

Mikulášek, Miroslav

## Литература и революция

In: *Literatura, umění a revoluce : sborník vědeckého symposia věnovaného osmdesátému výročí narození V.V. Majakovského a čtyřicátému výročí úmrtí A.V. Lunačarského*, Brno 30. října - 2. listopadu 1973. Burian, Jaroslav (editor); Mikulášek, Miroslav (editor). Vyd. 1. V Brně: Universita J.E. Purkyně, 1976, pp. 13-40

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121276>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

M. MIKULÁŠEK (BRNO)

## ЛИТЕРАТУРА И РЕВОЛЮЦИЯ

... Только в спайке с рабочей революцией — расцвет искусства будущего... Только Октябрь дал новые огромные идеи, требующие нового оформления“.

В. МАЯКОВСКИЙ

## 1

XX век с его грандиозными общественно-политическими сдвигами и переменами не позволяет искусству замкнуться в самодовлеющий эстетический автономный мир, прервать связи с реальностью, жить лишь л'арт пур л'артистическими тенденциями, что имеет место во времена отлива революционных настроений, поражения революционных и освободительных движений или там, где есть „безнадежный разлад между людьми, занимающимися искусством, и окружающей их общественной средой“.<sup>1)</sup>

В период революционных взрывов и борьбы классов неизбежно усиливается активность самой жизни — определяются общественные позиции, люди должны выбирать путь, они волей-неволей вовлечены в совершающиеся события: „... революция есть потрясающий скачок, — отмечал А. В. Луначарский. — Тут разрушение косного происходит в мучительном процессе, и приспособление требует наличия темперамента, и дерзательности, которые по плечу только большим дарованиям“.<sup>2)</sup> Само время в такие эпохи оказывается слишком „заангажированным“, чтобы люди, живущие в нем, остались по отношению к происходящему равнодушными, глухими и индифферентными. „Заангажированность“ самой жизни не может не отразиться в творчестве людей, занимающихся искусством, художников, которые выражают стихийно или сознательно, самих себя, свою жизненную позицию, мысли, переживания, свою жизнь и бушующую вокруг них общественную борьбу. „Человек, обладающий мыслящим умом и отзывчивым сердцем, в самом

деле не может оставаться равнодушным зрителем гражданской войны, происходящей в современном обществе" [П л е х а н о в<sup>3</sup>]). Тем более неопровержимым фактом оказывается то, что революция вызывает в творчестве художников, которые связали с ней свою жизнь, политически активизированное искусство, разделяющее эмоции и настроения борющихся масс, принимающие участие в общем сопротивлении любому давлению, в борьбе за освобождение человечества от политического порабощения.

Во всяком случае, в области искусства в течение эстетического развития человечества четко определились два аспекта: с одной стороны, сформировался взгляд, который требует, чтобы искусство отражало объективную реальность, повествовало о жизни общества, служило его нуждам; с другой стороны — пусть общественные и философские причины зарождения тенденции „искусства для искусства“, „парнасизма“, были любимы, данная вторая эстетическая концепция, игнорирующая движение и перемены в общественной и политической жизни или проповедующая „высокую нейтральность“, замыкала искусство в автономную сферу, выливаясь в художественный солипсизм. По словам Л е к о н т а де Л и л я, „задача поэзии заключается в том, чтобы «дать идеальную жизнь» тому, у кого уже нет «жизни реальной» (donner la vie idéal à celui qui n'a pas la vie réelle)"<sup>4</sup>) Этот взгляд, исходивший из кантовской теории „незаинтересованности“ искусства<sup>5</sup>) и стремившийся обособить искусство от реальной действительности, до сих пор находит сторонников. Некоторые современные западные литературоведы вроде Э. Ш т а й г е р а, В. К а й з е р а и др. объявляют такие категории как личность поэта, его мировоззрение и социальную принадлежность внеэстетическими факторами, не имеющими отношения к творчеству: „Творения искусства, — писал Кайзер, — возникают не как отражение чего-то другого, но как замкнутая в себе 'структура'"<sup>6</sup>) Кайзер видит смысл поэзии в том, чтобы „вывести человека из связей с реальностью" (7)

Марксистская эстетика уже давно доказала, что нет развития художественного явления вне движения социальной жизни; видный итальянский мыслитель-марксист А. Г р а м ш и писал: „Литература не порождает литературы. Идеологии не создают идеологий, надстройки не порождают надстроек, за исключением того, что наследуются в силу инерции и пассивности. Они порождены не путем «партеногенеза», а в результате вмешательства «мужского начала» — истории, революционной деятельности, которая создает «нового человека», то есть новые общественные отношения" (8) Представители марксистской эстетической мысли убедительно доказали, что „не может быть художественного произведения, лишённого идейного содержания“, ибо: „Даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею" (9) Или же, тенденция „искусства для искусства“ имеет свой политический заряд,

обнаруживает четко определившееся отношение к жизни: Впрочем, до сих пор встречается стремление противопоставлять обе основные тенденции искусства, бытует взгляд, закрепляющий доминирующее положение за концепцией эстетически автономного произведения: „Акцент на автономное произведение имеет сам по себе общественно-политическую сущность . . . , — констатирует Т. Адорно. — Лицемерие настоящей политики здесь и сегодня, заостренность условий, которые нигде не приходят в движение — все это заставляет дух идти местами, где ему не нужно пачкаться в каналах“.<sup>10)</sup> Раздаются также голоса, обнаруживающие политическое безразличие, в пользу концепции надклассового, „нетенденционного“ искусства, полезного только в той мере, в какой оно непартийно, ассоциально.<sup>11)</sup>

Естественно, не следует думать, будто взгляд, требующий социальной „заангажированности“ искусства разделяется „преимущественно революционерами или вообще людьми передового образа мыслей“.<sup>12)</sup> Как известно, уже иезуиты использовали театр в качестве действенной агитационной трибуны своего учения, с которой резко нападали на иные вероисповедания: „Иезуиты поняли значение театра, которое церковь лишь угадывала, решаясь к его возобновлению. Они осознали, что театр может превратиться в боевое орудие религиозной агитации. И в их руках театр стал действительно одним из самых мощных средств антиреформационного давления. Они сумели использовать все фокусы развившейся сценической техники, которая посредством сложной машины барочной сцены оказывала могучее воздействие на рядового зрителя. Иезуиты первыми основывают театральный эффект на рафинированном сценическом зрелище, которое отдают на службу продуманного агитационного замысла . . .“<sup>13)</sup> Небезынтересно и то, что культура периода немецкого варианта „консервативной революции“ в Германии — культурного феномена первых четырех десятилетий XX в.<sup>14)</sup> — открыто подчиняла образный мир искусства идеологическим и политическим целям. Экстатически тенденциозные, антидемократические и расистские, культовые и агитационные пьесы таких писателей как D. Eckart (*Familienvater*, 1904; *Lorenzaccio*, 1918), H. Johst (*Die fröhliche Stadt*, 1925; *Schlageter*, 1933), C. Langenbeck (*Das Schwert*, 1940; *Treue*, 1944), E. W. Möller (*Das Südender Weihnachtsspiel*, 1935), G. Goes (*Aufbricht Deutschland*, 1933), K. Heynicke (*Der Weg ins Reich*, 1935) и др. служили пропаганде и укреплению национально-социалистической идеологии. Культивируя темы и мотивы „жертвы и крови“ во имя культа, мести, предназначения, расовой нетолерантности и ненависти, мировой войны, братства сословий, завоевания власти, долга, фатальности, поисков бога, мифического возрождения нации, „Blut und Boden“ и вообще мотивы, связанные с мероприятием „Kraft durch Freude“ и т. д., драматурги „третьего рейха“ создавали идейные параллели и аналогии к новому политическому порядку. Это „замаскированное ничто“, как называет В. Н. Бумм немецкое издание „консервативной

революции“,<sup>15</sup>) считало „театр и фильм действенным инструментом национального воспитания“,<sup>16</sup>) а „politicum“ — основой и исходным пунктом нацистского искусства<sup>17</sup>) и его теории. Между прочим, осенью 1933 года Геббельс открыто заявил: „Искусство свободно и должно оставаться свободным. Правда, с одной оговоркой. Искусство должно быть связано определенными нравственными, политическими и идеологическими нормами, без которых совместная национальная жизнь представляется невозможной“.<sup>18</sup>)

Г. В. Плеханов, убедительно доказывающий уже в начале этого века, что „утилитарный взгляд на искусство так же хорошо уживается с консервативным настроением, как и с революционным“,<sup>19</sup>) указывал на то, что имеются в европейской литературе произведения, авторы которых сознательно встали на защиту буржуазии в ее борьбе против пролетариата, стремясь воспрепятствовать неотвратимому ходу истории. Появившиеся в конце XIX и начале XX века — в период обострившихся социальных противоречий — произведения вроде *У врат царства* (1895) К. Гамсуна, *Баррикада* (1910) П. Бурже, *Пиршество льва* (1897) Ф. де Кюреля выступали в пользу регрессивных общественных взглядов и тенденций, стремясь укрепить господство крупной буржуазии и собственнических классов.

Несомненно, наличие именно таких реакционных тенденций в искусстве, служащих интересам и вкусам буржуазии, наряду с необходимостью социально-философски обосновать роль искусства в революционной классовой борьбе, заставило В. И. Ленина в статье *Партийная организация и партийная литература* (1905) сформулировать концепцию искусства, вставшего на сторону рабочего класса, выдвинуть принцип партийности искусства и литературы, представляющий высшую форму классовости, особый вид классово-политической позиции. Этот постулат не исчерпывается лишь областью искусства, он имеет свое общеполитическое значение: по мнению Ленина, „... материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы“;<sup>20</sup>) к формулировке принципа партийности литературы Ленина привели раздумья о положении писателя в классовом, буржуазном обществе: „Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания“.<sup>21</sup>) Поэтому Ленин, обращаясь к партийному писательскому активу, писал о необходимости зарождения еще в рамках буржуазного общества новой, „действительно свободной“ литературы, „открыто связанной с пролетариатом“ и его революционной партией, литературы, проникнутой сочувствием трудящимся и идее социализма, отдающей себя служению не „«верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся“.<sup>22</sup>)

Небезынтересно то, что в современном классово разделенном мире некоторые западные сторонники буржуазной демократии, выступая с четких классовых позиций, прокламируют „требование «упорядоченной свободы творчества», свободы, которая заставляет художника защищать общество, в котором он живет“<sup>23)</sup> в данном случае встать на точку зрения господствующих буржуазных кругов.

После социалистической революции в силу хода исторического развития реализовался ленинский принцип пролетарской, коммунистической партийности искусства во всем идейном, функциональном и культурно-политическом значении и объеме. Не только партия, а сама революция, отвергая „надклассовую“ точку зрения и позицию политического и идеологического нейтралитета“, открыто выдвинула перед всем фронтом искусства принцип партийности, означающий требование встать на сторону революционной борьбы пролетариата, принять участие в коренной ломке и перестройке существующих основ социальной жизни; требование партийности означало необходимость сознательного политического выбора, точной классовой оценки явлений мира и осознанного служения интересам и идеям коммунизма, активного вмешательства в жизненный и литературный процесс с четких классовых позиций пролетарской революции, ибо „... ни один живой человек не может не становиться на сторону того или другого класса (раз он понял их взаимоотношения), — писал В. И. Ленин, — не может не радоваться успеху данного класса, не может не огорчиться его неудачами, не может не негодовать на тех, кто враждебен этому классу, на тех, кто мешает его развитию распространением отсталых воззрений и т. д. и т. д.“<sup>24)</sup>

Не случайно некоторые западные ученые, литераторы и идеологические противники в стремлении дискредитировать принцип партийности литературы и принципиальное значение положений ленинской статьи стараются объявить ее делом, касающимся не художественной, а политической литературы,<sup>25)</sup> проявлением культурно-политического волюнтаризма, произвольного командования и доктринерства, связывающего художественный процесс,<sup>26)</sup> формой политического насилия над художником и т. д.

Революции не представляли никогда голую деструкцию, а имели свою творческую, созидательную функцию; по отношению к искусству революции стремились устранить извечное противоречие между искусством и действительностью не путем применения репрессивных, административных мер и нажима вообще, а привлечением деятелей искусства к активному участию в деле преобразования мира, созданием предпосылок для слияния и отождествления представителей искусства с революционным движением, созданием простора для рождения новых художественных течений, исканий и ценностей. Как известно, „всякая обновляющая сила репрессивна по отношению к своим противникам, но она высвобождает и укрепляет скрытую энергию“ [Г р а м ш и<sup>27)</sup>].

Саму идею „служения искусства жизни“ нельзя понимать в вульгаризованном, сектантском виде — как требование пропагандистского прислужничества, как акт ригоризации искусства, превращения его в средство иллюстрации общественно-политического движения и актуальных лозунгов дня. Революция, отвергая индифферентность, „иезуитский“ конформизм и приспособленчество, нуждается в спонтанном, сознательном, добровольном, свободном согласии людей искусства с ее историческим прогрессивным мировосприятием, социально-политическими и культурными устремлениями и свершениями. Революция знает, что меры и „методы административного нажима... ни к чему не приведут“<sup>.28)</sup> что политический нажим не способствует развитию искусства. Кстати, по мнению А. Грамши, принуждение „воспринимается как таковое только теми, кто его не приемлет. Если принуждение развивается в соответствии с развитием социальным — это не принуждение, а форсированное раскрытие культурной истины“<sup>.29)</sup> Здесь проблема партийности соприкасается с проблемой свободы творчества. Разумеется, партийность „может сковывать свободу или, напротив, может стать ее гарантией и основой. Реакционная партийность, направленная против интересов народа, несовместима с истинной свободой творчества. Художнику тогда может субъективно казаться, что он свободен, однако ощущение это — иллюзия. Коммунистическая партийность не только не ограничивает талант художника, его способность говорить, но приводит в соответствие друг с другом объективные факторы свободы и субъективное самочувствие творца искусства“<sup>.30)</sup>

Общественно-классовое регулирующее давление, которое оказывает революция на работников искусства, ставя перед ними гигантскую программу мирноорганизаторской работы, призывая их к сотрудничеству в перестройке мира и к активному участию в строительстве новой, социалистической культуры, имеет емкий направляющий ориентир, свой огромный созидающий заряд. „Искусство принадлежит народу, — сказал Ленин в разговоре с Кларой Цеткин. — Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широчайших народных масс. Оно должно объединять чувство, мысли и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их“<sup>.31)</sup> Задача, выдвинутая Лениным, т. е. самой революцией перед искусством, была поистине вдохновляющей и творческой.

Во всяком случае, требование революционной, коммунистической партийности искусства, базирующееся на свободном выборе позиции, свободном волеизъявлении художника служить революционному переустройству мира, быть в глубоком согласии с исторической миссией революции, освобождающей человечество от классовой эксплуатации, является выражением закономерностей развития эпохи пролетарской революции, давления объективных процессов классово разделенного мира, логики исторического движения.

Перспективная ленинская концепция партийности искусства и литературы отражала в себе исторический опыт революционных эпох прошлого, когда искусство и литература вставали на защиту интересов революции, отождествлялись с ее целями, что происходило в эпоху Великой французской революции и в дни Парижской коммуны. Давид, Марешаль, Радэ, Камиль-Сент-Обэн, и после них Курбе, Потье, Л. Мишель, М. Лисбонн, Р. Борда и др. принимали участие в создании искусства, которое сражалось за революцию, способствовало установлению новых отношений с властью — не покровительства, а сотрудничества во имя общих целей.

Конечно, наиболее полно реализовались ленинские принципы искусства нового типа в литературе и искусстве эпохи Великой Октябрьской социалистической революции. Искусство Октябрьской революции шло с классом, социальную борьбу которого считало справедливой. Оно стремилось постичь и выразить новое в мировой истории специфическое качество революции, заключающееся не только в завоевании власти, а в создании новой социально-этической системы ценностей; где вместо погони за прибылью утверждалось планомерное строительство, вместо эксплуатации — сотрудничество, вместо богатства в форме имущества и частной собственности — богатство человеческих взаимоотношений, освобождение всех человеческих способностей, заложенных в человеческом существе, вместо иерархии и кастовой замкнутости — равноправие, вместо шовинизма — интернационализм и т. д. Советское революционное искусство само развивало, утверждало и обогащало эту систему на всех важных этапах своего развития специфическими средствами искусства.

## 2

Литература Великой Октябрьской социалистической революции была единственным в своем роде феноменом в мировой литературе. В отличие от Великой французской революции, которая жила слишком мало, чтобы ее искусство успело выкристаллизоваться в стилевом и идейном отношении, победоносная Октябрьская революция создала все условия к тому, чтобы родилась литература нового типа, открывая тем самым новую эпоху в художественном освоении мира.

„Во время самой революции изящная литература обыкновенно молчит. Это общий закон, — писал в свое время Луначарский. — Все в такое время устремляется в военное дело, в политику, непосредственно в общественное служение, и наилучшие таланты просто не находят времени взяться за художественное творчество. Это бывает лишь в случаях исключительных“. Но именно таким исключительным случаем



был художественный опыт эпохи Великой французской революции. Хотя „жестокая борьба, которая велась тогда не только «на границе», но и на всей французской территории от края до края, оставляя гражданам мало времени для спокойного занятия искусством“, „она вовсе не заглушила эстетических потребностей народа“,<sup>32)</sup> способствовала развитию искусства. Огромное количество агитационно-революционных пьес (так наз. „pièces a circonstance“ — „пьесы на случай“), которые стремились к утверждению на сцене идей революционной нравственности, к утверждению патриотических, республиканских настроений, увлекательные „fêtes populaires“ (*Празднество в честь Ж.-Ж. Руссо, Праздник в честь Разума, Праздник в честь Верховного существа и др.*), картины Д а в и д а, стихи Ш е н ь е, произведения М а р е ш а л я и других писателей объединяли чувства и волю революционных масс, прославляли революцию.<sup>33)</sup>

Таким же образом обстояло дело и в период Великой Октябрьской социалистической революции, которая доказала на практике, что голос искусства не смолкал даже во времена общественных потрясений и ожесточенных классовых битв гражданской войны. С самого начала революции литература и искусство стремятся фиксировать и воспевать ее свершения и величие. Поэмы А. Б л о к а *Двенадцать* и *Скифы* (1918), *150 000 000* (1919) В. М а я к о в с к о г о, *Главная улица* (1919) Д. Б е д н о г о, поэзия пролетарских поэтов, известные массовые инсценировки, в которых воскрешался дух аналогичных попыток времен ВФР тем, что показывались героические события совершающейся революции (*Свержение самодержавия*, 1919; *Взятие Зимнего дворца*, 1920; *К мировой Коммуны*, 1920; *Гимн освобожденного труда*, 1920; и др.),<sup>34)</sup> мейерхольдовские постановки *Мистерии-буфф* Маяковского (1918, 1921 гг.) и *Зорь Верхарна* (1921), — все это было доказательством вдохновенного импульса Великой Октябрьской социалистической революции, идейно-художественного обновления литературного и театрального искусства, отражающего борьбу и муки рождения нового мира. Октябрьская революция создала новое искусство, заражающее поэзией революционного подвига и действий. Это искусство, которое вырвалось из революционных бурь, не только не погибло, не только не перестало быть искусством, а наполнилось совершенно новым духом: оно решало — так же как и искусство французской революции — актуальные проблемы социальной морали и революционной нравственности,<sup>35)</sup> превратившись в трибуну политического сознания трудящихся и революционных борцов, оно становилось, так же как и „санкюлотское“ искусство якобинского периода ВФР, „всенародным делом“.<sup>36)</sup>

В центре внимания нового, революционного русского литературного искусства оказалась, конечно, не только эпическая, событийная сторона грандиозного исторического переворота, а постепенно в его фокусе предстал вполне конкретный человек, пролетарий — участник социального взрыва, до тех пор в истории литературы, по существу, малоисследован-

ный объект изображения. Попытки Ф. Фрейлиграта *Саги* (1846), *Революция* (1851), Г. Гауптмана *Ткачи* (1892), Э. Верхарна *Зори* (1898), Р. Роллана *14-ое июля* (1902), М. Горького *Мать* (1906) и *Враги* (1909), произведения Э. Синклера *Джунгли* (1906), М. Андерсена - Нексё *Пеллэ-Завоеватель* (1906—1910), *Дитте — дитя человеческое* (1917—1921) и др., изображающие процесс преобразования человека, его человеческого выпрямления („Рабы перерождаются в людей — вот новый смысл жизни“, — писал М. Горький в 1908 году),<sup>37</sup> имели свое огромное историко-литературное и познавательное значение. Эти произведения заложили фундамент революционной, социально направленной литературы, изображающей социально-политическую, классовую борьбу и рост революционного мировоззрения пролетариата.

Но все же именно цикл героико-революционных произведений советской литературы 20-х и 30-х годов, полных революционного пафоса и романтики, является новой фазой в развитии мировой революционной литературы, новой литературной эпохой. Такие произведения, как *Падение Дaira* (1921) А. Малышкина, *Чапаев* (1923) Д. Фурманова, *Партизанские рассказы* (1921) В.с. Иванова, *Шторм* (1924) В. Н. Билль-Белоцерковского, *Железный поток* (1924) А. С. Серафимовича, *Конармия* (1924) И. Бабеля, *Разгром* (1926) А. Фадеева, *Разлом* (1926) Б. Лавренева, поэмы *В. И. Ленин* (1924) и *Хорошо* (1927) В. Маяковского, позднее и *Оптимистическая трагедия* (1933) В.с. Вишневского, *Человек с ружьем* (1937) Н. Погодина, *Как закалялась сталь* (1935) Н. Островского, *Тихий Дон* (1925—1940) М. Шолохова, *Хождение по мукам* (1921—1941) А. Толстого и др., изображавшие человека в революции, его судьбу в ней и отношение к ней, движение больших человеческих масс, представляли с точки зрения идейной и историко-познавательной важнейшую струю советской и европейской революционной литературы XX века.

В цикле революционных произведений советской литературы, сочетающих монументальность грандиозной исторической эпопеи с аутентичностью переживаний непосредственных участников революционного переворота, нашел свое выражение процесс того, „как закалялась сталь“ души, разума и воли человека в революции. Содержание самой исторически переломной эпохи, отражающее становление революционного гуманизма, рост личности нового героя, командира гражданской войны, взаимоотношение „крестьянских множеств“ — народа и партии, рост ее авторитета, формирование революционной дисциплины и нового пролетарского общества, героизм борцов за новый мир, страдания, через которые вынуждена была пройти революция прежде чем окончательно победить — все это были тематические пласты, идейные ракурсы и мотивы нового революционного эпоса. При этом важно то, что его создатели — сами активные участники революционных событий — „начали изображать действительность изнутри народной жизни, и не извне ее“.<sup>38</sup>

В лучших произведениях советской литературы 20-х и 30-х годов, которые вносили принципиальный вклад в поэтику нового типа — постепенно складывающегося метода социалистического реализма, ставшего в последующий период магистральной линией развития советского искусства вообще, — отсутствует „бытовизм, покорствующий фактам“; здесь нет ни пропагандистски-публицистического упрощения общественной проблематики, ни эстетической редукции реальности по априорной доктрине и ригоризму, предписанному видению вещей. Реальность сражений за революцию, смертей, поражений и побед отражена здесь во всей жизненной сложности. Картина мира определяется правдой самой жизни, непримиримой правдой революции: отсюда жестокая, но эмоционально взвихренная картина превращения „орды“ в пролетарски дисциплинированный отряд революционной армии в Железном потоке А. Серафимовича; отсюда балладное повествование А. Фадеева в Разгроме о трагической гибели одного из партизанских отрядов в отдаленных краях Дальнего Востока, когда в сражениях с белогвардейскими казаками осталось в живых всего 19 человек; отсюда суровый рассказ о революционном шторме в Тихом Доне М. Шолохова, дающем страстный и волнующий образ русского человека, который борется за свое место в жизни, в революции и пробивается к познанию смысла революции и исторической неизбежности ценой личных проигрышей, трагедий и т. д. Роман-тико-героический повествовательный план органически сливается здесь с реалистическим изображением революции.

Это были не скучные „агитки“, назидательно воспитывающие людей, во многом уже убежденных и стоящих на стороне революции (по мнению Р. Роллана, „... с воспитательной точки зрения нет ничего вреднее, чем навязывать народу совершенно готовые формулы. Важно развивать его умственные способности, давая ему материал для наблюдений, толкая его на размышление“),<sup>39)</sup> а произведения, которые имели свой эстетический диапазон и настрой, которые обладали высокой художественной ценностью, что воспрепятствовало их превращению в образную иллюстрацию политической доктрины.

Во всяком случае, на смену открыто агитационным функциям искусства, преобладающим в недавнем прошлом, пришли функции эстетически познавательные, аналитические. Пролетариат хотел разобраться в победах, поражениях и достижениях, „во всех сомнениях и муках“, хотел „знать свою историю и историю человеческих революций“. Не случайно Ленин призывал литераторов внедрять в сознание трудящихся масс „во всем его величии и во всей его прелести... демократический и социалистический идеал“, показать „самый близкий, самый прямой путь к полной, безусловной, решительной победе“.<sup>40)</sup>

Русская революционная литература принимала активное участие в деле преобразования, переделки человека старого мира, в деле „очеловечения людей“ [Г о р ь к и й<sup>41)</sup>], формирования духовного облика

человека нового мира. Социалист-утопист С е н - С и м о н когда-то предсказал, что „литература XIX века будет стремиться преобразовать общество“<sup>42)</sup> Но эта задача выпала скорее на долю искусства XX века в большей степени, чем искусства XIX века, представлявшего своего рода беспощадное зеркало жизни [Горький называл литературу XIX века „зеркалом нашей жизни“<sup>43)</sup>] и являющегося орудием самопознания народа. Задача преобразования общества выпала на долю искусства, которое встало на позиции социалистического, коммунистического движения, стремившегося к революционной переделке мира.

\* \* \*

Советская литература эпохи революции не скрывала, что она дает „заангажированную“ интерпретацию действительности сочувствием революции, отождествлением с ней и что она стоит в резком противоречии с произведениями, отмеченными волной буржуазной, антиреволюционной истерии. Трагедия В я ч. И в а н о в а *Прометей* (1919), находящаяся в резком контрасте с идейным содержанием произведений ранней советской литературы, утверждающих революцию, в особенности с *Мистерией-буфф* В. М а я к о в с к о г о, была наполнена программным скептицизмом и неверием в революционное обновление мира и человечества („Человечеству нет другого пути, кроме пути греха и возмездия“). Древний „прометеевский“ миф послужил Иваинову лишь в качестве полемической притчи к революционному перевороту: люди, которым Прометей отдал священный огонь, оказались неблагодарными, сами отреклись от него [„Пусть мы умрем, но пусть и он страдает, коль умереть не может“<sup>44)</sup>], надевая на себя одновременно ярмо нового подданства, нового рабства. Контрреволюционная вылазка Вяч. Иванова дополнялась мрачной и пессимистической „профети“ Е. З а м я т и н а *Мы* (1921), в которой изображено будущее общество, основанное на чудовищном, обезличенном коллективизме, подавлении человеческой личности и ее перманентном преследовании; сатирическая утопия Замятина была в свое время вполне закономерно расценена как выпад против революции и коммунизма.

Наряду с „огнем пышащей ненавистью“ „озлобленного почти до умопомрачения“<sup>45)</sup> А. Аверченко в его сборнике рассказов *Дюжина ножей в спину революции* (1921), холодная провокация трагедии Вяч. Иванова *Прометей* и сатирико-утопического романа Е. Замятина *Мы* была выражением стремления сбить с ног рождающийся в битвах пролетарский мир, подвергнуть сомнениям сущность, идеи, принципы и цели коммунизма и революции в то время, когда еще только началась борьба за ее победу, борьба „кто кого“.

Во всяком случае, то обстоятельство, что революция расколола Рос-

сию на два сражающихся лагеря, осуществив таким образом резкую и четкую социально-политическую дифференциацию человеческих судеб и поведения, отразилось неизбежно и на литературе, на ее широкой активизации и политической поляризации. У нее не было иного простора и иного выбора, чем изображение реальности революции — и способ ее изображения обусловлен мировоззрением художника — участника и свидетеля революции. И вопреки всем противодействующим силам, тенденциям, революционная литература развивалась широко и сложно. „В революции всякое движение есть движение вперед, — отмечал Б. Гюго. — Истина и свобода обладают тем удивительным свойством, что все совершаемое как для них, так против них, одинаково служит им на пользу“.<sup>46)</sup>

### 3

Историческая заслуга революционной советской литературы заключается в том, что она вновь утвердила приоритет жизни как вдохновенного образного источника искусства: уже не трансцендентность, бегство от действительности, а возвращение к ней, стремление изменить ее („т. е. что мир не удовлетворяет человека, и человек своим действием решает изменить его“, Ленин),<sup>47)</sup> становилась основным, краеугольным камнем ее эстетики и мировосприятия. Советская литература полностью оправдала прогноз Г. В. Плеханова, заявившего свыше 60 лет тому назад, что в „социалистическом обществе увлечение искусством для искусства делается чисто логически невозможным в той же самой мере, в какой прекратится опoшление общественной морали, являющееся теперь неизбежным следствием стремления господствующего класса сохранить свои привилегии“.<sup>48)</sup>

Революционные изменения, которые произошли в стране, привели в соответствие правду конкретного факта и правду истории. Во многих произведениях советских писателей раннего периода, которые выросли из непосредственного эмпирического источника и зачастую обнаруживали автобиографический характер, доминировал конкретно-исторический подход к жизненному и художественному материалу. Значение исторического подхода к познанию правды действительности подчеркнул в письме к Инессе Арманд от 30 ноября 1916 года В. И. Ленин: „Весь дух марксизма, вся его система требует, чтобы каждое положение рассматривать лишь ( $\alpha$ ) исторически; ( $\beta$ ) лишь в связи с другими; ( $\gamma$ ) лишь в связи с конкретным опытом истории“.<sup>49)</sup>

Историческая конкретность, дающая возможность изобразить в точных и правдивых очертаниях и картинах время, явления, человеческие характеры, типические конфликты, социальные противоречия, важные

жизненные и общественные повороты и изменения, стала в советской литературе основой художественного видения и освоения действительности.

Конечно, правдивое, исторически конкретное изображение действительности со всеми ее жизненными и общественно-политическими подробностями не означает, что советская литература редуцировала жизнь на политику и идеологию. При сохранении исторического фона охват и изображение жизни давались все многообразнее и художественно пронацательнее.

Важную роль в этом отношении сыграли произведения М. Горького — *Жизнь Клима Самгина* и, в особенности, пьеса *Егор Булычѳв и др.* В интерпретации пьес Горького иногда отживает точка зрения, расценивающая их как социально-политическую драматургию „идеологического конфликта, идеологического спора, идеологической борьбы“, узко исторически детерминированных классовых проблем.

Горький, конечно, как великий художник, решал в своих пьесах важные, кардинальные политические вопросы. Но он во многих своих произведениях, в частности в *Егоре Булычѳве*, создавал не историко-политический трактат, а художественное произведение, изображающее в первую очередь ж и з н ь ч е л о в е к а [„ . . . меня всегда и прежде всего интересовал человек, а не группа, личность, а не общество“<sup>50</sup>]. Для художественного опосредствования идейных, политических и социальных тем Горький избирает художественные пути; *Егор Булычѳв* не является пьесой о революции в прямом смысле слова, ибо Горький не фиксирует непосредственный ход революционных событий накануне февральской революции 1917 года. Это пьеса о л ю д я х, застигнутых в бурное, революционное время. *Егор Булычѳв* — шекспировский тип, реализованный Горьким „со всеми противоречиями сердца и ума“ [„ . . . для меня герой — вместилище всех бурь и тревог, всех сомнений и всех трагедий жизни, которая, кажется, — в равной степени заслуживает и любви и ненависти к ней“<sup>51</sup>], показан в „пограничной ситуации“ своего и общественного бытия, когда он окончательно „выламывается“ из класса, в который ему удалось пробиться. Сама революция образует временной контекст пьесы, какой-то ее активный фон, атмосферу, в которой люди живут, спорят, сталкиваются и размышляют. Горький передает политику через переживания, рассуждения и взаимоотношения персонажей, через непрерывный „поединок“ Булычѳва с его окружением, через личную человеческую драму Булычѳва, являющуюся доминирующей темой пьесы, ее сюжетной сердцевиной, т. е. путем субъективизации объективной реальности.

Этот подход характерен и для *Тихого Дона* М. Шолохова. В основе этого эпохального произведения советской литературы лежит „конфликт «человек и история», который жестоко вторгается в жизнь, особенно в переломные эпохи“.<sup>52</sup>) Но этот конфликт не теряется в исто-

рико-политических рассуждениях, батальных картинах, в изображении общественно-политических изгибов времени и т. п., а показан через волнующую судьбу человеческую. Сюжетным ядром шолоховского эпоса является судьба донского казака Григория Мелехова — человека, заблудившегося в революционном шторме в поисках третьего пути, человека, который „нанес немалый ущерб революции . . . , на счету которого много загубленных жизней красных бойцов“<sup>53</sup>) но все же возвратившегося к родному порогу, чтобы получить возмездие за свои проступки, расцель гордиев узел своей трагически завязавшейся жизни. Через судьбу человека — через цепь судеб человеческих — дается в *Тихом Доне* панорама грандиозного исторического переворота.

Поэтому на самом деле предметом советской литературы, формирующейся как своеобразная художественная форма „человековедения“ (Горький), были не отвлеченные, обезличенные сдвиги истории, а „человеческая душа, личность в ее взаимоотношениях с миром“<sup>54</sup>) Через „судьбу человека“, „изменившегося человека“ в „изменившихся условиях“ дается в советской литературе „судьба народная“, эпика революции, борьба за „построенный в боях социализм“. Смысл советской литературы — литературы эпохи революции — заключается в двуединном устремлении — в познании пружин социального движения и источников человечности.

#### 4

Опыт советского литературного искусства свидетельствует о том, что искусство эпохи революции не является однотипным, что оно много-слоино, многообразно в способах изображения совершающегося. Этот опыт свидетельствует о том, что историческая конкретность — прикование внимания к жизни — не связывала художественное воображение художника, а обуславливала еще более мощный размах его фантазии. В *Философских тетрадях* В. И. Л е н и н а говорится: „Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его“<sup>55</sup>) М а р к с писал о потребности человеческого сознания творить „по законам красоты“. В советском литературном и театрально-драматическом искусстве раннего периода параллельно со стремлением к исторически-конкретному изображению реальности зародилась тенденция, стремившаяся к постижению смысла совершающихся жизненных процессов и исторического движения.

Ее зарождение было обусловлено самой развивающейся действительностью: „Театру не угоняться за революцией“, — подытоживал в свое время А. В. Луначарский свои наблюдения и отмечал, что и „в эпоху французской революции тогдашний театр менее всего изоб-

ражал саму революцию". В определенной степени это наблюдение сохраняет свою силу и для начального фазиса искусства эпохи Октябрьской революции. Очевидно, именно данное историческое обстоятельство обусловило поворот Маяковского в „первой пьесе Октября“ *Мистерии-буфф* к таким театрално-драматическим формам, которые позволили бы посредством метафорически-символического образа в сценическом „стяжении“ передать содержание и смысл революционного переворота. Поэтому поэт обращается к форме драматического уподобления (революция — „прачка святая“ — уподобляется всемирному потоку, омывшему грешную землю и воскресившему ее к новой жизни). Это давало возможность запечатлеть прежде всего смысл событий, их логику, объять большие отрезки времени и пространства, создать в духе типа „*theatrum mundi*“ своеобразную стилизованную театрално-драматическую модель действительности<sup>56)</sup> [„... правда «Мистерии» — правда образная, ... ее ни в коем случае нельзя размельчить до быта, обыденщины, до узко-исторической конкретности“<sup>57)</sup>].

Небезынтересно, что во многом сходную драматическую систему обнаруживали и некоторые произведения эпохи ВФР, в особенности сатирико-политический фарс П. С. М а р е ш а л я — мыслителя, революционера-коммуниста, соратника Бабефа — *Страшный суд над королями* (1793). Пьеса Марешаля — один из наиболее интересных литературных памятников французской революционной драматургии эпохи якобинской диктатуры; в ней сформировался собственно прообраз революционной, политической драматургии и театра, превратившегося в трибуну политического сознания массового зрителя.<sup>58)</sup> В одноактном „*prophétie*“ Марешаля изображается время, когда уже победоносно завершилась революция во Франции, когда народы всей Европы свергли своих феодальных поработителей и приговорили монархов всех стран к высылке на пустынный остров, где они должны сами жить и работать, чтобы больше не вредить человечеству. Взрыв вулкана и „разверзшаяся земля“, поглощающая под занавес всех паразитов человеческого общества, символизирует гибель феодализма.

Для пьесы *Страшный суд над королями*, так же как и для *Мистерии-буфф* характерны „широкий размах в действии, фигуры, обрисованные сильно, крупными штрихами, простые, элементарные страсти с простым и мощным ритмом“ и „могучие аккорды“, что подчеркивал Р. Р о л л а н в своей концепции „народного театра“.<sup>59)</sup> В обеих пьесах имеется налицо определенная близость в области художественного метода: в одном случае — „*inselmotiv*“, в другом — место на полюсе, ковчег, ад, рай и т. д.; у Марешаля „коронованные“ на „длинной железной цепи“, против них санкюлоты, у Маяковского „семь пар чистых“ и „семь пар нечистых“: одна пьеса завершается взрывом вулкана, символизирующим мировой революционный пожар и гибель феодализма, другая начинается мировым потоком — революцией, смывшей „всю грязь с лица



земного". Это все образы, сюжетные мотивы, приемы и моменты родственного характера, одного стиливого и тематического плана.

Во всяком случае *Мистерия-буфф* Маяковского и возникший задолго до нее *Страшный суд над королями* Маршала являются свидетельством того, что искусство, которому объективно „не угоняться за революцией“, скорее избирает пути художественной стилизации, образного эмоционально-повышенного изображения смысла и логики исторических событий, чем их фотографически точной съемки, чем раскрытия конкретного механизма общественных отношений и двигательных, организующих сил: „... чтобы изобразить бурю, — отмечал когда-то Р. Роллан, — нет надобности выписывать отдельно каждую волну — нужно написать бушующее море. Точность в передаче деталей не так важна, как страстный и правдивый охват целого“.<sup>60)</sup>

К линии, проложенной Маяковским, восходят в советской литературе и *Фауст и Город* (1918) А. В. Луначарского и, в особенности, произведения сатирического характера: отдельные стихотворения Маяковского (*Прозаседавшиеся* и др.), его же *Клоп* (1928) и *Баня* (1929), *Иван Васильевич* (1934) и *Мастер и Маргарита* М. Булгакова, сценические сказки, „драмы-концепции“ (по Борову) Е. Шварца *Голый король* (1934), *Дракон* (1943), *Тень* (1940) и др. Здесь преобладает свободный полет фантазии, гипербола, изображение, при котором определенным изменением внешнего рисунка явления реальности, ее иногда гротескным изображением заостряется и вскрывается жизненная правда, реальный факт: „Во всяком случае, — предсказал когда-то Луначарский, — пролетариату придется часто для воплощения своих огромных идей, чувств и дел, ломать рамки строго реалистического события, создавать особые, повышающие конкретный реализм картины, которые лучше передавали бы всю полноту того или другого явления, того или другого усилия, чем это можно сделать через правдивый и конкретный факт, совершенно похожий на частичную действительность, каким является каждый житейский факт в отдельности“.<sup>61)</sup>

К данному течению примыкают и произведения, в которых художественный зонд погружается все в более скрытые слои, сближающие фантазию с жизнью. Ошибаются те, кто утверждает, что настрой советской революционной литературы лишь мажорный, громко воспевающий процессы труда, классовые битвы и военные успехи. „Смешно было бы утверждать, что у пролетариата нет скорби, нет грусти, а только борьба и радость“, — писал в свое время А. Луначарский.<sup>62)</sup>

Героико-эпическое изображение борьбы за революцию и социализм не представляло единственный повествовательный план советской литературы эпохи революции. „Разве социализм предполагает потерять все тонкое, выразительное, индивидуальное?, — отмечал Луначарский. — ... Мы не должны забывать индивидуальные стороны человеческого сердца. Придется жить не только на площади, но и в домах... И по-

тому все стороны индивидуальной жизни должны быть освещены, и согреты, и глубоко поняты...<sup>63)</sup> Ударный звук молота никогда не заглушал в советской литературе тонкую струну человеческих чувств, разбушевавшихся страстей, мечтаний и желаний, раскованной фантазии, трогательных и тоскливых волнений и нежность сердца, характерных для романтических повестей А. Грина (*Алые паруса*, 1923; *Джесси и Моргиана*, 1929; *Бегущая по волнам*, 1928 и др.), лирических произведений К. Паустовского (*Романтики*, 1924; *Опаловые облака*, 1929 и др.) и Ю. Олеша (*Три толстяка*, 1924; *Вишневая косточка*, 1931 и др.), которые представляли внутри советской литературы лиризирующее течение гуманистического романтизма. Изображением прекрасного в жизни и в человеке в романтическом ключе, отличающемся эмоционально возвышенным, высокопоэтичным стилем, эти писатели-романтики прокладывали плодотворный путь художественного освоения действительности в социалистическом искусстве, продолжая горьковскую традицию (*Русские сказки*, *Сказки об Италии* и др.).

Не случайно именно Горький проложил в теоретическом и художественном отношении в советской литературе путь к „крылатому реализму“ (А. Фадеев), к социальному, революционному, „активному романтизму“ как составной части реалистического видения действительности: он рассматривал его даже как „псевдоним социалистического реализма“.<sup>64)</sup> Именно „русскую современность“ оценивал Горький, „не закрывая глаз на ее отрицательные стороны и несмотря на «грубый» — как говорят идеалисты — материализм ее, как эпоху самую «романтическую» из всех эпох, когда-либо пережитых человечеством Европы“.<sup>65)</sup>

Советское искусство революционной эпохи изучало судьбу человека, его общественную борьбу и его глубокие душевные переживания. Поэтому в нем прекрасно и органически уживается героический, революционно романтический фафос Чалаева Фурманова, Железного потока Серафимовича, лирический, романтический гуманизм Грина и Паустовского и победный смех Маяковского, представляющих многогранное, стилистически широко разветвленное художественное русло советской литературы, литературы социалистического реализма, где обеспечен „простор личной инициативе, индивидуальным склонностям, простор мысли и фантазии, форме и содержанию“.

Современное советское литературоведение, которое доходит до все новых слоев в раскрытии жанрово-формообразовательных моментов и природы советской литературы, показывает, что анализ ее художественного процесса не может ограничиться оперированием лишь понятиями метода и т. д., а что необходимо изучать область „художественного течения“: „Одно из них, — писал Б. Сучков в журнале «Коммунист», — воспроизводит жизнь в ее объективных, подсказанных самой жизнью формах. Другое течение передает жизненные процессы посредством

условно-метафорического их изображения. И, наконец, третье — обычно называемое романтическим, выражающее особую душевную настроенность и с романтизмом в собственном смысле слова не имеющее ничего общего, отмечено лирико-патетическим подходом к объекту изображения, его поэтизацией“.<sup>66)</sup>

Эта плодотворная концепция отражает реальность жанровых и стилевых исканий советской литературы в течение более чем полувекowego развития, исканий, отмеченных новаторским, революционным характером.

## 5

Драматизм судеб советского общества наложил свою печать на самый характер повествования советской литературы о действительности. Революция, гражданская война, эпоха социалистического строительства, Великая Отечественная война, годы послевоенной реконструкции и строительство коммунизма настроили литературу и искусство преимущественно на серьезную тональность. Но это была не единственная ее эмоциональная окраска и повествовательный план. Советской революционной литературе не чуждо было искусство смеха, смехотворных форм.

В далеком прошлом имели место суждения, согласно которым само понятие „республика“ несовместимо со смехом: „Республика враждебна смеху, вот почему я утешаюсь мыслью, что живу в наше время, а не сто лет спустя, — писал в свое время Стендаль. — Республиканцы постоянно и с чрезмерной серьезностью занимаются своими делами. Всегда найдется какой-нибудь Уилк и будет пугать их грозной опасностью, от которой через три месяца должна погибнуть их родина. А всякий человек, не то что страстно заинтересованный, но просто серьезно думающий о каком-нибудь предмете или предприятии, не может смеяться: у него есть дела посерьезнее, чем праздно сравнивать себя со своим соседом“.<sup>67)</sup> Однако история сатиры и смеха в революционном, социалистическом обществе противоречит приведенному утверждению. Несмотря на то, что у советского человека было в его исторической борьбе мало времени к улыбочивому отдыху, он умел расправляться смехом с врагом внешним и внутренним, со своими личными слабостями и недостатками.

Борьба литературы за новый облик общества связывалась с борьбой против всего, что недостойно нового мира, что сбивает его с дороги. Советская литература уже с самого своего начала не теряла критического отношения к отрицательным явлениям жизни. Это нашло выражение особенно в сатире, специфической форме художественной критики. Сатира развивалась в широких жанровых разновидностях почти с самого начала революции: путь от *Мистерии-буфф* Маяковского через сатири-

ческий сценарий М. Горького *Работяга Словотеков* (1919), сатирические рассказы М. Зощенка, *Бурную жизнь Лазика Ройтшванца* (1926) И. Эренбурга, *Растратчиков* (1926) В. Катаева, *Дьявольяду* (1925) М. Булгакова, сатирические комедии *Мандат* (1925) Н. Эрдмана, *Воздушный пирог* (1925) Б. Ромашова вновь к сатирическим произведениям Маяковского конца 20-х годов, к *Двенадцати стульям* и *Золотому теленку* Ильфа и Петрова, *Мольеру и Мастеру и Маргарите* М. Булгакова, к сатирическим фельетонам М. Кольцова, сценическим сказкам Е. Шварца и др. — такова была в первых двух десятилетиях революции творческая эволюция советской сатирической литературы, в которой воскрешались лучшие традиции русской и мировой сатиры.

Притом путь советской революционной сатиры со времен ее зарождения был нелегок. Много сражений пришлось вести за ее существование, прежде чем она была признана своеобразным художественно-общественным орудием в борьбе за социализм. Некоторые агеласты 20-х и 30-х годов [Крынецкий, Блюм, Нусинов и др.<sup>68</sup>] изгоняли сатиру и смех вообще из социалистического общества. По мнению театрального критика В. Блюма сатира в советской эпохе, когда „государство стало «нашим», не может иметь место“.<sup>69</sup>) Сатира и юмор объявлялись категориями отжившими: „Пролетарская литература не создаст классиков сатиры и юмора“, — „проповедовал“ И. Нусинов.<sup>70</sup>) Вульгарно-социологические и ликвидаторские тенденции по отношению к сатире имели в истории общественной мысли свой прецедент. Точно так же еще древнегреческий философ Платон старался исключить сатиру из своего идеального государства, допуская в нем из искусства только „гимны богам и похвалы добрым людям“<sup>71</sup>) [„Комическому, или ямбическому поэту, или служителю напевных муз не разрешается вовсе высмеивать кого-либо из граждан ни в словах, ни в жестах, все равно, делается ли это с гневом или без гнева“; „Ослушника афлотеты исключают из страны непременно в тот же день“<sup>72</sup>)]. Корни этих парадоксально и поразительно близких стремлений одинаковы: метафизика, идеалистическое восприятие историко-политического развития человеческого общества.

Несмотря на всю суровую сдержанность и серьезность революции и неприязнь новых агеластов, советские сатирики были „сынами смеющейся эпохи“, ибо революция нуждалась в смехе, расчищающем дорогу к будущему, не позволяющем успокаиваться на достигнутом. Только на этот раз не нужно было прятаться за анонимность, за эзоповский язык скрытых политических аллюзий, а открыто воевать с тем, что мешает продвижению к коммунизму: „... у меня такой агитационный уклон, я не люблю, чтобы этого не понимали. Я люблю сказать до конца, кто сволочь“, — отмечал в свое время В. Маяковский.<sup>73</sup>)

Назначение сатиры заключается в самоочищении от миазмов прошлого, т. е. в самокритической тенденции. Исходная позиция, при кото-

рой сатирик обращает свой беспощадный скальпель внутрь своего общества, собственного организма, предполагает, конечно, определенную долю свободолюбия, а также великодушия со стороны правящей силы общества, что и было характерным для политических условий революционной эпохи 20-х годов, когда партией настоятельно подчеркивалось значение самокритики. В то время, как фашистские „культуртрегеры“ отвергали любое проявление сатирического искусства, считая его „большевистским изобретением“<sup>74</sup>) русская революция создавала простор для его расцвета и размаха. Небезынтересно, что, например, развитие политически заостренного комического театра в Афинах связывается обычно учеными как раз с античным пониманием демократии и ее судьбами: „Diese aristophanisch-politische Komödie zieht mit ihrem Spott immer wieder gegen die eben regierenden, von den Bevölkerung, also von den Zuschauern selbst gewählten Staatsmänner zu Felde.“<sup>75</sup>) Два тысячелетия спустя история литературы в какой-то мере повторяется. Возможно, именно мир начального фазиса социалистической революционной сатиры, рожденной Октябрьской революцией, представлял тот большой изгиб эволюционной спирали, повторяющей на высшей ступени развития пройденный этап, когда сатира борется против пороков и попыток осквернить мир революции во имя его самого [„Мы иногда издеваемся над самими собой, но . . . во имя самих себя“, М а я к о в с к и й<sup>76</sup>)], способствуя его непрестанному общественному совершенствованию и самообновлению, когда только настоящая демократия способна терпеть откровенный, а иногда и болезненный укол сатирика.

## 6

Жизнеутверждающая сущность художественной критики общественных явлений в социалистическом искусстве является выражением глубокой мировоззренческой идентификации художников с общественным строем, а не продуктом их политической оппозиционности к обществу. Момент политического анархистского бунтарства, „перманентного вызова обществу“, „Великого Отказа“, мировоззренческой оппозиционности к классу господствующему выдается нередко за основу художественного творчества [Г. М а р к у з е, напр., утверждает, что инстинжное искусство всегда в оппозиции к обществу, тогда как „советское реалистическое искусство становится инструментом социального контроля“<sup>77</sup>)], а за стимул, источник его революционного развития. Не случайно такие теории, исходящие из резкого противопоставления искусства и политики, власти и эпохи, разделяли в своих публицистических выступлениях второй поло-

вины 60-х годов и чехословацкие правые оппортунисты И. Свитака, Э. Голдштюкер, А. Лим и др., подготавливая свою идеологическую конструкцию.<sup>78)</sup>

Все это идеи и мысли далеко не новые. Уже в давнем прошлом встречались попытки связать революционность искусства с моментом его политической оппозиционности по отношению к данному обществу: „В эпоху своего расцвета искусство было консервативным, потому что оно не представлялось народному созданию как вполне ему соответствующее, у нас же истинное искусство революционно, потому что находится в оппозиции с общим течением“, — писал Р. Вагнер в статье с 1848 года *Искусство и революция*; у греков — по его мнению — искусство могло „лишь продолжать процветать, но не изменяться. Вследствие этого искусство было консервативным, равно как и самые благородные люди греческого государства этой эпохи были консервативны“.<sup>79)</sup>

Данное, долго продержавшееся суждение было преодолено самим развитием прогрессивного искусства, связавшего свою судьбу с социалистической революцией. Конечно, взаимоотношения художника и общества всегда далеко не автоматически илиличны, они не лишены частных разногласий, определенного напряжения: „... не исключены и отдельные отклонения, трудности, «трения» — неизбежные спутники живого развития“.<sup>80)</sup> Но „не о разладе художников с социальной средой в целом (если не считать отщепенства) может у нас идти речь, — пишет Г. Кун и цы н, — а лишь о неприятии ими отдельных сторон действительности. Но кто же у нас, кроме малограмотных в марксизме-ленинизме людей и тех, кто думает, что приукрашивание — это хорошо, принимает все стороны действительности? И как бы мы шли вперед, со всеми сторонами жизни соглашаясь? ... И в радостях и в горестях нашей истории, и в поддержке нового, и в упорной борьбе со старым — наше искусство всегда вместе с народом, вместе с ленинской партией. Не случайно, а глубоко закономерно мы называем искусство могучим духовным оружием в руках партии и народа... Из взаимного сочувствия между нашей партией, нашим обществом и советскими художниками, с радостной готовностью участвующими в общественных битвах (понимаемых, разумеется, шире, чем участие в изображении только текущих хозяйственно-политических мероприятий), вырастают победы советской литературы и искусства“.<sup>81)</sup>

Советское искусство эпохи революции доказало на практике, что идейная идентификация художников с социалистической реальностью и перманентное изменение художественных форм взаимно не исключаются. Революционность искусства, не являясь выражением политической оппозиционности художника по отношению к данному общественному строю, представляет собой способность постигать художественными средствами динамизм и внутреннее движение, самоизменение общественно-политической формации. Впрочем, процесс самоизменения свойствен

коммунизму: „Коммунизм для нас не *состояние*, — отмечал К. Маркс, — которое должно быть установлено, не *идеал*, с которым должна соотнобразоваться действительность. Мы называем коммунизмом *действительное движение*, которое уничтожает теперешнее состояние. Условия этого движения порождены имеющейся теперь налицо *предпосылкой*“.<sup>82</sup>) Это не может не оказать влияния на формирование художественного явления, отражающего этот внутренний динамизм революционного процесса: искусство, фиксирующее социальное движение, развивающееся к коммунизму, не может не иметь новаторский характер. Не идейно-эстетическая косность и неподвижность, а изменение художественных форм в зависимости от движения жизни является неопровержимой аксиомой развития искусства эпохи социализма и коммунизма.

Естественно, конечно, что борьба русской революции за искусство нового, новаторского типа, была не простым делом. Конвенционализм, сектанство, традиционализм и другие тенденции, соответствующие искусству вчерашнего дня, проявлялись как в литературной критике, так и в культурно-политических взглядах ряда деятелей почти с самого начала революции. Горький опыт Маяковского с постановкой и опубликованием *Мистерии-буфф* („Только не воспоминания . . .“), Мейерхольда с постановкой *Зорь* Верхарна и *Ревизора* Гоголя и др. были более чем явным свидетельством того, насколько острой была борьба за искусство новаторского типа. Но хаотическое „брожение, лихорадочные искания новых лозунгов, — говорил Ленин в разговоре с К. Цеткин, — лозунги, провозглашающие сегодня «осанну» по отношению к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие «распни его», — все это неизбежно“ во время, когда революция развязывала до тех пор скованные творческие силы.

Тем не менее революция в решающих моментах культурной жизни первого десятилетия сумела — вопреки крайностям и отклонениям — устоять перед различными, во многом противоположными ликвидаторскими давлениями и сохранить не только ценности классического наследства, но одновременно обеспечить необходимый простор и для возникновения новых ценностей, для творческого эксперимента на основе общественно-активного искусства, сохранить свободную творческую атмосферу. Стилевое различие творчества Серафимовича и Эренбурга, Фурманова и Бабеля, Фадеева и Пильняка, Шолохова и Веселого, Толстого и Булгакова, Маяковского и Есенина, Олеси и Леонова, Станиславского и Мейерхольда и других художников было выражением свободных, идейно и художественно широких исканий и течений советского революционного искусства.

Немецкий поэт И. Бехер в свое время метко отмечал: „Новое искусство никогда не начинается с новых форм, новое искусство всегда рождается вместе с новым человеком“. Этот факт подтверждается опытом советской революционной литературы, начинающей свой путь нова-

торским выражением нового, небывалого в истории жизненного содержания. Момент эстетического порядка этим удачным наблюдением Бехера, однако, не снят, ибо вряд ли подлежит сомнению, что „новаторство“, как отмечал Луначарский, „есть нахождение таких путей или методов, которые до сих пор не были найдены, которыми до сих пор не пользовались и которые вытекают из новых задач, ставящих перед нами ту или другую техническую проблему“.<sup>83)</sup> Естественно, что „... не всякий находит нечто действительное новое, кто ищет его. Новое надо уметь искать. Кто слеп к новым учениям общественной жизни, для кого нет другой реальности, кроме его «я», тот в поисках «нового» не найдет ничего, кроме нового вздора“<sup>84)</sup> (П л е х а н о в).

Новое, революционное советское искусство, прислушиваясь к „языку... предмета“, стояло перед задачей создать новую, художественно гармоничную культурную эпоху, найти форму и средства выражения, адекватные новому содержанию жизни. Изменившееся содержание и измененная структура мира требовали новых художественных форм. Буквально вся культурная атмосфера молодого пролетарского государства на первых порах была пронизана страстным желанием открывать новые пути художественного творчества. „Разве мы эпигоны, — заявлял в декабре 1917 года Луначарский, — разве мы будем оберегать только наследие отцов, а сами окажемся не в состоянии родить ничего нового?“<sup>85)</sup> Это была закономерная тенденция, полная романтического взлета, тенденция вполне соответствующая назначению и историческому движению искусства [„Искусство прошлого не может удовлетворить запросу жизни, а иногда его влияние может даже оказаться вредным, — писал Р. Роллан. — Для здоровой и нормальной жизни необходимо, чтобы искусство непрерывно перерабатывалось и обновлялось вместе с самой жизнью. Не знаю, создаст ли нарождающееся общество новое искусство. Но если нет такого искусства, то нет и вообще нового искусства; есть только музей, одно, из тех кладбищ, где спят набальзамированные мумии прошлого“<sup>86)</sup>]. Притом, как писал А. Луначарский, советское искусство должно было „превозмогнуть не только более или менее эпитонское искусство современной мелкобуржуазной интеллигенции, но и высочайшие вершины искусства классического“.<sup>87)</sup>

Воодушевляющий импульс Октябрьской революции способствовал бурному развитию советского искусства последующего периода, заставляющего вспомнить, быть может, только подъем искусства в эпоху раннего ренессанса. В разных областях молодого искусства: поэзии, театре, музыке, фильме, архитектуре, изобразительном искусстве — в первое десятилетие начинается широкое художественное наступление искусства революции, вдохновляющего и возрождающего своими идейными и формальными поисками европейское искусство. „За 600 верст бьется художественная жизнь, не знающая себе равной в Европе“, — отмечает Маяковский в 1924 году [конспект доклада *О сегодняшней поэзии*<sup>88)</sup>].



Именно советское революционное искусство, которое выразило грандиозные исторические сдвиги действительности, было искусством новаторским, авангардным, открывающим новые художественные пути. Опыт советской послереволюционной литературы свидетельствует о том, что подлинная авангардность возникает только там, где новаторство формы сочетается с политической прогрессивностью содержания. Настоящее новаторство — это не бессодержательное экспериментаторство ради экспериментаторства, ведущее к формализму; а искусство, прогрессивное по идейному содержанию и многогранное по формам художественного изображения действительности. Несомненно, конечно, то, что „идущим в авангарде поступательного развития художественной культуры нашего века является социалистическое искусство“.<sup>89)</sup>

\* \* \*

Советская литература прошла со времен Октябрьской революции большой и сложный путь развития. Она имеет за собой годы упорных поисков, свои подъемы, периоды, отмеченные напряженной борьбой за открытие новых художественных горизонтов и за преодоление всех затруднений. Но всегда это было искусство, прочно связанное с судьбой нового, социалистического мира, искусство, которое „делило с народом его хлеб, его тревоги, надежды, его борьбу“.

Полувековой опыт советской литературы представляет собой огромный вклад в решение проблемы искусства и революции, в познание диалектики их взаимоотношения, вклад, который не может быть ни забыт, ни утрачен.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1) Г. В. Плеханов, *Литература и эстетика*, т. 1. Москва 1958, 160.
- 2) А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, Москва 1958, 379.
- 3) Г. В. Плеханов, *Литература и эстетика*, т. 1. Москва 1958, 173.
- 4) *Poèmes antiques*. Paris 1852, préface, p. VII; цит. по Г. В. Плеханов, *Литература и эстетика* т. 1. Москва 1958, 145.
- 5) См. Иммануил Кант, *Сочинения в шести томах*, т. 5. Мысль, Москва 1966, 203, 205.
- 6) W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern 1956, 5.
- 7) Цит. по книге А. Метченко, *Завещано Горьким*. Москва 1969, 28.
- 8) А. Грамши, *О литературе и искусстве*. Москва 1967, 55.
- 9) Г. В. Плеханов, т. 1, 150.
- 10) Цит. по чешскому переводу: Theodor Wiesengrund Adorno, *Angažovanost*. Čas. Divadlo 9, 1969, 13.
- 11) См. А. Моравия, *Impegno e integrazione* (Nuovi Argomenti, 10, 1968), *Il Terrore e la borsa* (Nuovi Argomenti 13, 1969); цит. по книге *Идеологическая борьба в литературе и эстетике*. Сб. ст. Москва 1972, 248.
- 12) Г. В. Плеханов, 1, 145.
- 13) *Československá vlastivěda, díl VIII. Umění*. Sfinx, Praha 1935, 328.
- 14) Peter H. Bumm, *Drama und Theater der konservativen Revolution*. München 1971.
- 15) Там же, 191.
- 16) „Die Problematik gewinnt sofort klare Umrisse, wenn wir alles, was der Nation dient, als gut, alles, was ihr schadet, als schlecht bezeichnen. Nachdem wir die höchste Form der Umwelt eindeutig als Nation definiert haben, bleibt damit auch für die Bühnenkunst das kultische Bedürfnis bzw. die nationale Zweckmäßigkeit Grundlage des Urteils“ (Eugen Hadamovsky, *Propaganda und nationale Macht*. Oldenburg 1933, 141).
- 17) См. Peter H. Bumm, 155.
- 18) Цит. по книге Фридрих Вольф, *Искусство — оружие*. Прогресс, Москва 1967, 102.
- 19) Г. В. Плеханов, 1, 148.
- 20) В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, т. 1, Москва 1958, 419.
- 21) Ленин о культуре и искусстве. Москва 1956, 44—45.
- 22) Там же, 45.
- 23) Fiera letteraria, 20, 1966, 26 maggio; см. Е. Сапрыкина, *Теория „автономности“ культуры и борьба эстетических концепций в современной Италии*. В сб. ст. *Идеологическая борьба в литературе и эстетике*. Москва 1972, 246.
- 24) В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, т. 2. Москва 1958, 547—548.
- 25) “This has been written by Lenin in 1905, and it had never before occurred to anyone that it was particularly relevant to the problem of literature in the sense of belles-lettres” (*Literature and Revolution in Soviet Russia 1917—1962*. London. Oxford University Press. New York, Toronto 1963, XIV; Introduction — Max Hayward).

<sup>26)</sup> "Nevertheless, this article of Lenin's was used the source of the central concept of socialist realism, namely *partijnost* (Party — mindedness) the idea that the Party may use literature for whatever purpose it may think fit at given moment, and that it is the duty of any true Soviet writer to accept Party guidance without question" (там же, XV).

<sup>27)</sup> См. А. Грамши, 83.

<sup>28)</sup> А. В. Луначарский, *Статьи о советской литературе*. Москва 1958, 155.

<sup>29)</sup> А. Грамши, 77.

<sup>30)</sup> Г. Куницын, *Политика и литература*. Советский писатель, Москва 1973, 477—478.

<sup>31)</sup> Ленин о культуре и искусстве. Москва 1956, 520.

<sup>32)</sup> Г. В. Плеханов, 1, 98.

<sup>33)</sup> В своем докладе Об отношении религиозных и нравственных идей к республиканским принципам, и о национальных празднествах, прочитанном в Конвенте, Робеспьер призвал устраивать „общие и особо торжественные празднества для всей Республики“, организовать „праздники для каждой местности, чтобы они были днями отдыха и заменили бы то, что уничтожено обстоятельствами“. „Пусть все они стремятся пробудить благородные чувства, составляющие прелесть и украшение человеческой жизни, — сказал Робеспьер, — восторженную любовь к свободе, любовь к отечеству, уважение к законам; пусть память о тиранах и изменниках передается на них поношению; пусть память о героях свободы и благодетелях человечества получает должное воздаяние общественной благодарности: пусть они черпают свой интерес и самые свои наименования в бессмертных событиях нашей Революции и в самых священных и дорогих человеческому сердцу предметах...“ (цит. по книге Жюльен Тьерсо, *Песни и празднества французской революции*. Москва 1933, 140).

<sup>34)</sup> Луначарский не раз ссылался на опыт Великой французской революции в организации этих великолепных торжеств, ведущих свою родословную от народных празднеств древней Греции: „Во время Великой французской революции были всякие церемониалы. И мы будем создавать такие церемониалы, скажем, для нашего шествия через Красную площадь при наших больших ежегодных праздниках“ (А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, Москва 1958, 259). Он полностью разделял взгляд Робеспьера, отметившего когда-то „страстное тяготение масс к широко массовым зрелищам, где народ и его трудовое величие или революция являются 'одно-времененно зрителем и зрелищем'“ (там же, 357).

<sup>35)</sup> Напр., 16 мая 1794 Комитет общественного спасения обратился к фронту искусства с документом, содержание которого не случайно заставляет вспомнить культурную политику партии во время Октябрьской революции. Комитет призывал писателей „чествовать главнейшие события французской революции, писать гимны и патристические стихи, драматические республиканские пьесы, описывать исторические заслуги борцов за свободу, проявления героизма и преданности республиканцев и победы, одержанные французскими войсками“ (см. К. Державин, *Театр французской революции [1789—1799]*. Москва 1932, 109).

<sup>36)</sup> Г. В. Плеханов, 1, 99.

<sup>37)</sup> М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 24. Москва 1953, 6.

<sup>38)</sup> Ю. Андреев, *Литература и революция*. Ленинград 1969, 81.

<sup>39)</sup> Р. Роллан, *Народный театр*. С.-Петербург 1910, 102.

<sup>40)</sup> В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, т. 11. Москва 1963, 103.

<sup>41)</sup> М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 25. Москва 1953, 28.

<sup>42)</sup> Сен-Симон, *Избранные сочинения*, т. 1. Москва—Ленинград 1948, 207.

<sup>43)</sup> М. Горький, *История русской литературы*. Москва 1939, 266.

<sup>44)</sup> См. Вяч. Иванов, *Прометей*. Алконост, Петербург 1919, XVII.

<sup>45)</sup> Ленин о культуре и искусстве. Москва 1956, 338.

<sup>46)</sup> В. Гюго, *Драмы*. Москва 1958, 198.

- 47) В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, т. 29. Москва 1963, 195.
- 48) Г. В. Плеханов, 1, 188.
- 49) В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, изд. пятое, т. 49. Москва 1964, 329.
- 50) М. Горький, *О театре*. Горьковские чтения. 1961—1963. Драматургия и театр. Москва 1964, 3.
- 51) Перелипка А. М. Горького с И. А. Груздевым. Наука, Москва 1966, 42.
- 52) J. Lenartszyk, *Spróh o „Cichy-Don“*, *Slavia orientalis* 4, 1959, 46.
- 53) Ю. А. Андреев, *Литература и революция*. Ленинград 1969, 415.
- 54) М. Пархоменко, *Рождение нового эпоса*. Вопросы литературы 5, 1972, 12.
- 55) В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, т. 29. Москва 1963, 194.
- 56) См. Мирослав Микулашек, *Жанровые изменения ранней советской драматургии*. „Мистерия-буфф“ В. Маяковского. In: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, т. XVI, zeszyt 2 (31). Łódź 1973, 5—34.
- 57) В. Плучек, *На сцене — Маяковский*. Москва 1962, 142.
- 58) Когда-то уже Плеханов отмечал по поводу искусства французской революции, что, „сделавшись санкюлотским, искусство вовсе не умерло и не перестало быть искусством, а только прониклось совершенно новым духом. Как добродетель тогдашнего французского патриота была по преимуществу политической добродетелью, так и его искусство было по преимуществу политическим искусством“ (Г. В. Плеханов, *Литература и эстетика*, т. 1. Москва 1958, 98).
- 59) Р. Роллан, *Народный театр*. С.-Петербург 1910, 90—92.
- 60) Р. Роллан, *Собрание сочинений*. (Драмы революции), т. 1. Москва 1954, 3—4.
- 61) А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 2. Москва 1958, 563.
- 62) А. В. Луначарский, *Статьи о советской литературе*. Москва 1958, 142.
- 63) А. В. Луначарский, *Чему служит театр*. Москва 1925, 46—47.
- 64) М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 27. Москва 1953, 159.
- 65) Там же, том 30, 99.
- 66) Б. Сучков, *Ленинизм и современный литературный процесс*. Журн. „Коммунист“, 10, 1969, 62.
- 67) Стендаль, *Собрание сочинений*, т. 7. Москва 1959, 147—148.
- 68) См. Мирослав Микулашек, *Пути развития советской комедии 1925—1934 гг.* SPN, Praha 1962, 59—62, 197—207.
- 69) Советское искусство 4—5, 1925.
- 70) Литература и искусство 2—3, 1931, 43.
- 71) *Сочинения Платона, Политика или государство*, т. III. С.-П. 1863, 504.
- 72) *Полное собрание творений Платона в XV томах*, т. XIV, *Законы и послесловие к Законам*. Academia, Петербург 1923, 188.
- 73) В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 12. Москва 1959, 380.
- 74) „... die alte grosse Filmschauspielerin und dumme Naziricke Adela Sandrock hatte schon recht, als sie vor drei Jahrzehnten den jungen Berliner Pressezeichner Viktor Weiss in hohem Bogen aus ihrer Gargerobe warf und ihm mit ihrem Generalbass nachschrie: «Raus mit Ihnen! Die Karikatur ist eine bolschewistische Erfindung!»“ (Peter Nelken, *Lachen will gelernt sein*. Eulenspiegel Verlag Berlin, 1964, 61).
- 75) Н. Киндерманн, *Meister der Komödie*. Wien—München 1952, 81.
- 76) *По литературным вечерам. Диспут о советской сатире* (Политехнический музей). На литературном посту 2, 1930, 80.
- 77) Цит. по сб. ст. *Идеологическая борьба в литературе и эстетике*. Москва 1972, 31.
- 78) См., напр., материалы IV съезда чехословацких писателей (Прага 1967 г.).
- 79) Р. Вагнер, *Искусство и революция*. Петроград 1918, 22.
- 80) Ю. Барабаш, *Искусство и политика*. В сб. ст. *Вопросы литературы и искусства на современном этапе*. Мысль, Москва 1973, 26.

<sup>81)</sup> Г. Куницын, *Политика и литература. Советский писатель*, Москва 1973, 459—460.

<sup>82)</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, *Сочинения*, изд. второе, т. 3. Москва 1955, 34.

<sup>83)</sup> А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. Москва 1958, 750.

<sup>84)</sup> Г. В. Плеханов, *Литература и эстетика*, т. 1. Москва 1958, 185.

<sup>85)</sup> А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. Москва 1958, 152—153.

<sup>86)</sup> Р. Роллан, *Народный театр*. С.-Петербург 1910, 9.

<sup>87)</sup> А. В. Луначарский, *Статьи о советской литературе*. Москва 1958, 96.

<sup>88)</sup> В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений* т. 13, Москва 1961, 182.

<sup>89)</sup> И. М áца, *Проблемы художественной культуры XX века*. Москва 1969, 73.