

---

## О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ СОДРУЖЕСТВА ПИСАТЕЛЕЙ РЕВОЛЮЦИИ «ПЕРЕВАЛ»

А.Ю. Овчаренко

Кафедра русского языка юридического факультета  
Российский университет дружбы народов  
Ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

В статье по-новому анализируются дискуссии второй половины 1920-х годов о творческом методе, переосмысляются традиционные представления о роли «Перевала» в создании единого творческого метода русской литературы метрополии.

Одной из основных проблем современного российского литературоведения все еще является отсутствие единой точки зрения на литературный процесс 1920—1930-х гг. Разнообразные гипотезы, появляющиеся с конца 1980-х гг., пока не дают цельного представления о литературном процессе: как обо всей совокупности фактов и явлений литературы, взятых в их хронологической последовательности и художественной преемственности, с одной стороны, так и о явлении, основным законом которого является взаимодействие между имманентными законами создания художественного текста и объективными тенденциями времени [1].

Хотя исследователи единодушны в оценке драматических событий 1917 г. в России, одним из результатов которых стала смена художественно-эстетических парадигм («взрыв» (Ю.М. Лотман), «сломяк культуры» (Г.А. Белая), «раскол» (М.М. Голубков), литературный ряд того времени как система художественных ценностей еще не выстроен, отсутствует многомерное, собственно историческое осмысление литературного развития 1920—1930-х гг. [2]. Должного внимания не уделяется и одной из важнейших составляющих любой художественной (литературной) системы — художественному (или, как его стали называть в начале 1930 гг. в СССР, — творческому методу). Использование в качестве характеристики литературы понятия «творческий метод» — этой своеобразной эстетико-художественной категории, связующей искусство и реальность, — позволяет более полно говорить о самой литературе как о средстве познания социальной жизни.

Во многих работах, посвященных литературной борьбе 1920—1930-х гг., умалчивается и роль литературных групп в литературном процессе, в их взаимодействии и взаимовлиянии (хотя М.М. Бахтин и предостерегал от сведения литературы того или иного периода к «поверхностной борьбе литературных направлений», справедливо считая, что наиболее важные аспекты литературы при этом остаются вне внимания исследователя) [3]. Но это была не просто борьба за литературное положение, проявлявшаяся в различных дискуссиях (о культурном наследии, о «социальном заказе», о «живом человеке» и др.), а борьба и взаимодействие альтернативных художественных систем, борьба разных мо-

делей революционной культуры: казарменной (РАПП и ЛЕФ) и романтической («Перевал»), и, шире — художественных мифологем мира и человека.

Одной из определяющих в этой борьбе была дискуссия второй половины 1920-х гг. и осени 1931 г. о методе новой художественной литературы. Дискуссия была вызвана не только самим процессом развития литературы: первое послеоктябрьское десятилетие воспринималось как внутренне завершённый период — его итоги подводились в многочисленных журнальных статьях и книгах. Подчеркивалось, что за десять лет проза завершила некий цикл своего развития, пройдя путь от кризиса до возрождения реалистических традиций, что в ней — отметим это особо — обнаруживается «тяготение к «классикам» как к исходной точке» [4].

Проблема реализма стала центральной во второй половине 1920-х гг., хотя споры о ней начались еще в полемике А. Воронского, А. Лежнева, близкого им С. Клычкова и др. с ЛЕФом и «формалистами», отрицавшими саму возможность творческого использования реалистических традиций русской литературы XIX в. «Формалисты», как впоследствии и ЛЕФ, считали, что искусство прошлого — лишь набор приемов. Лефовцы противопоставляли «новым» реалистическим романам («Разгром», «Вор», «Тихий Дон») документальную литературу, отрицали право реализма на существование в новую эпоху, были против реалистической разработки характера в художественном произведении и психологизма в литературе [5]. В этих условиях актуально прозвучал знаменитый призыв А. Воронского: «Вперед к классикам!».

Споры шли не только о том, как обновляется реализм в новых условиях, шел и поиск определения, которое могло бы закрепить его новое качество: «монументальный реализм» (А.Н. Толстой), «социальный реализм» (А. Луначарский), «неореализм» (А. Воронский), «диалектический реализм» (А. Лежнев), «романтический реализм» (В. Полонский), «синтетический реализм» (Д. Горбов) и т.д. Но в праве на существование именно реализма сомнений почти не было. Перевальцы, как и большинство их современников-писателей, были убеждены, что будущее искусство должно быть реалистическим. Это убеждение было типично и для революционной элиты в целом: реализм всегда был для нее наиболее приемлемым, «проверенным» методом.

В последнее время реализм, развивавшийся во второй половине 1920-х годов, иногда рассматривается только как реализм социалистический, приобретает черты безжизненной, застывшей, жестко канонической системы (Вик. Ерофеев, Е. Добренко, К. Кларк и др.). Историков литературы больше привлекают модернистские творческие системы, не только как противостоявшие социалистическому реализму, но и как более плодотворные. Внимание (и вполне справедливо) уделяется ранее малоизученным М. Кузмину, поэтам ОБЭРИУ, К. Вагинову, Л. Добычину, С. Кржижановскому, М. Козыреву и др. Но при этом порой упускается из виду, что реализм 1920—1930-х гг. развивали такие разные художники, как М. Горький, Андрей Платонов, М. Булгаков, Андрей Белый, М. Пришвин, Е. Замятин, А.Фадеев, С. Клычков, Ю. Олеша и др. Поэтому нам ближе точка зрения М. Голубкова и В. Заманской, видевших в русской литера-

туре 1920—1930-х гг. наряду с другими эстетическими системами и нереализованные возможности развития реализма [6].

Если РАПП (ВАПП) и ЛЕФ оставляли вне внимания вопросы эстетики художественного творчества, видя в литературе лишь средство идеологического воздействия, то перевальцы постоянно подчеркивали специфичность искусства как основу своей творческой программы. Эстетическая платформа «Перевала» базировалась на признании *специфичности искусства* (курсив везде наш — А.О.) как особого способа познания действительности и особого вида деятельности. Эта специфическая форма деятельности предполагает, во-первых, *овладение всей культурой прошлого* и, во-вторых, невозможна без *свободы творчества и свободы личности художника* — без этого искусство не может быть полноценным.

Одним из важнейших принципов «Перевала» была органичность творчества. А залогом *органичности творчества*, кроме «нутряного согласия» художника с действительностью, является органическое же сочетание коммунистических идей с художественной индивидуальностью каждого писателя. «Органическое творчество» предполагает *искренность*, понимаемую как страсть художника к выражению истины; *«движничество»*, подразумевающее изображение эпохи и человека в развитии; *трагедийность*, предполагающую не только показ основных конфликтов эпохи, но и внутренних конфликтов личности, а также путей их разрешения. Все это дает возможность изображать человека не как винтик огромной машины, а как *личность во всей ее цельности и полноте* проявлений. Именно в отношении к личности как к абсолютной ценности и заключается *гуманизм* художественной философии «Перевала», определяющий ее социальный пафос и являющийся, по словам А. Лежнева, «ключом к перевальскому творчеству», — *«творческий пафос социализма»*.

Совокупность этих художественных принципов обуславливала основной творческий принцип «Перевала» — *«моцартианство»*, которое предполагает наличие большой культуры (в том числе и эстетической), видение мира, возведенное в степень искусства, и целостный охват жизни. Это, по словам И. Катаева, есть самые необходимые условия творчества, направленного на создание «синтетического культурного идеала» того времени [7].

Воплощение этих творческих принципов определяет своеобразие художественной прозы перевальцев как реалистической.

К определению специфики художественного творчества в конце 1926-го — начале 1927 гг. обратились и вапповцы. На пленуме ВАПП 1926 г. в докладе Ю. Либединского реализм и реалистическая школа были признаны основным путем пролетарской литературы, курс на реализм был определен как очередная задача ВАПП. Переориентация художественной политики ВАПП была вызвана общим крайне низким уровнем пролетарской литературы. Но для ВАПП обращение к реализму было лишь этапом на пути создания «диалектико-материалистического метода», о котором они заговорили в 1929 г. Л. Авербах говорил вначале о том, что надо реализм и романтизм «переварить в котле пролетарско-

го содержания», ставя своей задачей создание новой пролетарской формы и нового пролетарского стиля. Реализм воспринимался многими как материализм, а романтизм — как идеалистическое «романтическое приукрашивание». Затем Л. Авербах выступал уже за «*воинствующий* диалектический материализм на литературном фронте» [8]. А. Фадеев говорил, что новый метод будет развиваться «не по линии романтики и не по линии наивного реализма», а будет призван не объяснять мир, а сознательно служить делу изменения мира» [9].

Не случайно, что содержание и значение понятий *метод и стиль* у вапповцев, в отличие от перевальцев, менялись в зависимости от конкретных общественно-литературных задач дня. ВАПП не только считала только себя первооткрывателем нового метода, но и создавала его *для себя*. «Знаменитый» лозунг «учебы у классиков» ВАПП превращала в простое заимствование приемов, фактически повторяя при этом ЛЕФ: ведь русская литература XIX в. была для них даже не «учебником жизни», а лишь «строительным» материалом. Так, у Л. Толстого вапповцы, следуя точке зрения В.И. Ленина, воспринимали лишь обличительный пафос его борьбы с царизмом.

Перевальцы справедливо называли эту учебу «школьной идейкой», понимаемой так, что «у классиков надо списывать целые страницы и потом под списанным ставить свою фамилию...». Перевальцы и А. Воронский тогда еще могли бороться с этими попытками ВАПП навязать литературе единственный марксистско-ленинский метод, строго последовательную единообразную систему. Они справедливо полагали, что искусство революции должно суметь органически слить реализм Толстого с романтикой Гоголя и Достоевского: «соединить реализм с хорошей, со *здоровой революционной романтикой* ... Обычно романтизм противопоставляется реализму. Но почему бы не преодолеть такое противоречие, почему бы не разрешить этого противоречия в творческом опыте?» [10]. (Такое сочетание «быта с фантастикой» А. Воронский, а вслед за ним и В. Полонский, видели в «Конармии» И. Бабеля). Интересно, что А. Воронский, хотя и призывал к решению литературных задач средствами литературы, все же вполне утилитарно (если не сказать — догматически) оценивал романтику (и брал у Гоголя и Достоевского только ее) с точки зрения полезности (здоровая) / неполезности для революции (оценивая «Цемент» Ф. Гладкова, А. Воронский подчеркивал «крепкий, здоровый романтизм» романа).

В поисках «главной метафоры» писателя А. Воронский противопоставлял иллюстративности, бытописательству как поверхностному соприкосновению с реальностью органический метод «внутреннего реализма», способность художника проникать во внутренний мир героя, «снимать покровы». (В своей книге «Искусство видеть мир» он анализировал творчество М. Пруста и А. Белого, расширивших, по его мнению, классический реализм).

В этом А. Воронский видел основную задачу «нового реализма», разработку которого после революции А. Воронский («На перевале», 1923) и Е. Замятин («О синтетизме», 1922 и «О литературе, революции, энтропии и прочем», 1923) начали почти одновременно.

В середине 1920-х гг. А. Воронский, перевальцы и В. Полонский вступали в дискуссии друг с другом, борясь за литературное положение, не желая видеть, что их литературные позиции во многом совпадают: они выступали под общим лозунгом борьбы с «теми течениями в современном искусстве, которые склонны процесс творчества заменять ремесленничеством, совесть и правду художника — торгашеством и «злободневностью» [11]. Разрабатываемые ими порознь идеи о «полнокровном и окрыленном» реализме (В. Полонский), об истолковании действительности посредством художественного образа, о необходимости создания художником собственной картины мира могли бы стать альтернативой единой идеологической и формальной художественной программе, предлагаемой ВАПП и всеми, кто пытался заменить «органическое» развитие литературы «административным командованием».

Однако перевальцы односторонне оценивали литературную борьбу середины 1920-х — начала 1930-х гг., считая основным ее содержанием борьбу между двумя тенденциями — позициями реализма и позициями левовцев. Перевальцы считали, что их роль в создании пролетарской литературы (так, как они понимали ее) заключается в развитии и углублении традиционного реализма XIX века. В то время это было положительное для литературы стремление, особенно на общем безрадостном фоне бездарных произведений пролетарских и крестьянских писателей середины 1920-х — начала 1930-х гг. Но А. Воронский, перевальцы и близкие им писатели не признавали за другими творческими методами роли в развитии литературы, с недоверием относились к экспериментам в области метода: известно отрицательное отношение А. Воронского к роману «Мы», общеперевальское неприятие сатиры М. Зощенко и т.п. Вне внимания перевальских идеологов осталось и творчество Л. Добычина, К. Вагинова, ОБЭРИУ. Типичным для тех лет было и полное неприятие литературной эмиграции. Фактически же перевальцы, всегда выступавшие за свободное творческое соревнование, пытались развивать только реализм, причем в рамках коммунистической идеологии (в истинности которой никто из них не сомневался).

От перевальцев отошли прежние союзники: В. Полонский убеждал их, что «всякая литературная борьба есть борьба политическая», что необходимо бороться с теми художественными образами, которые «заострены против пролетарской революции» [12].

«Перевал» был разгромлен во время дискуссии 1930 г., но плодами его творческой мысли воспользовались его литературные и политические противники при формулировке определения социалистического реализма как единого и единственного творческого метода, против существования которого выступали перевальцы. Точка зрения А. Воронского была вульгаризирована в эклектичном Проекте декларативных положений ВОПП «Кузница», где искусство пролетариата представало в виде невнятных «реалистического динамизма» и «пролетарского реализма-романтизма». Затем «крепкий, здоровый» романтизм А. Воронского превратился уже в «красный революционный романтизм»; перевальский принцип «движничества» — в изображение действительности; гуманизм И. Катаева и А. Лежнева стал «воинствующим активным»; призыв

И. Катаева обращаться к народному творчеству как к источнику вдохновения преобразовался в идею народности и национального достоинства (в конечном счете, это привело к трагическим последствиям: на дискуссии о формализме в 1936 г., за несколько месяцев до появления известной статьи «Сумбур вместо музыки», И. Катаев говорил уже о справедливости противопоставления народной литературы формализму, о «здоровом народном реалистическом искусстве», о «живом, всегда реалистическом, неподкупном, критическом большевистском духе» [13]. Художественность окончательно перестала быть одним из главных критериев литературы, ее основными задачами стали задачи политические и идеологические.

Предвосхищая известную формулу социалистического реализма, в одной из своих ранних статей А. Лежнев писал: «Знамя художественного реализма, как и знамя науки, переходит в руки пролетариата... Он должен создать *диалектический* реализм, искусство, которое сумеет воспроизводить жизнь в ее непрерывном развитии, в становлении, которое в действительности сегодняшнего дня сумеет показать ростки завтрашнего, зерна грядущего, которое сможет передать жизнь в непрерывном обновлении ее форм» [14].

В литературной науке сложилось представление о «Перевале» как об утраченной альтернативе социалистическому реализму (Г. Белая), но не следует ли скорректировать эту точку зрения? Трагический парадокс творческой судьбы Содружества «Перевал» заключался в том, что перевальцы, очевидно, сами не желая того, способствовали окончательному превращению реализма в реализм социалистический, в «нормативизм» (М. Голубков), часть общей идеологии тоталитарного государства.

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Лейдерман Н.Л.* Траектории «экспериментирующей эпохи» // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии. — Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005.
- [2] *Чудакова М.О.* Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературном процессе 20—30-х годов // Литература советского прошлого. — М.: Языки русской культуры, 2001.
- [3] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979.
- [4] *Лежнев А.* Художественная литература // Печать и революция. — 1927. — № 7.
- [5] *Третьяков С.* Биография вещи // Литература факта. — М.: Захаров, 2000; *Чужак Н.* Вместо заключительного слова // Новый ЛЕФ. — 1928. — № 4.
- [6] *Заманская В.В.* Русская литература первой трети XX века: проблемы экзистенциального сознания. — Екатеринбург-Магнитогорск: Изд-во Урал. ун-та, 1996; *Голубков М.М.* Русская литература XX в. После раскола. — М.: Аспект Пресс, 2002.
- [7] Советская литература на новом этапе. Стенограмма Первого пленума оргкомитета Союза советских писателей (29 октября — 3 ноября 1932). — М.: Советская литература, 1933.
- [8] Литературная газета. — 1929. — 7 октября.
- [9] Литературная газета. — 1929. — 28 октября.
- [10] *Воронский А.К.* Мистер Бритлинг пьет чашу до дна. — М.: Круг, 1927.

- [11] Вместо предисловия // Перевальцы. Антология. Содружество писателей революции «Перевал». — М.: Федерация, 1930.
- [12] Новый мир. — 1931. — № 10.
- [13] *Катаев И.* Искусство социалистического народа // Наши достижения. — 1936. — № 5.
- [14] Красная Новь // 1924. — № 3.

## **ON THE CREATIVE METHOD OF THE WRITERS OF REVOLUTION COMMUNITY «PEREVAL»**

**A.Y. Ovtcharenko**

Russian Language Department of Faculty of Law  
Peoples' Friendship University of Russia  
6, Miklukho-Maklaya str., Moscow, Russia, 117198

The article reveals a new angle of analysis of literary discussions about the creative method of the second half of 1920's. The traditional interpretation of the role of «Pereval» in the process of formation of common creative method of Russian literature is changed.