Священник Илия Ничипоров

**Политик в роли исследователя литературы (Л.Троцкий “Литература и революция”)**

Книга Л.Троцкого «Литература и революция» (1923) складывалась из работ, создававшихся в 1907 – 1923 гг., и, несмотря на композиционную фрагментарность и избирательное освещение литературного материала, полно выразила марксистскую концепцию развития искусства и эстетические воззрения автора. Крайности марксистского социологизма, утилитарное восприятие литературы в качестве поля, на котором критик «упражнялся в доведении истин исторического материализма и принципов классового анализа явлений до сведения неразумных» [1, С.333], сочетаются у Троцкого с *нетривиальностью многих эстетических наблюдений и оценок, осмыслением психологических аспектов творчества, связей художника с историческим временем, закономерностей развития языка искусства революционной поры*.

В предисловии к книге намечается магистральный сюжет исследования, состоящий в уяснении *характера взаимодействия «субъективной воли» художника и «духа» эпохи*, который «в последнем счете… отражается на всех»[[1]](#footnote-0) и знаменует победоносное наступление революционного искусства, «исполненного действенного коллективизма», на сферу частной жизни: «Глубокий перелом истории… встряхивает индивидуальность, устанавливает другой угол лирического подхода».

Существенным в теоретическом плане является *обоснование Троцким понятия «искусства революции»* («Искусство революции и социалистическое искусство»), которое на поверхностном уровне предполагает тематическое отражение революционной борьбы, на глубинном же – это творчество, «проникнутое ею насквозь, окрашенное новым, из революции вышедшим сознанием». Подобное искусство принципиально живет «без бога», однако не сводится и к индивидуальному опыту художника – здесь «сверхличное есть прежде всего общественное». Революция наделяется не только идеологическим, но и эстетическим влиянием, обнаруживает даже способность трансформировать жанровую систему литературы: «Успеет ли искусство революции дать «высокую» революционную трагедию, предвидеть трудно. Но социалистическое искусство возродит трагедию… Оно возродит также и комедию, потому что новый человек захочет смеяться. Оно даст новую жизнь роману. Оно даст все права лирике, потому что новый человек будет любить лучше и сильнее, чем любили старые люди, и будет задумываться над вопросами рождения и смерти. Новое искусство возродит все старые формы, созданные развитием творческого духа. Разложение и распад этих форм вовсе не имеет абсолютного значения, т. е. не означает их абсолютной несовместимости с духом нового времени. Нужно только, чтобы поэт новой эпохи передумал человеческие думы, перечувствовал человеческие чувства по-новому».

В основу *типологии текущего литературного процесса* Троцким положен классовый, политический критерий, не отменяющий, впрочем, пристального внимания к отдельным творческим индивидуальностям и собственно эстетическим поискам. Панорамное обозрение «внеоктябрьской литературы», «попутчиков революции», «мужиковствующих», «формальной школы», «пролетарского искусства» и иных явлений сочетается с аналитически емкими индивидуальными и коллективными портретами – в разделах о Блоке, Пильняке, Клюеве, Вс. Иванове, футуризме, пролетарской поэзии…

Положение «внеоктябрьской литературы», создававшейся «островитянами» и «внутренними эмигрантами революции», стало, по Троцкому, подтверждением беспомощности даже истинных талантов и искусства в целом под натиском истории, поскольку «Октябрь принялся хозяйничать в литературе, сортировать и тасовать ее, – и вовсе не только в административном, а еще в каком-то более глубоком смысле». Проводя параллели с революциями во Франции, Троцкий усматривает в революционном перевороте как социально-политические и экономические потрясения, так и *источник мощной силы «варварского» перерождения и обновления национального языка, бытового и эстетического сознания, стилей в искусстве*: «Франция, какою мы ее знаем со стороны ее бытовой культурности, законченных форм обходительности, этой в кровь народных масс всосавшейся вежливости, вышла такою из жаровни нескольких революций. Вот этот же «варварский» процесс сдвигов, потрясений, катастроф отложился и в нынешнем французском языке, с его сильными сторонами и слабостями, точностью и негибкостью, – и в стилях французского искусства. Чтобы снова сообщить гибкость и ковкость французскому языку, нужна – скажем мимоходом – новая большая революция (не в языке, а в обществе), и то же самое нужно, чтобы поднять французское искусство, столь консервативное при всех своих новшествах, на иную, высшую ступень».

Всякое уединенное, произрастающее из индивидуальных интуиций творчество, будь то «новое религиозное сознание» Мережковского, лирическая поэзия Ахматовой, Цветаевой или деятельность писателей в Зарубежье, ведет, по убеждению марксиста, к отчуждению художника от «механики истории», отказу от подлинного «творчества культуры». *Понимая историю, революцию в качестве активных, заряженных преобразовательной энергией субъектов культурной жизни*, Троцкий прослеживает, как в эпоху радикальных сдвигов «история… сбрасывает шелуху и скорлупу своих разновременных достижений». Революция не просто «стерла и смыла индивидуальную татуировку», но и обнажила доличностные, порой антиличностные стихии, «вскрыв традиционное, родовое, воспринятое с молоком кормилицы и не разложенное критической мыслью по причине ее слабости и малодушия».

*Фигура А. Белого* выделена в книге как особенно значительная во «внеоктябрьской литературе». Отчасти в согласии с критической саморефлексией Белого Троцкий видит его творческое сознание, где «все потрясено, все перекошено и выбито из равновесия», балансирующим «на кочках исчезающего… старого быта» и в мистическом порыве надеющимся «заменить собою весь мир, все построить из себя и через себя, открыть в себе самом все заново». Его антропософская поэзия революционных лет (сборник «Звезда», поэма «Христос воскрес») интерпретируется как попытка выстроить новые отношения художника с историческим временем, «мистически вознестись над Октябрьской революцией и даже попутно усыновить ее», но тем самым уйти от прямого контакта с «величайшей революцией в геологических пластах народной психологии». *Парадоксальное типологическое родство обнаруживается между символистской апокалиптикой Белого, обреченной на то, чтобы «громче всего расшибаться об Октябрь», и визионерским пафосом постулируемой критиком-марксистом финалистской концепции истории и культуры, которые озираются на многовековое прошлое с надмирных высот революционного опыта*: «А вот Россия наша есть сейчас гигантское полотно, разработки которого хватит на века. Отсюда, с вершин наших революционных кряжей, берут начало истоки нового искусства, нового мироощущения, нового сцепления чувств, нового ритма мысли, нового устремления слова. И через 100, и через 200, и через 300 лет будут с великим эстетическим волнением обнаруживать и вскрывать эти истоки освобожденного человеческого духа и… натолкнутся на «мечтателя»…»

Характеристика «литературных попутчиков революции» – в диапазоне от Пильняка, Вс. Иванова до Есенина, Клюева, имажинистов – приводит Троцкого к *идее первенства эпохальных, сверличностных воздействий над индивидуальными устремлениями художника*. При «ограниченности» этих авторов в их «индивидуальных приятиях» современности, при том, что «они не охватывают революции в целом… им чужда ее коммунистическая цель», они как художники «были бы невозможны без революции… облик их создан революцией». Соотносимое с жизнетворческими установками Серебряного века восприятие революции в том числе в качестве силы, формирующей эстетическую реальность, становится у Троцкого основой понимания как *разнородного, но иерархически организованного «состава» творческой индивидуальности*, которая «есть сочетание родового, национального, классового, временного, бытового, – именно в своеобразии сочетания, в пропорциях психохимической смеси и выражается индивидуальность», так и *задачи литературной критики*, заключающейся в том, чтобы «разложить индивидуальность художника… на составные элементы и обнаружить их соотношение».

Рассмотрение искусства в виде «системы социально-психических трансмиссий» обуславливает и проводимую Троцким дифференциацию «новокрестьянских» писателей». Соотнося предпосылки формирования творческих натур Клюева и Есенина, критик видит в первом «поэта… замкнутого малоподвижного мира», с мужицким «хозяйским самосознанием», радением за «крестьянский сруб своей поэзии», неготовностью «выключить бога из своего обихода» и воплощающего «духовную замкнутость и эстетическую самобытность деревни». В Есенине же, стоящем «где-то на пересечении линий Клюева и Маяковского» и имеющем «деревенские, но не такие глубокие, как у Клюева» корни, выразился «предреволюционный и революционный дух крестьянской молодежи». По своей художнической натуре Есенин «динамичнее, поскольку нервнее, гибче, восприимчивее к новому», однако его попытка в «Пугачеве» осмыслить реальность бунта средствами имажинизма обернулась бегством от истории, «лирической отсебятиной», поскольку «Емелька Пугачев, его враги и сподвижники – все сплошь имажинисты. А сам Пугачев с ног до головы Сергей Есенин: хочет быть страшным, но не может. Есенинский Пугачев сентиментальный романтик».

Укоряя «Серапионовых братьев» и иных «попутчиков» в «щегольстве беспринципностью», Троцкий формулирует принцип «ограничительного» влияния социоисторических условий на своеволие творческой личности: «Баловать с историей нельзя… Переломные эпохи не позволяют художнику роскоши автоматической и безответственной выработки общественного миросозерцания». По Троцкому, «мужиковствующие» Вс. Иванов, Пильняк, Есенин растворяются в водовороте революции, не выдерживают «идейной дистанции, обеспечивающей художественную перспективу». Признание одаренности Вс. Иванова, понимания им социальной психологии «сибирского мужика, казака, киргиза», его увлеченного изображения революции, хотя и «исключительно мужицкой и окраинной», осложняется у Троцкого критической оценкой «избыточного» стихийного лиризма в запечатлении современности. По его замечанию, автор «слишком настойчиво дает себя чувствовать», в то время как образный мир и язык произведения должны рождаться «естественным давлением материи художества, без видимого содействия художника».

Содержателен в работе Троцкого *раздел о прозе Пильняка*, который «в беспорядке революции… ищет опоры для своего художественного порядка». Объективно, хотя и в преимущественно критическом свете, выявляются полюса персонажного мира «Голого года» – от сектанта Доната до большевика Архипова; особенности модернистского, мифопоэтического мышления писателя («психология творимой легенды противоположна революции»), импрессионистские принципы его письма, пережитое им влияние «субъективистского» опыта Белого и особенно Блока, «который брал революцию исключительно как стихию». С одной стороны, критиком не приемлются ни воссоздаваемый Пильняком «осколочный» облик «окуровской» революции, тонущей «в мужицком бунте и быте», ибо революция «должна восприниматься в целом»; ни «ретроградная» мотивировка совершившегося переворота высвобождением сил как языческой, так и допетровской Руси; ни размытость позиции автора, «неуверенно покачивающегося вокруг да около революции» и не решившего, «что выбрать в хаосе противоречий». Но оказывается, что изображенный у Пильняка «бивуачный», разорванный характер революционного мироощущения и быта созвучен утверждаемому Троцким *историософскому смыслу революции*, провозгласившей «окончательный разрыв народа с азиатчиной, с XVII столетием, со святой Русью, с иконами и тараканами; не возврат к допетровию, а, наоборот, приобщение всего народа к цивилизации и перестройку ее материальных основ в соответствии с интересами народа». Художественно явленная Пильняком энтропийность революции трактуется критиком как необходимая ступень в осуществлении грандиозного проекта нового общественного устройства, в моделировании которого *марксистский материализм исподволь переходит у Троцкого в область мессианско-утопического прогнозирования*: «Быт революции бивуачен. Личная жизнь, учреждения, методы, мысли, чувства – все чрезвычайно, временно, переходно, сознает свою временность… Революция… не строит твердых домов, заменяя их переселениями, уплотнениями и бараками. Характер временного и барачного лежит на всех ее учреждениях… Все, что она делает, это эскизы, наброски, черновики на заданную тему. Их было и будет еще великое число. И неудачных много больше, чем тех, которые обещают удачу. Но все они проникнуты одной мыслью, одним исканием. Единое историческое задание одухотворяет их. Гвиу, Главбум не просто звукосочетания, в которых Пильняку слышатся завывания революционной стихии, – нет, это нарочитые, придуманные, сознательно сколоченные рабочие слова… для сознательного, преднамеренного, нарочитого строительства – с такой степенью нарочитости, какой еще не было на земле». Лишь в свете финалистской исторической концепции, где революционной эпохе отводится роль моста к созиданию идеального миропорядка, оправданны, по убеждению Троцкого, художественные интуиции о современности, простирающиеся «от трагедии до буффонады»: «Для Блока революция есть возмущенная стихия: «ветер, ветер – на всем божьем свете!» Всеволод Иванов почти не поднимается над крестьянской стихией. Для Пильняка революция – метель. Для Клюева, для Есенина — пугачевский и разинский бунты. Стихия, вихрь, пламя, водоворот, кружение… И даже флегматик и сноб Замятин обнаружил у нашей революции недостаток температуры. Тут целая гамма: от трагедии до буффонады, но в основе все-таки и там и здесь пассивно-созерцательное, обывательски-романтическое отношение к революции как к разъяренной национальной стихии… Это еще, однако, не революция, а только смута или суматоха на смуте, как керенщина. Революция же есть прежде всего борьба рабочего класса за власть, за утверждение власти, за преобразование общества. Она проходит через высочайшие свои кульминации, через острейшие пароксизмы кровавых схваток, но единой и неделимой она остается во всем своем течении – от первых робких истоков своих и до идеального заключительного момента, когда организованное революцией государство растворится в коммунистическом обществе».

*Проблема соотношения осознанного и стихийного начал в искусстве, индивидуального опыта художника с историческим временем ставится и в монографическом разделе о Блоке*. Прочерчивая линию эволюции поэта от лирики к «Двенадцати», критик настаивает на том, что принцип «отражения среды» применим даже к символистской, пронизанной мистическим чувством образности раннего Блока, иллюстрирующей социальный и культурный опыт «дворянско-интеллигентской» традиции: «Звездно-метельная, бесформенная лирика Блока отражает определенную среду и эпоху, ее склад, ее уклад, ритм и вне этой эпохи повисает облачным пятном». Устремляясь к мистическому преображению бытия и в то же время проникаясь ритмами еще первой революции, Блок изнутри декадентского мирочувствия выразил «тревожную хаотичность» современного сознания, он «заражался эпохой и переводил ее на свой внутренний язык». В русле *теории творчества как «перевода» истории на язык образов* объясняется Троцким и значение «революционной» поэмы. Блок «не был поэтом революции», но, как чуткий художник, «ухватился рукою за колесо истории», вобрал в себя стихию «злого ветра, плаката», мистически ощутил в революции «дух вставшего на дыбы Христа», попытался «спасти художественный образ Христа, подперев его революцией». В предлагаемой трактовке поэма стала актом самоиспепеления ее автора и породившей его старой среды, «криком отчаяния, который возвышается до надежды на будущее… лебединой песнью индивидуалистического искусства, которое приобщилось к революции». *Антиличностная, по убеждению марксиста, доминанта общественного процесса* явила себя в том, что «ход истории не приспособлен к психическим потребностям пронзенного революцией романтика», и предопределила участь соприкоснувшегося с революцией поэта-символиста: «Конечно, Блок не наш. Но он рванулся к нам. Рванувшись, надорвался».

Сопряженность индивидуального творческого сознания и социокультурных устремлений артистической среды прослеживается Троцким и при *обращении к футуризму и практике Маяковского*. Классовый анализ футуристического движения заставляет критика-марксиста установить генетическую связь футуризма с «буржуазной богемой», а в его эпатирующих декларациях распознать «богемный нигилизм, но не пролетарскую революционность», ибо «молодой футурист не шел, конечно, на фабрики и заводы», а производил «бурю в замкнутом мирке интеллигенции… не чувствовал себя в революционной традиции». Немарксистский характер футуристической революционности (марксисты «вошли в революцию», а футуризм «обрушился в нее») отчасти окрашивает это движение в «цвет утопического сектантства». В радикализме эстетических программ раннего авангарда Троцкому видятся и опасность «отторжения литературы от условий и форм жизни человеческой», и вместе с тем предваряющие новую эпоху «восстание против замкнутого словаря», «революционная работа в области поэтического языка», с техническими аспектами образного мышления и речи, что получает оправдание в свете запросов будущего искусства, которое «потребует все более внимательного, точного, мастерского, артистического отношения к языку, основному орудию культуры».

Различение социально, политически, психологически, эстетически несхожих, но неизбежно, в концепции Троцкого, выводящих к революции путей развития искусства служит ориентиром и при обсуждении творческой практики Маяковского. «Богемский урбанизм», «печать артистического кабачка», гипертрофированная, достигающая всемирно-исторического масштаба универсализация своего «я», манера об интимном «говорить так, как если бы дело шло о переселении народов» – сочетаются с «огромным талантом» поэта, его природной близостью к «динамичности революции, ее суровому мужеству». Гиперболизм Маяковского, по мысли Троцкого, передает дух революции, «неистовство нашего времени», свидетельствует о возвышении поэта «над выдвинувшей его богемой до чрезвычайно значительных творческих достижений» и вместе с тем становится признаком гибельного, чреватого срывом поэтического голоса *соперничества художника с гулом эпохи*: «Перекричать войну или революцию нельзя. А надорваться нетрудно… Если форсировать свой голос на площади, то неизбежно будут хрипота и визгливые срывы, которые подорвут впечатление слова… Маяковский слишком часто кричит там, где следовало бы говорить: поэтому крик его там, где следует кричать, кажется недостаточным. Пафос поэта подсекается надрывом и хрипотой».

В идеологической системе Троцкого миссия революции как «высшей инстанции» на пути к «внеклассовому обществу» превосходит собственные ценности и законы искусства и предвосхищает грядущее упразднение его эстетической доминанты, подтверждением чему должна послужить пролетарская литература и, в частности, практика Д.Бедного («Пролетарская культура и пролетарское искусство»): «Новых форм Демьян не искал. Он даже подчеркнуто пользуется старыми канонизированными формами. Но они юзвоскресают и возрождаются у него как несравненный передаточный механизм большевистского мира идей. Демьян не создал и не создаст школы: его самого создала школа, именуемая РКП, для надобностей большой эпохи, которая не повторится. Если отвлечься от метафизического понимания пролетарской культуры, а подойти к делу под углом зрения того, что пролетариат читает, что нужно ему, что захватывает его, что побуждает его к действию, что повышает его культурный уровень и тем самым подготовляет условия для нового искусства, то творчество Демьяна Бедного есть пролетарская и народная литература, т. е. литература, жизненно нужная пробужденному народу. Если это не «истинная» поэзия, то нечто большее ее».

Утверждение гегемонии классового, революционного сознания над закономерностями развития искусства парадоксальным образом сочетается в «Литературе и революции» Л.Троцкого с тем, что главным сюжетом книги стали многообразные и, как выясняется, отнюдь не бесплодные проявления *соперничества художника с исторической, политической реальностью*. *Тема явного и скрытого противоборства творца с историческим временем* – животрепещущая и болезненная для эстетической и литературно-критической мысли ХХ в. – раскрывается в работе Троцкого с жестких идеологических позиций, однако в ее проекции на представленную критиком объемную литературную панораму исподволь обнаруживаются глубина и неисчерпаемость этого конфликта, его актуальность в разных социокультурных контекстах.

**Библиографический список**

1. Михайлова М.В. Троцкий о Мережковском // Д.С. Мережковский. Мысль и слово. М., «Наследие», 1999. С.326 – 336.
1. Текст книги «Литература и революция» приводится по изданию: Троцкий Л. Литература и революция. М., Политиздат, 1991 (<http://royallib.com/book/trotskiy_lev/literatura_i_revolyutsiya_pechataetsya_po_izd_1923_g.html>). [↑](#footnote-ref-0)