого будущего. Русская литература расщепляется не только на две противоположные типологии отношения к установившемуся политическому строю, но прежде всего на две разные типологии интеллектуала, что, разумеется, не исключает целый ряд общих влияний: около середины двадцатых годов, например, Борис Поплавский и Юрий Олеша, Набоков и ленинградские “чинары” смотрят те же фильмы Бастера Китона, Чарли Чаплина, братьев Маркс и Дугласа Фэрбенкса, Дэвида Гриффита, Сесила де Милля и немецких экспрессионистов (особенно Фридриха Мурнау), и немало веяний из того кино просачивается в их столь разные творческие установки.

Новая публика, новый язык. Итак, главный вопрос в том, чтобы определить алгоритм формирования новой советской культуры из остатков старой в сочетании с новыми факторами. В первую очередь необходимо преодолеть исключительный акцент на культурных элитах (или на их реликтах), так как главная переменная нашего алгоритма — это и есть массы, теперь вторгающиеся в культурное пространство: “В центре всей библиотечной жизни стоит сейчас у нас новый читатель, — пишет тогдашний профессионал, — тот самый массовик, которого так долго, так нетерпеливо, но и так тщетно ожидали все друзья просвещения. Он пришел — и тотчас же заполнил все места, все цели, через которые в той или иной форме можно приобщиться к культуре” [11, с. 69]. Для слоев, получивших доступ к образованию благодаря новым социальным лифтам, *тетрадь* и *книга* становятся символами социального искупления, и (по неизбежному закону семиотики) перестановка какого-либо культурного явления в новый контекст приводит к видоизменению функции, в конечном итоге, к преобразованию самого содержания: “Мы до 1918 г. говорили: у этой книги, т.е. у её содержания, такие-то качества, — подтверждает другой библиограф и библиотекарь. — А после 1918 г. мы находим, что у неё качества совсем иные. Переменилось содержание — да, содержание, не внешнее,

а внутренняя ее сторона” [12, р. 44]. Новый читатель пока еще “неуловим”, он “с энтузиазмом и с жадностью читает всё, что до него доходит, но ему нужна не русская литература, а вообще книга. Он не подозревает, что русская литература ждёт его, что она хочет, чтобы он за нею следил. Он готов читать всё, о судьбе русской литературы не задумывается” [13, с. 280].

Новый читатель несёт с собой новую речевую среду: в ней теперь — волей-неволей — совершаются и производство литературы, и ее потребление. Изменения в “культурном” языке метрополии начались уже во время Мировой войны из-за потока беженцев с западных окраин империи: евреи, украинцы, белорусы, пустившие в обиход массу провинциализмов (напр., *извиняюсь*). Революция уничтожает или подвергает коренной перестройке все институты формирования и воспроизводства коллективной идентичности, ответственные за стабилизацию и распространение письменной и устной нормативной речи (школы, университеты, академии, прессу, книгоиздательства); и, прежде всего, уничтожаются или вытесняются из общественной жизни хранители традиционной нормативной речи: представители образованного городского сословия, чья *правда* (или мировоззрение) никому больше не нужна: “Есть и другая правда, — записывает первый директор Института по детскому чтению, — правда людей, поднимающихся снизу с великой жаждой жизни. Они ведь просто не знают всего, что висит над нами как итог предшествующей жизни” (цит. по: [14, с. 67]).

Язык этого нового правящего социального слоя является результатом скрещивания многочисленных периферийных или субстандартных речевых систем: например, группа сибиряков, ставших моряками и воевавших на Чёрном море, затем вступивших в партию и поднявшихся на руководящие политические или административные роли, будет выражаться на смеси сибирского говора, матросского жаргона и новой официозной лексики с избытком порой плохо переваренных идеологических штампов; примеры можно было бы умножить (блатной жаргон, кальки и заимствования из украинского, грузинского, идиша или иных языков окраин империи). Итак, традиционная нормативная речь “теснится и уступает место слову топорному, неоформленному, за которым одно лишь право — право, основанное на фактическом широком его бытовании в живой речи эпохи” [15, с. 126]. Эта картина воспроизводится как нельзя лучше в речи героев “Конармии” или персонажей зощенковских рассказов и описана Маяковским, например, в стихотворении “О фиасках, апогеях и других неведомых вещах” (1923).

Россия 1920-х годов — плебейская и полукрестьянская страна: по данным опроса 1928 года, 54% получивших начальное образование не знает, что такое Коминтерн; 72% не знает, что такое фашизм; 97% не знает, что такое электрификация (см. “Журналист”, № 10); в немногочисленных городах живет 14,3% населения (против 78% Великобритании и 56,1% Германии, данные 1927 года); из этого следует, что на языковой мейнстрим — в том числе и письменный — оказывает сильное влияние деревенское или недавно урбанизированное население: при минимальной или отсутствующей организации иерархии стилевых уровней изобилуют простые предложения и конструкции, характерные для разговорного языка с примесью разрозненного речевого материала, заимствованного из других регистров. Этот весьма нескладный речевой стандарт проникает и в литературный язык, где на прочно сложившуюся традицию сказа, употребляемого в экспрессивных целях, накладываются теперь всевозможные деформации и отклонения, порождаемые общим языковым разложением: главная разница в том, что Гоголь, Лесков и Ремизов не писали для читателей, говорящих на одинаковом языке с их персонажами, а Зощенко, Маяковский и Платонов для таких читателей и писали или, по крайней мере, так думали (см. [16]). Из этих предпосылок быстро возникают “поэтика некультурности” у Зощенко [17, с. 575 и далее], “сжатый, координирующий язык” Маяковского, соответствующий “эпохе, коллективизирующей и спланивающей людей для прямой совместной деятельности” (так левовец Борис Арватов писал в неопубликованной итоговой книге о поэте), и даже альтернативная риторическая система Платонова (см. [18, с. 395–400]).

Жанр и окрестности. Не только литературный язык, но и традиционная система повествовательных жанров подвергается стремительной деконструкции. Как замечает Тынянов в 1924 г., “исчезло ощущение жанра”: традиционная форма, как рассказ или повесть, “больше не ощущается как жанр”, так что “слова лишены резонанса, действие развивается нерасчетливо, вслепую” [19, с. 150]. В 1927 г. ему вторит Виктор Шкловский: “Старая форма начинает играть роль английского короля — существует, не управляя” [24, с. 288]. Вопрос усложняется тем, что кризису литературных жанров соответствует кризис персонажей, мотивов и сюжетов, свойственных дореволюционной литературе: уже в 1923 г. левовцы Маяковский и Брик иронизировали на тему о том, что у традиционной прозы — свои “особо ходульные герои”, а именно: “он+она+любownik — новеллисты; интеллигент+девушка+городовой — бытовики;

некто в сером+незнакомка+христос <так!> — символисты” [20, с. 448].

Начатый с Пушкина и Гоголя долгий литературный цикл завершен, и прозаики, в некотором смысле, вновь погружены в путаницу композиционных проблем, с которыми должны были справиться основатели русской прозы в 1830-е годы: точно так же, как в “Русском Жиль Блазе” и в “Повестях Белкина”, в “Диканьке” и в “Герое нашего времени”, длинная форма снова расщепляется на цикл фрагментов, скрепленных воедино образом повествователя или условно скомпонованным героем, весьма далёким от органичности характера и психологической компактности героев прозы второй половины XIX века. Герои много и стремительно действуют, но мало рефлексуют (вернее — рефлексуют причудливым и нескладным образом, по образу, сходному с потоком сознания): в художественной прозе начала 1920-х годов “стерлась психологическая повесть, с героем, который думает, думает” [19, с. 151]; следует направить психологический анализ на другие предметы, разрабатывать для неё новые приемы: “Если переживания дяди Вани малость утеряли свою свежесть, то ведь не у одного же дяди Вани имеется внутренний мир”. Так иронизирует Лев Троцкий в 1923 г.: “Каким образом, на каком основании и во имя чего искусство может повернуться к внутреннему миру нынешнего человека, который строит новый внешний мир и тем самым себя самого?” [21, с. 100]. И Эйхенбаум фиксирует исчезновение читателя предыдущей “психологической” литературы: той интеллигенции, которая “как особый, самостоятельный слой <...> была возможна только при той социальной неоформленности, в которой была старая Россия” [13, с. 280].

Вместе с языком и жанровыми ориентирами меняются также приемы стиля и сюжетного оформления: наиболее репрезентативные произведения данного периода строятся на довольно элементарном фабульном каркасе при перебойном и фрагментарном развитии переливающихся друг в друга сюжетных линий. Отличительный признак литературы 1920-х годов — это “живописный беспорядок” [22, с. 297], сулящий социальный хаос: у Хлебникова анархизация происходит на морфологическом уровне, а у Всеволода Иванова — на лексическом; на уровне пунктуации у Артема Веселого, а у Пильняка — на композиционном, в то время как Бабель и Зощенко анархизируют стилистику и Пастернак придерживается “поэтики небрежности” [23, с. 100–144]; по разным линиям расшатывания повествовательной связности двигаются прозаики Пастернак и Мандельштам, Олеша, Платонов. Беспорядок эпохи выражается и символически,

например, в драгоценной мебели, кропотливо собранной кочующими антикварами-реставраторами в “Красном дереве” Пильняка; в бурлескном освещении на нивелирующий советский “беспорядок” намекают kleptomания зощенковских героев и попытка собрать разрозненный гарнитур как стержневая тема “Двенадцати стульев”. И в “Египетской марке” Мандельштам жалуется с горькой иронией: “Центробежная сила времени разметала наши венские стулья и голландские тарелки с синими цветочками”.

Для большинства писателей меняется и опорный хронотоп: вместо трехчлена *столица—городок—деревня* (со всеми вытекающими проекциями на культурное пространство девятнадцатого столетия) вырисовывается теперь запредельная, “окраинная” Россия, безвременный раствор Запада и Востока. Для Пильняка, например, это бассейны Оки, лоно старинных русских городов, тяготеющее к Каспию и Шелковому пути через выход в Волгу: система концентрических кругов от середины в Китай-городе — при символической “евразийской” квазиэтимологии — до крайнего “евразийского” же расширения в треугольнике Углич—Брюгге—Камакура (“Красное дерево”). Для Бабеля в “Конармии” место действия перемещено на пограничные окраины между Россией и Польшей при третьем “азиатском” элементе евреев-ашкеназов, а у Всеволода Иванова в “Бронепоезде 14—69” — на Дальний восток в среду русских и китайских партизан, американских и японских военных и причудливых народностей допотопного вида. И еще — казахские области, Кавказ, Волга, Север, Сибирь, по всем фронтам кровавой, только что завершившейся трагедии: “Гражданская война и голодные годы оказались, как бы сказал кинематографист, фотогеничны”, — так пишет Виктор Шкловский о лидирующем литературном сюжете эпохи [24, с. 286].

Затмение лирики. Что же касается поэзии, анархия экспрессивных регистров временно заглушает лирику, её кризис вызван истощением специфического языкового контекста, в котором сложился особый идиостиль поэтов непосредственно дореволюционной эпохи. Каким бы преобразующим операциям ни подвергали язык, поэты поколения девятых годов разделяли одинаковую речевую культуру, свойственную той среде и той эпохе и подходящую для выражения тех реалий: некую специфическую изначальную творческую языковую экологию (см. [25, с. 219]). После длинной череды катастроф 1914—1921 годов от этого

социально-бытового, культурно речевого субстрата не осталось камня на камне¹.

1921—22 годы — это воистину *annus mirabilis* русской поэзии, еще не разделенной между метрополией и диаспорой: в апреле 1921 г. Ахматова с “Подорожником”; в мае Маяковский с “150 000 000”; в августе Гумилев с “Огненным столпом”; в октябре Цветаева с “Верстами” — последним сборником до эмиграции; в ноябре ещё Ахматова с “Anno Domini MCMXXI”; в декабре Есенин с поэмой “Пугачев”; к концу года Мандельштам с “Tristia”. В течение 1921—22 гг. Ходасевич печатает лирические шедевры, собранные потом в “Тяжелую лиру”. В то самое время, под эгидой Цеха поэтов, впервые выступают будущие представители молодой поэзии эмиграции — Николай Оцуп и Георгий Адамович. В апреле-мае 1922 г. следует достойный финал: “Сестра моя жизнь” и “Зангези” — соответственно почти дебют Пастернака и поэтическое завещание Хлебникова. И так — кто подтверждает своё положение “мэтра” (Ахматова, Хлебников, Гумилев, Маяковский), кто только что достигает позиции первой величины (Цветаева, Есенин, Мандельштам, Ходасевич, Пастернак), кто дебютирует (Адамович, Оцуп и другие “младоакмеисты” Цеха поэтов и Звучащей раковины). Ставки русской поэзии XX века в основном сделаны.

Однако после прорыва 1921—22 гг. — где еще преобладают короткие формы — механизмы лирики постепенно заклинивает, не столько из-за коренного обновления лексики, сколько тем коренным сдвигом, расшатавшем всю систему стилей, о котором шла речь выше: “В лирике последнего времени были признаки того, что она постепенно превращается в монолог высокого стиля, в громкую оду” [26, с. 74]. Установку на большие формы в поэзии второй половины 20-х годов (эпика, обладающая фабульной протяженностью у Пастернака, реанимация жанра метафизической оды у Мандельштама, космически-экзистенциальная поэма у Цветаевой) можно толковать как реакцию а) на реактуализацию поэмы по примеру жанрообразующей блоковской “Двенадцать”; б) на ещё шаткое укоренение наиболее значимых поэтов в новой “языковой экологии”: у них она пока не может пустить в ход “лирическую квантовую механику” [25, с. 220], т.е. вызывать процессы микро-стилистического сливания на достаточно глубоком

¹ О том, как всеобщие исторические сдвиги привели к кризису механизмов трансляции внутреннего мира, говорит, например, Николай Асеев, сравнивая *так называемую Душу* послереволюционного человека с *измятой, изломанной пленкой* Кодак, уже не в силах фиксировать свои движения с <...> *плавным ходом, // Видом уверенным, явственным шагом* (“Лирическое отступление”, 1924).

и сложном уровне. Отсюда вытекает и явление так называемой прозы поэтов, именно в данный период прорастающей по зазорам между беллетристической, эссеистической и мемуарной прозой.

Культура и власть. Учитывая и состав культурного кругозора, и его жестко политизированный характер, не удивит бесперебойное чередование полемик. То, что имеет место, — это не “нормальная” стилистическая эволюция, но — как уже в 1922 г. отмечает Мандельштам в кратком “Конце романа” — труднейшая попытка “приспособления” литературных жанров к новой общественно-политической системе, которая со своей стороны рассматривает культуру отнюдь не как автономную область, где каждый действует, как ему заблагорассудится. Сама система, между прочим, впутана в постоянное и трудное дело самокорректировки, и требования, предъявляемые литературе, меняются изо дня в день, изрядно сбивая с толку операторов литературного сектора: в 1924 г. Тынянов жалуется на то, что писатель создаёт — или пытается создавать — “нужное и должное, и сразу же оказывается, что это не нужно и не должно, а нужно что-то другое. Он создает другое — и опять, оказывается, не нужно” [19, с. 150]. Ни для кого не секрет, что настоящим центром равновесия литературных споров (о них см. [27, с. 299 и далее]) является бушующая на верхушке партии борьба за власть.

Чтобы окончательно урегулировать конфликты в сфере культуры, в мае 1924 г. Отдел печати ЦК устраивает круглый стол с участием писателей. Результатом дискуссии будет компромиссная резолюция ЦК (принята 18 июня 1925 г., опубликована в “Правде” 1 июля), утвердившая право на “свободное соревнование различных группировок и течений” в области формы [28, с. 57]. На первых порах, в тени этой — так сказать — “Великой хартии”, писатели чувствуют себя увереннее: литературное брожение 1926 года хаотично и расковано, как никогда больше.

Единственная черта, объединяющая два десятилетия с конца Гражданской войны до начала Второй мировой — это головокружительный напор, с которым всё постоянно меняется: “Двадцатые и тридцатые годы, — вспомнит впоследствии Евгений Шварц, — это целые эпохи с новыми людьми, новыми книгами, и переходы совершались резче, чем это можно предположить. Административно и вместе с тем органично” [29, с. 688]. Между двумя десятилетиями буфером стоят годы Великого перелома и Первой пятилетки (1928–32 гг.), непосредственно сказывающиеся в плоскости культуры: писатели подвергаются настолько тяжелому сколю и хаотическому нажиму с целью заставить их

дисциплинированно участвовать в “строительстве социализма”.

“Великую хартию” 1925 года нельзя отменить, но можно обойти: основанная в 1929 г. как главный рупор официальной линии в культуре, с первого номера “Литературная газета” призывает писателей стать “ударниками литературы” по образцу социалистических соревнований на фабриках и в колхозах. Повод для сведения счетов с выжившими писательскими объединениями дан в августе 1929 г. заграничным печатанием романов “Красное дерево” Пильняка и “Мы” Замятина (соответственно возглавляющих московский и ленинградский отделы Всероссийского союза писателей). В следующей затем кампании осуждения тестируется впервые новая стратегия управления культурной политикой: по сути принудительные и нередко репрессивные меры сверху оформлены и представлены как самостоятельные мероприятия писателей; литературная критика из орудия борьбы литературных групп превращается в важнейшее средство трансляции сигналов сверху к рядовым членам (см. [30]).

Однако дело не только в принуждении: в эпоху Великого перелома среди писателей непролетарского происхождения возникает ощущение оторванности от масс, осознание невозможности передачи столь сложного и противоречивого материала (возникновение новой цивилизации) в форме, доступной еще полуграмотным массам; в октябре 1929 г. Юрий Олеся оставляет унылую записку: “Для пролетариата я не сделал ничего <...>. Не подлежит никакому сомнению, что всё, написанное мною, пролетариату совершенно неинтересно и не нужно” (цит. по: [31, с. 20, 22]).

Отсюда — пессимизм, выплескивающийся в литературе Великого перелома. Как ни парадоксально, до тех пор, пока культурная политика времён НЭПа разрешала некоторый плюрализм, литературный мейнстрим был составлен из произведений, которые воспевали революцию, хоть и не без известной доли гетеродоксальности: шедевры Пильняка и Бабеля, “Высокая болезнь” Пастернака и поэмы Маяковского, добротные скомпонованные произведения Артёма Веселого, Вс. Иванова, Александра Малышкина, Дмитрия Фурманова, Александра Серафимовича, Фёдора Гладкова, Лидии Сейфуллиной и т.д. Начиная же с 1926–27 гг., т.е. с исходной точки постепенного вытеснения всякой свободной диалектики из литературного пространства, пишутся (но не всегда доходят до читателя или зрителя) произведения, всё более пессимистически настроенные по отношению к современности: от “Зависти” Олеши

к “Котловану” и концовке “Чевенгура” Платонова, от Добычина к “Египетской марке” Мандельштама, от “Самоубийцы” Эрдмана к “Списку благодетелей” того же Олеси, от Вагинова к “Собачьему сердцу” и московским главам “Мастера и Маргариты” Булгакова, от убийства Остапа Бендера в конце “Двенадцати стульев” до самосуда над женой Пантелея и смерти Аксиньи соответственно в начале и в завершении “Тихого Дона” Шолохова. Нет больше и следа расхлябанного революционного романтизма ранних двадцатых: литература пропитана чувством трагедии и гибели. Порой визионерские и иронически-карнавальные, порой стилистически холодные и безучастные, некоторые из самых показательных писателей эпохи (Вагинов, Олеса, Сигизмунд Кржижановский) переворачивают намекающие на онтологическую основу “эпифании” своих непосредственных предшественников в “пустой метафоризм”, сходный с приемами Франца Кафки в таких произведениях, как “На галерее” и “Перед законом”: повествовательные структуры построены подобно метафорам, но лишены ключей толкования и тем самым выражают всеобъемлющее отсутствие смысла. Переломный момент эпохи — некая “точка невозврата” — наступает в апреле 1930 г.: “В русской литературе XX в. не было события, по трагической судьбоносности равного смерти Маяковского” [32, с. 259].

Социалистический реализм. В 1930-е годы целями сталинской культурной политики являются: 1) дисциплинирование новых масс согласованием повседневного поведения с однообразными и общеобязательными социальными нормами; 2) оправдание многочисленных форм неравенства вовлечением (пусть и на чисто декларативном уровне) низших слоев населения в полуэлитарную систему потребительских ценностей [33, с. 214 и далее]. Средствами достижения этих целей представляются: 1) установка на отождествление некоего “авангарда” — реальных либо символических — с всеобщим общественным прогрессом; 2) мобилизация, т.е. попытка урегулировать направление личных усилий граждан ради достижения общегосударственных целей; 3) социальный традиционализм, т.е. реактуализация традиционных гендерных и классовых устоев [34, с. 202]. Что же касается литературы, в 1932 г. упраздняются все автономные группировки и в 1934 г. возникает Союз советских писателей, функция которого — огосударствление процесса творчества, придание ему производственной основы, создание оптимальной системы контроля, наблюдения над замыслом и всеми этапами его воплощения, вплоть до тиражирования

конечного продукта и дальше, через непрекращающиеся кампании “дискуссии” и “критики\самокритики” (см. [35]).

Попытка рециклизации в пропагандистских целях старинного гораианского девиза “соединить полезное с приятным”, или *наставления* через *наслаждение*, на самом деле представляет собой сложное явление, настоящую “машину кодирования потока желаний масс” [36, с. 115]. Социалистический реализм выражает каноническую тенденцию сталинской культуры: создаются образы, к которым все сходные явления должны приспособляться, по возрастающей иерархии сакральных сфер. Реальность представляется не как динамичная и переменчивая эмпирия, но как устойчивая система ценностей, отражающаяся в художественной символике, чтобы застыть в мифических, вечных образах: настоящее абсолютизировано (по Сталину, “Прекрасное — это наша жизнь”); советская культура становится “тотально синхронной” [37, с. 33], так, что в своеобразно музеефицированном вечном настоящем сосуществуют явления и происшествия, зародившиеся в разные эпохи и при разных обстоятельствах (см. [38, с. 44 и далее]).

Общее смысловое ядро сталинской эстетики можно резюмировать весьма расплывчатой и переменчивой формулой “социалистического реализма”, каноническое определение которого гласит — “наиболее глубокое и последовательно правдивое изображение действительности в его революционном развитии”. У литературы и вообще у искусства соцреализма три функции: эпистемологическая, т.е. описание исторических процессов и предвидение их исхода; катализаторная — педагогический стимул к окультуриванию масс в духе, соответствующем разворачивающимся историческим процессам; перформативная, побуждающая коллектив на преобразование действительности по направлению, предвещаемому, желаемому и запланированному обладателями ортодоксии. В сфере воображения, стало быть, творческая функция художника аналогична роли, исполняемой Вождем в деле построения социализма: транслировать теоретическое учение в практическую деятельность через воспитание масс. По семенам будущего, скрытым под коркой эмпирии и видимым лишь обладателям инстинкта “партийности”, Вождь *предвидит* то, что *может* стать; через партию он *планирует* то, что *должно* стать; по внушению Вождя партия мобилизует массы, чтобы они *осуществляли* то, что непременно *будет*, в непрерывной борьбе с силами хаоса и энтропии (о специфически языковых приемах этого дискурса см. [39]).

В основе этой неомифологии лежат тексты, написанные (или редактируемые) самим Вождем. Как аргументирует Евгений Добренко, в 1930-е годы Сталин не пишет теоретических или политических манифестов, но пишет историю: биографии Ленина и самого вождя и прежде всего “Краткий курс истории ВКП(б) СССР” (1938), центральная глава которого “Диалектический и исторический материализм” — или Диамат — является наивысшим средоточием ортодоксии. Нет больше диалектики между разными теориями, но лишь оппозиция аксиом: сталинский дискурс строится «на замыкании нарратива в “круг”, из которого есть только один выход — вовнутрь» [1, с. 658]; читатель атакован со всех сторон, он воспринимается как потенциально девиантная личность, которую надо подавлять “сильным психотропным воздействием” [1, с. 665]. Сталинская неомифология ставит себе целью искусство как инженерию человеческих душ — понятие, у которого множество более или менее непосредственных истоков: от богдановской тектологии до Пролеткульта и Лефа. Но опять-таки именно Сталин метит в самую суть, когда 26 октября 1932 г., на ужине писателей дома у Горького, упрекает наркома обороны Климента Ворошилова: “Ничего ваши танки не будут стоять, если души у вас будут гнилыми. Нет, производство душ важнее вашего производства танков” [40, с. 157]. Организационное орудие для достижения этой цели и есть ССП.

По сути сталинизм является попыткой вовлечь и направлять отсталые массы к созиданию индустриального и урбанизированного общества через авторитарную власть и архаичную обрядность, близкую и понятную тем самым массам. Как ни парадоксально, именно частичный успех этого модернизаторского опыта предопределяет его распад в будущем: в послевоенное время возникают социальные группы, уже полностью укладывающиеся в культурные практики современного общества и воспринимающие как всё более неадекватные и устаревшие сталинские механизмы идеологической ориентировки. И ждановизм поздних 1940-х, и противоречивая культурная политика, последовавшая за смертью Сталина (т.н. оттепель) ставят себе целью поиск выхода из данного тупика. Но эти попытки окажутся безуспешными: не существовало никакой белой магии, способной заменить отвергнутую черную магию Диамата (см. [27, с. 320 и далее]).

Гетто эмигрантской культуры. Литература русского зарубежья несомненно выпадает из культурного пространства, обозначенного выше, является результатом совершенно иных запросов (исторических, социологических, культурно-

идеологических), и делать обобщения тут можно лишь с большой натяжкой. Зато можно проследить некоторые структурные параллели между этими двумя системами, разделенными в 1930-е годы непреодолимой преградой.

Не менее мистифицированной, чем сталинская, представляется саморепрезентация эмигрантской культуры, тщательно построенная в межвоенное время вокруг мифа *изгнанника-за-белую-идею*, к которому большинство эмигрантов на самом деле относилось весьма прохладно. Беззаветно преданная хранению культурной идентичности (или тому, что в качестве таковой воспринималось), эмигрантская литература носит мнемонический и археологический характер, в её тематике и идеологии господствуют ностальгические настроения: воспевание утраченной “старой доброй” помещицей России, идеализация героического эпоса “белого дела” и уход в слащавый клерикализм (что, между прочим, затрудняло её взаимоотношения с куда более динамическими культурами межвоенного Запада).

Неудивительно, что при такой установке, когда речь идет об описании бытовой стороны диаспоры, эмигрантские писатели склонны к стилизованной стандартизации: многообразие индивидуальных положений, контекстов и судеб сводится к общему знаменателю *белого героя*; не становится предметом описания настоящая жизнь эмигрантской массы, с её социальной и юридической нестабильностью, часто отягощенная материальной нуждой и неспособностью к интеграции; налицо пренебрежение любой формой интеграции с окружающими культурами ради идеала культуры инкапсулированной, самодостаточной и неподдающейся контаминациям.

“Для русской эмигрантской литературы межвоенного периода в целом характерна установка на продолжение предреволюционных литературных традиций, на непрерывность литературного ряда” [41, с. 79]. Консервативный характер отражается даже в упорном сохранении старого алфавита и исключает признание не только авангардного искусства (которое в эмиграции тем не менее есть, и порой умеет предоставить качественные образы), но и любой формы новаторства: в стилистике и вообще в выразительных средствах господствуют реализм и умеренный импрессионизм писателей-знаньевцев, эмигрировавших практически в полном составе. Крупнейшими исключениями, разумеется, являются Ремизов, Цветаева, Газданов, Набоков, но трое из них воспринимаются как нечто потенциально угрожающее и подвергаются маргинализации, а четвертый вырвется

наконец из гетто эмиграции выходом из русскоязычной литературы.

Как это ни парадоксально, литература эмигрантской “старой гвардии” с конца 1920-х годов переживает тот же самый процесс внутреннего опустошения, что и “социалистический реализм”, хотя причины кризиса у двух систем как раз противоположны: там речь шла о футурологическом искусстве, целью которого мыслилось конструирование “живых образов” некоего будущего, предвиденного, проектируемого и творимого хранителями доктрины, но по мере того, как такое будущее не реализуется на деле, в искусстве, созданном ради его отображения и вызывания, начинается неотвратимый распад. В эмиграции же изначальная установка была на мнемопоэтическое искусство с целью воссоздания “живых образов” некоего прошлого, идеализированного интеллектуалами, которые в том мире сформировались, но и этому искусству уготован процесс оскудения и распада по мере того, как это прошлое удаляется и возникают молодые писатели, у которых нет органической связи с дореволюционной Россией. И футурологическое искусство социалистического реализма, и мнемопоэтический канон старой гвардии эмиграции становятся всё более призрачными компенсаторными фантомами, в то время как внимание новых поколений переключается на куда более мощные доминанты.

Три “недолитературы”. Принципиальным, и, в общем-то, до конца неразрешимым парадоксом является постепенное расщепление целостной русской литературы на три самостоятельных “подсистемы” (см. [41], где, однако, различаются только две подсистемы — *эмигрантской* литературы и литературы *метрополии*), каждая из которых живет по законам, не свойственным для “нормальной” национальной литературы. В момент максимальной стабилизации этой картины (то есть в 1930-е годы) три поля функционируют приблизительно следующим образом.

а) В сталинское время официальная литература действует и воспринимается не как художественная деятельность, но как специфическая форма государственной службы. В ней принципиально отсутствует возможность выражения *миропонимания*: это, собственно, значит, что у нее не может быть и *стиля* как принципа отбора элементов эмпирии и как принципа их *связи*, то есть их комбинации согласно ценностным (аксиологическим) критериям (см. [42]). Без *стиля* — доказывает Лидия Гинзбург в записях 1943 года — “не может родиться новое смысловое качество, слова остаются поэтически не претворенными”, притом на всех уровнях

текста: из сюжета “начисто снята проблематика выбора и моральной иерархии — основная проблема поведения человека, одна из основных проблем мировой культуры” [4, с. 204, 100]; даже в плоскости собственно языковой семантика остается творчески не преломленной. Литературный мейнстрим сталинского времени соткан из сочинений, иногда добротнo скомпонованных, но безнадежно выпадающих из нашего понимания литературы: это поток письменности с элементами литературности².

б) Что же касается “подспудной” литературы, крупнейшими произведениями 1930-х годов признаются сегодня тексты, которые до читателя тогда не доходили (“Мастер и Маргарита” Булгакова, “Чевенгур” Платонова, “Случай” Хармса, “Стихи о неизвестном солдате” Мандельштама, “Элегия” Введенского, “Реквием” Ахматовой и т.д.). Читатель же получал официозную квази-литературу, которая сегодня большей частью ушла из поля зрения читателя и литературоведа. Взваливший на себя полномочия несчастного составителя истории литературы находится в методологическом тупике, ибо как же можно написать какую-либо историю, если литературный ряд состоит из текстов, случайно уцелевших, не знакомых публике, никаким образом не повлиявшим друг на друга, совокупность которых не рисует никакого направления литературного развития? Результатом неизбежно будет набор описательных очерков об отдельных произведениях, а никак не “история”.

Итак, историк литературы, как витязь на распутье, сталкивается с: 1) совокупностью произведений, которые, невзирая на их художественную ценность, во время своего написания никакой истории не имели, поскольку у них не было обратной связи с публикой и никакого влияния друг на друга; 2) официально признанной литературой, считавшейся таковой в свое время, но сейчас не дотягивающей до такой оценки.

в) Не лучше обстоит дело и с эмигрантской “подсистемой”. Сформировавшаяся вокруг литераторов с уже сложившимися в России прочными репутациями, эмигрантская литература напоминает овечку Долли: это клонированный организм, уже родившийся старым. В естественных условиях это закончилось бы сменой литературных поколений и отказом от отживших свое “устоев”, но

² Такое определение подходит и для древнерусской литературы, и для всех видов литературы ритуальной с той разницей, что в Средние века ритуализм выражал мировоззрение эпохи, тогда люди так *думали*, это было их точкой зрения на мир. А в 30-е годы XX века люди так не думали: литература для них “не только не выражение воззрения, но область совершенно условных значений, начисто отрезанных от реальности” [4, с. 203].

в том-то и дело, что условия не были естественными. “Пережив кратковременный взлет в начале 1920-х годов, эмигрантская литература существовала далее на постоянно сужающейся территории, издательской и читательской. Это сужение происходило куда быстрее, чем старшее поколение сходило со сцены, и, таким образом, тенденциям, отличным от консервативной, было всё труднее сохранить свою нишу. Представители молодого поколения <...> оказывались на обочине литературы”, тем более, что новаторские тенденции принципиально отвергались как “эстетический большевизм” [43, с. 312].

Магический реализм. Как быть с этими тремя с позволения сказать “недолитературами”? По каким признакам их можно объединить в единое целое? Именно с этой целью я принял решение описать литературу 1930-х годов, опираясь преимущественно на тексты, принадлежащие к разным “подсистемам”, но свидетельствующие о некоей тенденции эпохи в целом, об общем изменении исторической перспективы: закончился период революционного становления, возник новый строй, новый общественный порядок. Это реальность раз и навсегда заданного мира, жизнь в котором не допускает альтернативных точек зрения на текущую действительность. На смену вопросу *Что делать?* приходит вопрос *Как быть?* С этой определяющей переменной связано множество других изменений: с 1928 года оказывается исчерпанной роль попутчиков как главной движущей силы литературы; на рубеже двух десятилетий наблюдается спад повествовательного сказа, который в своих многочисленных разновидностях засвидетельствовал социальный хаос первой половины 1920-х годов и характерный для того времени распад языкового стандарта, вызванный исчезновением элементов социальной реальности и сменой правящих групп. Но прежде всего приходят в упадок течения, лишённые сюжета, вроде фрагментаризма Бабеля и Пильняка, а также ЛЕФовская утопия о “литературе факта”; наблюдается решительный поворот к сюжетной прозе, тяготеющей к эпосу.

Произведения, помещенные мною в центр литературного процесса данного периода, принадлежат авторам, которые и “попутчиками” никогда не были, и к сказу в собственном смысле никогда не прибегали. Корпус произведений, на самом деле, вовсе не оригинален: “Тихий Дон”, диада “Чевенгур\Котлован” и “Мастер и Маргарита”. Они не только являются крупнейшими попытками восстановления сюжетной и широкомасштабной прозы, но и осуществляют тот поворот в изображении исторической реальности, о котором было сказано выше.

Уже в 1920-е годы не один автор пытался создать роман, который был бы общей метафорой революции, но все эти произведения страдали ретроспективной точкой зрения, типичной для интеллигентов старой формации: Как оказалась возможна эта революция? Каким образом может в ней ориентироваться традиционный интеллигент? Эта задача вполне удастся Платонову и Шолохову: новым людям, выходцам из “низов”, сформировавшимся интеллектуально уже после революции и ставшим “советскими людьми” практически сразу. Революционные процессы и их последствия принимаются ими в качестве само собой разумеющейся данности, и неслучайно при изображении этого насквозь исторического мира они охотно пользуются символикой природно-космических циклов. Шолохов и Платонов описывают не революцию, а судьбу героев, вовлеченных в ее вихрь: Григорий Мелехов, Саша Дванов и Вошев, не имея ничего общего со старым героем-интеллигентом, всё же никак не могут найти своего естественного положения в событиях, в которых они тем не менее участвуют: они — не колесики механизма, но переменные некоего уравнения, функции которого постоянно меняются.

Иначе обстоит дело у Булгакова, который в романе “Мастер и Маргарита” описывает не революцию, а мир, возникший как её результат. Именно полная отчужденность от окружающего общественно-культурного слоя позволяет Булгакову схватывать некоторые его глубинные связи: чем более иррациональным и гротескным кажется писателю мир, порожденный революцией, тем более естественным ключом для истолкования скрытого значения происходящего служит принцип тотальной и произвольной игры с культурными кодами прошлого и настоящего, их непрерывная контаминация.

Авторы ключевых произведений эпохи являются побежденными историей: Шолохов и Платонов как приверженцы некоего (впрочем, понимаемого ими по-разному) “настоящего коммунизма”, так и не реализовавшегося ни при НЭПе, ни в эпоху великий перелома; монархист Булгаков как сторонник консервативного строя. Неудивительно, что они пускают в ход тот же “процесс идеологической компенсации” [3, с. 206], уже отмеченный нами у Пушкина, Гоголя, Достоевского и модернистов на стержне предыдущих исторических изломов: в ответ на необратимый исторический кризис социо-культурные субъекты, подлежащие уничтожению (немедленно или в перспективе), реагируют отрицанием исторического измерения в целом и его подменой разнообразными мифическими суррогатами. Всё творчество Шолохова, Платонова

и Булгакова 1930-х годов символизирует собой ряд необычайно ярких попыток вытеснения (в области поэтического вымысла) происходившей исторической катастрофы и её неизбежных последствий³.

Все три автора считают себя реалистами и не укореняются в поэтике “классического” модернизма, но современному им “социалистическому реализму” — что бы ни значило это понятие — они противопоставляют три разновидности того, что сегодня можно было бы называть “магическим реализмом”, где плоскость эмпирии нагружается признаками ремифологизации⁴. У всех троих время носит циклический характер и приводится в движение надвременными архетипами: в “Тихом Доне” это братоубийство, гибель любимой женщины, возмездие и его приятие, проекция жизни на природные циклы и особенно зов крови, родовых связей как самое коренное и неотвратимое; в “Мастере” — это мистика любви, самопожертвования и прощения, пророческая и спасительная роль искусства, призвание художника как аналогон страстей не очень-то канонического Христа; в “Чевенгуре” и “Котловане” — это (неудавшееся) воссоединение с предками, обесмысливание истории как таковой, утопия “нового человека” в неисторическом, но космологическом понимании. Отсюда и “открытая” концовка у всех трех романов, и нарастающая мифологизация главного персонажа, как бы в виде компенсации исторического провала: Мелехов всё более уподобляется святому Георгию, Мастер возносится в Лунный свет, где обитает Иешуа, и конечное исчезновение Дванова носит не менее очевидные христологические признаки.

³ В поэзии подавление и обезвреживание травм современности через её компенсаторную ремифологизацию достигается по-разному: обериутами — путем некоего короткого замыкания эмпирией с её онтологическим субстратом; в жертвенном эпосе у Ахматовой периода “Реквиема”; путем метафорической гиперсатурации в “Стихах о неизвестном солдате” и в виде умиротворенного возврата к повседневности во “Втором рождении”, единственно опубликованной среди поэтических вершин десятилетия. Тем не менее, даже в минорный и бесконфликтный быт “нового” Пастернака, “большая история” лезет из всех щелей: во “Второй балладе”, в мелодии *дождя*, услышанной сквозь *сон*, под тяжелыми и зловещими *кипящими каплями*, отражаются современные катаклизмы, пусть и воспринятые в состоянии полужабвения.

⁴ В связи с означенными произведениями уместно применение одного из определений гипотетической художественной парадигмы “постреализма” 20-х–30-х гг. (парадигмы, вряд ли существовавшей в временных и жанровых пределах, указанных авторами цитируемого исследования): “Взаимопроникновение типического и архетипического как структурная основа образа, приводящая к сочетанию социальности и психологизма с исследованием родового и метафизического слоев человеческой натуры” [44, т. 1, с. 587].

А что же литература русского зарубежья? Если за “начертание границ” сталинской культуры — не за ее преодоление! — ответственные прозаики “магического реализма”, создавшие всеохватывающие мифические “сказания” о возникшем из революции мире, то пределы эмигрантской судьбы начертаны Владимиром Набоковым и Мариной Цветаевой путем возведения её противоречий на общечеловеческий уровень. Если “начертание границ” культуры эмиграции осуществляется у Цветаевой с опорой на чувство потери корней через сублимацию этого чувства в гордое признание своей уникальности и во всеохватывающую мифологию о поэте, вечно трансгрессивном по отношению к эмпирии и истории (см. [43, с. 272] и мн. др.), Набоков же предельно расширяет выразительный инструментарий (установка на космополитизацию, соответствующая явлениям в других областях искусства: напр., у Стравинского, Кандинского и т.д.) и разрабатывает в своих текстах биспациальную модель мира, где измерения *там\тогда* дореволюционной России и *здесь\теперь* изгнания на Западе могут сосуществовать и дополнять друг друга вместо того, чтобы производить короткое замыкание, как у большинства других писателей эмиграции (см. [41, с. 87]; [18, с. 325]).

Дальше следует долгая агония сталинской культуры и ряд попыток замены разорванного гирмория Диамата каким-нибудь идеологическим суррогатом. На первых порах эстафета временно возвращается к “старым” модернистам Ахматовой и Пастернаку, которые итоговыми “Поэмой без героя” и “Доктором Живаго” отвечают как раз общей потребности оформить и осмысленно резюмировать полвека отечественной истории и, с оглядкой на это прошлое, наметить линии дальнейшего развития. Знакомая нам диалектика между “цельностью” и “разнородностью” в культурной эволюции движется теперь по новым территориям.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Добренко Е. Между историей и прошлым: писатель Сталин и литературные истоки советского исторического дискурса // Соцреалистический канон. СПб.: Акад. проект, 2000. С. 639–657.
2. Carpi G. Storia della letteratura russa. II. Dalla rivoluzione d'Ottobre a oggi. Roma: Carocci, 2016. 354 p.
3. Карпи Г. К истории русской литературы // Вопросы литературы. 2010. № 5. С. 175–208.
4. Гинзбург Л.Я. Проходящие характеры: Проза военных лет: Записки блокадного человека. М.: Новое издательство, 2011. 600 с.

5. *Лекманов О.А.* Акмеизм в зеркале критики // Акмеизм в критике. 1913–1917. СПб.: Изд-во Тимофея Маркова, 2014. С. 4–24.
6. *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 360 с.
7. *Шкловский В.Б.* Человек со спокойным голосом // Воспоминания о Бабеле. М.: Книжная палата, 1989.
8. *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. 3-е изд. Париж: Ymca Press, 1983. 724 с.
9. *Обатнин Г.* “Восьмидесятники” и “потерянное поколение 1914 года” // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 450–483.
10. *Иванова Е.В.* Александр Блок: Последние годы жизни. СПб.; М.: Росток, 2012. 604 с.
11. *Борович Б.О.* Пути изучения читателя // Читатель и книга: Методы их изучения: Сб. статей. Харьков, 1925. С. 67–98.
12. *Рубакин Н.А.* Работа библиотекаря с точки зрения библио-психологии // Читатель и книга: Методы их изучения: Сб. статей. Харьков, 1925. С. 37–66.
13. *Эйхенбаум Б.* В ожидании литературы // Русский современник. 1924. № 1. С. 280–290.
14. *Гудкова В.* Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 565 с.
15. *Чудакова М.О.* Избранные работы. Т. 1: Литература советского прошлого. М.: Языки славянской культуры, 2002. 468 с.
16. *Добренко Е.* Русская литература между читателем и писателем: от соцреализма до соцарта // *Rebechini D., Vassena R.* Reading in Russia: Practices of Reading and Literary Communication, 1760–1930. Milano, 2014. P. 249–261.
17. *Щеглов Ю.К.* Избранные труды. М.: РГГУ, 2014. 957 с.
18. *Левин Ю.И.* Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. 824 с.
19. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.
20. *Маяковский В.В.* Полн. собр. сочинений: В 13 т. Т. 12: Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917–1930. М.: Худож. лит., 1959. 716 с.
21. *Троцкий Л.Д.* Литература и революция. М.: Красная новь, 1923. 352 с.
22. *Щеглов Ю.К.* Проза. Поэзия. Поэтика: Избранные работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 576 с.
23. *Шанур М.И.* Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Кн. 2. М.: Языки русской культуры, 2015. XXII, 586 с.
24. *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. 544 с.
25. *Гаспаров Б.М.* Борис Пастернак: По ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М.: Новое литературное обозрение, 2013. 272 с.
26. *Эйхенбаум Б.М.* О трагедии и трагическом [1919] // Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924. С. 73–83.
27. *Карпи Г.* История русского марксизма / Пер. с ит. М.: Common place, 2016. 344 с.
28. Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП(б) – ВКП(б) – ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике: 1917–1953 / Под ред. А.Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999. 872 с.
29. *Шварц Е.* Живу беспокойно...: Из дневников. М.: Сов. писатель, 1990. 752 с.
30. *Галушкин А.Ю.* “Дело Пильняка и Замятина”: Предварительные итоги расследования // Новое о Замятине: Сб. материалов. М.: Мик, 1997. С. 89–146.
31. *Гудкова В.* Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем “Список благодетелей”. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 600 с.
32. *Флейшман Л.* От Пушкина к Пастернаку: Избр. работы по поэтике и истории русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 780 с.
33. *Volkov, V.* The concept of Kul’turnost’. Notes on the Stalinist civilizing process // *Stalinism. New Directions* / Ed. by Sh. Fitzpatrick. London; New York, 2000. P. 210–230.
34. *Hessler, V.* Cultured trade. The Stalinist turn toward consumerism // *Stalinism. New Directions* / Ed. by Sh. Fitzpatrick. London; New York, 2000. P. 182–209.
35. *Максименков Л.В.* Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997. 320 с.
36. *Надточий Э.* Друк, товарищ и Барт // Даугава. 1989. № 8. С. 114–120.
37. История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 787 с.
38. *Паперный В.* Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 384 с.
39. *Вайскопф М.Я.* Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 384 с.
40. Между молотом и наковальней: Союз советских писателей СССР: Документы и комментарии. Т. 1. 1925 – июнь 1941 г. М.: РОССПЭН, 2011. 1023 с.

41. *Болдыт Ф., Сегал Д., Флейшман Л.* Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века: Тезисы // *Slavica Hierosolymitana*. Т. III. 1978. Р. 75–88.
42. *Карпи Г.* Достоевский-экономист: Очерки по социологии литературы. М.: Фаланстер, 2011. 224 с.
43. *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 264 с.
44. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Русская литература XX века: 1950–1990-е годы: В 2 т. 5-е изд. М.: Academia, 2010.

REFERENCES

1. Dobrenko, E. Between History and the Past: Stalin as a Writer and the Literary Sources of Soviet Historical Discourse. *Socialist Realism Canon*. St. Petersburg, 2000, pp. 639–657. (In Russ.)
2. Carpi, G. Storia della letteratura russa. II. Dalla rivoluzione d'Ottobre a oggi. Roma, 2016. 354 p.
3. Carpi, G. On History of Russian Literature. *Literature Studies*, 2010, No 5, pp. 175–208. (In Russ.)
4. Ginzburg, L.Ya. Passing Characters: Prose of the War Years: Notes of a Blockade. Moscow, 2011. 600 p. (In Russ.)
5. Lekmanov, O.A. Acmeism in the Mirror of Criticism. *Acmeism in Literary Criticism*. 1913–1917. St. Petersburg, 2014, pp. 4–24. (In Russ.)
6. Vinogradov, V.V. On Language in Literary Prose. Moscow, 1980. 360 p. (In Russ.)
7. Shklovsky, V.B. A Man with a Calm Voice. *Memories of Babel*. Moscow, 1989. (In Russ.)
8. Mandelshtam, N. Ya. The Second Book. 3rd ed., Paris, 1983. 724 p. (In Russ.)
9. Obatnin, G. The “80s Generation” and the “Lost Generation of the year 1914”. *At the Turn of two Centuries. Essays in Honour of 60th Birthday of Aleksandr Vasilevich Lavrov*. Moscow, 2009, pp. 450–483. (In Russ.)
10. Ivanova, E.V. Aleksandr Blok: The Last Years of Life. St. Petersburg, Moscow, 2012. 604 p. (In Russ.)
11. Borovich, B.O. Ways to Study the Reader. *The Reader and the Book: Methods of Studying Them*. Kharkov, 1925, pp. 67–98. (In Russ.)
12. Rubakin, N.A. The Librarian's Work from a Bibliopsychological Point of View. *The Reader and the Book: Methods of Studying Them*. Kharkov, 1925, pp. 37–66. (In Russ.)
13. Ejkenbaum, B. Waiting for Literature. *The Russian Contemporary*. 1924, No 1, pp. 280–290. (In Russ.)
14. Gudkova, V. The Birth of Soviet Plots: Typology of the National Drama. Moscow, 2008. 565 p. (In Russ.)
15. Chudakova, M.O. Selected Works. Vol. 1: Literature of the Soviet Past. Moscow, 2002. 468 p. (In Russ.)
16. Dobrenko, E. Russian Literature Between Reader and Writer. *Rebechini D., Vassena R., Reading in Russia: Practices of Reading and Literary Communication, 1760–1930*. Milano, 2014, pp. 249–261. (In Russ.)
17. Shcheglov, Yu.K. Selected Works. Moscow 2014. 957 p. (In Russ.)
18. Levin, Yu.I. Selected Works: Poetics. Semiotics. Moscow, 1998. 824 p. (In Russ.)
19. Tynyanov, Yu.N. Poetics. History of Literature. Cinema. Moscow, 1977. 576 p. (In Russ.)
20. Mayakovsky, V.V. Complete Works. Vol. 12: Articles, Notes, Speeches. November 1917–1930. Moscow, 1959. 716 p. (In Russ.)
21. Trotsky, L.D. Literature and Revolution. Moscow, 1923. 352 p. (In Russ.)
22. Shcheglov, Yu.K. Prose. Poetry. Poetics: Selected Works. Moscow, 2012. 576 p. (In Russ.)
23. Shapir, M.I. Universum Versus: Language – Verse – Meaning in Russian Poetry of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries, Vol. 2. Moscow, 2015. XXII, 586 p. (In Russ.)
24. Shklovskiy, V.B. The Hamburg Score: Articles – Memories – Essays (1914–1933). Moscow, 1990. 544 p. (In Russ.)
25. Gasparov, B. Boris Pasternak: Beyond Poetics (Philosophy, Music, Everyday Life). Moscow, 2013. 272 p. (In Russ.)
26. Ejkenbaum, B. On Tragedy and Tragical. Ejkenbaum, B. *Through Literature*. Leningrad, 1924, pp. 73–83. (In Russ.)
27. Carpi, G. A History of Russian Marxism. Moscow, 2016. 344 p. (In Russ.)
28. The Regime and Literary Intelligentsiya: Documents of TsK RKP(b) – VKP(b) – VchK – OGPU – NKVD about Cultural Policy: 1917–1953. Moscow, 1999. 872 p. (In Russ.)
29. Shvartz, E. I live restlessly... From the Diaries. Moscow, 1990. 752 p. (In Russ.)
30. Galushkin, A. Yu. The Campaign against Pilnyak and Zamyatin: Preliminary Results of the Investigation. *New Items about Zamyatin: Collection of Documents*. Moscow, 1997, pp. 89–146. (In Russ.)
31. Gudkova, V. Yury Olesha and Vsevolod Meyerhold at Work on the Play “A List of Benefits”. Moscow, 2002. 600 pp. (In Russ.)
32. Fleishman, L. From Pushkin to Pasternak: Selected Works in Poetics and in History of Russian Literature. Moscow, 2006. 780 p. (In Russ.)
33. Volkov, V. The concept of Kul'turnost'. Notes on the Stalinist civilizing process. *Fitzpatrick Sh.* (ed.).

- Stalinism. New Directions. London, New York, 2000, pp. 210–230.
34. Hessler, V. Cultured trade. The Stalinist turn toward consumerism. *Fitzpatrick Sh.* (ed.). Stalinism. New Directions. London, New York, 2000, pp. 182–209.
35. Maksimenkov, L.V. Muddle Instead of Music: Stalin's Cultural Revolution 1936–1938. Moscow, 1997. 320 p. (In Russ.)
36. Nadtochy, E. Druk, Comrade and Bart. *Daugava*, 1989, No. 8, pp. 114–120. (In Russ.)
37. Dobrenko E., Tikhonov G. (ed.). A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond. Moscow, 2011. 787 p. (In Russ.)
38. Paperny, V. Culture Two. Moscow, 1996. 384 p. (In Russ.)
39. Vajskopf, M. Ya. Stalin as a Writer. Moscow, 2001. 384 p. (In Russ.)
40. Between the Hammer and the Anvil: USSR Union of the Soviet Writers: Documents and Commentaries. Vol. 1. 1925 – June 1941. Moscow, 2011. 1023 p. (In Russ.)
41. Boldt, F., Segal, D., Fleishman, L. Problems in Studying *Russian Émigré Literature* in the first Third of the 20th Century: Theses. *Slavica Hierosolymitana*, vol. III (1978), pp. 75–88.
42. Carpi, G. Dostoevsky as an Economist: Essays on Sociology of Literature. Moscow, 2011. 224 p. (In Russ.)
43. Shevelenko, I. Tsvetaeva's Literary Path: Ideology – Poetics – Identity. Moscow, 2002. 264 p. (In Russ.)
44. Lejderman, N.L., Lipovetsky, M.N. 20th Century Russian Literature: 1950–1990 years, in 2 vols. The 5th ed. Moscow, 2010. (In Russ.)