

УДК 821.161.1.09"19"-1/-9

ББК 83.3(2=411.2)6-446

DOI: 10.46726/H.2021.2.3

*Д. Л. Лакербай***И КОНЬ, И ТРЕПЕТНАЯ ЛАНЬ:
ЗАМЕТКИ О ФЕНОМЕНЕ
СОВЕТСКОГО ПИСАТЕЛЯ-ЖУРНАЛИСТА**

Настоящая статья посвящена проблеме неразличимости художественного и журналистского текста в произведениях «большого стиля» сталинской эпохи. Концепт «литература» историчен, поэтому исследовать необходимо именно историческую конфигурацию литературы, в первую очередь определяя релевантные контексты. Таким контекстом для сталинской эпохи становится государственная стратегия полного включения литературы в парадигму социального утилитаризма и социальная инженерия. В рамках этого единого задания художественное произведение и журналистский текст теряют свои различительные признаки, так как оба несут одинаковый пафос. Сходство наблюдается также в темах, проблемах, жанрах, языке. Ярким примером такой гибридной словесности является творчество известного советского писателя Бориса Горбатова. Его роман «Мое поколение» представляет собой беллетризованную публицистическую хронику, в которой каждый эпизод и образ создан публицистическими средствами. Автор постоянно напоминает читателю, что пишет не свою автобиографию, а биографию поколения. Он заранее представляет все идеологические оценки, предлагает читателю готовую схему, которую старается оживить с помощью деталей, как в очерке. Горбатов также постоянно сообщает, что его текст имеет прямое отношение к действительности, и нередко переходит на открытую публицистику.

Ключевые слова: историческая конфигурация, социальная инженерия, инструментальная функция, беллетризованная публицистическая хроника, тенденциозность.

*D. L. Lakerbay***BOTH THE HORSE AND THE DELICATE TREMBLING DOE:
NOTES ON THE PHENOMENON
OF THE SOVIET WRITER-JOURNALIST**

This article is devoted to the problem of the indistinguishability of artistic and journalistic texts in the works of the “grand style” of the Stalin era. The concept of “literature” is historical, so it is necessary to study the historical configuration of literature, first of all determining the relevant contexts. Such a context for the Stalinist era is the state strategy for the full inclusion of literature into the paradigm of social utilitarianism and social engineering. Within the framework of this single task, a work of fiction and a journalistic text lose their distinctive features, since both carry the same pathos. There are also similarities in themes, issues, genres, and language. A striking example of such hybrid literature is the work of the famous Soviet writer Boris Gorbатов. His novel “My Generation” is a fictionalized journalistic chronicle, in which every episode and image is created by journalistic means. The author

constantly reminds the reader that he is not writing his own autobiography, but the biography of a generation. He sets out all the ideological assessments in advance, offers the reader a ready-made scheme, which he tries to enliven with the help of details, as in an essay. Gorbатов also constantly reports that his text is directly related to reality, and often switches to open journalism.

Key words: historical configuration, social engineering, instrumental function, fictionalized journalistic chronicle, tendentiousness.

Современные представления о литературе невозможны без усвоенных научной мыслью принципов релятивности критериев и оценок, осознания границ методологических «абсолютов», взаимообусловленности и взаимопроницаемости исследовательских практик. Аксиоматична историчность самого концепта «литература» на протяжении даже ближайшей истории: так, мы не можем подходить к советской литературе, возникшей в результате изменения «ситуации творчества», с критериями и инструментарием XIX века или Серебряного века, — но точно так же не можем установить какую-либо внеисторическую, «нормативно-правильную» оптику по исчезновению этой литературы — тем более в эпоху, когда «деградирующая система литературных институций уступает место телевидению, превращающемуся в главный интегратор российского социума, а затем и новым медиа» [14, с. 168]. Важно всегда держать в поле научной рефлексии представление о многосоставности и варибельности самого понятия «литература», обозначающего целую вселенную не сводимых друг к другу — исторически и типологически — способов «производства» авторов и производства текстов, их рецепции, легитимации, институций и пр. Этот условно «социологический» взгляд на литературу сам по себе, однако, является огромной проблемой как в методологическом плане (с точки зрения сочетаемости друг с другом различных ракурсов и различного инструментария), так и с точки зрения дисциплинарного самоопределения. Даже вполне «традиционный» исследователь констатирует: «Судьбу социологии литературы нельзя признать простой — она всегда находилась на перепутье, всегда оказывалась в методологической растерянности. Это являлось объективным следствием отсутствия научного самоопределения социологии литературы» (по отношению к социологии культуры / искусства) [12, с. 95]. В рефлексии же исследовательского опыта последних десятилетий актуальны методологическое «сожительство» и конкуренция авторитетных концепций: социологии литературы в классическом смысле; «поля литературы» П. Бурдьё (акцентирующего «социальную игру, связанную с борьбой за власть в поле литературы и определяющуюся реализацией потенциала социальных позиций» [14, с. 166]); более «антропологизированного» и теснее сопрягающего филологическое и социокультурное проекта социологии литературы Л. Гудкова и Б. Дубина; Cultural studies и др.

Не углубляясь в эти дискуссии, отметим лишь очевидные предпосылки. Во-первых, в каждой конкретной ситуации исследования мы имеем дело не с «литературой вообще», к которой применимы все имеющиеся в наличии инструменты, а с ее *исторической конфигурацией*, где первоочередной задачей становится поиск релевантного контекста (внутреннего, описывающего способ существования авторов и текстов в их собственном историческом изменении, и внешнего, задающего ситуацию исследователя). Ведь оценка литературы «вне» породившего ее социума всегда есть оценка явно или скрыто

субъективная, всегда есть экстраполяция на нее правил игры другого социума. Явно или подсознательно искомая в литературных текстах «метафизика существования» не прочитывается сама по себе, так как мы в процессе восприятия текста всегда историзуем его как целое, создаем актуальный контекст (самыми разными способами). Художественность текста исторична (социальна) по сути и происхождению, и именно поэтому обладает способностью воспроизводиться с изменениями (в случае «контакта» с новой аудиторией) или не воспроизводиться (отсутствие контакта) — но каждый раз это происходит заново. Так понимаемая «литература» всегда не равна самой себе, и соответственно историк литературы не может игнорировать всю эту многоплановую Историю и заниматься просто «литературой».

Во-вторых, реконструкция «исторического смысла» (в бартовском понимании) литературных явлений невозможна без полноправности, наряду с историко-литературным, историко-культурного, социокультурного и прочих планов исследования, без взаимообусловленности и взаимопроницаемости их. Естественный вопрос о центре и периферии научной практики должен ставиться и решаться каждый раз заново, в зависимости от внутреннего релевантного контекста. Ведь уже разная степень автономности «поля литературы» обуславливает приоритетность тех или иных факторов литературного развития — тем более когда речь идет о реализуемой государством стратегии полного включения литературы в парадигму социального утилитаризма.

Сразу отметим несколько моментов. Во-первых, суть отношения советской власти к литературе, журналистике, искусству в конечном счете определялась задачами социальной инженерии, целью которой было массовое производство «нового» человека; именно поэтому вся культурная жизнь и литература в частности нуждались в тотальной регламентации и «плановом» управлении¹.

Во-вторых, как давно отмечено, «произведения социалистического реализма следует трактовать как источник образцов для социализации, как средство коллективной терапии» [11, с. 209], поэтому успешность всего проекта не имеет прямой связи с эстетически понимаемым условным «качеством текста»: и «качественные» тексты (упрощаясь, банализируясь), и тривиальные, будучи тем или иным образом встроены во властные и массовые ожидания, легко превращаются «в иллюстрации символических событий “национальной истории”, идеологически предписываемые образцы “социального” или “национального” характера, изображения антропологических типов, примеров социального поведения (героичности, предательства, народности) или решения конфликтных ситуаций», играют «важнейшую роль в процессах массовой социализации новых поколений или аккультурации немодерных периферийных слоев общества, втягивания их в сферу письменной культуры, их модернизацию» [6, с. 29].

Как известно, успешность советской «утилитаризации» творчества базировалась на программной деиндивидуализации судьбы советского человека; наиболее достойный с общественной точки зрения вариант ее — построение по какому-либо героическому образцу, от чекиста до полярника. В рамках бинарной политической мифологии выстраивался единый для всей культуры ряд героев и антигероев; вся словесность мыслилась в режиме обязательной манифестации неразделимости «я» и «мы». Система «читатель — писатель» изначально основывалась на социальном родстве обоих, и даже

¹ Документальную хронику этого процесса см. напр., в: [3].

«профессионализация» (создание специального привилегированного отряда «мастеров слова» — Союза советских писателей) не изменила главного: писатель для читателя «выступает в роли своеобразного эксперта модернизации, как образец успешной и в принципе доступной карьеры. Отсюда — особенности языка как соцреалистической прозы, так и языка автобиографических записей и дневников советских людей. Их авторы владеют нормативным языком, языковой нормой, но в то же время ощущается, что он нов для них, что они только недавно выучились...» [11, с. 215]. Нормативность как казенность речи, «необретенная субъектность» роднит типичного советского писателя с чиновником на государственной службе, не сознающим, как правило, степени дискредитации искусства в своей работе (см. выразительнейший коллективный образ МАССОЛИТа в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», когда даже в момент прозрения поэт Рюхин не в состоянии понять, чем же он радикально отличается от Пушкина). Массовый («конвейерный») автор первого советского поколения с энтузиазмом готовил себя к должности, встраивался в общий нарратив и превращался в собственного цензора (см., напр.: [2, 8]); не навязана сверху, а возвращена совместными усилиями была и рецепция соцреалистических текстов: «Соцреалистическая эстетика — продукт и власти и масс в равной мере. Она была рождена одновременно — эстетическим горизонтом и требованиями масс; имманентной логикой революционной культуры; заинтересованностью власти в консервации массовых вкусов» [9, с. 108]. Но предпосылки неполного разграничения литературы и журналистики в русской культуре и без того имели богатую традицию.

Русскую журналистику можно назвать сиаемским близнецом и классической, и советской литературы — настолько прочны связывающие их узы и настолько переплетены их судьбы. Ключевое связующее понятие здесь — публицистика, а вернее публицистичность как та грань, на которой, пусть и в пафосе высокого убеждения, происходит перелом от самоценно-эстетического к инструментальному, утилитарному. Публицистика растет и из литературы, воспринимаемой писателем в качестве «общественной трибуны», и из литературной критики, актуализирующей в тексте его символический смысл и идеологическое задание. Можно сказать, что журнализм, в высоком понимании этого слова, у русских писателей в крови, и вряд ли возможно в диахроническом аспекте четко разделить продукты писательской деятельности на «целесообразность без цели» и «злобу дня» (не говоря уже о наличии пограничных жанров). Однако сам исторический факт неполной разделенности не отменяет наличия в синхроническом аспекте двух полюсов деятельности — художественного и журналистского. Журналистское слово в принципе инструментально, сиюминутно, мозаично, документально, жестко привязано к текущему моменту, не создает новой художественной реальности — художественный текст исключительно вариативен в своих «привязках», одновременно «историчен» и «анахроничен», так как течение времени не исчерпывает, а раскрывает его смысловую перспективу, но главное — для писателя глагол «писать» непереходный [1, с. 135], слово не орудийно (по крайней мере, всецело), и потому, строго говоря, литература всегда нереалистична и амбивалентна в плане невозможности разделить цель и средство, объяснение и вопрошание, «почему мир таков?» и «как о нем писать?», нарциссизм и гражданственность. Рационализм, утилитаризм и «моментализм» журналистского выступления могут, тем не менее, в определенные эпохи не просто

сравниваться с художественностью, но мыслиться в одной парадигме (вне зависимости от предпочтений): «Самая интересная книга в наше время — это хорошо друг к другу прилаженные газетные вырезки. В них экстракт дней и ночей человека. Литература — хромоподслеповатый барин, газета — живой спортсмен, тренирующий себя у финиша. Газетный журналист ограничен временем, местом и дает события в максимально сжатом виде. Писатель должен эти события подробно расшифровывать» (Л. Рейснер) (цит. по: [13, с. 114]).

Суть неразграничения заключается в превалировании предметно, «денотативно» понимаемого «содержания» над «формой» — иначе говоря, яркая динамичная современность довлеет над бытийным иномирием искусства, непосредственность восприятия над культурными опосредованиями. Это не просто преимущество «что» перед «как» — «что» литературы замещается на «что» журналистики и оснащается инструментально понимаемым «как». Литература в такой трактовке оказывается анахроническим дублетом журналистики, и источники здесь общеизвестны. Это резко проявившиеся в еще в некресовскую эпоху восприятие литературы как «жизнедеяния» и «общественной трибуны», тенденциозность и публицистическая нагруженность «слова о мире», совмещение писателя и журналиста в одном лице; в дополнение к данной традиции в эпоху пореволюционную само «слово о мире» ассоциируется прежде всего с массинформационными критериями, в первую очередь актуальностью и оперативностью.

«Историческая конфигурация» журналистики здесь пункт исходный, поскольку, во-первых, «журнализм, как социальную профессию, можно считать изоморфной типу государства. Каково государство, таково и журналистика» [13, с. 110]. Иными словами, журналистика непосредственно, буквально зависима от «поля власти», от властного понимания сути и назначения массинформационных потоков, от предлагаемых «правил игры» и «правил мышления». С другой стороны, главным профессиональным отличием журналистики «является ее универсальность, широта, многофункциональность, способность выполнять любые функции, диктуемые моментом» [13, с. 123]. Ясно, что в тоталитарном обществе власть воспринимает и литературу, и журналистику в их инструментальной функции, распределяет и перераспределяет эти функции по своему разумению, формируя тем самым и тип журналиста, и тип писателя. Суммируя все вышесказанное, можем выделить четыре аспекта сопоставления: содержательный (характер метаинформации, «вести»), функциональный (назначение этой «вести»), языковой и авторский (тип творца-коммуникатора).

Поскольку мы говорим о типологии, неизбежны известные упрощения, и все же общий характер массовой советской журналистики ясен. Жесткое подчинение партийным установкам, прямое руководство из партийных комитетов разного уровня, отождествление журналистских и партийных мнений и задач, идеологический, пропагандистский и производственный пафос — словом, многоуровневая фильтрация массинформационных потоков, инструментальный характер профессии, однонаправленность авторитарно-идеологической коммуникации, когда интересы аудитории не столько учитываются, сколько формируются. И хотя реальная практика всегда была сложнее и журналисты поднимали весьма неоднозначные и острые вопросы, «орудийность» СМИ сомнению не подлежала. Но ведь даже в эпоху «оттепели» сомнительный хрущевский комплимент (о журналистах как «подручных» партии) легко переадресовывается советской литературе — собственно говоря,

для власти и Союза писателей так оно и было, и никакого внятного «разделения функций» попросту не существовало. Уже знаменитая ленинская статья «Партийная организация и партийная литература», давшая основной подход к искусству в советскую эпоху, фактически отождествляет писателя и журналиста, лишая первого творческой свободы, второго — свободы поиска, понимания и предъявления информации, укладывая обоих на прокрустово ложе идеологии и пропаганды. Советская власть впрягла в одну упряжку коня и трепетную лань, дала им на двоих одно туловище, и далее партийные постановления о литературе показывают их неразделимость — даже издаются, к примеру, в сборниках типа «КПСС о средствах массовой информации и пропаганды». Власть согласна лишь с тем, что (стандартная оговорка) литература, безусловно, «дело тонкое», понимая под «тонкостью» более сложный характер данного инструмента и создавая корпус советских писателей и критиков (через организацию ССП и Литинститута) как привилегированный отряд «мастеров слова», т. е. не проводя принципиальных качественных различий. И действительно, качественные различия перекрываются общими «боевыми задачами», охватывающими всю сферу духовного производства, понимаемую прежде всего как сфера идеологии, и формулируются в категории «долженствования»: «Правдивость и историческая конкретность художественного изображения должна сочетаться с задачей идейной перedelки и воспитания трудящихся людей в духе социализма <...> Советская литература должна уметь показать наших героев, должна уметь заглянуть в наше завтра <...> Будьте активнейшими организаторами перedelки сознания людей <...> Будьте на передовых позициях борцов...» [10, с. 376—377]; «Основным героем наших книг мы должны избрать труд <...> Мы должны выучиться понимать труд как творчество» [5, с. 379—380]. В качестве характерных примеров можно привести деятельность газеты «Культура и жизнь», с первого номера адресующей литературе и прессе исключительно одни и те же требования (классовый подход при оценке фактов жизни, широкая и повседневная пропаганда ленинского мировоззрения, воспитание коммунистического сознания и т. п.) и знаменитую кампанию 1946 года.

На самом деле разграничение функций, конечно, существовало, однако оно находилось вне поля зрения массового писателя и журналиста, так как носило всецело сверхличный характер и было укоренено в мифологемах новой цивилизации, в социальных истоках и процессе производства всей советской культуры. Государство как «тотальное произведение искусства» продуцировало фиктивный мир, где неуловимыми становились сущностные различия (см.: [7, с. 8]). Вся суть именно в этой «неуловимости», в смещении эстетических — с одной стороны, — а с другой — журналистских («правда факта») критериев в одну и ту же сторону, где различия нивелируются, становятся факультативными, а получившийся продукт имеет общее и с журналистикой, и с литературой, но представляет собой нечто среднее — «коня» и «лань» одновременно, если можно так выразиться.

Самосознание советских писателей в целом, естественно, разграничения литературы и журналистики не содержит, что отражается в их поведении: они легко и нередко добровольно целыми бригадами «мобилизуются» на всевозможные ударные стройки, производства и колхозы, идут в газеты, в любой нужный партии и государству момент (например, во время войны) в массовом порядке становятся журналистами, дружно откликаются на сформулированные партией актуальные тематические задания общественно-политического

и социального характера. Советский писательский журнализм — это не упрек писателю, не однозначно негативная его характеристика, а мифологическая органика, результат длительной селекции и гибридизации.

Это «невидимое» функциональное разграничение на самом деле базируется на содержательном сходстве, т. е. сходстве метаинформации, «вести» о мире. Первое, что бросается в глаза при обращении к любому источнику сведений о советской литературе: ее основные темы в их заявленных подходах и конфигурации (героика войны и труда, освобожденный труд, стройки социализма, переделка массового человека, «перековка» несознательного, врага, формирование типа руководителя, новые отношения между индивидом и коллективом, перипетии классовой борьбы и пр.) совпадают с журналистскими, неотличимы от них; многие жанры прямо рождаются из журналистских (например, производственный очерк — и роман). А если обратить внимание на краеугольный для советской литературы социально-публицистический и социально-педагогический пафос, содержательное сходство будет тотальным.

Власть, претендовавшая через писателя на роль «властителя дум», неминуемо должна была ориентироваться на порог массового восприятия и принять художественный стиль, соответствующий «наивному реализму» читателей. Вся сложность творческого процесса сводилась к сложности жизненного явления, которое необходимо изучить, к сложности освоения «технических приемов классики». «Реализму» и «техницизму» учил армию советских писателей Горький, оказавший огромное влияние на формирование соцреалистической эстетики, но писавший на современные темы исключительно публицистику — в силу того, что сам этот «реализм» был в первую очередь инструментом создания воображаемого мира. Двойственность соцреалистического письма заключается в том, что оно создает симулякр — с неподдельным реалистическим пафосом описывает несуществующий или несоответствующий описанию объект, в котором, однако, обитают живые люди. Этот тотальный реализм, Большой стиль советской эпохи охватывает и литературу, и журналистику, *не уподобляя одну другой, но наделяя их общей судьбой*, и, если Б. Гройс называл советскую архитектуру «отстроенной идеологией», Е. Добренко вслед за ним литературу — «идеологией, расписанной в словах», то мы можем по аналогии советскую журналистику «классического периода» назвать «словесной хроникой идеологизированного времени» (здесь достаточно вспомнить ее тематику, тотальную «кампанийность» или одни и те же с литературой манипулятивные стереотипы). Соответственно, оппозиция «реальное / условное» для разграничения советских журналистики и литературы не работает; разграничение проходит по-иному: литература в первую очередь создает сам образ действительности, задает параметры симулякра — журналистика, также участвующая в создании этого образа (прежде всего через очерк и фельетон), следит за его каждодневным продвижением в жизнь, контролирует неуклонность этого продвижения.

Что же происходит при этом с языком? Общеизвестен факт существования советского «новояза» — фактически глобального цивилизационного дискурса, порождающей матрицы конкретных текстовых значений, наличие которой затрудняет саму постановку вопроса об индивидуальном стиле советского писателя — он становится в принципе неотличим и от стилевой манеры журналиста. Это опять-таки общая судьба, на сей раз языковая: исходно «транзитивный» язык журналистики и исходно «нетранзитивный» язык литературы возводятся не столько к реальному объекту, сколько к идеологическому

«надобъекту», гиперреальности симулякра и потому обретают *одновременно и орудийный, и сакральный характер — язык есть не просто орудие, но орудие Идеала.*

Любопытнейшим примером этой гибридной словесности, так сказать, «большого стиля» сталинской эпохи, является практически все творчество известного советского писателя (человека отнюдь не бездарного) Бориса Горбатова, многолетнего и плодовитого правдинского очеркиста (только в 1932—1933 годах он выпустил книги очерков «Горный поход», «Коминтерн», «Мастера»). Комсомолец 1920-х годов, Горбатов в «романе» «Мое поколение» (1933) дает, по сути дела, беллетризованную публицистическую хронику своей комсомольской юности. Произведение интересно тем, что автор с подкупающей наивностью синтезирует разные жанровые модели: роман воспитания (в советском варианте часто — перевоспитания), автобиографию и историко-революционную хронику; многие страницы отмечены патетикой ораторских выступлений и «лирических» отступлений, что придает тексту и «гимнический» оттенок. В основе понятная («архетипическая» для совлита) идеологическая схема — революционная эпоха дает путевку в жизнь пролетарскому «молодняку» (изначально наделенному «правильным» классовым чутьем), но неизбежный путь «непрерывного роста сознательности» тернист во всех отношениях. Не просто тенденциозность, но публицистическая заданность и однозначность определяет многие параметры текста. В первую очередь, конечно, это фигура самого повествователя, открыто, нередко в форме публицистической исповеди, преодолевающего рамки художественной условности: «В тысяча девятьсот двадцать третьем году, не раньше, увидел этот малыш свет. Я уже... Да, я уж был тогда секретарем комсомольской ячейки! <...> Между Вовкой и его старшим братом идет мое поколение. Я знаю его, как рыбак знает берега своей речушки. Когда я говорю — “старая гвардия”, мне представляется ряд крепких седых людей, а за ним море человеческих голов. Когда я говорю — “наша смена”, мне представляется пионерский отряд: паренек, закинув вихрастую голову, трубит в хриплую трубу, девочка бьет в барабан» [4, с. 9]. Уже эта цитата показывает: с одной стороны, автор пишет как бы не «роман» (fiction), а с другой — «условным» оказывается собственно автобиографический пласт, поскольку он растворяется в «биографии поколения», в свою очередь обобщенной до эмблемы, предваряющей основной текст.

Мгновенно доводятся до эмблематичности и «конкретно-исторические» реалии. Возникает — поверх сюжета — публицистический образ времени: «И, как этот флаг, непрочной и тревожной была и жизнь города, людей, страны. Улица корчилась в судорогах событий, происшествий, побоев и драк, кричала плакатами, приказами, манифестами, размахивала столбами, на которых — синие и распухшие — качались удавленники (очевидно, повешенные. — Д. Л.). Улица жила тревожной жизнью — в выстрелах, в дыму, в звоне бьющихся стекол, в топоте тысяч солдатских ног, проходящих через город, чтобы драться и умирать <...> На наших глазах просто и некрасиво умирали люди. Трупы валялись на вокзалах, на улицах, разлагающиеся, гниющие. Их хоронили без попов, без речей, без таинств — просто свалив кучей на грузовик. И мы знали: они превратятся в прах, их съедят черви, нет никакой загробной жизни, нет и не может ее быть» [4, с. 12, 14]. Почти дословное совпадение с Маяковским («улица корчилась...») и пародийное совпадение с Булгаковым (звучащие в сознании Шарика слова безымянного председателя — это именно совпадение, так как булгаковский текст Горбатову не мог быть

известен) еще раз подтверждают: внешне натуралистическая и «фактологическая», ситуация на самом деле сакральна — это подготовка классово-правильных подростков к идеологической инициации в разваливающемся мире. «Величайшее из всех учений в истории — ленинское учение — было взметено миллионами знамен и плакатов, и в них, в этих лозунгах, броских и динамитных, познавали мы то, за что боролись и умирали люди. Познавали легко, без труда, без борьбы, — щедра была эпоха, богатая гением величайшего из вождей, и мы, смутно помнившие городского, плевали в глаза царскому портрету, орали: “Нет бога ни на земле, ни в небесах!” Еще не работая сами, мы уже знали величайшую справедливость на земле: “Не работающий да не ест”, — и все это сокровище досталось нам даром, здесь, на нечаянных митингах» [4, с. 25]. Обратим внимание и на постоянное использование романтической стилистики (контрасты без полутонов, антитезы, гиперболы, патетика и пр.).

Публицистически выстраивая каждый элемент «реальности», писатель старается, тем не менее, отразить сложность открытой подростку картины эпохи: «Задумавшись, Алексей пошел по коридору. Какой он веры? — спросила “белорыбица”. Какой он нации? — спросил Хрум. Какой он партии? — спросил Рябинин. Вот сколько, оказывается, есть вопросов в мире» [4, с. 153]. Однако этот троекратный синтаксический параллелизм с повторами (и акцентировкой «главного» вопроса — он последний) — риторическая опора новой сакральности, восхождение через языковую поэтизацию «реальности» к мифологической картине мира. Она возникает на наших глазах.

Кумир детворы матрос Хворост спокойно сообщает ей, что работал в Чека и расстреливал.

— Как же так?! — закричал Валька в ужасе. — Людей?

Хворост посмотрел на него удивленно, потом просто ответил:

— А ты б как думал? Ведь они ж нам вредные [4, с. 22].

Потом он убежденно отвечает, что при коммунизме «нипочем не будут» расстреливать; «блеснула слеза» при прощании. «Так прошел сквозь наше детство этот усатый, рябой моряк с “Авроры”, плотно увешанный ручными гранатами, не знавший ни семьи, ни хаты и отдавший всю неистраченную свою любовь босоногой детворе с Заводской улицы» [4, с. 23].

Единство мифологической картины мира сказывается и в том, что автор-повествователь, рисуя сознание подростка, дает его как вектор к своему, публицистически комментируя и не скрывая оценочности (т. е. не разграничивая себя и «правильных» героев — опять-таки поверх сюжета, который от этого становится еще более условным). «Разумеется, Семчик не мог еще понять во всем многообразии и величии тот сложный и увлекательный процесс, который свершался сейчас в деревне: от военного коммунизма через нэп к социализму! <...> но всем ребячьим сердцем своим он был со взрослыми, с отцом, с партией, с Лениным. <...> “Мы еще посмотрим, кто кого!” — шептал он, сжимая рукой воображаемый наган. Славный хлопчик! Он и не знал, что в свое время придет и его черед ценою жизни доказать свою верность этой клятве на партийном собрании» [4, с. 38]. Попытка автора ввести интригу (обаятельного героя, сбивающего с «пути истинного» протагонистов сюжета) неуклюже пресекается самим же автором-идеологом. Временно увлекший Алексея Гайдаша Ковалев (офицерский сын, «умный, серьезный шестнадцатилетний парень с плечами атлета и глазами философа» [4, с. 51], не боящийся красиво противопоставить себя коллективу) разоблачает свою классовую сущность постепенно, но сразу наделен ее знаками: на правильном

лице челюсть хищно выдается вперед, а глаза холодные, пустые, бесцветные («цвета колодезной воды»).

Собственно, нет смысла проследивать сюжетные перипетии: при обилии разновозрастных героев, интересно выписанных как социальные типы, вся внешняя многолинейность биографий собирается в два русла. Понятно, какое первое, а во второе отводятся все взрослеющие не в нужном направлении: кого-то сманило искусство, кого-то — мещанское счастье, а офицерскому сыну Ковалеву автор (перед окончательным разоблачением) доверяет злобно-презрительные характеристики белого движения («как они драпали!»). Никита Ковалев ненавидит белых «орлов» «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом» (Лермонтов цитируется и в буквальном смысле), но большевиков ненавидит еще больше, а «большевееющие» подростки ненавидят его. Классовая «драка» Гайдаша и Ковалева неожиданно завершается патетической сценой похорон чекиста («пусть режут, рубают шашками, загоняют гвозди под ногти», но «да здравствует мировая коммуна!» — и т. п. [4, с. 122]), а через несколько страниц автор, почти без передышки в патетике, публицистически оформляет кодекс классовой ненависти: «Но сейчас Алеша впервые ненавидел отдельное лицо, и этим лицом был Ковалев. <...> В Ковалеве совмещались и шляпа бойскаута, и погоны офицера, и пузо хозяина. Все большие и малые ненависти парня с Заводской улицы слились сейчас в одну — в страшную, взрослую ненависть. <...> Я хочу, чтоб вы запомнили, что мой ровесник Алеша узнал первую ненависть раньше, чем первую любовь» [4, с. 127]. Какая уж тут «первая любовь» — и романтизм юности, и подростковая сексуальность здесь непрерывно идеологически «сублимируются», и герои неистовствуют на собраниях и напряженной комсомольской работе...

При всем при этом в «романе» достаточно «художественной фактологии» и голода / холода, и мучительных поисков работы, но они воспринимаются как *очерковая детализация готовой схемы*, о реализованности которой в жизни автор не устает напоминать на протяжении всего текста, переходя на чистую публицистику.

«Передо мною письмо, которое прислал мне когда-то Павлик. Я перечитываю его и смеюсь. Сейчас, когда всей стране известно имя Павла Гамаюна, как не хохотать, читая такие строки...» [4, с. 83]. И далее — ода профессиям, сочетающая многие составляющие советского пропагандистско-художественного («слово как действие») дискурса: безудержный романтический пафос и социальный оптимизм, гимническая патетика (ибо массовые профессии представлены здесь в мифологически-сакральном аспекте преобразования мира трудом), заклинаящие повторы, параллелизмы («Мне шахтер скажет, как найти уязвимое место пласта; мне бетонщик поведаст секрет ажурного бетона; мне сталевар покажет мудрость полировки кипящей стали; чахоточный стеклодув, загубивший легкие на работе (!), все же превознесет свою красивую профессию» — [4, с. 86]) и прочие гипнотизирующие механизмы поэтической речи на службе великой, как мир, и в то же время беспредельно-интимной Идеи. Когда (обратимся к максиме советских литературоведов) общественное всецело раскрывается как свое, а свое неотлично от общего, откуда взяться в соцреалистическом мейнстриме принципиальной разнице между литературой и публицистикой? Но нельзя говорить и о смешении / переплетении, поскольку «переплетаться» могут лишь хоть сколько-нибудь *разнородные* начала, а здесь — одно сплошное родимое пятно, мифологическая

органика. Советский писатель занят развертыванием новой единой Правды о мире и человеке (см. название главной большевистской газеты), в убедительность этого процесса он вкладывает душу и риторическое мастерство. Доменщик укрощает бурлящий и дымящийся чугунок, словно древний герой хтоническое чудовище (стилистика картины романтизирована — чугунок, развевая огненную гриву, «несется в сиянье и славе — неукротимый горячий скакун» — [4, с. 85]); такелажник «легким толчком ладони подымает над рекой многотонные каркасы»; «человек невысокого роста» «лениво» поворачивает паровоз на поворотном круге — и т. д. и т. п. И после этого не удивляет признание героя-повествователя, освоившего волшебную профессию наборщика («Микеланджело — побеждая мрамор, Бенвенуто Челлини — придавая форму литью, Никита Изотов — вырубая угольный пласт, были менее счастливыми творцами, чем я, сложивший строку «Озимые посева требуют глубокой вспашки» — [4, с. 84]): «Мне кажется, что писатель живет, радуется и печалится всеми профессиями: он и уголь рубит и плоты ладит, — все, что делают его герои, — и я очень хочу научиться писать книги» [4, с. 87]. В новом культурном поле нет принципиальной разницы между этими занятиями, поскольку духовное мифологически материализовано.

В этом ритуально-мифологическом контексте сама природа литературы и публицистики предстает малозначимой (различение нерелевантно); на первый план выходят общественная психоидеология и тотализирующий дискурс. И горбатовский текст словно сам торопится зафиксировать новую сущность мира и слова, где прежние дефиниции не действуют. Герою-повествователю периодически надоедает подобие fiction, и в ход идет прямое авторское вмешательство, по закону художественности лишь укрепляющее миф: «Я никогда не был беспартийным. Мне было двенадцать лет, когда я впервые пришел в комсомольский клуб записываться в детскую коммунистическую группу. Мне было четырнадцать лет, когда комсомольский военорг впервые послал меня в чоновский караул к вещевому складу. Мне было восемнадцать лет, когда собрание ячейки приняло меня в кандидаты партии. Я не успел быть беспартийным.

С детства я привык быть в организации. <...> С детства я ощущаю себя патроном, зажатым в обойме и ожидающим нажима курка. <...> Я знаю: мне жить, работать, мне умирать в коллективе. Я не умею иначе» [4, с. 136].

Настоящий советский писатель действительно «не умел иначе». Не случайно, изображая жизнь как «великую стройку» и всячески подчеркивая этот пафос, Горбатов всю жизнь — сознательно или бессознательно — создавал, по сути, единый публицистически-беллетристический текст, написанный практически одним и тем же «взволнованным», романтически-приподнятым слогом. Если сравнивать «роман» «Мое поколение», книгу «рассказов» «Обыкновенная Арктика», повесть «Непокоренные», публицистические «Письма к товарищу» (размещенные в томе избранных произведений без разграничения на литературу и публицистику — знак эпохи), то бросается в глаза факультативность не только «родовых», но и жанровых различий — одни и те же идеи, пафос, приемы, типологические характеристики (так, «рассказы» «Обыкновенной Арктики» вполне можно назвать очерками). Чуть больше беллетризации — похоже на литературу. Чуть меньше беллетризации, а больше патетики — вроде публицистика.

И последний штрих. В повести «Мое поколение» (1943) и «Письмах к товарищу» (1944) есть практически идентичные эпизоды. В одном из «Писем» герой-повествователь рассказывает об Игнате Трофимовиче Овчаренко

(по прозвищу Игнат Несогласный) из совхоза «Червонный яр», который шесть лет не соглашался идти в колхоз, долго прикидывал, а потом решил и горя не знал («Что хлеба в амбаре! Что кавунов! Меда! Птицы на дворе! И все — колхоз» — [4, с. 710]), поэтому теперь ненавидит фашистов и, хватая героя-повествователя за руку, шепчет «тоскливо, болестно: — Не могу я теперь без колхоза жить. Чуете? Не могу!» [4, с. 711]. Это сокращенная публицистическая версия встречи коммуниста-подпольщика Степана со старостой Игнатом («Мое поколение»). Все то же самое, но чуть беллетристически подробнее и несколькими другими словами. Вопрос, что было раньше — курица или яйцо, что является вариацией чего, излишен — матрица на оба эпизода одна, и она располагается в том новом едином мировом Сверхтексте, который в сознании советского писателя предшествует любым другим, выступающим как его разнообразные вербальные манифестации.

Список литературы

1. *Барт Р.* Писатели и пишущие // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 133—141.
2. *Борисова Н.* Конференция «Письмо и власть. Литературная учеба в советской культуре 1930-х гг.» (Констанц, июль 2007 г.) // НЛО. 2008. № 89. С. 439—440.
3. 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. Н. Артизов, О. В. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. 872 с.
4. *Горбатов Б.* Избранные произведения. М.: Советский писатель, 1964. 806 с.
5. *Горький А. М.* Советская литература (Из доклада на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года) // Русская советская литературная критика (1917—1934). Хрестоматия. М.: Просвещение, 1981. С. 379—380.
6. *Гудков Л.* К истории одного незавершенного проекта // Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт: 2-е изд. М.: НЛО, 2020. С. 5—37.
7. *Гюнтер Х.* Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон / под общ. ред. Ханса Гюнтера и Е. Добренко. М.: Академический проект, 2000. С. 7—15.
8. *Добренко Е.* Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999. 557 с.
9. *Добренко Е.* Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997. 321 с.
10. *Жданов А.* Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире: Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года // Русская советская литературная критика (1917—1934). Хрестоматия. М.: Просвещение, 1981. С. 376—377.
11. *Козлова Н. Н.* Соцреализм как феномен массовой культуры // Знакомый незнакомец: Социалистический реализм как историко-культурная проблема. М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1995. С. 208—218.
12. *Попов Е. А.* Литература сквозь призму науки об обществе // Вопросы филологии. 2012. № 2 (41). С. 93—99.
13. *Свитич Л. Г.* Феномен журнализма. М.: Икар, 2000. 252 с.
14. *Степанов Б. Е.* Борис Дубин и российский проект социологии культуры // Общественные науки и современность. 2015. № 6. С. 163—173.