



ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

# ИСТОРИЯ и ТЕОРИЯ ИСКУССТВ

ВЫПУСК ТРЕТИЙ

МОСКВА

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

П. С. КОГАН

# Н А Ш И ЛИТЕРАТУРНЫЕ СПОРЫ

К ИСТОРИИ КРИТИКИ ОКТЯБРЬСКОЙ ЭПОХИ

Печатается по постановлению Ученого Совета ГАХН.

Ученый Секретарь А. А. Сидоров.

29 декабря 1926 г.

## I. ПЕРВЫЕ ГОДЫ.

### 1

„Вопрос о творчестве один из наименее выясненных. Буржуазная интеллигенция, пользуясь таким положением дела, всего охотнее скрывается в эту последнюю свою крепость и усердно со всякого рода заклинаниями заволакивает себя в ней туманом мистицизма, который должен мешать нашему проникновению в эти заповедные луга. Рабочий класс не остановят колдесские навождения последних могикан буржуазии, и он сумеет при помощи испытанного оружия, организованной сознательности, извлечь их из самых отдаленных ущелий на солнечный свет и обнаружить наготу их ложного самомнения. Из кастовой, цеховой заинтересованности эти господа создают фантастические сказки, что заповедные луга творчества доступны только избранным натурам, жрецам искусства, которые входят туда в белых ризах и с кадильным дымом. Творчество есть элементарная потребность каждого человека; оно выявляется в преодолении противоречий, с которыми люди сталкиваются в практической жизни,—а рабочий прежде всего в трудовой при воздействии на внешнюю природу,—и в области мысли, когда нарушается связь логической последовательности. Жреческая каста от искусства сейчас же задаст нам вопрос: значит, по-вашему между гением и простым рабочим нет никакой

разницы? Да, скажем мы, по существу никакой — разница только в интенсивности и в большей или меньшей чувствительности мозгового аппарата. Иначе не смотрели и сами гении; недаром Гете определял гениальность обладанием способностью напряженного внимания, а Дарвин — терпением“ (I).

Эти слова принадлежат выдающемуся деятелю первых дней революции в области культуры Ф. Калинин, безвременно скончавшемуся. В них звучит твердая вера в необъятные силы рабочего класса, лозунг, с которым выступили партизаны пролетарской культуры на заре революционного движения. Новая культура, в частности литература, расцветет на почве самостоятельности рабочего класса. Нужно развенчать авторитет недавних учителей, властителей мысли, гениев. Необходимо тщательно оберегать творчество пролетариата, вырастающее из его быта, от искажений и порчи, которые может внести влияние старой культуры. „Самостоятельность“ — знамя, выброшенное пролеткультом при его возникновении.

Во всех областях творчества, в литературе, на сцене, в изобразительных искусствах профессионализму противопоставляется массовое, снизу идущее творчество. Старая интеллигенция ничем не поможет рабочему в деле художественного оформления нового миропонимания, которое принес он человечеству. Интеллигенты могут правильно намечать путь развития идеологии пролетариата, как это сделано Марксом, но как только дело коснется более глубоких переживаний, — области чувств рабочего, — тут интеллигент бессилён, его проникновение ограничено. Художественное творчество — процесс, по преимуществу, в своей основе подсознательный, контролируемый сознанием только позднее при своем выявлении, а подсознание имеет своей основой по преимуществу быт, и потому у интел-

лигента почти никогда не может оказаться пролетарским. Сам рабочий смутно сознает шорохи своей души, и только в момент напряженного творчества они принимают в его сознании яркие и четкие образы. Чтобы изобразить сущность пролетарской природы передового слоя рабочих, нужно ее пережить. Те сложные крутящиеся вихри и бури чувств, которые переживает рабочий, доступнее изобразить ему самому, чем постороннему, хотя бы близкому и сочувствующему наблюдателю (2).

Стремление охранить чистоту идеологии рабочего класса, свободу его самовыявления так велико, что по мнению крайних поборников пролетарской культуры даже государственная власть не может справиться с этой задачей. Рабочий должен быть свободен от всех стесняющих размах и идейную чистоту работы условий, „которые ложатся на государственные аппараты благодаря коалиции с крестьянскими массами, вожди которых колеблются, ища спасения в мелкобуржуазной стихии“. И дальше: „он должен быть свободен от тех мелкобуржуазных элементов, ремесленников, служащих и лиц свободных профессий—словом, мещанства, которые согласно проекту Конституции (Известия ЦИК от 15 мая) получают доступ в Советы в значительном количестве и уже теперь говорят об обязательном обучении в школах закону божьему“. Таким образом, пролеткульт возникает в помощь государству и намерен в области культуры вести политику более радикальную. Он ставит себе целью „пробудить творческую самостоятельность в широких массах, собрать и объединить все элементы рабочей мысли и психики, которые пробиваются теперь наружу, как молодая весенняя травка“ (3).

Переходя к литературе, идеологи пролетарской культуры и здесь провозглашают примат идеологии

над всем остальным. Пусть пролетариат—класс молодой, пусть его искусство еще в детской стадии, необходимо смотреть в будущее. Даже в политике миллионы европейских и американских пролетариев идут на поводу у буржуазии, тем легче это должно случаться с поэтами-пролетариями. Но как там мы должны открыто заявлять: „это не пролетарская политика“ так здесь голос товарищеской критики должен твердо предостерегать: „это—не пролетарское искусство“. Пусть недостаточно совершенна форма в стихотворении Самобытника „Новому товарищу“, „но поражает чистота содержания: вряд ли возможно в большей мере по-пролетарски чувствовать и мыслить“. Пролетарская поэзия еще в зародыше, но она разовьется. Она необходима, потому что рабочему классу необходимо полное, целостное самосознание, и поэзия—часть его... Пролетариату нужна своя поэзия. Чтобы не подчиниться чужому поэтическому сознанию, сильному своей многовековой зрелостью, пролетариату надо иметь свое поэтическое сознание, непреложное в своей ясности. Это новое сознание должно развернуться и охватить всю жизнь, весь мир творящим единством (4).

## 2

Этими устремлениями художественно-литературной мысли определяются и задачи литературной критики. Ее действительной основой является также социальная среда: работа критики ведется с точки зрения какого-нибудь коллектива, в обществе классовом—с точки зрения того или иного класса. Первая задача нашей критики по отношению к пролетарскому искусству это—установить его границы, ясно определить его рамки, чтобы оно не расплывалось в окру-



жающей культурной среде, не смешивалось с искусством старого мира. Критике необходимо провести границы, отделяющие пролетарское искусство от крестьянского. Здесь опасность смешения особенно велика, потому что крестьяне близки рабочему классу, а между тем „в сотрудничестве и в идеологии, в основных способах действовать и мыслить различия имеются глубокие, принципиальные“ (5). Душа пролетариата, его организационное начало это—коллективизм, товарищеское сотрудничество, тогда как крестьяне—мелкие хозяева—в своей массе тяготеют к индивидуализму, к духу личного интереса и частной собственности, представляют собою мелкую буржуазию. Так же тщательно предписывается критике следить за влияниями других близких пролетариату групп, за влияниями солдатской массы, в большинстве своем вышедшей из крестьянства, предотвращать влияние „интеллигентского социализма“, трудовой интеллигенции: „даже тогда, когда трудовой интеллигент возвышается до искреннего и глубокого сочувствия рабочему классу, до веры в социалистический идеал, прошлое сохраняет свою силу в его способе мыслить, в его восприятии жизни, в понимании сил и путей его развития“ (6). Вот почему критика пролетарского искусства должна направляться на его содержание прежде всего. Самое важное—ввести для массы новое произведение в систему классово-культурной связи, в общую связь пролетарского мироотношения, в живых образах, конкретных и потому частных, найти и показать мировой смысл, раскрываемый все организационной точкой зрения (7).

Итак, как гласит резолюция, принятая на первой конференции пролеткультов: „Пролетариату для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве необходимо свое классовое искусство“ (8).

Эта основная задача расширяла компетенцию литературной критики далеко за пределы тех задач, которые до революции считались ее прямым назначением. Задача пролетарского критика не ограничивается пределами чисто литературными. Он должен уходить от литературы в огромное и сложное дело строительства новых форм всей жизни. В поисках формы и содержания рабочей литературы, также и ее оценки, рабочий критик должен подходить к делу сознательно и организованно. Он должен исходить из существа природы пролетариата, его положения в обществе, глубоко осознав это положение в капиталистическом строе и подметив пути развития. Он имеет дело с пролетарским писателем, а задача этого последнего понять связь своего класса с современным состоянием общества и отчетливо уяснить его открывающиеся перспективы. Имея дело с писателем, который выступает „с подлинными не только революционно-боевыми, но глубоко положительными пролетарскими мотивами“, пролетарский критик не может „предъявить к ним определенных, проверенных предыдущим опытом требований“. Таким образом, и критика, так же, как и поэзия, должна возникать на чистом месте.

Основной тенденции, скрытой в литературно-художественных выступлениях первого периода, не могут затемнить всевозможные оговорки и ограничения, обычно сводящиеся к стереотипным в те времена фразам: „пролетариат должен овладеть всеми достижениями предыдущей культуры, усвоить все, что носит на себе печать обще-человеческого, но должен воспринять эти достижения критически и переработать в горниле своего классового сознания“. Эта оговорка не мешала выявлению смысла начавшейся литературной борьбы, стремлению „изолировать пролетариат“ от привходящих буржуазных влияний и

таким образом создать наиболее организованные и сознательные условия для проявления творческих сил рабочего класса“ (9).

Тенденции эти следующие.

Бледнеют границы между литературой и всеми другими формами не только духовной, но и технической деятельности. Совершается какое-то коренное перераспределение всех человеческих усилий. Спецы от литературы должны соединить свои усилия с другими работниками на ниве полезного производительного труда. Оценку художественного произведения, в особенности с эстетической стороны, нельзя поручать специалисту, не стоящему на классовой точке зрения: „не только разбор художественного произведения, но всякий разбор и исследование в любой области жизни не должны, по крайней мере, без строгого контроля, нами доверяться представителям идей других классов“. Итак, по методам оценки, по подходу к явлениям, литература и „любая область“ ничем не отличаются. Важны не специальные методы и знания „проверенные предыдущим опытом“, руководством в оценке „могут служить только общие принципы марксизма“. (10).

Стираются границы, отделяющие гения от обыкновенного человека, тускнеет ореол, окружающий чело избранника, разрушаются легенды о священной жертве Аполлону, об интуиции, о мистических источниках вдохновения. Поэтическое творчество по существу не разнится от всякой другой формы труда. Все эти мистические теории, „философии интуитизма“, загадочные и непонятные, выдуманы буржуазией для того, чтобы подорвать силу сознания, „создать иллюзию отдаления наступающего часа катастрофы своего господства“ (11).

В литературе главное—содержание, главное—идеологическая чистота, революционный пафос, новое

мироощущение. Тогда сами собой возникнут и новые формы. Форма отодвигается на второй план, и хотя мы находим в пролетарских журналах первого периода ряд специальных статей, посвященных вопросам литературной формы (в „Горне“: Андрея Белого—о художественной прозе; Ходасевича—о стихотворной технике; М. Герасимова, Андрея Белого—о ритме), хотя на с'езде пролетарских писателей в 1920 году указывалось, что пролетарский писатель должен уметь писать, должен изучать технику литературного творчества, историю слова, его ритм и музыку, законы гармонии образов, но не в этих оговорках выражалось господствующее настроение тогдашней литературной мысли. На том же с'езде указывалось, что „современный сложный момент требует от нас наибольшего изучения именно содержания жизни... Пролетарский писатель должен непрерывно пополнять свой запас знания и умножать свои наблюдения над жизнью, памятуя, что новое содержание определяет и новую форму (12). Все дело в революционном сознании, в проводимой идее. Остальное приложится.

Форма явится сама собой. Да, наконец, так ли уже нужна эта форма, нужно ли непременно гоняться за ее оригинальностью? Так ли уже зазорно брать на прокат готовые, пусть даже избитые, образы и рифмы, если они годятся для воплощения новых идей и новых переживаний? Все на потребу пролетариату. Из духовного наследия, доставшегося ему, он выхватывает то, что ему нужно, и использует это наследие в своих интересах, совершенно не считаясь с буржуазными предрассудками относительно неприкосновенности писательского текста. Пролетариат перетасовывает все, считаясь исключительно с собственными потребностями и удобствами. Он не стесняется говорить:

„небо синее“, хотя бы до него тысячу лет это писали и говорили. Новое содержание, пламенные чувства придают новое очарование старым словам. Так делали и великие поэты.

Очень любопытны мысли, высказанные по этому поводу Н. Полетаевым. Путем сопоставлений он доказывает, что Пушкин в стихотворении „Я помню чудное мгновенье“ пользуется определениями, очень обычными у Батюшкова и Жуковского, и тем не менее создает дивное стихотворение, потому что „он писал то, что хотел писать, и как хотел, так и написал, он сильно чувствовал, и это великое чувство его придало чарующе нежный ритм стихотворению“. Автор утверждает, что „свое“ никогда не бывает ничьим повторением, что если поэт пишет „своими“ словами, и „своими“ рифмами, и „своими“ образами, т.-е. теми, которые он действительно пережил, то эти слова, образы и рифмы всегда новы, всегда полны еще неслыханного, таинственного очарования, хотя бы ими же раньше пользовались другие. „Если, заканчивает свою статью автор, современный рабочий захочет выразить свое страдание и страдание своих близких, то может быть и не избежать ему рифм „любовь“ и „кровь“, потому что это его рифмы, ибо он действительно любит и за любовь свою слишком часто расплачивается кровью. Лишь бы эта любовь была настоящая, лучезарная любовь,—а кровь—горячая и бурлящая кровь. Если же нет подлинности переживаний, то не спасут редкие, вычурные рифмы и необычайные сопоставления. Сколько найдется сейчас томов стихотворений с необыкновенными рифмами и хитроумно сплетенными образами, которые никому никогда ничего не давали. Нет старого и нет нового, нет подражательного и неподражательного—существует только подлинное или неподлинное, т.-е. подделка. Все остальное в поэзии—предрассудок“ (13).

Это шумное выступление идеологов пролетариата, поборников пролетарской литературы, отвечало духу времени. Эта литературная революция не была только спутницей революции экономической и политической. Бунт против эстетических традиций, против сложившихся художественных форм характерен для европейского литературного движения эпохи войны и революции. В сущности, чем иным является немецкий экспрессионизм и французский сюрреализм, как не восстанием против формы? Существующие художественные формы не в состоянии вместить новое содержание, и на первых порах борьба против них превращается в борьбу против всякой формы и всякого ограничения вообще. Это, до некоторой степени, отмена существующего искусства, стремление заменить художественное оформление непосредственным течением самой жизни. Когда мне больно, я хочу кричать от боли так, как кричится, я не желаю укладывать свою волю в указанные мне ритмы и подчинять ее выражение каким бы то ни было правилам. Приблизительно так говорят французские сюрреалисты. Разница между интеллигентским бунтом европейских революционно-литературных течений и восстанием идеологов пролетариата у нас заключается в том, что там движение не вышло из стадии разрушительной, тогда как пролетарская литература в России от восстания против формы вскоре перешла к исканиям формы, к художественному оформлению нового содержания.

Бунт низов против аристократических верхов, бунт жизни против искусства красной нитью проходит через всю литературу Октябрьской эпохи. Он принимает различную форму, иногда разражается стихийным

порывом, иногда ослабевает, сливается с чуждыми ему консервативными традициями и снова отрывается от них. Именно, эта стихия вызывает к жизни напостовство и рабкоровское движение, врывается в творчество писателей-профессионалов, заставляет их спуститься с своих высот, с которыми они не желают расстаться, внимательней всмотреться в жизнь, искать подходов к новым заказчикам, к восторжествовавшим классам, о вкусах и запросах которых так мало думала раньше литература. Можно сказать, что история литературно-критической мысли последнего периода есть история борьбы двух стихий. Лицом к лицу очутились бьющая через край жизнь, безудержная, не регулируемая потребность выражения, с одной стороны, и инстинкты архитектурные, стремление к оформлению, традиционная привычка художника созерцать мир в созданиях искусства. Эта внутренняя борьба началась в первые же дни. Враги по существу не всегда признавали себя врагами. В студиях пролеткульта принимали участие и нередко руководили пролетарскими поэтами старые мастера, чуждые пролетарскому мироощущению, фанатические рыцари поэтического слова. И Андрей Белый в литературной студии пролеткульта, в этой цитадели, где имелось в виду „изолировать пролетариат“, развивал мысль, что в поэтическом творчестве есть прежде всего просто творчество, поэтому и пролетариат проявит свое классовое творчество. Творчество медленно вычеканивается—состоится из разных манер письма, в течение целых десятилетий пролетарий будет изыскивать свое творчество из многообразнейших красок и приемов (14).

Идеи материализма и коллективизма торжествовали. Новые классы, ставшие господами жизни, стремились заявить о себе, осознать себя в своем собственном

словесном выражении. Отвергнут писатель прошлого, из глубины своего духа творящий идеи и образы, занесенные в его душу откуда-то из таинственного потустороннего мира. Новая действительность резко порвала с этим культом индивидуализма, с этими представлениями о писателе-пророке. Но литературно-критическая мысль дореволюционной эпохи не умирала. Теперь, на некотором историческом отдалении кажется как-то даже странным, что в первые годы революции, в годы воинствующего выступления партизанов коллективизма и материализма, не только не умолкли, но находили себе яркое выражение в литературе идеи мистические и культ индивидуализма, доведенного до беспредельности. Рядом с „Горнами“, „Пролетарскими культурами“, „Гудками“, „Кузницами“, „Заревами“, „Вестниками жизни“, „Грядущими“, — рядом с этим не прекращались журналы и сборники, продолжавшие традиции дореволюционной литературной мысли („Вестник литературы“, „Дом искусств“, „Записки мечтателей“ и пр.), журнал, как „Творчество“, „Художественное Слово“, уже тогда стремившиеся найти что-то вроде синтеза между двумя непримиримыми по своей природе течениями.

Глашатаем мистических и индивидуалистических традиций явился Андрей Белый, а их органом — „Записки Мечтателей“. И он признал, что „все сошли с места, все — сдвинуты: писатель, рабочий, крестьянин, француз, русский, немец; перегородки сломались“. Но он по-своему понял переворот, ему почудилось, что как раз массы идут по его пути, что именно они являются решающим судьей в его споре с „профессорами и доцентами“, что лозунги, принадлежавшие недавно к кругу „интимных“ писателей, — в самосознании большинства пролетарских поэтов живут, как нетребующая доказательств природа. Ему почудилось, что массами



приняты эти лозунги. „Поэзия несовместима с политической“, „содержание и форма суть стороны цельности“, „тенденциозное творчество губительно“ и т. п. Вот лозунги, за которые он боролся с профессорами и доцентами накануне революции и которым революция доставила, по его мнению, торжество. Истолковав, таким образом, новое сознание, Андрей Белый, истинный вдохновитель „Записок мечтателей“, дал после этого полную свободу своему „я“. Он, не задумываясь, решил, что мистические фантазии, рождающиеся в его душе, действительно совпадают с устремлениями победивших классов и что в литературе не может быть отныне никакой задачи, кроме одной—обнаружения его „я“. Такой ход мысли можно уловить в туманных, мало понятных откровениях этого писателя. Для того, чтобы осознать себя, пролетариату нужно только прислушаться к мистерии, которая происходит в Андрее Белом.

Вот эти теории на языке их творца.

— То, что ныне во мне происходит,—мистерия; „я“ стало „Я“ мировым; интересы расширены; мировые события—индивидуальнейшие переживания мои; то, что ныне творится в сознаниях читательских „масс“, есть мистерия тоже; безличное индивидуализировалось; „общие“ устои разбиты; и из всего, что меня обстаёт, слышен крик: „Я, я, я“.

— Мистерия—тайна слияния индивидуумов в коллективе; воистину индивидуум вне коллектива—мистерии не слагает никак; мертв воистине тот коллектив, где задания индивидуальнейших проявлений сознания отвергнуты; осознание действительности—есть задача моя и читателя; действительность индивидуальна всегда; описывать рост ее в „я“—осознавать себя в „я“, осознавать свое „я“; новая эпоха стремительно выпрямляет во мне мое „я“; и работа над описанием

конкретного „я“ есть объект, перекрещивающий меня и читателя (15).

И дальше: рассказывая об индивидуальнейшем, бывший писатель соединится с читателем в нераздельную цельность, в „я“—„Ты“... С собою самим говорить перед массами—вот чему должен учиться... будем же мы писать о себе; и откроется: не о себе пишем мы—друг о друге; откроется: между нами, здесь собранными, существует, конечно, же братская связь, не сумевшая осуществиться в условиях „быта писателей“, как его понимали недавно...

Если перевести на простой язык все эти мистические теории, то останется: „будем писать о себе“. Эта формула как-то неестественно существовала рядом с лозунгами коллективизма, провозглашенными революцией.

Андрей Белый, витая в эмпиреях, совершенно искренно утешал себя мыслью, что эти парения и есть то, что требуется пролетариату. Мыслители, менее сложные и проще смотревшие на вещи, понимали, что между утонченными переживаниями „избранных“ и запросами масс нет ничего общего. В „Вестнике литературы“ была напечатана откровенная статья А. Редько, автор которой попытался бросить взгляд на будущие перспективы русской литературы. Вопреки распространенному среди его единомышленников мнению, он не опасается за судьбу этой литературы. Появление „новых огромных слоев“, которые создадут заказы на литературу упрощенного содержания, им необходимо, не помешает существованию „маленького слоя, дающего заказы на литературу высокого ранга“. Литература, изготовляемая в „Кузницах“, будет иметь сотни тысяч читателей, а „настоящая“ литература будет ограничиваться тысячами читателей. В конце концов, по словам, автора в этом даже нет ничего нового. Анатоля Франса всегда читали только сотни

единиц, а похождения Арсена Лупена—сотни тысяч читателей. „Маленькая газета“, в которой „писали так, как говорят на улицах и в подворотнях“, всегда побеждала высокую литературу.

Мысль автора ясна. Раз появился пролетариат, на луну его не выбросишь. Приходится мириться с его господством, создать для него литературу сортом пониже, как он того и заслуживает. А для людей голубой крови—„настоящую литературу“. (16).

#### 4

Не трудно видеть, что на двух противоположных полюсах литературы существовали две непримиримые теории или, вернее, два исключаящих друг друга мирозозерцания. Исходный пункт разногласия, это старый конфликт: от сознания ли к бытию, или от бытия к сознанию, от писателя к массам, или от масс к писателю, самодовлеющая ли ценность литературы, или она служит целям более значительным, служит жизни, суббота ли для человека, или человек для субботы. И наконец, от формы ли к содержанию, или от содержания к форме. Как далек, например, от идеи Полетаева („О предрассудках в поэзии“) Евгений Замятин, усмотревший во всей пролетарской поэзии только отсутствие новой формы. Пролетарские писатели и поэты, говорит он язвительно, усердно пытаются быть авиаторами, оседлав паровоз. Паровоз пытит искренно и старательно, но не похоже, чтобы он поднялся на воздух. За малыми исключениями у всех пролеткультовцев революционнейшее содержание и реакционнейшая форма. Из всего этого талантливый беллетрист делает следующее неожиданное заключение: пролеткультовское искусство—пока шаг назад к шестидесятым годам. (17).

Было ясно, что столкнулись между собою два ряда идей, что не могло быть взаимного понимания между представителями обоих лагерей. Что совершающегося сдвига сознания не могли понять не только отвергавшие и издевавшиеся, но и принявшие, искренно стремившиеся подойти, наивно верившие в свою связь с революцией.

Мне уже приходилось говорить, что (18), если подойти с идеологической точки зрения к журналам, сборникам, альманахам, появившимся в первые годы на рынке, то лирические излияния, художественные образы, философские и социальные идеи, разбросанные в них, расположатся по двум линиям, образуют две армии, сознательно или бессознательно враждебные друг другу. Мещанство или героизм: профессиональная обособленность или жажда слияния с массой; поэт-олимпиец или поэт-работник, участник общего дела; безответственный анархизм или дисциплина мысли; стихия или сознание; случайность или планомерность; созерцательное начало или начало волевое; мистический страх перед природой или техническая власть над нею; чистое искусство или искусство-фактор борьбы; бесцельный эстетизм—или образ, как средство организации: небо или земля; личность, противостоящая обществу, или личность, ищущая сочетания своего призвания с общественной необходимостью,—два идейных ряда, из которых один был армией торжествующих классов, другой являлся последней твердыней, охранявшей защищающихся представителей дореволюционной литературы. Пролетарские поэты и уцелевшие рыцари мистицизма и индивидуализма были не единственными участниками этой борьбы.

7 декабря 1918 года вышел первый номер журнала „Искусство Коммуны“. Он открывался „приказом по армии искусства“ В. Маяковского:

Это что—корпеть на заводах,  
перемазать рожу в копоть  
и на роскошь чужую  
в отдых  
осовелыми глазками хлопать.  
Довольно грошевых истин,  
из сердца старое вытри.  
Улицы наши кисти.  
Площади наши палитры.  
Книгой времени  
тысячелистой  
революции дни не воспеты.  
На улицы футуристы,  
барабанщики и поэты!

Футуристы были радикальнее всех. На первых порах они не признавали никаких компромиссов, требовали выжечь каленым железом искусство прошлого. Уж во втором номере Маяковский возмущался, что пойманного белогвардейца революционеры умеют ставить к стенке, но „Рафаэля забыли, забыли Растрелли“. Он приглашал „пулями по стенкам музеев тенькать“ и негодовал, что до сих пор „не атакован Пушкин и прочие генералы классики“ (19). „Футуристы подошли к разрушению буржуазного искусства иначе, чем пролетарские поэты. Они просто требовали уничтожения всего прошлого искусства, да и вообще искусства в старом понимании этого слова. Буржуазия, по их мнению, думала что единственная задача искусства искажать жизнь. В понимании пролетариата искусство есть творчество материальных вещей. Буржуазные художники срисовывали деревья, солнце, горы, моря, делали глиняных и мраморных людей, зверей, делали ненужное дело, потому что все это существует, движется, живет и притом в тысячу раз лучше, „чем на размазанных холстах и в сахарных глыбах мрамора“. Нужно давать не идею вещей, а человеческую природу, человеческие вещи. Строя дом, мы не подражаем пещерам,

и выделявая ткань— фиговым листьям. Художники должны отправиться немедленно на фабрики, заводы, мастерские и дать им образцы новых, невиданных вещей. Рабочим опротивело выделять все те же, пропитанные буржуазным духом изделия. Они хотят своего, нового. Необходимо организовать институты материальной культуры, где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода, где вырабатывались бы типы этих вещей, этих будущих произведений искусства. Все, кто любит живое искусство, кто понимает, что не идея, а реальная вещь—цель всякого истинного творчества; все, кто может творить вещное, должны принять участие в создании этих подлинно-пролетарских центров художественной культуры. Реальность, а не призрак, вот лозунг грядущего искусства Коммуны“. (20).

На митинге 24 ноября 1918 года, организованном под лозунгом „Храм или завод“, Н. Н. Пунин проводил такую грань между буржуазными и пролетарским искусством: буржуазное искусство рассчитано для тех, которые могут его пассивно и спокойно созерцать. Буржуазия превратила искусство в нечто священное, а самих художников—в жрецов искусства. Буржуазия стала считать искусство храмом, в который нужно входить с трепетом и робостью. Художественное творчество стало, благодаря буржуазии, каким-то священнодействием. Пролетариат не может иметь такой точки зрения на искусство. Голодному, ему не было дано спокойно созерцать произведение искусства. И хорошо что так случилось, ибо он сохранил чистоту актуального художественного понимания. Пролетариат—великий мастер. Он создает ежедневные реальные ценности. Он прекрасно знает, что такое материал. Ни один художник, например, не знает так хорошо поверхности, как некоторые категории рабочих. Пролетариат.

внесет художественное понимание во всю окружающую нас повседневную жизнь. Буржуазные художники только проектировали украшения, работали на них рабочие. Рабочие же сами делают вещи. Им присуще прикладное понимание предметов. Должна наступить совершенно новая эра в искусстве. Пролетариат создаст новые дома, новые улицы, новые предметы обихода.

Развитая мысль Пунина, Маяковский указывал, что искусство должно быть сосредоточено не в мертвых храмах—музеях, а повсюду—на улицах, трамваях, на фабриках, в мастерских и в рабочих квартирах (21).

Мысль, проходящая через все эти радикальные призывы, осталась основной идеей и впоследствии, когда она сделалась предметом научного исследования в „Лефе“ и в теоретических работах Чужака, Третьякова, Брика и др. Сущность ее: истинное искусство есть строение целесообразных вещей. Целесообразное, полезное, необходимое в жизни и есть истинно прекрасное.

## 5

И, быть может, ни в чем не подходили так близко футуристы к идеологам пролетарской культуры, как в развенчании таинственной фигуры поэта. Подобно Ф. Калинин, футуристы об'явили войну мистическим теориям и рассеивали туман, которым веками окутывалось художественное творчество:

„Думали, что искусство—это красота.

Определяли искусство, как постижение,

Откровение, воплощение, претворение...

В пустых головах, головах отуманенных, искусство прочно засело большим незбылемым богом.

Ему служили мелкие боженята—экстаз, интуиция, вдохновение“.

В течение всего исторического пути, пройденного человечеством, пока власть насилия и угнетения переходила поочередно ко всякого рода демократиям, аристократиям и буржуазиям, никто и предположить не смел, что искусство—это работа, просто: умение, ремесло, мастерство (22).

Таким образом, в первые месяцы революции против старой литературы двойным фронтом выступили пролетарские писатели и футуристы, единственные из дореволюционных писателей-интеллигентов, безоговорочно принявшие Октябрь и смело пошедшие за ним. Но уже в эти же дни обнаружились разногласия между обеими группами. В 10-м номере 1918 года пролетарского журнала „Грядущее“, издавшегося в тогдашнем Петербурге, появилась резкая статья П. Бессалько, даровитого пролетарского писателя, под заглавием „Футуризм и пролетарская культура“. Автор раздраженно обрушивался на „Искусство Коммуны“. По мнению Бессалько, футуризм является наростом на дереве буржуазного искусства. Футуристы—типичные интеллигенты, серьезно говорить об их творчестве, как о рабочей литературе, не приходится, и ее нужно рассматривать лишь как попытку одного класса обработать в своих интересах психологию другого класса и на место реального поставить мнимое. Футуристы—индивидуалисты. В статье приведены заглавия и произведения футуристов (Василий Каменский. Его—Моя биография великого футуриста; Рождество Маяковского, Жизнь Маяковского, Страсти Маяковского, Вознесение Маяковского и т. д.), свидетельствующие об их стремлении на первый план выпирать свою личность. Они ведут свое происхождение от Маринетти, „истинного сына культурного разложения итальянской буржуазии“. Содержание их поэзии—самое обыкновенное, мещански-интеллигентское, их громы—бутафорские,



пролетариат должен об'явить непримиримую войну этой подделке под революцию, не допускать, чтобы „тело рабочей культуры одевали в футуристическую одежду“ (23).

Это столкновение—первая стычка, начало позднейших боев между лефовцами и напостовцами. Роднила футуристов и пролетарских писателей вражда к искусству созерцательному, борьба за искусство действительное. Но было расхождение глубокое: футуристы искали новых форм, Маяковский хотел дать язык „без-языкой улице“, исходный пункт пролетарской поэзии—революционное содержание, футуристы „делали новый язык“, изобретали новые слова, пролетарские писатели придавали второстепенное значение языку: главное—революционное содержание, остальное приложится.

Ясность отношений вскрылась позднее. Только в последующие годы выступления, вначале боевые, временами хаотические, отдельных групп привели к крупным достижениям в области литературной мысли. В борьбе напрягалась и углублялась теоретическая мысль, ряд вопросов, связанных с общественным подходом к художественной литературе получил новое освещение, ряд проблем критики нашел свое разрешение. Многие противоречия сгладились позднее. И тем не менее в процессе развития нашей критики в Октябрьскую эпоху, не трудно уловить на всем его протяжении то бессознательную, то осознанную, то скрытую, то открытую борьбу старого и нового, двух идейных рядов, изображенных выше, не трудно видеть сдвиг художественного сознания, сопровождающий революцию разворачивающуюся в сфере социальных отношений. Период первых выступлений, радикальных, бескомпромиссных, сменил период более вдумчивого отношения к поставленным вопросам. Вместо голого отрицания всего старого искусства стали

искать синтеза прошлого с настоящим. Но революционное время обостряло и борьбу литературную. Теоретическая мысль колебалась между идеологией и художественным мастерством. Однако, в этих колебаниях в каждом отдельном случае ясно улавливалось торжество только одного из этих двух элементов. Оговорки забывались, а главная мысль врезывалась в память. В 1921 году А. Воронский писал: „Конечно, преднамеренность, нарочитая тенденциозность вредны искусству и ничего не дадут, кроме плохих агит-рассказов и агит-пьес, но плавание без руля и ветрил, беззаботность в области общего мирозерцания, сознательный аполитизм с возведением его в божка и принцип, это—смерть для писателя в наши дни, какими бы данными он ни располагал“ (24).

А года через два:

„Разумеется, коммунистическая идеология—явление первостепенной важности, но ведь речь идет о произведениях искусства, а искусство—это не фельетон, не пропагандистская и агитационная речь, не публицистическая статья“ (25).

В сущности, как будто и нет особенной разницы между этими двумя положениями. И в том и в другом случае указывается на важное значение и идеологии, и мастерства. И тем не менее, между этими двумя положениями непроходимая пропасть. Тон делает музыку. В первом случае мы имеем дело с пренебрежением к художественному элементу: будь ты самим Пушкиным, но если аполитизм, беззаботность по части мирозерцания, тебя ждет верная смерть. Во втором—на первом плане мастерство, искусство, дарование. В периоды обостренной революционной борьбы оговорки не принимаются в расчет. Из первой фразы читатель извлекал упрощенное: „все дело в идее произведения“, из второй: „все дело в форме“.

Ведь все это писалось, по выражению Троцкого, в такой период нашей русской истории, когда искусство с большей обнаженностью, чем когда-либо, обнаружило свою духовную, бытовую и материальную зависимость от определенных общественных классов (26).

Этим объясняется самая ожесточенность борьбы, которая далеко вышла за пределы чистой идейности. Литература стала кровным жизненным делом, политическим оружием, проблемой, то или иное решение которой должно было оказать известное влияние даже на характер политических мероприятий. Никогда в истории литература не втягивалось так открыто в дело организации жизни, никогда утилитарный подход к ней не был так очевиден, и, быть может, впервые за время существования литературы о ней так много писали и говорили политические деятели и так сравнительно мало—критики-профессионалы, самая профессия эта как-будто утратила границы своего определения, даже во времена Писарева в связи с литературой не подымалось так много вопросов, имеющих отношение не столько к эстетике, сколько к экономике, политике, психологии и морали.

Это вмешательство было благотворным. Чем чаще общественный запрос будет врываться в литературу, чем чаще крупные действующие силы на арене исторических событий будут предъявлять свои прямые и ясные требования, отменяя всякие другие соображения и ставя явления творчества перед судом основной и высшей задачи, тем, может быть, скорее будет засыпана пропасть между литературой и жизнью, прекратится разброд и отсутствие идейности в художественном творчестве. Эта мысль, высказанная мною по другому поводу (27), не раз находила свое подтверждение в эти годы. Борьба за признание того или другого

взгляда на литературу была для его носителя борьбою за признание своей полезности и „нужности“ в государстве, монополизировавшем дело распределения всех наличных сил. Поэтому, организационный момент в этот период был тесно связан с борьбой идей, особенно в первые годы, когда битвы за литературные идеи не отделялись от боев за количество бумаги, отпускаемой для их выражения и опубликования. Отсюда обилие литературных группировок, напоминавших политические партии с замкнутой организацией, с партийными соглашениями и блоками, с небывалым озлоблением по отношению к противникам.

Организации распадаются, персональное раздражение утихает, умирает вместе с людьми, но завоевания мысли остаются. К ним мы теперь переходим.

---

## II. НАПОСТОВСТВО.

### 1

Отшумели литературные битвы. Напостовство стало уже историческим явлением, и к нему можно подойти с объективным критерием. Когда говорят об этом движении, вспоминают его крайности и парадоксы. А между тем, напостовство—явление исторического значения. Оно—больше, чем несколько тетрадей журнала, выкинувшего это знамя, или несколько задорных критиков, нашумевших своими радикальными идеями.

Все наши критики прошли через стадию напостовства. Оно—воплощение тех стремлений, которые поднялись снизу, были взрывом стихии и на-время чуть не опрокинули профессиональное искусство. Оно—выражение самонадеянной веры, сопровождающей всякую революцию на первых порах, полный разрыв с прошлым, попытка своими силами, без векового опыта, накопленного человечеством, построить новую жизнь. Полное отрицание самодовлеющей ценности литературы, теория военного коммунизма, примененная к наиболее капризной форме человеческого творчества. За всеми крайностями этого движения скрыт упрощенный силлогизм: или революция была ошибкой, или новая литература будет. Единственная цель—торжество революции, все остальное играет служебную роль, все подчинено этой цели, из всех богатств, производимых человеческим гением, выхватывается

только то, что непосредственно нужно потребностям дня, и беспощадно разбивается все, стоящее на пути, независимо от того, страдают ли от этого всякие другие точки зрения, все иные подходы к явлениям, какие бы то ни было мирозерцания.

Все критики в большей или меньшей степени пережили подобное настроение и даже те из них, которые явились ожесточенными врагами журнала „На посту“.

„Бывают эпохи, периоды, когда прикладное искусство, прикладные науки, агитка, фельетоны, проповедничество получают законное преобладающее значение,—когда художник, ученый должны быть в первую очередь агитаторами, трибунами, когда задача теоретического или конкретного познания отступает на задний план. Бывают моменты и более крепкие и простые: ученому и художнику, если они живые люди и хотят итти нога в ногу с творцами будущего, приходится отказываться и от агиток и взять в руки винтовку вместо пера, встать у пулемета. В эти моменты преступно заниматься и агитками“.

Эти слова непримиримого противника напостовцев А. Н. Воронского проникнуты настроениями напостовства. И этого факта не может изменить следующая далее оговорка: „Но тот, кто отсюда сделает вывод: искусство и наука да упразднятся, будет величайшим простаком, чтобы не сказать более“. Еще более недвусмысленна в этом смысле статья „Литературные отклики“. Вот что пишет Воронский о настроении, которое насаждал Андрей Белый, и „Записки мечтателей“: „Это—вредное, подлинно реакционное настроение и его нужно побороть во что бы то ни стало. Оно ведет к угашению классовой ненависти к врагу, к падению общественных чувств, боевых качеств и т. д. Нужно, чтобы пролетариат и все, кто с ним, видели в буржуа своего заклятого и опаснейшего

врага и в тех, с кем борются, не человека, вообще, не обывателя, а представителя класса—противника“. Автор приглашает „новую литературную молодежь, вышедшую по большей части из рядов рабоче-крестьянской интеллигенции“, вести идейную борьбу с этими настроениями, которые захватывают широкие круги и в которых „чувствуется падение активных чувств к врагу, общественных настроений, какое-то толстовство и примирительство, желание поставить свои радости и огорчения в центре жизни“ (28).

В этой реплике много от напостовства. И, быть может, еще больше его в язвительном замечании Троцкого о кадетском эстете и вши. Увидав „некоего кадетского эстета с самыми лучшими вставными зубами и дотошным знанием балетной техники у египтян“, возмущенного необходимостью ехать во вшивой теплушке,—автор испытывает „чувство физического отвращения к вставным зубам, балетной эстетике, вообще, ко всей этой накраденной по европейским прилавкам культурности“, и проникается твердым убеждением, что „самая последняя по счету вошь самого оголтелого мешочника в механике истории значительнее и, так сказать, необходимее этого насквозь прокультуренного и по всем радиусам бесплодного себялюбца“. Это, конечно, только образ. Троцкий умеет, когда нужно, требовать усвоения культуры, но и умеет защитить вошь перед „прокультуренным“ снобом (29).

Напостовство имело за собой историческое основание. И если оно исчезло в настоящее время, как боевая группа, как известная организация, то все, что было в нем жизненного и благотворного, вошло составной частью в общественно-литературное сознание нашего времени.

Это было в первые годы революции. На одном из воинственных многолюдных митингов среди других

ораторов вышел на эстраду юноша и с гордостью объявил, что он представитель молодежи, что молодежь не имеет никаких знаний, а потому она—лучшая сила революции: все предшествующее знание создано буржуазией, и тот, кто совсем не имеет знаний, смотрит правильнее на мир, чем тот, кто нагружен ложным знанием. В его речи было нечто от андреевского Саввы, нечто на тему „о голом человеке на голой земле“. Тогда этот юноша еще не предвидел знаменитой фразы о „граните науки“. Думаю, что этот юноша был не плох, что сейчас он уже в университете и добросовестно усваивает математические формулы в том виде, в каком они усваивались в эпоху расцвета капитализма.

Но можно ли теперь, оглядываясь на недавнее прошлое, выбросить этого юношу из истории нашей революции? Более того, можно ли утверждать, что его настроение в первые дни революции не сыграло в известном смысле положительной роли, что оно должно рассматриваться только как курьез? Детские белезны—естественный момент в развитии человека, некоторые из них дают иммунитет для будущего, дают необходимый закал. Плохо, когда этих болезней не было, когда они грозят взрослым или появляются не во-время. Тогда они сопряжены с смертельной опасностью.

Едва ли в настоящее время творцы напостовского течения будут отстаивать те крайние формулы, которые красуются на страницах первого номера журнала „На посту“. Острые углы с тех пор значительно сгладились, жизнь доказала правоту некоторых требований журнала и оправдала ряд их предсказаний. Другие были похоронены дальнейшим ходом литературного развития. Выбросить напостовство из истории наших дней нельзя, хотя его поборники и склонны были временами думать, что литература начинается ими, а в прошлом все ложь,



несмотря на Толстого и Пушкина. Пусть послужит им оправданием, что даже великий Данте не пустил в рай своего учителя Вергилия. В эпоху начинавшей разливаться расхлябанности, в период, когда литература была склонна уступить напору поднимающего голову мещанства, когда наших писателей стали со всех сторон обступать соблазны ложного индивидуализма и эстетизма, когда стали выходить из могилы скелеты мистики и эротики,—напостовцы выступили без армии, с одними манифестами и программами, с призывами против надвигающейся опасности. Силы были неравны. Их противники могли ссылаться на целую армию попутнических талантов, тогда как напостовцам почти не на кого было опереться. Было известное основание в их ссылке на „варвара-рабочего“, мало осведомленного в делах государственного управления и, однако, не побоявшегося прогнать даровитых и красноречивых бюрократов, парламентариев и публицистов кадетского толка,—этого варвара, смело противопоставившего вековому опыту свой революционный инстинкт.

Анатоль Франс не отказывал в красоте и первобытной мудрости дикарю, разбивающему античный храм для того, чтобы из его камней построить свою хижину.

## 2

Первый номер журнала „На посту“ появился в июне 1923 года. Это—номер-манифест. В истории литературы трудно указать другой пример, когда литературе, как таковой, было отведено так мало места в критическом журнале, когда так решительно было предъявлено требование начать работу на голом месте, порвать со всякими традициями, заняться делом даже не сегодняшнего дня, а сегодняшнего часа.

Страх перед властью традиций так велик, что запрещается мечтать не только о временах, милых Зайцеву и Бунину, но даже о вчерашнем дне. Жестоким нападкам подвергается пролетарский поэт Владимир Кириллов, дерзнувший в одном из стихотворений вспомнить о своем пребывании в эмиграции и в ссылке. С беспощадным сарказмом бичует журнал пролетарских поэтов, „запутавшихся и закутавшихся в романтических карнавалах революционных праздников“ (30): истинным революционерам некогда устраивать литературные „вечера воспоминаний“, спорить о необходимости уважать прошлое—это дело надо предоставить эмигрировавшим писателям, нам некогда умиляться и восторгаться „ни нашими страданиями, ни нашими достижениями“, нас ждет огромная работа— пусть черная работа, но достойная в своей повседневной будничности того же пламенного энтузиазма, какой родила недавняя борьба в дни военного напряжения. Не нужно ни вчера, ни завтра, как бы они ослепительны ни были, необходимо только сегодня. Даже пролетарские поэты укоряются в том, что они восприняли только язык баррикад, знают только два времени, прошедшее и будущее, и что в их этимологии отсутствует настоящее время.

Всякая романтика, все героическое, все возвышенное изгоняется из обихода литературы. Поэтов стакивают с героического Олимпа, литература обязана подхватить лозунги Троцкого о „внимании к мелочам“, о „советской копейке, которая социалистический рубль бережет“. Энтузиазм, натиск, героизм,— то, чем мы достигли нашего политического и военного успеха,— „это достоинство становится самым опасным нашим недостатком“ (31).

Перед нами три идеи, или, вернее, три пути, по которым разворачивается напостовская критика. Первое:

ни слова о форме, важна только тенденция. Второе: никаких полетов, никаких художественных обобщений, переходящих за границы сегодняшнего дня, все, что может хотя бы на минуту отвлечь от работы данного момента, должно быть изгнано из литературы, как зловерное мечтательство. Третье: резкий разрыв с прошлым, отречение от всяких традиций, строительство на голом месте, поэту полезно читать „Экономическую жизнь“, но нигде не упоминается о полезности ознакомления с художественными образцами, с великими предшественниками, о необходимости усвоения своего мастерства.

Еще более резко проводится та же мысль в другой статье „О политграмоте и задачах литературы“: Довольно политической безграмотности литераторов! Без политики нет современной литературы. Нужно понимать историческую обстановку, нужно иметь историческую перспективу, нужно быть вооруженным марксистским методом мышления, — „только при этих условиях литературу можно превратить в мощное оружие нового мира“. Стать на сторону пролетариата, носителя грядущего, недостаточно. Необходимо сознательно стать в его ряды, „со знанием дела“ помогать этому единственному в мире классу, способному руководить освободительной борьбой всех остальных угнетаемых классов и наций. Литература должна быть сознательной участницей в этой войне, должна сознательно ставить себе целью „прямую и постоянную помощь той стороне, которая воюет против рабства“. Чтобы быть писателем, „необходимо самым прозаическим образом пройти школу политической грамоты“ и „тесно связаться с РКП“, потому что нельзя служить целиком революции, если не находишься в неразрывной связи с мозгом, душой, рычагом этой революции. „Беспартийная“ литература не может стать

подлинной литературой революции. „Никогда литература не станет в уровень великой эпохи, если ее представители не будут дышать одной грудью с партией коммунистов“. Литература „должна об‘яснить, должна сделать несомненной для миллионов мысль о том, что Октябрьская революция была законнейшим детищем истории, что вся ее „вина“ заключается в том, что она прежних хозяев жизни заменила новыми, вышедшими из рядов трудящихся и осуществляющих дело трудящихся, что вычеркнуть пятилетие революции, это значит снова отдать судьбу десятков миллионов в руки кучки рабовладельцев.

Быть художником, это значит быть идеологом пролетариата. Нет иной литературы, кроме литературы, служащей задачам минуты, стоящей на почве текущей действительности. Правда, автор говорит о „художнике народа“ и о „революционной литературе“. Но ни откуда не видно, что он в состоянии представить себе какую-нибудь иную литературу, что он мыслит возможность художественного воплощения стремлений какого-нибудь другого класса. Поэтому общий дух статьи таков, что в наше время нет и не может быть художественной литературы иной, кроме той, которая служит пролетариату, и художником является только тот, кто „сумеет со всей силой вколотить в сознание миллионов мысль о невозможности возврата к прошлому“ (32).

### 3

Этот утилитарный взгляд на литературу лег в основу всех других идей напостовской критики. Тон этой критики определялся условиями момента. Напостовцы вместе с водой нередко выплескивали из ванны и ребенка, и, главным образом, их „заушательство“ послужило причиной вызванного ими раздражения. Тон,

принятый журналом, отпугивал от него, а вместе с тем и от революции, многих писателей, ей близких и способных войти в орбиту ее движения. Политический взгляд на литературу, достигший у напостовцев своего кульминационного момента, был, конечно, крайностью. Но если в течение более чем столетия не умирали мистические представления об искусстве, если еще незадолго до Октября наши ученые словесники и наши писатели с упоением возрождали учение Вакенродера о том, что искусство и природа,—это—два способа речи, при помощи которых творец открывает свои намерения людям, что картинные галереи должны стать храмами, куда люди приходят молиться божеству; если Метерлинк писал пьесы и звал людей в театр, чтобы они слушали здесь голос высших тайн и постигали замыслы таинственного рока, если вся эта возня с роком, чертями и нездешними мирами выдавалась за самое серьезное дело литературы, если от этой последней отлучали всякого, кто напоминал о жизни, об общественном долге, о безобразиях, творившихся у нас под боком, в здешней земной действительности,—то что удивительного, что в первые годы революции явилась потребность противопоставить такую же крайность не изжитым еще и опасным мистическим туманам, продолжавшим окутывать новое сознание. В этом смысле кампания, поднятая напостовцами, вовсе не была каким-то уродством. Литература далеко еще не избавилась от сетей всевозможных эстетических ухищрений, которыми враг проникал на боевые фронты революции, соблазнял неустойчивых, — и удар оглоблей для прояснения отуманенных голов находил себе историческое об'яснение.

Можно пройти мимо того, что следует отнести на долю разбушевавшихся личных страстей и остановиться только на самых идеях.

Прежде всего, напостовцам предстояло выяснить свое отношение к „наследству“. Какую позицию должна была занять революционная литература к прославленным гениям прошлого. В первом номере к статье от редакции позиция эта была радикальной, безоговорочной: „Мы будем бороться с теми стародумами, которые в благоговейной позе, без достаточной критической оценки, застыли перед гранитным монументом старой буржуазно-дворянской литературы и не хотят сбросить с плеч рабочего класса ее гнетущей идеологической тяжести“ (33).

Вопрос был поставлен ясно не только по отношению к содержанию, но и по отношению к форме. Платформа группы „Октябрь“ заявляла, что ее задачей является не культивирование форм, существующих в буржуазной литературе, или эклектически привнесенных оттуда в пролетарскую, а разработка и выявление новых принципов и типов формы путем практического овладения старыми литературными формами и преобразования их новым, классово-пролетарским содержанием, а также путем критического осмысления богатого опыта прошлого и произведений пролетарской литературы, в результате чего должна создаваться новая синтетическая форма пролетарской литературы. (34).

Эта платформа вызвала целую бурю со стороны защитников классической литературы, и во втором номере журнала мы находим несколько смягченную и тщательно разработанную теорию соотношений между прошлой русской литературой и новой пролетарской. Главные мысли следующие: реставрация литературного течения в истории бывает, но такая реставрация надстройки мыслима лишь при частичном хотя бы возрождении социально-экономических условий, породивших реставрируемую надстройку. (35).

Ссылаясь на Плеханова и Белинского, журнал доказывает, что даже реставрируемый род искусства носит при измененной обстановке совершенно иной характер. Если в прошлом изменения общественных условий и появление нового класса производили перемену в содержании и форме литературы, то коммунистическая революция должна вызвать перемену, более глубокую, чем все предшествующие перевороты. Еще Маркс указал, что эксплуатация одной части общества другою является фактом, присущим всем формам доныне существовавших обществ. Поэтому и общественное сознание всех веков вращалось до сих пор в известных общих формах сознания, которые исчезнут совершенно лишь с полным уничтожением противоположности классов. Опираясь на эту мысль Маркса, напостовцы рассматривают литературу предшествующих эпох, как продукт определенной классовой идеологии и, внимательно изучая доставшееся пролетариату литературное наследие, утверждают, что пролетариат строит свою литературу, „совершенно отличную от прошлой как по содержанию, так и по форме“ (36). Как в философии, при самом серьезном изучении и французских материалистов XVIII века, и великих немецких идеалистов, и др., недопустимо рекомендовать нам применять методы этих философов прошлого, так невозможно такое заимствование и в литературе. „Новая система никогда не создавалась путем механического соединения „хороших“ элементов старых систем. И в области литературы только диалектическое освобождение от влияния прошлого и в области идеологии и в области формы может привести к укреплению пролетарской литературы“ (37).

Противники такого радикального разрыва, готовые пойти на уступки в области содержания, не могут примириться с бесповоротным разрывом с старыми

формами. Они забывают, что форма литературного произведения определяется его содержанием, и следовательно, изменение содержания неизбежно влечет смену форм. Впрочем, напостовцы не желают „разигрывать какого-то Ивана Непомнящего“ или „брать с потолка новую форму“, они хотят „вырабатывать ее, опираясь на весь опыт мировой литературы“. В этом нет противоречия: „Действительно, все существующие литературные формы возникли, как метод передачи содержания, отвечающего идеологии того или иного класса той или иной эпохи. Все они имеют социальные корни, глубоко отличные от социальных корней поэзии рабочего класса. Поэтому ни одна из них не является формой, пригодной для пролетарской литературы. Это относится в равной степени и к форме поэм Гомера, и к форме новелл Боккачио, и к форме стихов Маяковского. Но и та, и другая, и третья могут понадобиться пролетарскому писателю, как исходная точка для выработки формальных приемов, соответствующих содержанию произведений“ (38).

Намечая конкретные пути построения новой формы, напостовцы приходят к заключению, что те художественные формы, которыми пользовались великие классики, более подходят, чем формы литературы, непосредственно предшествовавшей революции. Эти последние созданы упадочной эпохой и естественно, что для пролетарского художника, даже в качестве отправного пункта не может быть приемлемо „фетиширование образа-сравнения, слова ритма, и слова-звука, наблюдающееся у имажинистов, футуристов и символистов и являющееся продуктом отсутствия социального содержания и разорванности сознания различных слоев интеллигенции времен разложения капитализма (39). С другой стороны композиционные методы широких цельных и ясных великих мастеров,



как Рабле и Сервантес, с несравненно большим успехом могут быть использованы в качестве исходной точки для выработки новых композиционных методов пролетарской литературы. Оговариваясь, впрочем, что медлительность и детализация классиков не всегда соответствует задачам воплощения темпа наших дней, напостовцы приходят к следующему выводу: „Ни одна из существующих форм не может удовлетворить пролетарского художника, но все эти формы могут послужить для него исходной точкой для строительства новых форм. Выбор той или иной формы в качестве отправного пункта, а также метод ее преобразования, подсказываются конкретным содержанием произведения“ (40).

4

Другая важная проблема, стоявшая перед напостовцами—это вопрос об отношении к современной непролетарской литературе. Здесь они проявляют еще большую непримиримость, чем в своем отношении к классикам. В расцвете так называемой литературы попутчиков они видят возрождение мелко-буржуазной стихии. Даже самое название, попутчиков по их мнению, не у места. Поэты и беллетристы, не принадлежащие к пролетарским литературным организациям, враждебны революции. Социальная природа их не оставляет никаких сомнений. „Это—выходцы из мелкой буржуазии, не сумевшие стать в ряды пролетариата, но еще не пошедшие на открытую службу буржуазии“. По существу, они представляют естественный резерв, из которого буржуазия черпала подмогу своим оскудевающим силам. Не будь революции, большинство теперешних попутчиков давно были бы вместе с Бунинными и Мережковскими, Гиппиусами и Купринными. Но революция приостановила их продвижение в эту

сторону. Октябрь задержал их естественное стремление в лагерь открытой контр-революции (41). Большинство попутчиков — писатели буржуазные. Это — остатки литературы „упадка, регресса и контр-революционности“. Даже по форме они исходят не от классиков, а от писателей эпохи упадка. Не от Пушкина и Толстого отправляется в своем творчестве Пильняк, а от Ремизова и А. Белого. Не Гоголь и Щедрин служат примером Зощенко, а Замятин и Лесков. Не Гейне и Шекспир вдохновляют Каверина и других „серапионов“, а Гофман. С классиками они не имеют ничего общего. Поэтому, нападая на них, напостовцы уверяют, что они замахиываются не на классиков, а „на гниль и мерзость трупа, который хочет потащить за собой в могилу живых строителей будущего“, вскрывают „дряблость и слабодушие последних певцов обреченного класса“ (42).

Напостовцы считают величайшей ошибкой попытку Воронского „организовать представителей старой дореволюционной литературы и вновь появившихся писателей“, „которые, будучи по существу чуждыми рабочему классу и его целям, в то же время не были бы им враждебны и хотя бы частично служили своими произведениями интересам пролетариата“. Эта политика оказала, по их мнению, губительное влияние на развитие пролетарской литературы. Попутчиков не только не удалось втянуть в орбиту революции, напротив, они остались верны себе и стали вовлекать в мещанское болото современную русскую литературу. Вот почему напостовцы объявили им такую решительную войну. Их провозгласили бытописателями революции, но на самом деле они сумели только исказить и оклеветать ее. Если напостовцы и готовы допустить существование попутчиков, то только при одном условии, именно, должно быть создано основное ядро писателей,

„идеология которых целиком совпадает с идеологией пролетариата“. Так как природа попутчиков неустойчива, так как, предоставленные самим себе, без идейного и художественного воздействия пролетарской литературы, они быстро восстанавливают прерванную связь с реакционной буржуазной литературой, ассимилируются и сливаются с ней, то нужно суметь заставить их равняться по пролетарской литературе, необходимо суметь их использовать и недопускать использования их нашими врагами. А все это возможно только при условии, что „пролетарским писателям будет принадлежать руководящая роль“ (43).

## 5

Отмежевавшись от всякого соглашательства, от Воронского и попутчиков, напостовцы об'явили не менее решительную войну и футуристам. Несмотря на то, что футуристы были первой художественно-литературной группой бесповоротно принявшей Октябрь, напостовцы не признали их своими союзниками и не без остроумия выявили слабые стороны футуризма. Несмотря на разнообразие своего состава, футуристы, по мнению напостовцев, представляют в целом по идеологии группу деклассированной интеллигенции, типа художественной богемы, которая задачей своей ставила чисто эстетический бунт против господствовавших в то время буржуазных художественных направлений. Их бунт ничего общего не имел с восстанием, поднятым пролетариатом. До революции никаких непосредственных революционных социальных задач футуризм себе не ставил, и его вожди стояли на точке зрения „искусства для искусства“, „бунт для бунта“.

Выступление футуристов было в сущности эстетической борьбой внутри буржуазного общества. Футуристам принадлежит известная отрицательная

заслуга. Их историческая миссия заключалась в том, чтобы, борясь с искусством буржуазного общества, довести это искусство до его логического завершения, т.-е. до разложения, до распада на отдельные составные элементы. Сами они, сыграв роль разрушителей ради разрушения, оказались неспособными строить свое. Сами футуристы понимают, что не застигни их революция, это движение легко выродилось бы в игрушничество на потребу пресыщенному классу, что вне революции футуризм в своей ковке человеческой личности никогда не ушел бы далее анархических выпадов одинок и бесмотивного террора словом и краской (44).

Революция дала выход бунтовским инстинктам футуристов. Но еще в декабре 1918 года их орган „Искусство коммуны“ провозглашал, что цель искусства—воздействие на материю для захвата над ней власти, ибо цель искусства заключена в нем самом, не зависит от каких бы то ни было условных представлений о состоянии человечества, что этой целью является достижение совершенных форм, что искусство никому и ничему не служит и т. д.

Несмотря на то, что с начала революции футуристы восстали на проповедников вне-классового, всечеловеческого искусства и об'явили назначением художника мастерское делание вещи, полезной и целесообразной, тем не менее напостовцы, усмотревшие в этой формулировке известное родство со своими собственными представлениями об искусстве, не могут вступить в контакт с футуристами, благодаря принесенным ими и в революцию склонностям к эстетизму и формализму. В сущности, их новая формулировка задач искусства является видоизменением их дореволюционных учений. Требуя искусства-строения жизни, они видят задачу поэта не в организации психики и сознания классов, а в

делании живого, конкретно нужного языка своего времени. „Область нового приложения речевого искусства“, это—не сама жизнь с живыми людьми, а новые слова в живом взаимодействии людей: Футуризм скрывается на том, что подставляет вещь вместо живого человека, материал вместо живой жизни, эстетические упражнения и опыт вместо организующих произведений искусства. Футуристическая теория об искусстве-строении жизни лишена ясности. Исписав много страниц рассуждениями о производстве вещей, они ни слова не сказали о том, как строится искусством вещь и для чего. Наконец, их практика резко расходится с их теорией. В своих стихах, напечатанных в „Лефе“, Анатолий Каменский называет искусство каруселью и „словозвонной безцелью“, тогда как, по словам Чужака, теоретика „Лефа“, искусство есть производство нужных классу и человечеству ценностей.

Общий вывод напостовцев сводится к тому, что футуризм изжил себя: анархический, революционный отщепенец класса буржуазии, он впитал слишком много от ее яда и разложения, чтобы оказаться способным на строительство вместе с классом-победителем, пролетариатом. „Эстетический бунтарь по существу, разрушитель ради разрушения, он на словах отказался от своих прежних теорий, чтобы под более современным флагом, прикрываясь модными словечками, проводить эти теории, как „самые революционные“ (45). Тем не менее, к футуристам напостовцы отнеслись более снисходительно, чем к попутчикам. В их эстетической революции они усматривают известную положительную сторону и признают некоторых футуристов хотя и с значительными оговорками, приемлемыми для революции. Позднее даже наметился контакт между футуристами и защитниками пролетарской литературы, образовалось нечто вроде военного союза.

### III. ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРЫ И ПОЛИТИКИ.— СПОРЫ О ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.

#### 1

Среди идей, провозглашенных напостовцами, чрезвычайно важное место занимает организационный вопрос. Быть может, никогда в истории литературы работа по созданию литературных организаций не занимала такого места. Группировки, перегруппировки, их возникновение и исчезновение наполняют собою литературную историю изучаемого периода.

В сферу поставленной нами темы не входит история этой сложной организационной работы. Тем не менее, необходимо остановиться на тех ее моментах, которые отмечены известными достижениями в деле разрешения проблемы взаимоотношений литературы и политики. Именно напостовство поставило ребром вопрос о политическом руководстве литературой. Партия приняла живое участие в деле разрешения этого вопроса и 9 мая 1924 года было создано по этому вопросу совещание при отделе печати ЦК РКП.

На совещании обозначились две непримиримые между собою точки зрения. Первая была формулирована так: „руководящая линия партии за все это время сводилась к следующему: партия вела самую решительную борьбу с нашей внутренней и внешней эмиграцией в области литературы; партия оказывала содействие всем революционным группам, стоявшим на почве

Октября; она не делала своим направлением направление какой-нибудь отдельной группы; она оказывала активную помощь, когда видела, что та или иная группа работает и стоит на точке зрения Октябрьской революции; партия не вмешивалась и давала полную свободу художественному самоопределению“. Автор мотивировал правильность этой точки зрения наличием огромной крестьянской массы в составе населения и тем фактом, что пролетариат взял власть, не овладев предварительно наукой и искусством, а коммунистическая партия уделяла искусству минимальное внимание, по необходимости направляя свой ум, талант и силу в политику. Благодаря этому вместо мощного потока писателей-коммунистов или рабочих-писателей—у нас возник ряд отдельных литературных кружков (46).

Эта точка зрения, требующая невмешательства и полной свободы художественного самоопределения, встретила резкое возражение. Возражая А. Н. Воронскому, т. Вардин указывает, что эта свобода чревата опасностями, что антисоветские партии для данного момента главные надежды возлагают на обволакивание коммунистической партии, на ее разложение и перерождение, что проблема литературы есть проблема политическая, что к литературным проблемам нужно подходить с точки зрения воздействия на массы, что большинство попутчиков не скрывают своего враждебного отношения и стоят на точке зрения аполитичности в литературе.

В противоположность А. Н. Воронскому, т. Вардин заявляет, что политика партии должна идти по трем направлениям: „во-первых, мы должны всячески мешать буржуазии использовать литературу в своих политических целях; во-вторых, мы должны использовать все ценное из старой литературы, привлечь на свою

сторону всех тех литераторов, которые могут принести нам пользу; в третьих, мы должны делать шаги и принимать определенные конкретные меры для того, чтобы у революции была наконец своя собственная литература". По мнению докладчика, попутчики могут быть использованы только одним способом: если партия будет опираться на свою партийную группу в литературе. Необходимо создать ком'ячейку, большевистскую фракцию в литературе. Такой ячейкой, такой коммунистической фракцией является группа пролетарских писателей. Такой группой докладчик считает всесоюзную ассоциацию пролетарских писателей (ВАПП). Партия должна руководить ВАПП, и вокруг нее группировать беспартийных писателей. Если партия даст свое руководство новому чрезвычайно важному движению, то „мы, большевики, будем иметь большевистскую литературу“ (47).

Упомянутое совещание — своего рода веха в истории развития литературной мысли. Внимания заслуживает уже самый состав совещания. В нем было немного профессиональных писателей, зато участвовали крупнейшие политические деятели (Бухарин, Радек, Троцкий, Рязанов, Осинский и др.). Разногласий на совещании было много, но общая предпосылка молчаливо, словно по предварительному соглашению признавалась всеми. Никто из присутствующих не сомневался, что речь идет о включении литературы в общую систему строительства новых форм жизни. В ожесточенных спорах мысль всех была направлена к тому, чтобы разрешить сложную проблему взаимоотношений литературы и политики. Никто не оспаривал того факта, что всякая литература служит и должна служить укреплению той или иной силы, участвующей в социальной борьбе, содействует или противодействует усилиям того или другого класса. Нужно было вдуматься в вопрос



о том, как использовать искусство, как сочетать интересы класса и интересы мастерства, доказать, что между ними нет противоречия, что при правильном подходе к ним эти интересы сочетаются естественно и без насилия. Основной вопрос о том, должно ли предоставить свободу конкуренции всем литературным направлениям, или же правящая партия должна признать руководящим одно из направлений и подчинить ему все другие, был подвергнут глубокому анализу. По мнению Н. Бухарина, отказ от принципов свободной анархической конкуренции есть лучшее средство загубить пролетарскую литературу, потому что нельзя сейчас выработать хороших писателей, которые бы не прошли определенной литературной жизненной школы, жизненной борьбы, которые бы не завоевали себе места, не отвоевали бы каждой пяди своей позиции в этой борьбе. „Если мы станем на точку зрения литературы, которая должна быть регулирована государственной властью и пользоваться всякого рода привилегиями, то мы не сомневаемся, что в силу этого мы погубим пролетарскую литературу“. Партия должна намечать общую линию, но нужна известная свобода движения внутри литературных организаций. Это—не партия с ее дисциплиной, не профсоюзы, это — организация совершенно другого типа. (48).

## 2

Поднятая напостовцами буря заставила углубить вопрос о взаимоотношениях между политической властью и литературой. Проблема эта не нова. Даже такие политики, разрешавшие все сложные вопросы при помощи палки, как Николай I, задумывались над политической ролью литературы, и Николай серьезно обдумывал вопрос о том, как сделать Пушкина

„полезным“ писателем. Но выступление напостовцев содействовало тому, что эта проблема впервые подверглась всестороннему обсуждению. Не все ораторы совещания стояли на точке зрения Бухарина. Противники его указывали на специфический характер литературы и доказывали необходимость ее подчинения задачам политики. П. Керженцев, проводя параллель между писателями и специалистами других областей, указывал на то, что полной параллели между этими обеими группами нельзя провести: при организации Красной армии у царских офицеров и генералов учились искусству стрельбы, но их не посылали в Пур, в организацию, выковывающую идеологию Красной армии; как там буржуазных специалистов не использовали в целях агитации, так и в области художественной литературы нельзя использовать специалистов; для этой цели их следует использовать „с гораздо большим ограничением, с гораздо большей уздой для них“ (49).

Тем не менее, большинство членов совещания не соглашалось с точкой зрения Вардина и Керженцева. Близко к мнению Бухарина подошел Троцкий, подобно ему указывавший, что искусство требует особого подхода к нему. К искусству надо относиться, как к искусству, к литературе, как к литературе, т.-е. как к совершенно специфической области человеческого творчества. Конечно, у нас есть классовый критерий и в искусстве, но этот классовый критерий должен быть художественно преломлен, т.-е. сообразован с совершенно специфической особенностью, к которой мы наш критерий применяем. Нельзя подходить к художеству так, как к политике,—не потому, что художественное творчество есть священнодействие и мистика, а потому, что оно имеет свои приемы и методы, свои законы развития и прежде всего потому,

что в художественном творчестве огромную роль играют подсознательные процессы, более медленные, более ленивые и менее поддающиеся управлению и руководству,—именно потому, что они подсознательные (50). Отсюда вывод, что партия не может усыновить какую бы то ни было писательскую группу.

Наконец, обстоятельное обоснование этой точки зрения находим в речи Луначарского. Когда политики, сказал он, подходят к какой-нибудь области впервые, не зная специфической стороны этой области, можно ожидать суждений слишком суммарных или даже вредных мероприятий. Так отражается чисто политический подход и на ошибочных позициях напостовцев. Область чистой политики узка: политика же в широком смысле слова имеет особые задачи в каждой грани государственных функций. Всегда есть опасность, что политики наделают ошибок, когда возьмутся за область, для них еще темную. Товарищ Вардин прямо утверждает, что надо подойти к литературному вопросу с чисто политической точки зрения. Но как можно подойти, например, к военной политике или политике транспортной, политике торговой с чисто политической точки зрения, не принимая во внимание особенностей военного, транспортного и торгового дела. Точно так же нельзя ставить вопроса о литературной политике, не считаясь с особыми законами искусства. Иначе мы действительно можем уложить неуклюжими политическими мероприятиями всю литературу в гроб. Всякому ясно, что произведение искусства политическое, не обладающее, однако, художественными достоинствами, совершенно абсурдно. Допустим, что в этом произведении будет некоторое политически значительное содержание,—почему не высказать его публицистически. „Но поверните вопрос обратно. Перед нами произведение художественно гениальное, но

политически неудовлетворительное. Допустим на минуту, что писатель калибра Толстого или Достоевского в наше время написал гениальный роман, политически нам чуждый. Я понимаю, конечно, что условия борьбы в случае полной контр-революционности такого романа, могли бы заставить нас, скрепя сердце задушить его. Но это было бы очень жаль. Если же контр-революционности такой не было бы, а был бы только не совсем приятный уклон, или скажем, аполитицизм, то мы, конечно, должны были бы дать жить такому роману... Конечно, задачи искусства далеки от рационалистических задач науки. Но тем не менее художественное произведение есть определенная организация опыта. С этой точки зрения почти все произведения искусства без исключения, раз они талантливы, полезны для нас. Нужно больше широты в данном отношении. Расцвет искусства был бы великолепным источником познания страны для нас. Откуда такие страхи, что малейшие чуждые нам, или просто не совпадающие с нашими тенденциями черты произведений искусства делают его уже ядовитым. Наш пролетариат достаточно крепок, нам нечего нежничать и бояться промочить себе ножки чужой политической водой. Вносить ясность в такие произведения, не совпадающие с политическими тенденциями, мы можем путем хорошо поставленной критики, но отнюдь не воспрещением. Надо помнить, что художник, это — особый тип человека. Мы никогда не добьемся того, чтобы большинство художников были вместе с тем политиками. Художником большей частью делается как раз человек, не склонный к предельной чуткости или к определенной волевой деятельности. Маркс это понимал и умел необыкновенно осторожно и нежно подойти к таким литературным явлениям". (51).

Развивая дальше свою идею о своеобразии художественной организации, А. В. Луначарский указывает, что даже художник из коммунистической среды не может быть связан в своих художественных произведениях узко партийными и программными целями. Поскольку он выступает, как художник, он формирует свой опыт по иным законам, чем те, по каким происходит работа публициста. „Когда нам дают искусство под густым большим партийным соусом, мы очень часто констатируем потом, что нам дали фальсификат“. Чтобы стать писателем, нужна довольно большая грамотность. Трудно предположить непосредственное появление писателя от сохи или из глубин низового пролетариата. Художник также специалист. Ему придется затратить много времени на выработку своей формы и расширение своих горизонтов. Этим самым он, если это выходец из масс, непременно в некоторой степени отойдет от своего класса к группе интеллигентов. „Все это заставляет меня думать, что мы ни в коем случае не должны отталкивать от себя не-пролетарских и не-коммунистических художников“ (52).

### 3

Эта борьба завершилась появлением совершенно исключительного в истории документа,—известной резолюции „о политике партии в области художественной литературы“. Этот документ одинаково важен и в политическом и в художественном отношении и дает исчерпывающее решение проблемы о взаимоотношениях между литературой и властью. Самое замечательное в нем, что в эпоху самой суровой диктатуры господствующая партия в своей резолюции отводит второстепенное место мерам государственного воздействия и придает в то же время огромное

значение свободному соревнованию литературных групп и творческой самодеятельности художников. „Коммунистическая критика, говорится в резолюции, должна изгнать из своего обихода тон литературной команды. Только тогда она, эта критика будет иметь глубокое воспитательное значение, когда она будет опираться на свое идейное превосходство“ (53).

Без всяких оговорок партия отказывается совершенно от руководства в области литературной формы. „Руководя литературой в целом, партия так же мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль), как мало она может решать резолюциями вопросы о форме семьи, хотя в общем она несомненно руководит и должна руководить строительством нового быта. Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не намечилось. Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвергнуты“. Отказываясь от предоставления монополии на литературно-издательское дело какой-нибудь группе или организации, партия считает, что предоставление такой монополии даже самой пролетарской по своему идейному содержанию группе загубило бы прежде всего пролетарскую литературу, и потому высказывается за свободное соревнование различных литературных группировок и течений. Наконец, резолюция подчеркивает идею независимости литературного творчества от неумелого государственного воздействия в качестве предпосылки успешного развития литературы: „партия должна всемерно искоренять попытки самодельного и некомпетентного административного вмешательства

в литературные дела; партия должна озаботиться тщательным подбором лиц в тех учреждениях, которые ведают делами печати, чтобы обеспечить действительно правильное, полезное и тактичное руководство нашей литературой". (54).

„Я думаю, что напостовцы сделали одно хорошее дело, именно, — набили столько стекла, что широкие круги партии, которые до сих пор не обращали достаточного внимания на вопросы литературы, теперь принуждены до некоторой степени обратить свое внимание". (55). За этими ироническими словами Радека скрывается определение несомненной заслуги напостовцев. Поставив вопрос о литературе и политике упрощенно, прямолинейно, как ставили они все вопросы, напостовцы заставили художественное творчество предстать перед судом жизни, проверить традиционные представления о самодовлеющей ценности литературы путем самого сурового испытания, испытания жизнью. Эта проверка пошла на пользу критической мысли. В огне ожесточенных споров уцелели из вековых привилегий искусства те, которые выдержали это испытание. Литература, как своеобразный вид творчества, отвоевала свои позиции, но эти позиции, урезанные количественно, выиграли в своей прочности. После предреволюционной эпохи, после доведенной до абсурда автономии художника, после того, как разрыв между литературой и питающим ее социальным источником, стал тревожно глубоким, свести лицом к лицу самую капризную из надстроек с базисом, — это значило — дать стимул к пересмотру предреволюционных, прочно утвердившихся взглядов на литературу. Если ближайший путь критики — зоркое внимание к социальному моменту в художественном творчестве, то дискуссия, вызванная напостовским радикализмом, послужит к освещению этого пути.

Положительным результатом напостовского движения было не только углубление проблемы взаимоотношений политики и литературы, но и широкая постановка вопроса о пролетарской литературе в связи с пролетарской культурой вообще.

Должны ли мы и наша литература пройти стадию развития специфически пролетарской литературы? Основная идея марксизма требует признания той мысли, что каждый господствующий класс и созданный им уклад жизни вызывают возникновение особой культуры, а следовательно, и художественной литературы. Мы знаем эпоху феодально-дворянской культуры и эпоху культуры буржуазной. Отсюда заранее следует предположить, что господство пролетариата ознаменуется утверждением новой культуры, непохожей на все культуры. Вокруг этой идеи загорелись жестокие бои. Противниками мысли о возможности и неизбежности существования особой пролетарской культуры выступили Троцкий, Воронский и целый ряд других критиков. Аргументация Троцкого сводится к тому, что пролетариат овладел властью совершенно в иных условиях, чем буржуазия. Формирование новой культуры требует большого времени, и буржуазная культура, начавшая свое развитие по меньшей мере с эпохи возрождения, развертывалась в течение пяти веков прежде, чем достигла расцвета к XIX веку. Пролетариат не будет иметь в своем распоряжении даже краткого времени, потому что его диктатура лишь кратковременная переходная эпоха к коммунизму. В течение этого краткого периода он будет занят борьбой за власть. Ему будет не до культурного строительства, и никакой „пролетарской культуры не только нет, но и не будет; жалеть об этом поистине нет основания: пролетариат взял



власть именно для того, чтобы навсегда покончить с классовой культурой и проложить пути для культуры человеческой“ (56).

Эту же мысль развивает и А. Н. Воронский. По его мнению, для создания литературы класса необходим период большой подготовки. Так для создания такого произведения, как „Война и мир“, помимо гениальности художника нужно было, чтобы существовал и более или менее прочно отложился старый дворянский бытовой и культурный уклад: дворянские гнезда, подмосковные имения, дворцы Петербурга и особняки Москвы, дворовые, мужики, крепостные и т. д. Над этим укладом в виде надстройки возвышался сложный комплекс инстинктивных реакций, обычаев, затем взглядов, этических норм, воззрений, убеждений, эстетических вкусов, научных знаний, верований, суеверий, сомнений и проч. Андрей Болконский, Пьер, Кутузов целиком рождены, выпестованы этим укладом. Тут дело не в одних идеологиях, а во всем целостном своеобразном культурном комплексе. „Художник имел дело с дворянской культурой, сложившейся веками и законченной. То же самое и с буржуазным искусством: оно опирается на всю многовековую буржуазную культуру, а культура—это не только идеи, а вся сумма выработанных инстинктов, привычек, приемов и методов мышления, этических и эстетических постулатов и пр. и пр. плюс соответствующий бытовой уклад, как основа“. Пролетариат не имел и не может иметь времени для создания такой культуры. Раз нет налицо сложного комплекса инстинктов, навыков, методов, которые неразрывной целью входят в понятие культуры, то нельзя на одну точку ставить буржуазное и дворянское искусство и так называемое современное пролетарское искусство, ибо первое опиралось на многовековую культуру, а у второго этого нет (57).

Таким образом, по мнению противников пролетарской культуры в эпоху диктатуры пролетариата не может быть речи о создании новой культуры, „то-есть о строительстве величайшего исторического масштаба не приходится говорить“. Когда же отпадет необходимость в железных тисках диктатуры, тогда великое культурное строительство, „несравнимое ни с чем прошлым, не будет уже иметь классового характера“ (58). Другими словами, человечество перейдет от буржуазной культуры к будущей коммунистической, когда вступит в эру развернутого коммунизма, не создав особой культуры в краткий переходный период борьбы.

Эта точка зрения вызвала ряд серьезных возражений со стороны Бухарина. По его мнению, ошибка Троцкого заключается в том, что он упускает из виду длительность периода диктатуры пролетариата и неравномерность в развитии пролетарской диктатуры в разных странах. Троцкий преувеличивает темп развития коммунистического общества и быстроту отмирания пролетарской диктатуры. Он представляет себе дело таким образом, что одновременно все классы движутся к коммунизму, и так как пролетарская диктатура ослабляется гораздо быстрее, чем это происходит на самом деле, то происходит соскальзывание специфических пролетарских черт к общечеловеческим, к будущим коммунистическим. По мнению Троцкого, эта черта будущей коммунистической культуры развивается гораздо быстрее, чем выпирает из своей скорлупы чисто пролетарская.

Опровергая эти мысли, Н. И. Бухарин утверждает, что существуют пролетарские специфические черты культуры, что они неизбежно будут закреплены и зафиксированы и что они отнюдь не все коммунистичны в общечеловеческом смысле слова, поэтому

нет полного совпадения между культурой пролетарской и будущей коммунистической. Например, психология борьбы против людей, психология классовых бойцов не есть черта людей бесклассового коммунистического общества. Специфические черты, свойственные пролетариату, как урбанистические настроения, городские черты,—не коммунистические, потому что коммунизм разрешает противоречия между городом и деревней (59).

## 5

Детальное развитие этих мыслей находим мы в статье И. Майского „О культуре, литературе и коммунистической партии“ (60). Сделав анализ экономического положения и революционных перспектив в Европе и Америке, Майский приходит к заключению, подобно Бухарину, что переходный период к коммунистическому строю займет достаточно времени для того, чтобы могла создаться пролетарская культура. Обетованную землю развернутого и вполне осуществленного социализма во всем мире человечество увидит вероятно только в XXI столетии. Если принять во внимание, что важнейшие отрасли русской культуры—литература, музыка, живопись, скульптура, театр, наконец, наука—развернулись и частично (литература, музыка, театр), достигли изумительного расцвета на протяжении какого-нибудь столетия, что вся культура современной Японии сложилась и выросла в полустолетний промежуток времени,—нельзя сомневаться, что полувек пролетарской диктатуры, да еще при бешеном, все ускоряющемся темпе развития, вполне хватит для оформления новой, выросшей из недр нашей эпохи культуры.

Еще дальше идет тов. Лелевич, который утверждает, что пролетарская культура создается на наших глазах,

в некоторых областях уже восторжествовала и несомненно будет распространяться и на другие области, в зависимости от появления новой потребности классовой борьбы и роста производительных сил. „Вопрос о том, насколько широко успеет развернуться пролетарская культура до исчезновения классов, есть вопрос практики, и заниматься гаданием по этому поводу дело совершенно бесполезное“ (61). По мнению автора, потребность в осознании происходящего грандиозного сдвига огромна. Художественная литература—одно из важнейших орудий этого осознания. Выполнить задачу такого орудия может только литература, смотрящая на мир глазами пролетарского авангарда, то-есть литература пролетарская.

Неправильной считает и Луначарский ссылку Троцкого на то, что мы „не успеем развернуть пролетарское искусство, как очутимся в коммунистическом раю, где искусство будет общечеловеческим“. Автор сравнивает вопрос об искусстве с вопросом о государстве. Коммунизм даже и не собирается принести за собой общечеловеческое государство, он просто уничтожит всякое государство. Однако, для переходного времени мы создаем государство пролетарское. И марксизм, и советский строй, и наши профсоюзы,—это все тоже части пролетарской культуры, и как раз приспособленные для переходного времени. „Почему же у нас невозможно пролетарское искусство, как переходное к коммунистическому“ (62).

Со времени этого спора факты подтвердили справедливость точки зрения сторонников пролетарской культуры и литературы. Последняя несомненно растет. Может быть, при нашей современной жизни, которая является жизнью в окопах, своего рода подготовкой к новым боям, трудно говорить о культуре, в традиционном смысле этого слова, и тем не менее, мы, конечно,

видим на наших глазах формирование специфической культуры переходного времени. Если в окопах приходится сидеть годами, если войне не видно конца, то разве не создается особая „окопная“ культура, часто великолепная и поучительная, не возникает здесь своеобразная литература, не расцветает поэзия, бесконечно много говорящая векам. Мне уже приходилось отмечать (63), что эпоха так называемого великого переселения народов, была эпохой своего рода „окопной“ культуры. Ее отражением были величайшие памятники художественного творчества, от которых до нас дошли лишь незначительные остатки. Как раз наше время могло бы убедить всех в несостоятельности одного из самых живучих предрассудков, будто в периоды войн и революций не рождаются великие художественные произведения, и бури должны улететь прежде, чем найдут свое художественное оформление. Приходится расстаться с старым неверным афоризмом о том, что музы молчат, когда гремит оружие. Комедии Бомарше воплотили смысл французской революции до ее видимого взрыва, стихи Беранже и Уитмана не раз окрашены коммунистическими настроениями, хотя коммунистического строя и быта в развернутом виде еще нет нигде на земле. Трудно представить себе, чтобы борьба, начатая русским пролетариатом, прошедшая различные стадии, от фронтов военных до фронтов хозяйственного и культурного строительства, не была зафиксирована и не нашла своего отражения в художественном творчестве. Эти годы—не просто мгновения на биваке, не бой между двумя культурами. Это—быт, это научные истины, поэтические вдохновения, своеобразное новое мироощущение, рождающееся и расцветающее в самом процессе борьбы. Это — не стихийный взрыв, а борьба многогранная, уже на наших глазах преобразующая

все стороны жизни, и мысль, и творчество, и производственные методы, и мораль, борьба плановая, глубоко и всесторонне рассчитанная, планомерно опрокидывающая один за другим все устои старого мира. А такая борьба есть культура, и культура пролетарская, потому что пролетариат руководит ею, и успех ее растет по мере того, как повсюду в жизни утверждается и мысль и чувство пролетариата. Трудно представить себе этот период между буржуазной и будущей социалистической культурой в виде какого-то провала, лишенного литературы. А еще труднее представить, что литературу в это время будут делать одни попутчики, а пролетариат, занятый борьбой за власть, проводящий время в боях на многообразных фронтах, не выделит из своей среды никого, кто в поэтическом слове увековечит его усилия, его новые подходы к природе, к жизни и к человеку, возникшие в эту эпоху.

## 6

Подняв вопрос о пролетарской литературе, напостовцы вызвали к жизни поток литературных идей, который продолжает расти вглубь и вширь, расчищая путь решению самых важных вопросов, связанных с подходом к литературе, как к социальному явлению. Страстные споры, персональное раздражение потеряли свою остроту, но зато эта проблема становится все более предметом тщательного изучения. Следя за развитием пролетарской литературы, за борьбой двух стихий в современном литературном движении, марксистская мысль все глубже проникает в законы взаимодействия между литературным и социальным развитием. В мае 1925 г. в научно-исследовательском институте при коммунистическом университете имени тов. Зиновьева был прочитан доклад Георгием Горбачевым

„Л. Д. Троцкий как литературный критик и проблемы пролетарской литературы“. По мнению докладчика,— социализма пролетариат может достичь лишь „после долгой работы в еще классовом обществе, где ему придется строить новые хозяйственные и общественные отношения подтягивая к индустриальному проведению деревню (в СССР—свою собственную, российскую, украинскую, киргизскую, узбекскую; в промышленных странах Запада дело пойдет о смычке с многомиллионным крестьянством Индии, Китая, Ближнего Востока, Африки, Южной Америки)“. Потребуется длительная борьба с психологией деревенского жителя даже после вступления в социализм, придется строить его в отношениях между людьми, когда в соответствии с экономикой „придут и психика и все идеологии людей“.

Это будет достигнуто „напряжением творческой силы пролетариата, перестраивающего хозяйство, быт, психику мелкой буржуазии и живущих в докапиталистических отношениях масс по образу и подобию своему. А это будет облик пролетариата, уже победившего, уже владеющего силами индустрии, но еще не вышедшего из борьбы с неорганизованным частным хозяйством, из классового общества, из капиталистических пережитков в формах социальных связей и в бытовом окружении пролетария. По мере втягивания в себя других классов и пролетарии будут преобразоваться в социалистических людей бесклассового коллективистического общества, но это будет делаться именно по мере максимального выявления и расширения пролетариатом сферы влияния своих общественных, бытовых, идеологических навыков. Напряженное выявление классового пролетарского существа лишь на известной ступени строительства эпохи смычки диалектически начнет переходить в рост общечеловеческих бесклассовых черт психики и общественного быта“ (64). Таким

образом, окончательному утверждению социализма должна предшествовать борьба за победу пролетарских производственных, бытовых, психических, идеологических навыков над враждебными культурными пережитками в быту и сознании мелких товаро-производителей и представителей натурального хозяйства.

Возражая Троцкому, полагавшему, что „в основе диктатура пролетариата не есть производственно-культурная организация нового общества, а революционно-боевой порядок борьбы за него“, Георгий Горбачев считает неправильным самое противопоставление производственно-культурной организации революционно-боевому порядку и признает пролетарской культурой всю совокупность всех моментов „знания и умения“, а также внутренне-психической и групповой организованности, при посредстве которых пролетариат ведет свою борьбу и строит свое хозяйство (65).

Уже в нашей современности автор указывает элементы этой культуры: метод марксизма и ленинизма, сознание всемирной солидарности рабочих; принципы строения наших профсоюзов и партий, принципы воспитания комсомольцев и пионеров, музыка Интернационала, советские кодексы и право, структура нашего рабочего клуба и т. д. Это, по меньшей мере, предисловие к социалистической культуре, однако, резко отличное во многом от последней.

Тщательно анализируя современную пролетарскую литературу, автор доклада приходит к заключению, что все функции социального действия искусства перечисленные самим Троцким, эта литература выполняет в интересах и в духе мировоззрения и мироощущения борющегося революционного, т. е. коммунистического, пролетариата. „Эта литература находит ритм слов для смутных настроений революционного, борющегося или строящего хозяйство пролетария, направляя



эти настроения на пользу его классового дела“ (66). Важна ее роль в деле борьбы с упадочными настроениями, в деле обогащения духовного опыта лица и коллектива тем, что нужно пролетариату, ее воспитательное значение, ее роль в усилении и обострении чувств, необходимых для успешной борьбы пролетариата и т. п.

Особенного внимания заслуживают мысли автора относительно художественной формы. Автор возражает против утверждения, что Демьяна Бедного нельзя назвать пролетарским поэтом, так как в смысле формы он никакой школы не создал и воспитался на Крылове, Гоголе и Некрасове. Со временем пролетарская литература найдет свою отличную от буржуазной литературы форму. Но всякая новая литература всегда начинала с усвоения имеющихся форм, и подражания им, однако это не мешало ей быть новой. „Декамерон“ Боккачио по композиции ничем существенно не отличался от средневековых сборников поучительных новелл и, однако, был явлением литературы буржуазной. Ленин считал некоторые произведения Горького явлением пролетарской культуры, несмотря на незначительность формальных новшеств у него. Плеханов показал, как новый класс может творить свое искусство сперва в формах, целиком взятых у класса предшественников и антагонистов. Не менее убедительные доводы приводит автор против той мысли, что буржуазные художники жили и живут в буржуазной обстановке, получают, по выражению Троцкого, от своего класса повседневное подкожное внушение, тогда как пролетариат в сфере искусства не создал еще культурной среды, низы его художественно не подготовлены. Возражая против мысли, что пролетарская литература может быть связана только с верхушкой пролетариата, Г. Горбачев

на исторических примерах доказывает, что всякая почти литература начиналась с того, что была связана лишь с авангардом своего класса, что интересы и вкусы Пушкина и его круга резко отличались от духовного уровня массы дворян. Дядя Евгения Онегина или старики Ларины не читали Пушкина или не поняли бы его, если бы прочли. Авангард рабочего класса представляет его не хуже, чем дворянская интеллигенция представляла в свое время дворянство (67).

7

Столь же несостоятельным считает автор утверждение т. Троцкого, что стихи первых рабочих поэтов девяностых—двухсотых годов, творчество рабкоров и писателей из стенгазет представляют собою факты не литературные, а историко-культурные и политические. Эти факты есть начало литературы. Такое же начало литературы, как какое-нибудь ранее средневековое произведение. Если бы сохранилась какая-нибудь догомеровская поэма, мы должны были бы рассматривать ее, как начало греческого эпоса. Третьяковский и даже московские авторы виршей XVII века входят в историю литературы. В историю пролетарской литературы не сможет не войти фабричная песня, как из истории буржуазной литературы не выкинешь самых ранних и грубых „фабльо“ средних веков, конечно, недостойных имени искусства с точки зрения ученых монахов и рыцарей-поэтов. Г. Горбачев относит к литературе все, что оказывает определенное эстетическое воздействие на массы, вплоть до лубочной литературы, напоминая, что Горький почувствовал желание писать и научился быть художником под влиянием „народных“ романов весьма сомнительного достоинства, вроде романов о „Милорде

Георге“ и „Сашке Епанче“. Оставить в истории литературы лишь Шекспира, Данте, Пушкина, даже без Карамзина и Ломоносова, т.-е. лишь „вечные вершины поэзии“ вне среды и развития, это значит пойти в разрез даже с новой буржуазной наукой, не говоря уже о марксизме. Рабочий какого-нибудь завода, читая стихи своего рабкора, переживает какие-то эстетические эмоции и через это приобщается к большой литературе. „И эти стихи тоже есть литература, которую выкинуть нельзя, хотя с точки зрения отвлеченного и всегда условного общего критерия „красоты“, разумеется, это литературой не является. Но опять-таки этот критерий оставлен даже буржуазными критиками. Раз известная социальная группа (к тому же исторически актуальная) переживает от данного произведения эстетические эмоции, значит это произведение художественно“ (68).

Подводя итоги напостовству, следует признать, что это движение не было затеей кучки задорных молодых критиков. Оно возникло естественно, и было бы скорее странно, если бы напостовства не было. Теперь когда улеглась буря, поднятая напостовцами, когда приходится говорить только о тех идейных достижениях, которые увеличили богатство современного сознания, напостовство рисуется значительной вехой. Сущность его в том, что оно отказалось мыслить литературу, как дело определенного цеха писателей, произвело радикальный переворот в их классификации, разделив их на группы не по эстетическому, а по классовому моменту. В этом смысле оно резко порвало с традициями даже русской литературы. Наша критика всегда придавала первостепенное значение общественному миросозерцанию писателя, и наши журналы были чаще органами общественных, чем художественных направлений. Не только в шестидесятые

годы, но даже в периоды реакции и общественного затишья „Русская Мысль“ была органом русского либерализма, а „Русский Вестник“ — консерватизма. И тем не менее, даже в моменты под‘ема общественного сознания никогда не умирало представление о литературе, как об известном явлении, которое подлежит изучению в своей сущности. Наша общественная критика всегда была склонна смешивать вопросы литературы с вопросами экономики, морали, воспитания и другими. Но никогда не было так определенно заявлено, что литература это — только элемент политики: ведь, критика доходила почти до идеи, что нет больше категории писателей, существуют только идеологи пролетариата, крестьянства, буржуазии и т. д., существует известное распределение функций в общей борьбе за ту или другую идеологию и даже нет резкой границы между этими функциями, как нет ее между теми, на кого они возложены. Напостовство выходит за пределы литературы. Это — определенное умонастроение, оно характеризуется стремлением произвести радикальную перегруппировку, создать новую классификацию всех творческих актов, всех человеческих усилий, всей человеческой продукции, приняв за основу новых подразделений направление этих усилий, актов и продукции. В этом переделе были перетасованы все прежние рубрики. Понятия, дотоле составлявшие неот‘емлемую собственность критиков и литературоведов, рассыпались и разместились между понятиями из области экономики и социологии. В этом хаосе начали обозначаться линии новых делений по новому признаку.

Эта стадия развития критики была неизбежна. Литература, как таковая, стала перед судом революции и ее требований. Эстетика вынуждена была доказывать свое право на существование. Художественный

элемент не был уничтожен. Борьба не убила художественного начала. Его защитники сломали немало копий для его спасения. Они отстаивали литературу, как таковую. Но это понятие приобрело новый смысл. Иной стала аргументация критиков-эстетов, и им пришлось иногда путем натяжек, иногда,—тонко по новому раскрывая связь между художественной формой и идеологией,—обосновывать свой эстетизм задачами революции, которая постепенно вовлекает в орбиту своего движения все формы человеческой деятельности.

---

#### IV. ВОРОНСКИЙ.

##### 1

Несмотря на свой радикализм, напостовство было до известной степени развитием тоже определенных традиций. Таковы были те элементы его учения, которые относились к вопросам о политической роли литературы, о форме и содержании и т. п. Но доведя эти тенденции до их логического конца, напостовство явилось системой идей, как бы совершенно новой. В борьбе литературных направлений всегда можно отыскать предшественников всякого учения. Сюда можно применить известную поговорку „ничто не ново под луной“, и в то же время все ново и в особенности ново идейное направление, в котором находят оформление своих стремлений силы, поворачивающие жизнь в определенную сторону. Критическая система напостовства, как сказано выше, больше, чем то, что содержалось в нескольких книжках журнала, носившего название „На посту“. Напостовство—известное умонастроение, которое углубляется и нередко господствует в критических статьях официальных противников напостовства,—идейное движение, которое выступает на сцену всякий раз, когда устремления самой революции предстают в своем чистом виде, освобожденные от затемняющей их злобы дня.

Тенденции напостовства, растворение литературы в стремлениях эпохи не могли не вызвать отпора со

стороны той части критики, в которой были живы литературные традиции. Пересматривая в настоящее время на некотором отдалении историю борьбы напостовцев с защитниками литературных традиций, отбрасывая все, что явилось результатом страстей, личного раздражения и неизбежных в полемике недоразумений, нельзя не видеть, что это разделение на два враждующие лагеря не уничтожает известного единства в подходах нашей критики к литературе в целом. Это спор скорее количественный, а не качественный. Лелевич не отрицал значения мастерства, не спорил против того, что художественное оформление стремлений революции должно быть художественным, а не каким-нибудь иным. Не возражал и Воронский против того, что наша литература должна прежде всего служить делу революции, что литература, не отражающая борьбы пролетариата, нам не нужна. Но один выдвигал на первый план революционное содержание литературы, другой—художественный момент. Только полемическое увлечение заставляло временами одну сторону доходить до полного отрицания значения мастерства и формы, другую—до признания самодовлеющей ценности художественной литературы. Приняв на себя дело организации литературы, А. Н. Воронский не мог не очутиться во власти писателей. Самой своей миссией он был поставлен в необходимость подойти к литературе с профессиональной, писательской точки зрения. Он должен был использовать литературу, как средство борьбы за революцию. Но так трудно и так важно было отстоять неприкосновенность самого этого средства, что средство надолго стало целью. Так как мишенью нападков были те литературные традиции, которые шли вразрез с стремлениями пролетариата, так как этими традициями жили и живут немало талантливых наших

писателей и так как Воронскому было необходимо уберечь и их и литературу в целом, то он взял на себя невыгодную задачу защищать и то, что, может быть, и не предполагал защищать, затратил много ума и таланта, проявил много диалектического искусства, чтобы оправдать и смягчить „вины“ литературы. Это делало выгодной позицию его врагов. Они зорко следили и искусно пользовались всеми этими „уклонами“ в эстетизм, буржуазность и т. д. Влюбленный в литературу, в талант и в мастерство, он был их рыцарем в эти трудные для искусства годы. Он так верил в великую миссию литературы что защищал и ее „уклоны“, опасаясь, чтобы слишком фанатические истребители уклонов не уничтожили самое литературу, не выплеснули вместе с водою и ребенка из ванны. Ему поручили исправить дитя с большими пороками,— он так полюбил это дитя, что, в конце концов, принял его целиком, со всеми его привлекательными и непривлекательными качествами. Он слишком любит литературу, для того чтобы быть ее ментором—воспитатель должен быть порою суровым и бесстрастным, родители, влюбленные в своих детей, не всегда хорошие воспитатели. Вышло так, что главные силы своего таланта Воронский затратил не на то, чтобы развертывать перспективы, которые намечала литературе революция. Его особое положение в литературе заставило его сосредоточить все силы на привходящем, на второстепенном.

Он больше, чем кто-нибудь из современных критиков мог взять на себя огромную задачу перевода нашей литературы на новые рельсы, так как сочетал в себе с революционным закалом эстетическое чутье и глубокую любовь к литературе. Но ему не пришлось вступить на путь углубления теоретической мысли. Организационная работа поставила его лицом к лицу



с злобой дня, с переменчивыми требованиями минуты. Сам Воронский не скрывает, что его идеи возникают часто под влиянием практических требований момента. Так, например, в своей известной статье „Искусство, как познание жизни, и современность“ он следующим образом объясняет причины, побудившие его погрузиться в глубину художественно-объективной правды:

„Читатель, конечно, заметил, что здесь намеренно с особой заостренностью подчеркивается объективный, так сказать, точный момент в искусстве и оставлены в стороне другие значительные вопросы, связанные с теорией искусства: вопрос о сознательном и бессознательном творчестве, вдохновении, о форме и т. д. Для такого заострения есть достаточные основания. В наши дни вопрос об искусстве, как о точном познании жизни, имеет не только теоретический, но глубоко практический характер; мы вступаем в такую общественную полосу, когда, кроме агиток, следует подойти к серьезному художественному познанию действительности“ (69).

Ясно, что другая „общественная полоса“ потребовала бы и иного подхода к литературе, пришлось бы выдвинуть на первый план другие вопросы, которые здесь оставлены в стороне. Таким образом, толчком к написанию наиболее значительной и наиболее программной статьи Воронского послужили условия данного момента, „современные настроения тех, кто рос и зрел в последнее десятилетие“. Правильную оценку этих настроений А. Н. Воронский нашел в записках одного из товарищей, представленных в редакцию: „Всмотритесь в каждого из нас, ведь мы все — щельники, карнизники, выросли украдкой на задворках вечными пасынками, мы ничем не похожи на человека торгашей, мы ничем не прирученные, неприкормленные, мы для „вчерашника“ все равно, что люди,

привезенные из какого-то неизвестного острова. Все у нас не так, все иначе... Мы росли, как на пожаре, в сумасшедшей гонке, в вечной беде. А потому и подход у нас ко всему серьезный, пожарный, сугубо взволнованный“.

Вот что побудило А. Н. Воронского выступить против крайнего релятивизма и пожарности в вопросах искусства и науки. При такой практической постановке вопроса, всякому, кто вздумал бы возражать против идей, высказанных в упомянутой статье, пришлось бы перенести центр своего внимания от этих идей на ту среду, настроения которой вызвали их к жизни. Из области эстетической вопрос переносится в область социологии. Приходится оценивать не идеи А. Н. Воронского, а правильность произведенного им учета общественных настроений. Такова судьба критики в эти годы. Даже тому, кто подходит к литературе, как к литературе, приходится быть политиком и социологом, считаться с социальным моментом, а не с специфическими свойствами искусства. Критика становится диалектической, подвижной. Из многочисленных возможных подходов к литературе выбираются те, которые оправдываются потребностями дня.

## 2

Эти подходы у Воронского в разные времена были разными. В первой статье „Литературные отклики“, которой открывается его первый сборник статей, А. Н. Воронский выдвигает на первый план именно те идеи, которые близки напостовству. В это время он считает более важным политическое самоопределение художника, чем вопросы мастерства. Он — защитник „нутра“ и содержания. Он громит Бориса Зайцева, печатавшегося в уцелевшем каким-то чудом

„Пересвете“ за его бессильную, бескрылую веру, бескровную мистику, которая „никогда не двинет горами“, потому что там было „больше эстетизма, чем веры“, было „что-то унылое, нежизненное, недейственное“. „И сердце не захватывается, никакого ясного впечатления не оставляют строки, от которых веет холодком, унылыми буднями. Нет движения, солнца, нет жизни, живого, а нет, следовательно, и самого главного, как бы мастерски ни были подобраны слова друг к другу“ (70).

Эта статья написана в 1921 году, и она не оставляет никакого сомнения в том, что в ней ценность произведения определяется революционным содержанием, а не мастерством: раз нет жизни, раз мистика, значит, нет и художественного произведения, не захватывает сердце, остаются только мастерски подобранные друг к другу слова.

На первый план выдвигается мысль о том, что нам „предстоит ожесточенная идейная борьба“, что „в этом бою нельзя будет долго скрывать своего лица, сидеть на двух стульях, отмахиваться теориейками относительно стихийного творчества, чистого искусства“. В виду этого „самоопределиться нужно писателю теперь, как никогда“. Автор статьи видит только две опасности, угрожающие молодому писателю: одна — „заумность“ стариков, другая — опасность стать идеологами нового чумазого (71).

Вторая опасность особенно серьезна. Новый мещанин требует своей литературы. Нужно противоядие. Нужно иметь „изюминку“, „бога живого человека“, хорошее и твердое нутро и знать, с кем идешь и во имя чего. Без минимума моральных и социально-политических устоев писатель неизбежно очутится в стане заклятых врагов труда... По нынешним временам отсутствие этого нутра сплошь и рядом вуалируется разными

ухищрениями и словесными вывертами и возведением формы в самодовлеющий принцип. Очень удобно. Поди и разберись. Нужды нет, что разбираться в сущности не в чем, зато как „умно“ выглядит. То же самое относится и к „деланности“ художественных вещей. Все чаще и чаще встречаешь выражения: рассказ прекрасно сделан. Именно, сделан. Делать рассказ, разумеется, нужно, но пусть этого не замечает читатель, — в противном случае получается нарочитость. Думается, что „деланность“ находится в тесной связи с нехваткой „нутра“ и „бога живого человека“. Наличие такого нутра избавляет обычно писателя от метания от одной формы к другой, от преднамеренной „деланности“ и чрезмерных забот об этом (71).

В 1921 году Воронского больше тревожит чистота идеологии, чем совершенство мастерства. Он предостерегает от чрезмерных забот о форме, о „деланности“, от возведения форм в самодовлеющий принцип, от словесных ухищрений и вывертов, он боится, что все эти вещи могут завуалировать отсутствие самого главного, моральных и социально-политических устоев, боится больше всего, как бы писатель не очутился в стане врагов труда. Он об'являет, что задача писателя „сейчас“ — в борьбе с новым мещанством „во имя старых, славных заветов, во имя испытанных лозунгов революции. Это — основное, остальное приложится“ (72).

„Это — основное, остальное приложится“. Но ведь эти слова можно было бы поставить девизом на всех номерах журнала „На посту“. Литература есть действие. Как далеко это настроение, как далеки тенденции этой статьи от тех настроений и тенденций, которыми проникнута статья, открывающая вторую книгу Воронского. „Прежде всего, искусство есть познание жизни“, „искусство есть познание

жизни в форме чувственного, образного созерцания ее" (73).

И в первой статье А. Н. Воронский не отрицает познавательного момента в художественном произведении. И во второй указывает на момент действенный. Дело в тоне, в распределении света и теней. В 1921 году момент познавательный и созерцательный мало занимает А. Н. Воронского. Через два года (статья „Искусство, как познание жизни, и современность“ была напечатана в V книжке „Красной Нови“ за 1923 г.) эти познавательные и созерцательные элементы становятся главным предметом внимания критика, а борьба, чистота идеологии, агитирующая и революционная сила художественной литературы отступают куда-то в тень. В период обостренной борьбы естественно, что читатель извлекает из каждого произведения его основную тенденцию, ищет в произведении прежде всего, практических указаний, программы действия. С этой точки зрения можно понять тех, кто заявлял, что после первых пламенных статей А. Н. Воронского хотелось бороться и действовать, после позднейших — об'ективно познавать, переживать и созерцать. Здесь основной момент расхождения между А. Н. Воронским и напостовством. Если они сделали немало для изучения природы революционно-актуального момента в художественной литературе, то А. Н. Воронский поставил в центре своего внимания момент об'ективный, художественно-познавательный и ему принадлежит ряд ценных идей связанных с этой стороной литературного творчества.

Вот как формулирует он свою основную идею:

„Прежде всего, искусство есть познание жизни. Искусство не есть произвольная игра фантазии, чувств, настроений, искусство не есть выражение только субъективных ощущений и переживаний поэта, искусство

не задается целью в первую очередь пробуждать в читателе „чувства добрые“. Искусство, как и наука, познает жизнь“ (74).

А. Н. Воронский напоминает о тех определениях Белинского, которые соответствуют этому его взгляду: „Поэзия есть истина в форме созерцания... Поэт не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть“.

Нетрудно видеть, что дух этих определений прямо противоположен позиции напостовства. Актуальный момент (пробуждение „добрых чувств“, изображение людей, какими они должны быть) изъят из литературы. Зато на первый план выдвигается задача изображения того, что есть. Художник должен опускаться, не замечать того, что не имеет познавательной ценности, все случайное, неинтересное, известное. Он умеет уловить то, мимо чего проходят другие. У художника должны быть свои глаза, он должен видеть и слышать не так, как видят и слышат обычно, что называется индивидуальностью художника. Как и наука, искусство дает об'ективные истины. Подлинное художество требует точности, потому что имеет дело с об'ектом, оно опытно (75).

Подчеркивая об'ективность и точность художественного познания, автор, однако, отмечает и наличие действительного элемента в искусстве. Воля входит неизменным элементом в акт познания. Акт этот совсем не походит на блаженное созерцание или глазение. За процессом познания следует процесс действия. Человек сначала познает, потом действует, строит. „Наука основана на предведении, на предведении основано действие“. Никто еще, говорит А. Н. Воронский, не открыл науки, где процесс познания сделался бы подсобным. Пока такой науки в природе нет и нет оснований полагать, что это в будущем, на

сколько мы его предвосхищаем, изменится. То же и с искусством (76). В доказательство автор ссылается на старую русскую литературу и искусство, сыгравшие несомненную роль в деле борьбы с царской деспотией, с русской растеряевщиной и окуривщиной. Само собою разумеется, что это признание действительного элемента не соответствовало требованиям и напостовства и лефовцев. Как для тех, так и для других, конечно, в широком смысле этого слова, момент познания оставался подсобным. Цель — строение, преобразование жизни, преобразование сознания. В этом смысле футуристы и напостовцы, несмотря на все свои разногласия, были близки друг к другу и стояли против А. Н. Воронского. Последний сам очень четко изложил сущность своих разногласий с теми и другими.

### 3

Способом познания жизни, по мнению футуристов (Чужак) было искусство буржуазное. Новое пролетарское искусство должно преодолеть это старое искусство. Его задача сводится не к жизнепознанию, а к жизнестроению. „Искусство, как метод познания жизни, (отсюда — пассивная созерцательность), — вот наивысшее и все же детально-укороченное содержание старой буржуазной эстетики. Искусство, как метод строения жизни (отсюда — преодоление материи), — вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства“. В самой природе старого искусства лежит принцип пассивности, созерцательности, „обезволения“ его. По словам Чужака — „применя подсобность момента познания, рабочий класс везде и всюду, — и в реальной действительной науке, и в реальном действительном искусстве творчестве, и в действительной костистой драке за нужный

социальный строй, везде и всюду пролетарский центр тяжести переносит с момента познания на посредственное строение вещи, включая сюда и идею, но как определенную инженерияльную модель“ (77).

Возражая другому лефовцу, который требовал противопоставить бытоотображательству — агит-воздействие, лирике — энергическую словообработку, психологизму беллетристики — авантюрную изобретательную новеллу, чистому искусству — газетный фельетон, агитку, А. Н. Воронский готов согласиться, что „агитка — вещь полезная и крайне ценная, но это — прикладное искусство“. В этом заявлении скрывается важная мысль. Если довести ее до ее логического конца, то, пожалуй, придется признать, что только искусство познавательное достойно имени искусства. Мы приближаемся здесь к старому делению на чистое и утилитарное искусство. В действительности же мысль лефовцев заключалась в том, чтобы поставить всякому искусству единую задачу — задачу преобразования жизни.

Разойдясь с лефовцами, А. Н. Воронский так же четко проводит границу, отделяющую его от напостовства. Здесь он противопоставляет об'ективную ценность искусства представлениям напостовцев о классовом характере его. По его мнению, оперировать все время понятием „классовый“, нигде не сказав твердо, что искусство есть особая форма познания жизни, что в подлинном искусстве есть такой же точный, об'ективный момент, как и в философии и в науке, — это „значит выбросить за борт один из главных элементов, образующих „душу“ искусства“ (78).

Здесь уже поставлены все точки над „и“, не говорится даже о превалирующем значении об'ективно-познавательного момента. В нем „душа“ искусства, т.-е. фактически действенный, агитационный момент даже и



не является необходимым признаком искусства, его органическим элементом. В числе заданий, говорит А. Н. Воронский, которые класс обязывает выполнить ученого и художника, главнейшее сводится к точному опытному познанию жизни, поскольку это необходимо для данного класса. Иногда это задание сознательно или бессознательно дается в таком смысле, чтобы художник или ученый занялись искажением действительности; тогда получается псевдо-наука, псевдо-искусство. Обычное искажение имеет место, когда объективная правда данному классу почему-либо невыгодна. Далее, сплошь и рядом, особенно в искусстве, художник, познавая жизнь, истолковывает ее, окрашивает своими настроениями, своей „идеологией“, на которых лежит классовый отпечаток“ (79).

Само собою разумеется, для напостовцев были неприемлемы эти суждения, признававшие существование „объективной правды“ рядом с правдой классовой, суждения, из которых как-будто вытекало, что художник только „сплошь и рядом“ окрашивает классовой идеологией свои произведения, что, стало-быть, могут быть и какие-то другие художественные произведения, не окрашенные классовой идеологией что, наконец, объективная правда может оказаться „невыгодной“ даже прогрессивному классу. Для А. Н. Воронского было важно отметить, что „в формах классовой борьбы идет вперед, прогрессирует или развивается все общество в целом, что в этих формах совершается накопление материальных и духовных ценностей“ (80). С необыкновенным искусством, выявляя все, что затушевывает классовую борьбу и выдвигает объективные ценности, подходя к художественному творчеству от искусства, а не от социальных отношений, А. Н. Воронский обрушился на напостовцев за то, что для них „классовая борьба превра-

щается в самоцель, она самодовлеющая, она не служит средством для поступательного развития человеческого общества". То, что было гордостью напостовства, являлось в глазах А. Н. Воронского их главным пороком. В разгар сражения едва ли можно думать о том, что победа есть только средство к другой высшей цели. В этот момент средство должно быть самодовлеющей целью. Их трудно противопоставлять друг другу, потому что в игранное сражение является одновременно и целью и средством к достижению той задачи, ради которой и начато это сражение. Для напостовцев победоносное ведение классовой борьбы есть самоцель, потому что с ним связано и поступательное развитие человеческого общества. Как и во многих других случаях, здесь разногласие не эстетического, а политического порядка, разногласие в учете политического момента, в определении того, какая сторона художественного творчества нужнее для сегодняшнего дня.

Основной точкой зрения А. Н. Воронского назначение об'ективной художественной правды определяется и его подход к попутчикам, к тому вопросу вокруг которого, как мы видели выше, загорелись самые жестокие бои в эти годы. По отношению к попутчикам он ставит вопрос, „есть ли в их творчестве элементы художественной об'ективной правды, в чем они выражаются, если выражаются" (81). Сделав анализ идеологической позиции отдельных групп попутчиков, не отрицая необходимости борьбы с реакционными уклонами и обывательскими устремлениями в произведениях попутчиков, он заявляет, что попутчики „дают читателю настоящий художественный, материал, они изображают, они показывают" (82). К оценке попутчиков А. Н. Воронский применяет все тот же метод — изучение того, что есть, а не того,

что должно быть: „У нас 95% России являются попутчиками коммунистов, и это не может не отразиться на судьбах новой литературы. Наши журналы не потому открывают радушно двери попутчикам, что в силу нэпа имеют к ним особое и преступное пристрастие, а потому, что Демьяном Бедным и повестью Ю. Лебединского „Неделя“ русская современная литература ограничиться не может“.

#### 4

Нас здесь интересует не разногласие в области политической тактики или в сфере распределения бумаги. За А. Н. Воронским всегда остается крупная заслуга в деле борьбы за интересы литературы, за право писателя высказывать свои воззрения. Мы имеем только в виду разногласия теоретического порядка. И по отношению к попутчикам, как и во всей этой полемике, пред нами две непримиримые точки зрения: об'ективное художественное познание, как основной метод в искусстве, с одной стороны, и использование действительности—с другой.

Действительность, по словам А. Н. Воронского, должна быть не отправным пунктом, а об'ектом, подлежащим всестороннему изучению. Очередная задача искусства—глубокое изучение быта. В данный момент нужен художник, изучающий, подобно ученому, точно об'ект. Заканчивая свою статью, А. Н. Воронский еще раз подчеркивает, что ударная задача нашего времени, художественное познание быта, была главным стимулом его мыслей: вот почему в настоящей статье так преднамеренно резко заострен и поставлен вопрос о художестве, как об об'ективном познании жизни. Именно, сейчас этот момент в искусстве нужно выдвинуть на первый план; без этого

наше молодое художественное слово будет витать в разных „эмпиреях и в прелестях неизъяснимых“, будет непомерно отставать от жизни, вырождаться в агитки, в славословия, в „использование“ действительности для бравых каммунер (83).

Чтобы еще ярче осветить пропасть, отделяющую два основных направления русской критики, необходимо остановиться на том практическом применении, которое делает А. Н. Воронский из своих теоретических воззрений. В статье „На перевале“, где А. Н. Воронский дает оценку текущего момента литературы, он высказывает ряд симптоматических мыслей.

Первое: в современной литературе „нет пафоса, нет страсти, нет насыщенности, эмоциональной полноты и полновесности, нет больших мыслей, нет проникновенной поучительности и содержательности“ (84). Причина этого пессимистического взгляда — отсутствие героя. Повидимому, А. Н. Воронский не мыслит возможности синтеза в литературе без центрального героя. Он повторяет это несколько раз, он требует, чтобы „богатый, жадно собранный бытовой материал художник вправил, вписал в одну могучую, цельную и гармоничную картину, чтобы из отдельных разрозненных черт встал новый герой наших дней во всей жизненной правдивости и художественной правдоподобности“ (85). „Пора, восклицает он дальше, делать настоятельные попытки, переходы к синтезу, к герою, к большим мыслям и чувствам, тогда у нас появится содержательность, сосредоточенность, сюжетность, цельность и гармоничность, построение; литература не будет засоряться мелочами, сырьем; тогда у нас появится большая литература“ (86).

Здесь первый уклон А. Н. Воронского. Он мыслит большую литературу только при наличии героя. Эпи-

ческие полотна вроде „Железного потока“, „Чапаева“ и „Мятежа“, „Падение Даира“ и других эпопей — не та форма, в которой А. Н. Воронский ищет будущих путей литературы. Его пессимизм подтверждается ссылками на литературу другого порядка. Он упоминает о Пильняке, Иванове, Неверове, Никитине, Сейфуллиной и других. У них не находит он того, чего ищет. Единственное исключение составляет в его глазах поэма Маяковского „Про это“, редкое (если не единственное) произведение этого автора о любви, о глубоких индивидуальных переживаниях, произведение, в котором Маяковский выступил не глашатаем миллионов а выразителем своих личных чувств. Дело, конечно, не в правильности оценки, дело в направлении внимания А. Н. Воронского.

Он в пределах той литературы, которая может создать „нового героя наших дней“. Он даже солидаризируется с А. Н. Толстым, который в современных русских повестях не видит человека: „Я вижу мелькание жизни, тащится поезд, воет мятель, умирают, любят, ссорятся, бредут по равнинам, воюют. Вон там рука, вон—глаз, вон—мелькнул отрывок одежды. Но целого человека не видно“.

А. Н. Воронский до такой степени убежден, что истинная тема литературы—переживания личности (.....вообще, годы революции, когда действуют армии, коллективы, классы, когда с „человеком тихо“, очень неблагоприятны для художественного слова, где прежде всего индивид, личное, свое“) (87), что даже и не подозревает всего исторического смысла „безличной“ литературы, возникшей у нас в годы революции. Зародыши будущего были не там, где их ищет А. Н. Воронский. В пределах тех границ, которыми он очертил сферу своего внимания, он совершенно прав. Конечно, его любимые писатели меньше, чем Гоголь, Толстой и Щед-

рин. Конечно, „Всеволод Иванов—слабый конструктор“, Пильняк—„весь из кусочков“, „слабы с точки зрения цельности и зрелости построения вещи Никитина, Неверова, Сейфуллиной“ (88), и всем им далеко до Гоголя, Толстого, Щедрина. Все это верно, но тот, кто будет измерять современную нашу литературу Толстым и Гоголем, тот обречен не видеть в ней самого главного, как не мог бы понять всего огромного значения возникающего немецкого романизма тот, кто не сумел бы подойти к первым произведениям юного Тика иначе, как с критериями, выработанными на произведениях классика Гете. Вечная ошибка критиков, загипнотизированных величием прошлого, на котором они воспитывались.

Пушкин и Толстой были гениальны, но есть же вещи, о которых даже школьник первой ступени в настоящее время знает больше, чем Пушкин. Если бы кто-нибудь в наши дни произнес „иль русского царя уже бессильно слово“, то говорящий произвел бы на нас впечатление ихтиозавра или какого-нибудь другого допотопного ископаемого. А, ведь, эти слова говорил Пушкин, и говорил с энтузиазмом. Смешно равнять Серафимовича или Фурманова с Пушкиным, как нелепо было бы сравнивать даже первый неуклюжий аэроплан с гениально в своем стиле сработанной екатерининской или елизаветинской каретой, расписанной каким-нибудь Ватто. И тем не менее, Фурманов, это — начало нового стиля. Это, быть — может, разрешение той проблемы, над которой тщетно бьются и экспрессионисты, и сюрреалисты, и все составшие против классической формы и против всякой формы вообще. Фурманов, это — действие, непосредственно продолженное в слове. Не будем здесь поднимать старого спора о сравнительной художественной ценности литературы попутчиков и литературы

пролетарской. Действительно ли Пильняк победил Гладкова, или Гладков Пильняка. В пределах нашей темы для нас важно другое. Перед какой литературой раскрываются новые перспективы? Перед познавательной или действенной? Нам кажется, что когда А. Н. Воронский с таким пессимизмом смотрит на всю нашу литературу, то это относится не к ней, а к понижению в ней познавательной стихии. А так как другой А. Н. Воронский не ищет, то крушение своего подхода к литературе он принимает за ее крушение.

## 5

Неверная постановка вопроса приводит и к другим чрезвычайно спорным мыслям. Ставя себе вопрос о том, „почему наша литература завязла в узком бытописательстве и областничестве“, А. Н. Воронский отвечает так: „Потому что нашим писателям недостает сильных чувств, глубоких значительных мыслей, идей, которые проходят „от сердца до виска“—потому что нет „половодья“, эмоциональной страстности и полноты“. Ведь, это почти идеалистический подход. Стоит только народиться писателям с сильными чувствами и глубокими мыслями—и все пойдет хорошо: „тогда у нас появится содержательность, сосредоточенность, сюжетность, цельность и гармоничность построения; литература не будет засорена мелочами, сырьем; тогда у нас появится большая литература“. (89).

Итак, ни в „Железном потоке“, ни в повестях Гладкова, ни в стихах Безыменского не усмотрел А. Н. Воронский ни сильных чувств, ни значительных мыслей. Не усмотрел, потому что не ценит действенной, взрывающей жизнь литературы, а ищет литературы описывающей, регистрирующей. Чудится ему, что „произведения наших писателей не замешаны на великих

эмоциях и страстях“, что нашей литературе недостает „того, что Чехов называл богом живого человека (90).

Думаю, что это не только „недостает“, но никогда и не вернется больше в русскую литературу. И едва ли приходится жалеть об этом. Чем скорее умрут последние остатки интеллигентской рефлексии в нашей литературе, тем скорее расчистится путь, пролагаемый ей Фурмановыми и Гладковыми. Для напостовства всякое возрождение чеховщины и толстовщины есть опасный рецидив. Нельзя замаскировывать прямого значения этого вопроса ссылками на гениальность наших классиков, на их великие формальные достижения. Конечно, многому можно поучиться у них. Но Толстой есть огромное социальное явление, великая концепция мира, система идей, социальных и моральных, и нужно быть склишком во власти традиций, чтобы не понимать, что эта система неприемлема для нашего времени, поскольку речь идет об его самых зиждительных, творящих силах, об его глубочайших устремлениях. Напостовство тем и отличается от А. Н. Воронского, что этими устремлениями и этими силами оно хочет измерить прошлое, грубо отметая все непригодное, хотя и освященное именами величайших авторитетов, тогда как А. Н. Воронский стремится измерить клопочущие силы нашего времени непригодными мерилami, ввести бушующие волны современной литературы в русло понятий, выросших в других условиях. Вопрос о наследстве был неправильно поставлен. Отменить наследство нельзя, как нельзя заменить существующий язык новым. Куда бы не шли наши писатели, они пользуются языком, созданным веками, хотя этот язык и преобразовывается быстро, чуть ли не на наших глазах, для новых задач. Речь идет не об искусственном усвоении или уничтожении литературного наследства. Вопрос в том, захва-



чены ли мы задачей мирового значения, поставленной нашему времени, и рассматриваем все остальное, как средство к осуществлению этой задачи (здесь, конечно, и литературное наследство пригодится), или в благоговейном уважении к храмам и кумирам, воздвигнутым прошлыми поколениями, из страха задеть или опрокинуть ту или иную святыню, мы ежеминутно будем задерживать или отводить в сторону бурные стремления потока современности.

Познание действительности—вещь необходимая. Оно может содействовать делу борьбы с косными силами этой действительности, но оно может и отвлечь от этого дела. Нетрудно понять, какое противодействие и раздражение должны были вызывать не только в уме профессиональных напостовцев следующие, например, строки А. Н. Воронского: „Из нашей молодежи могут выйти и выходят уже прекрасные строители социалистического будущего, но из нее при крахе революции могут формироваться и кадры новой буржуазии на американский образец, если не из всей, то, по крайней мере, из известной части. Такими неясностями, недомолвками полна вся наша советская действительность. И потому писателю трудно поставить точку над „и“, трудно подвести художественный итог. Поскольку наша общественная жизнь на распутьи, постольку на распутьи и наша литература“. (91).

Не будем касаться вопроса о том, правильно ли оценивает положение дел А. Н. Воронский. Но можно ли согласиться с таким взглядом на литературу, какой высказан здесь. Если жизнь на распутьи, если действительность не ясна, то, ведь, литература для того и существует, чтобы озарить ее ясным светом, показать, что в существующей смуте подлежит уничтожению и на что можно опереться. И действительно ли наша общественная жизнь так не ясна и полна не-

домолвок. Для писателя, который вздумал бы „подводить художественный итог“, такая задача, конечно, оказалась бы нелегкой, но литературе незачем и ставить подобные задачи. Та часть нашей литературы, от которой, по нашему глубокому убеждению, пойдет ее будущее, занялась не подведением итогов, а организацией сил, которым предназначено историей направить неустановившееся течение жизни по определенному руслу, перевести жизнь с распутья на ясный путь.

6

Не все критики видели задачу литературы в познании действительности и подведении её художественных итогов. В противоположность А. Н. Воронскому Г. Горбачев выделяет на первый план действенный характер современной литературы. Он исходит от тех писателей, к которым не обращается в своих построениях А. Н. Воронский. Пролетарская проза и поэзия, по его словам, обратились „от мечтаний о великольном будущем к настоящему во всей его сложности и борьбе, во всем его повседневном величии медленного перерастания в социалистическое будущее. Пролетлитература обратилась к характерному для нашего времени процессу трансформации энергии и упорства, выкованных в подполье и на фронтах, в силу, строящую новое общество и новую культуру, к „мелочам“ промышленного, кооперативного, профессионального, учебного строительства и производственной работы“ (92).

Итак, литература—„сила строящая“, а не познающая. Она „сохраняет чувство переходности нашей эпохи, как нового этапа в борьбе за величайшие идеалы человечества, как своеобразного пути непримиримой борьбы со старой культурой“. Г. Горбачев уловил

самое ценное, что есть в нашей литературе. Она постигла весь смысл нашей эпохи, как этапа борьбы. Вот почему ей нет надобности подводить художественные итоги какому-то несуществующему целому, какому-то устоявшемуся быту, как этого требует А. Н. Воронский. Ее красота, ее соответствие времени именно в отсутствии каких-бы то ни было итогов. Ее новизна в чувстве борьбы, в пафосе переустройства действительности, а не в регистрации ее явлений. По Г. Горбачеву, если она страдает недостатками, то они лежат в другой плоскости, чем по А. Н. Воронскому. Слабая сторона нашей литературы не в недостатке ее познавательной силы, а в недостаточно решительном выражении ее борческой энергии. „Наша художественная литература идет еще слишком позади теоретической и практически политической мысли коммунистической партии и рабочего класса“. Она не пытается решить выдвигаемые жизнью проблемы рядом и наравне с политикой. А между тем „глаз большого пролетарского художника может быть по-своему не менее зорек, а мысль его не менее остра, чем глаз и мысль теоретика и политика-практика“. А. Н. Воронскому кажется что если общественная жизнь на распутьи, то и литературе приходится стоять на распутьи Г. Горбачев приходит как раз к обратному выводу. Он ставит литературе задачу вмешательства в запутанность жизни, задачу борьбы: „... при сложности именно бытовых и культурных проблем ей (пролетарской литературе) естественно быть не только средством агитации и популяризации, но и делать самостоятельную работу, познавательную и предупреждающую об опасностях, привлекающую внимание к новым вопросам“. Автор находит, что „в умении мыслить и говорить в первых рядах живой творческой части пролетариата“ литература в данный момент стоит позади публициста и

политических вождей. Но по его глубокому убеждению „бурный, рост пролетарской мысли и литературы порукой за то, что наша литература скоро станет не менее активной в разработке проблем революционного строительства, чем пролетарская политическая мысль“ (93). Этот этап будет свидетельством зрелости; здоровая и сильная юность—ручательство в величии этой зрелости.

Не трудно видеть, что перед нами два исключаяющих друг друга подхода к литературе, два типа критики, вытекающие из двух несходных мироощущений, сталкивающихся между собой, как те два ряда идей, о которых говорилось в начале этой книги. В работах Г. Горбачева напостовство не в формах полемического задора, а в своем идейном значении находит глубокое и всестороннее обоснование. „Если, говорит Г. Горбачев, напостовцы и разбили пару лишних стекол, то все же это с колоссальным избытком покрывается их заслугой по борьбе с тем—делающим всех кошек серыми—туманом, который покрывал русскую литературу в „воронские“ времена“ (94).

---

## V. ФУТУРИЗМ.

### 1

В борьбе двух начал, созерцательного и действительного, борющихся в современной литературе, футуризм явился резким выражением второго. Он глубоко враждебен литературе-изображению, литературе переживаний, подведения художественных итогов и т. п. Футуризм созвучен революции своей бурной энергией, своей волей к строительству, своим активизмом и ненавистью ко всему отстоявшемуся, ко всякой стабилизации. Его задача — концентрация всех видов энергии в ударном направлении. Он говорит не о предметах, не об явлениях, а об усилиях. Прошрое искусство развивалось в направлении „показывания“. Футуризму нужно искусство „приказывания“. Даже революцию художники сделали сюжетом для рассказывания, тогда как футурист всегда был „подстрекалой-агитатором“: „революционная агитация для него оказалась не чуждым привеском, а единственно возможным способом приложения искусства в его настоящем виде к практическим задачам жизни; революция для футуриста стала не сюжетом, не эпизодом, но единственной реальностью, атмосферой повседневной, упорной реорганизации человеческой психики на путях достижения коммуны“ (95).

Футуризм еще в большей степени, чем напостовство, начал от жизни и революции, ломая все традиции,

доходя в своем радикализме до полного уничтожения самого искусства, как оно понималось в течение веков. Для него искусство лишь „робкое ученичество перед лицом огромно-развивающейся творимой жизни“. Он — выражение так часто вспыхивающего в современной европейской литературе стремления прорвать все существующие формы, дать непосредственный выход человеческой энергии, сделать искусство продолженной энергией, отбросить „театр, как некую коробочную био-механику; музыку, как некий конденсированный шарманный шум, а искусство слова, как какую-то лабораторию речековки, — когда тысячами лучших ритмов и шумов льется неподдельная, реальная жизнь, и танец этой жизни неизмеримо причудливей хитрейших шпаргалок искусства“ (96).

Старая эстетика расслабляла волю, поэтому необходима борьба против нее, „вне боевой тенденции не может быть действенного искусства“. Метафизическая и формальная эстетика, говорящая об искусстве, как о деятельности, вызывающей переживания особого рода, „должна быть заменена учением об искусстве, как средстве эмоционально-организующего воздействия на психику в связи с задачей классовой борьбы“ (97). Необходимо вводить в каждое произведение новые приемы обработки речевого материала в виде агитационных ферментов, в виде новых боевых симпатий и радований, враждебных старым, слюнявым, от жизни уходящим или за жизнью на брюхе ползущим вкусам. Футуристы более радикально поставили вопрос о разрушении искусства познавательного.

Итак, необходимо отметить три основные черты, из которых вытекают все литературные идеи футуризма.

Первая — ненависть ко всякой устойчивости, ко всякой установившейся форме, ко всякому быту. Футуризм, говорит Третьяков, не был бы самим собою,

если бы он, наконец, успокоился на нескольких найденных шаблонах художественного производства и перестал быть революционным ферментом-бродителем, неустанно побуждающим к изобретательству, к поиску новых и новых форм. „Уродливая успокоенность“, — ее больше всего боятся футуристы. Они боятся даже назвать себя школой, потому что не ищут новой художественной догмы, не желают устанавливать новой экономии или абсолютной ценности, их дело „будоражить психику людей в целом, толкать эту психику к наибольшей изобретательной гибкости“. Их задача — никогда „не оседать с лежалым, пусть даже многоуважаемым“ пластом на бегу изобретений.. футурист перестает быть футуристом, если он начинает „перепевать хотя бы самого себя, если он начинает жить на проценты со своего творческого капитала“ (98).

Второе. Футуризм не выделяет искусства из жизни, не фетиширует его. Не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства как одного из орудий этого производства, — так определяет Третьяков задачу футуризма. Футуризм даже не литературное явление в обычном смысле этого слова. Это — известное жизненное устремление, и если он начал „с самоутверждений резко-индивидуалистического типа, с беспредметного азарта, чисто спортивных побуждений“, то, в связи с революцией, с возникавшими на горизонте истории задачами пролетариата, обламывал ненужные ветки бунта во имя бунта и проростал в боевое напряжение восставших производителей социальных ценностей, то напряжение, которое лишь в революции получило осязаемые формы“ (99).

Художник из касты творцов должен перейти в соответствующий производственный союз, участвующий вместе со всеми другими союзами в деле преобразования

жизни. Даже до революции борьбу против старого искусства футуристы понимали, как разрушение форм старого быта. Им нужно было взорвать „крепкозадый буржуазно-мещанский быт, в который искусство прошлое и современное входили лишь как прочные части, образующие устойчивый вкус безмятежного и беспечального обеспеченного жития“. Отсюда озорничество и эпатирование буржуа. „Удар по эстетическому вкусу был лишь деталью общего намечавшегося удара по быту. Ни одна архи-эпатажная строфа или манифест футуристов не вызвали такого гвалта и визга, как раскрашенные лица, желтая кофта и ассиметрические костюмы“ (100).

Таким образом, футуризм не школа, а социально-эстетическая тенденция, устремление группы людей, объединенных даже не положительными заданиями, не четким осознанием своего „завтра“, но ненавистью к своему „вчера и сегодня“.

## 2

Третье — вытекающее отсюда представление о назначении искусства. Искусство есть строение вещей. Назначение художника — делание вещи полезной и целесообразной. Искусство есть материальное создание вещей. Искусство для пролетариата „не священный храм, где лениво только созерцают, а труд, завод, который выпускает всем художественные предметы“, Под словом „художественное“ следует понимать целесообразное. Искусство в производстве означает наивысшую целесообразность и максимум квалификации. Так называемое чистое художество — такое же ремесло, как и всякое другое, „мы не понимаем, почему человек, изготавливающий картины, духовно выше человека, изготавливающего ткани. Мы полагаем, что не



род занятия определяет духовную высоту человека, а степень его творческой одаренности... Мы утверждаем, что архитекторы, скульпторы, живописцы, — такие же рабочие, как инженеры, металлисты, текстильщики деревообделочники и пр., и нет никаких оснований квалифицировать их труд, как творческий, в отличие от какого-то другого — не творческого... Под художественным производством, мы разумеем просто-напросто сознательное творческое отношение в производственном процессе. Мы хотим, чтобы каждый рабочий, придавая предмету определенные форму и цвет, понимал, почему необходим именно этот цвет и эта форма. Мы хотим, чтобы рабочий перестал быть механическим исполнителем какого-то неведомого ему плана. Он должен стать сознательным активным участником творческого процесса создания вещи. Тогда минет надобность в особом штате художников-украшателей; художественность будет влита в самую выработку вещи (101).

В настоящее время нельзя отрицать революционной роли, сыгранной в русской литературе футуризмом. Футуризм нанес непоправимый удар книжному, интеллигентскому языку, самой идее особого языка так называемого образованного общества, того языка, который и принято было до сих пор называть языком литературным. Футуризм вел бобьбу с гипнозом имен, ввел художественную продукцию в общий жизненный оборот, боролся против фетиширования искусства. В этом отношении футуристы делали общее дело с напостовцами. С другой стороны подходили они к разрешению проблемы приближения искусства к массам. Развенчивая мистику, интуицию, вдохновение, требуя искусства-производства, работы-деланья, сближая работу художника с ремеслом, они несомненно подходили к той точке зрения, на которой стоял и Ф. Калинин, утверждавший,

как сказано выше, что по существу нет разницы между работой гения и трудом простого рабочего.

Тем менее на первый взгляд представляется понятным, каким образом футуристы в своих теориях так оторвались от масс. Едва ли кто-нибудь станет спорить, что все статьи, напечатанные в немногих вышедших номерах „Лефа“ не были прочитаны не только массовым, но и квалифицированным рабочим, да и вообще, кем бы то ни было, кроме специалистов филологов.

Когда футуристам указывают на то, что их произведения недоступны массам, они отвечают: Маркс и Ленин то же непонятны массам пролетариата, и тем не менее в их непонятных книгах собраны мысли этого же пролетариата, воплощены его стремления. „Леф“ — такая же лаборатория в области языка. Здесь вырабатывается язык масс, тот язык, который им нужен. „Если массы не понимают, потому что им трудно понять, то для этого существует учеба“ (102). Футуристы ставят себе задачей создать язык улицы лабораторным путем, потому что, как говорит в своих стихах Маяковский, „улица корчится без'языкая, ей нечем кричать и разговаривать“. В этой идее слабое место всего учения футуристов. Есть ряд соображений, мешающих провести параллель между трудами Ленина в области политики и работами Крученыха в области языка. И в политике лабораторный метод возможен и даже необходим. Ленинизм действительно создал науку революции, разработал эту науку в литературных спорах, в кабинетных совещаниях, но в самую эту науку органическим элементом входит момент общения с массами, постоянное взаимодействие с нею вождей и теоретиков, постоянная проверка теории практикой, непрерывные опыты, начинания, отказ от тех из теорий, которые не выдержали испытания жизни, частая замена одних методов другими

и т. п. Ленинизм создал сеть общественных организаций, профсоюзы, комсомол, постоянные съезды, совещания, новые, глубоко разработанные методы сношений центра с периферией. Все это в итоге и образует гениальную систему ежеминутной проверки теории практикой, непосредственного вторжения массы в лабораторию и каждодневного выноса лабораторных достижений на улицу.

„Ничего подобного не представляет собою лабораторная работа „Лефа“. Это — типичная гелертерская работа, несомненное интеллигентское построение. Преобразование языка — работа целых десятилетий. Здесь нельзя забежать вперед, приходится двигаться вместе с веком. Как бы ни возмущался Арватов „реакционным“ стихом Брюсова: „крестят нас огненной купелью“, но этот образ составлен из слов, всем еще вполне понятных, и вполне может содействовать под'ему революционного настроения И несомненно, с другой стороны, что никакого действительного значения не может иметь „я — арамба“ Василия Каменского, хотя, может быть, оно и ляжет в основу будущего языка, изготавливаемого лабораторией „Лефа“, — как ни до кого не дойдет знаменитое „дыр бул щыл“ Крученыха. Начав с борьбы за жизнь и действительность против всякого гелертерства, книжности, оторванности от масс, футуризм незаметно для себя пришел к такому аристократизму и кабинетной замкнутости, с которой может сравниться только пушкинское: „Ты — царь, живи один“ и т. п. Не получив ни от кого мандата, футуристы взяли на себя дело производства языка пролетариата, принялись „производить учет тех движений в области искусства, которые об'ективно нужны пролетарской революции, которые укрепляют, усиливают пролетариат, этот класс-организатор, в его великой схватке с капиталом“ (103).

Футуристы обвиняют пролетарских поэтов в том, что вся деятельность их до сего времени отмечена резким влиянием буржуазного понимания искусства и его форм, что искусство русского поэта-пролетария целиком еще находится во власти симпатий и интересов городского ремесленничества или деревенских закорузло-бытовых представлений, еще далеко от искусства индустриального пролетариата. И однако, пролетарские поэты ближе к массам, потому что—скажем просто—в их поэзии нет непонятных слов.

Лучшее изложение лингвистической теории футуризма находим в статье Г. И. Винокура „Футуристы—строители языка“ (104). Улица, говорит автор, косноязычна. Она не владеет речью, не знает языка, на котором говорит, следуя лишь слепому инстинкту. „Сделать язык улицы“—так можно на первых порах формулировать лингвистическую задачу футуризма, задачу, обусловленную естественной реакцией против парфюмерий символизма и исторически неизбежным стремлением преодолеть косноязычные массы.

Проводя параллель между Пушкиным, который посылал литераторов брать уроки русского языка у московской просвирни, и футуризмом, автор указывает на различие между тем и другим. Пушкин мог руководиться образцом языка социальных низов только потому, что его работы по созданию культуры языка обслуживали узкий общественный класс, монополизировавший к тому времени у себя в руках всякую культурную работу. Говоря о философии и одновременно о дамской любви, Пушкин имел в виду дать язык тому классу, к которому он сам принадлежал и который не умел перевести с французского слово „Préoccupé“.

У футуризма задачи несколько иные, и ему необходимо тоже устранить противоречия между языком современного ему быта и магическими чревоуещаниями символистов, как устранил Пушкин противоречия между пышностью державинского стиля и языком московской просвири. У футуризма аудитория шире, у него речь идет о массовом языке, он не может ограничиться ролью регистратора, он должен ковать новый язык для поэзии. Футуристы не руководились готовым образцом, они преодолевали тот массовый разговорный язык, откуда черпали материал для своего языкового творчества. Культура языка это не только организация, но вместе с тем и изобретение. В нашей воле не только учиться языку, но и делать его, не только организовывать элементы языка, но и изобретать новые связи между этими элементами. Футуристы первые сознательно приступили к языковому изобретению, показали путь к лингвистической инженерии, поставили проблему „без'языкой улицы“ и притом как проблему поэтическую и социальную одновременно.

Таким образом, футуристы как бы выделяли для себя в деле общего строительства работу по созданию массового языкового мастерства. Не их дело забота о содержании. Они отдают свое мастерство на службу практическим заботам дня. Явилась революция, и они стали служить ей. Они доходят почти до признания, что могут служить всякой задаче, которая будет выдвинута жизнью. „Не будь революции, футуризм легко выродился бы в игрушничество на потребу пресыщенному салону. Вне революции, футуризм в своей ковке человеческой личности никогда не ушел бы далее анархических выпадов одиночек в безмотивного террора словом и краской. Он был бы слишком безобиден“. (105). Раз революция выдвинула

практическую задачу—воздействие на психику массы, организацию воли класса, раз нужно было делать живую жизнь, то футуризм ушел с головой в прикладную повседневщину, не стал подражать „жрецам чистого вдохновенного искусства“, не умеющим работать „на заказ“. Футуристы оказываются таким образом просто спецы словесного дела и, как всякие спецы продают свое умение заказчику. Если футуристы ненавидели буржуазное искусство, то это потому что их мастерство не пригодно для запросов буржуазного общества.

Поэтому Маринетти, родоначальник итальянского футуризма, оказался в лагере фашистов и националистов. Для того чтобы футуристы приняли фашизм необходимо было только чтобы их речевое мастерство пришлось к этому заказу. В „Лефе“ мы находим объяснение этой связи Маринетти с фашизмом, которое проливает свет на отношение наших футуристов к социально-политическому содержанию поэзии. Несмотря на то, что фашизм и коммунизм неизмеримы между собой в смысле их политических идеалов, тем не менее общее между итальянским и русским футуризмом „это то, что основной круг интересов как того, так и другого, в противовес пессимизму—(охранительству всяческих древностей и традиций) фиксировался на индустриальном производстве нашей эпохи“. Далее объясняется, каким образом сходные литературные устремления могли подойти в одной стране к капитализму, в другой к коммунизму: „индустриализм наиболее высокая форма организации производства. За него цепляется капитал, ибо индустриализм—его орудие наживы и власти над пролетариатом. За овладение этой же индустриальной машиной ведет борьбу пролетариат. Капитал расширяет отсталые буржуазные группировки. Ему нужны

квалифицированные работники, спецы (он вводит рабочих в прибыли, создает для них повышенные условия существования, тэйлоризирует их), но ему же важно не дать своим рабам сговориться в международном масштабе и он разделяет их психологическими оградками националистической эмоции, он прививает им гарантирующую спокойствие мораль умеренности и покорности. Ему нужны солдаты, которые будут драться. Но „великое прошлое“ страны уже не убедительно, поэтому им прививается азарт драки за „великое национальное будущее“, которое кроет за собой захват рынков, колоний, соседей и т. д. Так находит себе в капиталистическом обществе оправдание и применение футуризм Маринетти, кричащий о национализме и империализме. Русскому же футуризму задание дал русский революционный пролетариат, Октябрем позвавший РСФСР к электрификации и индустриализации“ (106).

Хотя таким образом Маринетти об'является врагом русского футуризма, но не трудно видеть, что наши футуристы, начав с жизни, с действительности, растворив литературу в жизни без остатка, кончили тем, что изолировали работу над словесным мастерством, выделили его в самостоятельную задачу, в работу над подготовкой материала. Один из сотрудников „Лефа“, А. Цейтлин, уже прямо ставит вопрос: „Чем отличается об'ект нашей науки от об'ектов истории культуры, с которыми история литературы естественно, по преимуществу сталкивается?.. Что изучает история литературы?“ (107). Полемизируя с критиками марксистами, автор стремится четко очертить границы, отделяющие историю литературы от всех соседних наук. Он придает огромное значение формальному методу, который выполняет необходимое для марксистов задание, подготавливая

материалы по изучению стиля. Социологический синтез дает прочные и надежные выводы только там, где он строится на добытом уже исследователями стиля материале. Стилиевой анализ образует фундамент будущей науки. Без прочного фундамента стилиевых наблюдений невозможно в истории литературы построение второго этажа здания марксистской науки. С таким взглядом мажно вполне согласиться. К сожалению, футуризм не остановился на признании этой служебной роли формального изучения литературы. В книжках „Лефа“ формальный интерес все более и более поглощает внимание его теоретиков и критиков и в конце концов вытравляет из футуризма его революционную сущность.

#### 4

Определяя свое отношение к пролетарской поэзии футуристы, после первого периода острой полемики, обнаружили тенденцию к сближению с нею. Они признали, что у пролетарских поэтов есть то, чего нет у них самих—„кровное родство с пролетарскими массами“. Но это не делает их в глазах футуристов той силой, из которой произойдет литература будущего. Стоя на точке зрения словесного мастерства, убежденные, что лабораторная работа над стилем—залог будущей литературы, как-то в противоположность своим революционным заявлениям отдавая предпочтение формальному творчеству перед революционным мироощущением, футуристы отмечают, что „вся деятельность пролетпоэтов до сего времени отмечена резким влиянием буржуазного понимания искусства и его творчества“, что „искусство русского поэта-пролетария, целиком еще находящегося во власти симпатий и интересов городского ремесленничества или



деревенских закорузло-бытовых представлений, еще далеко от искусства индустриального пролетариата“. И, наконец, эти мысли завершаются суждением, в котором ясно подчеркивается место футуристов в старинном споре: „что“ говорится и „как“ говорится: „дело ведь не в том, чтобы говорить о пролетариате, а в том, чтобы каждым звуком, каждым эпитетом, изгибом речи кричать о том, что новый хозяин мира, пролетариат, организатор, пришел“ (108).

Никто не отрицает теперь важности изучения мастерства, никто не защищает диллетантизма и поверхностного подхода к литературе, но все-таки как-то странно звучит это требование учебы в ущерб непосредственному агитационному действию литературы. Есть какое-то внутреннее несоответствие между предпосылками и выводами футуризма. И странными кажутся параллели между литературой, с одной стороны, марксизмом, с другой, требования, чтобы на поэзию, на „овладение живым языком“ затрачивалось столько же усилий и времени, как на овладение математикой. Странно звучит в революционные годы, в эпоху агрессивного выступления трудящихся масс отрицание непосредственности в восприятии литературы. Третьякову кажется наследием буржуазного быта мысль о том, что „задача искусства—заполнять досуг самым легким способом, без затраты труда, что произведение искусства само должно проникать в душу“. Если мы в настоящее время знаем, что цель искусства вовсе не в том, чтобы заполнять досуг, то едва ли кто-нибудь станет отрицать, что сила искусства, его преимущества перед наукой и политической статьей, перед всякими другими формами воздействия на сознание заключается именно в том, что оно непосредственно „само проникает в душу“ и не требует такой подготовки, как наука,

Впрочем, практика футуристов опровергает их теорию. Влияние Маяковского кроется в митинговом характере его поэзии. А что такое митинговое искусство, как не искусство непосредственного воздействия на массы? Маяковский—вовсе не поэт учебного „подготовленного“ общества. Давно уже признано, что Маяковский-чтец сильнее Маяковского-писателя, что это поэт улицы и площади, что он производит несравненно большее впечатление, когда читает зычным голосом свои стихи перед огромной аудиторией, чем тогда, когда эти стихи читаешь у себя в комнате. Сами футуристы удостоверяют, что за время с 1918 по 1922 год Маяковский написал стихотворными строками свыше 3000 злободневных агитплакатов (109). Возможно, что лабораторная работа лефовцев способствовала выработке стиха и синтаксиса Маяковского. Но никакие лаборатории не обеспечили бы ему того успеха, который дает ему агитационное содержание его произведений, искусство найти непосредственно доступ к сознанию и сердцу аудитории. Было время, когда Маяковский как будто несколько отошел от поэзии агитплаката. Теперь он снова пишет на заказ, пишет короткие агитки, пишет тогда, когда нужно подтолкнуть подписку на выигрышный заем или содействовать внедрению режима экономии. Вместе с ним пишут Асеев и Третьяков, и все это доходит до читателя. Я не знаю, можно ли безоговорочно причислить к футуристам Пастернака. Его поэзия, несомненно строится в духе их формальных требований, но он и Маяковский—поэты двух разных миров. Один—для „неподготовленных“, другой—для „подготовленных“. Лучшее свидетельство того, что дело в содержании, а не в форме. Критика давно уже установила слабые и сильные стороны футуризма. Все признают важность их достижений в деле

разработки проблем языка и стиха, в деле создания нового стиля. Но не раз была отмечена и причина слабого влияния теорий футуризма. „Специфически лефовский художественный отдел долго не найдет широкого круга читателей не поэтов, не критиков, пишет Г. Горбачев, ибо ему не хватает „содержания“, „идеи“, просто непосредственной интересности. Лучшие же вещи в художественном отделе „Лефа“ (Бабель, А. Веселый, Петровский) с теорией Арватова и Чу-жака ничего общего не имеют ни по богатой провинциализмами и красочно-нелепыми оборотами речи, ни по типично отражающему жизнь подходу к темам“ (110).

На этот же разрыв между теорией и практикой футуризма указывает и Л. Троцкий. Попытка заменить поэзию экзерсисами „зауми“ была бы по его мнению удушением поэзии. Маяковский, бесспорный поэт, говорит Троцкий, черпает по общему правилу из словаря Даля и лишь изредка из словаря Хлебникова и Крученыха. Произвольные словообразования и неологизмы встречаются у Маяковского чем дальше, тем реже. По мнению автора, вопросы, поставленные теоретиками „Лефа“ о взаимоотношении между искусством и машинной индустрией, об искусстве, которое не украшает жизнь, а формирует ее, о сознательном воздействии на развитие языка и т. д., — крайне значительны и интересны в перспективе строительства социалистической культуры. „К несчастью, подход к этим вопросам окрашивается у „Лефа“ в цвет утопического сектанства. Даже правильно намечая общую тенденцию развития в той или другой области искусства или быта, теоретики „Лефа“ из исторического предвосхищения делают схему, рецептуру и противопоставляют ее тому, что есть. У них не оказывается моста к будущему. В этом отношении

они напоминают анархистов, которые предвосхищая будущее безвластие и противопоставляя схему его тому, что есть, сбрасывают с корабля современности (разумеется, только в собственном воображении) — государство, политику, парламент и еще кое-какие реальности“ (111).

Подведем некоторые итоги. Критика-эстетика начинает вытеснять критик-организатор. Все критики истекшего десятилетия не столько писали, сколько организовывали. И если писали и критиковали писателей, то подходили к ним с точки зрения своих организационных задач. Критики и не скрывали этого. На знаменитом совещании 9 мая 1924 г. спорили очень мало о талантливости и об'ективной художественной ценности того или другого писателя, но зато ломались копыя по вопросу о том, хорошо или плохо выполнил возложенные на него задачи А. Н. Воронский, правильна ли была взятая им линия. „Через организацию, а не индивидуальным воздействием мы можем проводить коммунистическую работу“ (Л. Авербах). Под знаком организационных задач возникают и идеи критика и — часто незаметно для них самих и против их воли — даже и эстетические оценки. Когда-нибудь, ища „стиля“ современной критики, стараясь разгадать своеобразие ее подхода к художнику, будущий историк проследит, как, „хваля“ или „порицая“ писателя, критик имеет в виду укрепление определенной литературной организации. Можно сказать, непосредственное чувство восторга, радости, возмущения или отвращения, то, что возникало в душе критика при чтении художественного произведения, что придавало дореволюционной критике особый суб'ективно-эстетический характер, — все это почти исчезло из обихода современной критики. Наши критики негодуют или радуются, проявляют страстность и раздражение, но делают все это

скорее, как политики и организаторы. Впрочем они и сами не скрывают, что пишут с новыми целями. В нашей критике нередко можно встретить откровенное признание: „еще недавно нужен был такой-то подход к искусству и к данному писателю, сегодня в силу изменившейся кон'юнктуры необходим подход новый, часто противоположный“. Критик выдвигает ту или другую сторону в литературе в зависимости от момента. Перегнули палку в одну сторону—все силы на восстановление равновесия. Вчера еще необходимо было проповедывать пролетарской молодежи разрыв с прошлым, с старой культурой, создание новой на чистом выжженном поле. Сегодня этой молодежи грозит опасность удариться в дилетантизм, отбросить всякую мысль о подготовке, об учебе, об истории. И в зависимости от этого меняется подход к классикам, к литературному наследию, к вопросу о мастерстве, которое вчера еще было отодвинуто на задний план идеологией, сегодня выдвигается вперед, как очередная ударная задача. Как никогда, литература выявляет себя в эти годы в качестве чувствительнейшего барометра, отмечающего все изменения политической погоды. Быть может лучшее определение новых задач критики находилось не в критических сочинениях, а в декретах, инструкциях, вроде напр. постановления ЦК РКП о кино для деревни: „В целях создания идеологически полезной и художественной действенной картины необходимо принять ряд мер...“ (112). Это самое точное определение задач, поставленных революцией критику.

Второе. Вместо критика—политик и социолог. „Как-то вышло так, говорит Троцкий, что Октябрь принялся хозяйничать в литературе, сортировать и тасовать ее,—и вовсе не только в административном, а еще в каком-то более глубоком смысле“ (113). Все, что

в эти годы было от эстетики, то бледно и банально. Все, что от политики, блещет оригинальностью, богатством и глубиной идеи. Метод социологического анализа художественных произведений сделал за эти годы необыкновенные успехи и нередко открывает блестящие перспективы для понимания искусства. Но в эстетических оценках мы стали совершенно беспомощны. Айхенвальды и Чуковские могут с высоты своих цветущих гор, усеянных пестрыми цветами эстетических определений и характеристик, с снисходительной улыбкой поглядывать на сохранившуюся и у критиков-марксистов привычку ставить отметки писателям: „талантливо“, или „на половину талантливо“, или „неталантливо“. Как смешны поучения, которыми продолжают пересыпать свои статьи даже глубокие мыслители наших дней и которыми пестрят часто библиографические заметки неведомых учителей: „Такому-то, мол, надо поработать над собой, и из него выйдет толк“. Без преувеличения можно сказать, что в Октябрьскую эпоху критика ничего не сделала в области оценки мастерства. Но сколько глубоких, оригинальных мыслей рассыпано в критических работах этого времени по вопросу о художественном произведении, как социальном явлении. Как много раскрыто в „таинственной“ связи между художественным произведением и породившей его социальной средой, между экономической базой и самой капризной из всех надстроек. Можно сказать, что октябрьская критика вся сознательно или бессознательно с разными степенями цельности, с разной силой дарования следует заветам Плеханова, ищет в каждом художественном произведении его социологического эквивалента. Все глубже и тоньше, подходя к поэту, ставит и разрешает критика вопросы, сформулированные Троцким в следующих словах: „какому порядку чувств отвечает данная форма художественного

произведения во всех ее особенностях? какова социальная обусловленность этих мыслей и чувств? какое место в историческом развитии общества, класса они занимают?" Нет изобретательности, нет окрыленности и отваги, когда критик пытается говорить о своих непосредственных переживаниях по поводу художественного произведения или уловить перспективы, которые оно открывает в области формальных достижений. Но много вдохновения, увлекательных догадок, неожиданных выводов и сопоставлений там, где критик стремится сквозь образы художественных произведений угадать законы социального развития.

И наконец, третья. Критика-толкователя автора вытесняет критик-творец особого литературного жанра. Критик и автор произведения, оба возникают из социальных запросов своего времени. Истекшее десятилетие нанесло непоправимый удар традиционному и совершенно неверному представлению о том, что художник является творцом, а критик играет при нем служебную роль, является не то его комментатором, не то посредником между ним и читателем, не то исследователем, дело которого выводить законы на основании материала, созданного художником. Изучаемый нами период резко порывает с этой традицией. Критик—такой же самостоятельный толкователь жизни, как и поэт. Если он среди явлений жизни, среди написанного выбирает по преимуществу (именно по преимуществу, но вовсе не исключительно) художественные произведения, то он делает это потому, что от них ему удобнее исходить в своих собственных построениях относительно вопросов, выдвигаемых жизнью.

В сущности таковой критика всегда и была. Изучаемый период явился только завершением длинного исторического процесса. Все, что есть наиболее замечательного в критике, начиная с Лессинга, кончая

Белинским и Плехановым, всегда было своеобразным методом влияния на общественное сознание. Только такая критика, как самостоятельный вид творчества, наравне с литературой двигала общественную мысль, участвовала в социальной борьбе в качестве идейного фактора. Октябрьская эпоха, повторяем, явилась логическим завершением этого устремления. После десятилетия великих литературных битв к литературе уже нельзя больше подходить от литературы. Она включена в план преобразования всех форм современной жизни.

---



## П Р И М Е Ч А Н И Я.

1. Ф. Калинин. Пролетариат и творчество. „Пролетарская культура“. 1918. Июль № 1. Стр. 9—10.
2. Там же. Стр. 11.
3. Валерьян Полянский. Под знамя Пролеткульта. „Пролетарская культура“. 1918 г. Июль № 1. Стр. 6.
4. А. Богданов. Что такое пролетарская поэзия. „Пролетарская культура“. 1918 г. Июль № 1. Стр. 21—22.
5. А. Богданов. Наша критика. „Пролетарская культура“. 1918. Август № 3. Стр. 13.
6. Там же. Стр. 15.
7. Там же. Стр. 21.
8. Протоколы Первой всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций 15—20 сентября 1918 г. Под ред. П. И. Лебедева-Полянского. Стр. 79.
9. Ф. И. Калинин. Путь пролетарской культуры и культуры буржуазной. „Горн“. 1918. Кн. I. Стр. 27.
10. Ф. Калинин. Путь пролетарской поэзии и „Поэзия рабочего удара“ Гастева. „Пролетарская культура“. 1918. Сентябрь № 4. Стр. 13, 16.
11. Ф. Калинин. „Горн“. 1918. Кн. I. Стр. 27.
12. Из резолюции, принятой на с'езде. См. „Кузница“. 1920. Июнь № 2. Стр. 27.
13. Н. Полетаев. О предрассудках в поэзии. „Горн“. 1919. Книга IV. Стр. 44—46.
14. „Гудки“. 1919. Апрель № 3. Стр. 28.
15. „Записки мечтателей“. 1919. № 1. Стр. 123.
16. А. Редько. Литературные перспективы. „Вестник литературы“. 1921. № 3 (27). Стр. 1—3.
17. Евгений Замятин. Я боюсь. „Дом Искусств“. № 1. Стр. 44.
18. П. С. Коган. Литература этих лет.
19. В. Маяковский. Радоваться рано. „Искусство Коммуны. 15 декабря 1918 г. № 2.

20. О. М. Брик. Дренаж искусству. „Искусство Коммуны“. 7 декабря 1918 г. № 1.
21. Митинг об искусстве. „Искусство Коммуны“ № 1.
22. Борис Кушнер. Божественное произведение. „Искусство Коммуны“. 2 февраля 1919 г. № 9.
23. „Грядущее“. Пролетарский художественно-литературный журнал. Изд. Пролеткульта. Петербург. 1918. № 10. Стр. 10—12.
24. А. Воронский. На стыке. Литературные силуэты. Гос. Изд. Стр. 31—32.
25. А. Воронский. Искусство и жизнь. Сборник статей. „Круг“. 1924.
26. Л. Троцкий. Литература и Революция. Москва. 1923. Стр. 132.
27. П. С. Коган. Красная армия в нашей литературе“. Москва. 1926. Изд. „Военный Вестник“. Стр. 61—62.
28. А. Воронский. На стыке. Госиздат. 1923. Стр. 24—25.
29. Л. Троцкий. Литература и революция. Изд. „Красная Новь“. М. 1923. Стр. 26—27.
30. Сергей Ингулов. На ущербе. „На посту“. 1923. Июль № 1. Стр. 60—62.
31. Там же. Стр. 63.
32. Ил. Вардин. О политграмоте и задачах литературы. „На посту“. № 1. Стр. 91 и сл.
33. „На посту“. № 1. Стр. 8.
34. „На посту“. № 1. Стр. 196.
35. Г. Лелевич. Отказываемся ли мы от наследства. „На посту“. 1923 г. Октябрь № 2—3. Стр. 45.
36. Там же. Стр. 50.
37. Там же. Стр. 51.
38. Там же. Стр. 55.
39. Там же. Стр. 58.
40. Там же. Стр. 60.
41. С. Родов. Под обстрелом. „На посту“. № 2—3. Стр. 26.
42. Там же. Стр. 27.
43. Там же. Стр. 18.
44. С. Родов. Как Леф в поход собрался „На посту“. № 1. Стр. 35—36.
45. Там же. Стр. 42.
46. „К вопросу о политике РКП (б) в художественной литературе“. Доклад А. Воронского. Изд-во „Красная Новь“. 1924. Стр. 5—6.
47. Там же. Доклад И. Вардина. Стр. 23.
48. Там же. Стр. 36—39.

49. Там же. Стр. 85.
50. Там же. 65.
51. Там же. 76—78.
52. Там же. 78.
53. Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. Госиздат 1925. Стр. 218.
54. Там же. 219.
55. К вопросу о политике РКП (б) в художественной литературе Стр. 47.
56. Л. Троцкий. Литература и революция. М. 1923. Стр. 137.
57. А. Воронский. Искусство и жизнь. Изд. „Круг“. Москва—Ленинград. 1924. Стр. 98—99.
58. Л. Троцкий. Лит. и Рев. Стр. 137.
59. Н. Бухарин. Пролетариат и вопросы худож. политики. Напечат. в сборнике: „Вопросы культуры при диктатуре пролетариата“. Гос. Изд. Москва—Ленинград. 1925. Стр. 142.
60. Журнал „Звезда“. Госуд. Изд. Ленинград. 1924. № 3.
61. Г. Лелевич. Партийная политика в искусстве. „На посту“. М. 1923. № 4. Стр. 34.
62. А. В. Луначарский. Речь „К вопросу о политике РКП в худож. лит. М. 1924. Стр. 80.
63. П. С. Коган. Со стороны. „Звезда“. Гос. Изд. Ленинград. 1924. № 6. Стр. 227.
64. Георгий Горбачев. Два года литературной революции „Прибой“. Ленинград. 1925. Стр. 180—181.
65. Там же. Стр. 187.
66. Там же. Стр. 188.
67. Там же. Стр. 191.
68. Троцкий. Литература и Революция. Стр. 18.
69. А. Воронский. Искусство и жизнь. Изд. „Круг“. 1924. Стр. 26.
70. А. Воронский. На стыке. Госизд. 1923. Стр. 20—21.
71. Там же. Стр. 32.
72. Там же. Стр. 33.
73. А. Воронский. Искусство и жизнь. Стр. 11.
74. Там же. Стр. 10.
75. Там же. Стр. 11—12.
76. Там же. Стр. 13.
77. Там же. Стр. 15.
78. Там же. Стр. 27.
79. Там же. Стр. 28.
80. Там же. Стр. 30.

81. Там же. Стр. 36.
  82. Там же. Стр. 41.
  83. Там же. Стр. 54.
  84. Там же. Стр. 86.
  85. Там же. Стр. 74.
  86. Там же. Стр. 85.
  87. А. Воронский. На стыке. Стр. 17—18.
  88. А. Воронский. Искусство и жизнь. Стр. 76.
  89. Там же. Стр. 85.
  90. Там же. Стр. 81.
  91. Там же. Стр. 79.
  92. Георгий Горбачев. Два года литературной революции.  
„Прибой“. Ленинград. 1926. Стр. 17—18.
  93. Там же. Стр. 20.
  94. Там же. Стр. 11.
  95. С. Третьяков. Откуда и куда. „Леф“. 1923. № 1. Стр. 198.
  96. Н. Ф. Чужак. Под знаком жизнестроения. „Леф“. 1923. № 1.  
Стр. 13.
  97. „Леф“. 1923. № 1. Стр. 199.
  98. „Леф“. № 1. Стр. 196.
  99. Там же. Стр. 195.
  100. Там же. Стр. 194.
  101. Сборник „Искусство в производстве“. Москва. 1921. И. О. М.  
Брик. „В порядке дня“.
  102. „Леф“. Москва. 1923. № 3. Стр. 161.
  103. Там же. Стр. 159.
  104. „Леф“. № 1.
  105. „Леф“. № 1. Стр. 197.
  106. „Леф“. № 3. Стр. 158.
  107. Там же. Стр. 117.
  108. Там же. Стр. 159.
  109. Там же. Стр. 162.
  110. Георгий Горбачев. Очерки современной русской лите-  
ратуры. М. 1925. Стр. 122.
  111. Л. Троцкий. Литература и революция. М. 1923. Стр. 97.
  112. Там же. Стр. 193.
  113. „Известия ЦИК“ 24 июля 1925 г.
-

## СОДЕРЖАНИЕ

---

|                                               | Стр. |
|-----------------------------------------------|------|
| I. Первые годы . . . . .                      | 5    |
| II. Напостовство . . . . .                    | 29   |
| III. Проблема литературы и политики . . . . . | 46   |
| IV. Воронский . . . . .                       | 70   |
| V. Футуризм . . . . .                         | 93   |
| Примечания . . . . .                          | 113  |

# ИЗДАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

имеющиеся на складе Издательства „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“

Москва, 19, Воздвиженка, 10.

**Барокко в России.** Сборник статей под ред. А. И. Некрасова. М. 1927, 142 стр., ц. 2 р.

**Винокур Г.** Биография и культура. М. 1927, 88 стр., ц. 75 к.

**Грифцов, В. А.** Теория Романа. М. 1927, 151 стр., ц. 1 р. 50 к.

**Гроссман, Л. П.** Поэтика Достоевского. М. 1925. 188 стр., ц. 1 р. 20 к.

**Любовь Гуревич.** Творчество актера. (О природе художественных переживаний актера на сцене.) М. 1927, 64 стр., ц. 50 к.

**Дурылин, С. Н.** Репин и Гаршин. (Из истории русской живописи и литературы). М. 1926, 79 стр., ц. 50 к.

**Письма Пушкина и к Пушкину**, не вошедшие в изданную Российской Академией Наук „Переписку Пушкина“ Под ред. М. А. Цявловского. С приложением именного указателя писем Пушкина и к Пушкину, напечатанных в трех томах академической „Переписки Пушкина“ и в настоящей книге. М. 1925, 68 стр., ц. 75 к.

**Ронсар.** Стихотворение в переводе С. В. Шервинского. М. 1926, 128 стр., ц. 1 р. 40 к.

**Толстой, С. Л.** Федор Толстой — Американец. М. 1926, 111 стр., ц. 1 р.

**Шапошников, Б. В.** Эстетика числа и циркуля (Неоклассицизм современной живописи). М. 1927, 70 стр., 12 рис., ц. 90 к.

**Густав Шпет.** Введение в этническую психологию. М. 1927, 147 стр., ц. 1 р. 50 к.

**К. Ф. Юон.** Автобиография. Предисловие А. А. Сидорова. М. 1926, 56 стр., ц. 1 р. 50 к.

**„Искусство“**, Журнал Государственной Академии Художественных Наук. Книга II. М. 1925, 286 стр., ц. 6 р.

Содержание. — Коган. Предисловие. И. Корницкий. Марксистская методология и наука об искусстве. П. Н. Сакулин. О возможности номологических обобщений в истории литературы Б. И. Ярхо. Границы научного литературоведения. Л. П. Гроссман. Жанры художественной критики. Н. К. Пиксанов. Областной принцип в русском культуроведении. П. С. Коган. Сюрреализм. А. В. Луначарский. Новая книга о музыке. К. А. Кузнецов. Исторические формы ноктюрна. Л. Л. Сабанев. — Этюды шопена в освещении закона золотого сечения. В. А. Филиппов.

Проблема стиха в „Горе от ума“, как материал для сценических характеристик. А. А. Сидоров. Русская книга 60-х годов А. В. Бакушинский. Палеховские лаки. Д. С. Недович. Конструкция и композиция в скульптуре. — ТЕКСТЫ И МАТЕРИАЛЫ Валерий Брюсов. — Венок Советов. Г. Р. Чулков. В. Я. Брюсов (Воспоминания 1900 — 1907). М. О. Гершензон — Плагиаты Пушкина. Письма Леонида Андреева и В. В. Сурикова.

Художественный Фольклор. Орган Фольклорной Подсекции Литературной секции ГАХН. М. 1926, 112 стр., ц. 1 р. 50 к.

---

Печатаются и поступят на склад Издательства  
„РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“

*Ars poetica*. Сборник статей под ред. М. А. Петровского.

Кашин, Н. П. Театр Н. Б. Юсупова.

Луначарский, А. В. К вопросу социологии музыки.

Недович, В. С. Вопросы теории пространственных искусств.

Никольский, В. А. К. Коровин.

Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. С примечаниями  
П. П. Перцова.

Сборник статей по истории и теории музыки.

Филиппов, В. А. Пути самодеятельного театра.

Художественная форма. Сборник статей под ред. А. Г. Циреса.

А. П. Чехов. Из записной книжки. Под ред. Л. П. Гроссмана.

Шпет, Г. Внутренняя форма слова.

Яковлев, В. В. С. И. Танеев. (Жизнь и деятельность).

„Искусство“. Журнал Государственной Академии Художественных Наук. Книга II.

---

Цена 1 рубль  
Р



---

**Склад издания:**

**Издательство „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“**  
**Москва, Воздвиженка, 10.**