U 177/353

25/3-87 стр все Сит

24/4-87 стр все 30

18/II 87 стр 1-216 [illegible]
2/4-88 стр 1-216 [illegible]
13/11-88 стр. все [illegible]
24/11 стр. все [illegible]
17/I-89 стр. все [illegible]
8/2-90 стр все 7

ИИ 177/353
И 177/353
на отв
201-85
14652-2

А. ВОРОНСКИЙ

# ИСКУССТВО ВИДЕТЬ МИР

СБОРНИК СТАТЕЙ

Библиотека Казанского Ленина
ПОГАШЕНО
37-4890
БИБЛ. ПУБЛ. имени В. И. ЛЕНИНА С.С.С.Р.
28-34590

АРТЕЛЬ ПИСАТЕЛЕЙ
„КРУГ“
1928

Отпечатано в 10-й типографии
Мосполиграфа—
„Заря Коммунизма".
Москва. Чистые пруды, 8.

Главлит № А-14112. Тир. 3.000.
Заказ № 1040.

К Н

## КНИГА ИМЕЕТ

| Листов печатных | Общее колич. вып. | В переплетной ед. соедин. номера вып. | Таблиц | Карт | Иллюстраций | Служебн. номер | Номера списка и порядковый | 19 85 г. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 14 | | | | | | Ф.О. | 1121/59 | |

## О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЕ.

Рассказать правду очень трудно.
*Л. Н. Толстой.*

I.

У меня сохранилась пачка писем. Они написаны слушателями курсов, вузов, рабочими корреспондентами газет. Авторы этих писем касаются самых разнообразных тем, преимущественно художественного порядка. С особой настойчивостью, иногда прямо, иногда косвенно, в этих письмах ставится вопрос – что такое художественная правда. В самом деле, это — основной вопрос в искусстве. О художественной правде не мало писалось и самими художниками и критиками. В частности, Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Плеханов разработали у нас эту тему в ряде блестящих и непревзойденных статей. Но так как вопрос о художественной правде продолжает занимать и писателей и читателей, вызывать споры и разногласия, то не мешает еще и еще лишний раз сосредоточить на этой трудной проблеме внимание.

Я не собираюсь и не беру на себя смелости осветить сложный вопрос о художественной правде с надлежащей полнотой. И кроме того: мне представляется более своевременным оттенить такие стороны и части этого вопроса, которые больше всего выдвигаются теперешним временем, состоянием искусства наших дней и запросами наших художников, читателей и зрителей. Ограничивая себя таким кругом, я все же нахожу нужным остановиться предварительно на некоторых положениях общего характера.

Художник, создавая свой художественный мир, имеет дело, как и всякий иной человек, со своими ощущениями и

представлениями. Он как бы окружен ими и не может выйти из них. Это — бесспорная истина. Но эта бесспорная истина довольно бессодержательна: она не отвечает на вопрос всех вопросов: имеют ли наши суб'ективные ощущения об'ективное значение? Тот, кто придерживается утверждения, что бытие определяет собою сознание, а не наоборот, обязан сказать себе, дабы не впасть в невыносимые противоречия, что наши суб'ективные ощущения могут иметь и об'ективное значение. Я считаю единственно достоверным мнение о примате бытия над сознанием и потому полагаю, что через посредство наших ощущений мы познаем об'ективный, независимый от нас мир. Наши образы мира не являются его точными копиями, но они не являются и смутными иероглифами мира и тем более они не носят только суб'ективный характер. Практика определяет, что в наших образах имеет лишь личное значение и что является подлинными, достоверными показаниями и истинами. Диалектический материалист отличается от своих предшественников тем, что знает относительность и незавершенность нашего познания мира, ибо он понимает, что все окружающее, в том порядке и человеческое сознание, находится в процессе постоянного живого преобразования.

Казалось бы, эти истины очевидны, по крайней мере, для всех, кто близок к марксизму. Однако, это далеко не так. Простые истины обладают особым свойством: они теряют свою простоту, как только мы начинаем разбираться в сложных явлениях. Для примера, позволю себе остановиться на некоторых рассуждениях М. Горького, высказанных им в последнее время. В превосходном письме о М. М. Пришвине, напечатанном в „Красной Нови", тов. Горький пишет:

„Есть нечто первобытное и атавистическое в преклонении человека перед красотою природы, красотой, которую он сам силою воображения своего внес и вносит в нее. Ведь нет красоты в пустыне, красота в душе араба,—и в угрюмом пейзаже Финляндии нет красоты,—это финн ее вообразил и наделил ею суровую страну свою. Кто-то сказал: „Левитан открыл в русском пейзаже красоту, которой до него никто не видел". И никто не мог видеть, потому что красоты этой

не было, и Левитан не „открыл“ ее, а внес от себя, как свой человеческий дар земле.

„... Великолепно украшали ее и ученые, такие, как Гумбольдт, автор „Космоса“. Материалисту Геккелю угодно было найти „красоту форм“ в безобразнейшем сплетении морских водорослей, и в медузах он нашел и почти убедил нас: да, красиво. А древние эллины, тончайшие знатоки красоты, находили, что — медузы отвратительны до ужаса“.

Сделаем допущение, что тов. Горький прав: красоту, которую мы видим в окружающем, мы вносим только от себя. Но если мы создаем красоту лишь силой своего воображения, то что же представляет собой природа, как она есть? Если в ней нет порядка, гармонии, которые поражают нас и создают впечатление красоты, то в действительности космос есть хаос, беспорядок, тогда „все возможно“. Так именно и чувствует М. Горький. В очерке о нем я уже писал, что знаменитый писатель - революционер воспринимает природу, космос, как хаос, он не верит прочности мира. В том же письме о Пришвине М. Горький сообщает о себе:

„Стало казаться, что в обязательном языке, которым говорят о „красоте природы“, скрыта бессознательная попытка заговорить зубы страшному и глупому зверю Левиафану — рыбе, которая бессмысленно мечет неисчислимые массы живых икринок и так же бессмысленно пожирает их“.

Едва ли будет ошибочным утверждение, что основная эмоциональная доминанта, преобладающее ощущение Горького, как художника, сводится к восприятию мира как ненадежного, коварного и страшного хаоса. В этом убеждают его „Мои университеты“, последние рассказы, статьи; художественная подпочва последнего романа „Сорок лет“ („Жизнь Клима Самгина“) питается в значительной мере именно этим настроением, хотя в романе не трудно почувствовать и иную систему чувств (о нашей интеллигенции и т. д.). Мир, как он есть, — ненадежен, неверен, хаотичен и страшен этим своим изначальным бессмыслием. Но тогда не только наши понятия о красоте носят личный характер, но также исключительно суб‘ективно и наше научное постижение вселенной. Очевидно

мы придумываем не только красоту, но и законы, по которым существует, развивается и видоизменяется мир. Наше научное познание тоже, повидимому, лишь вносится нами в некий темный и беспорядочный хаос, как и наши представления о том, что прекрасно и что безобразно. Все наши ощущения, все наше познание только суб'ективно и не имеет об'ективного значения. Строго говоря, мы не можем даже сказать и того, что нечто непостижимое есть хаос. Во всяком случае, последовательно развивая мысли М. Горького до конца, мы обязаны притти к заключению, что бытие отнюдь не определяет собою сознания: напротив, между бытием и сознанием—непроходимая пропасть: бытие—хаос; дабы скрыть и „заговорить зубы страшному и глупому зверю", человек силой своего воображения и ума наделяет природу красотой, находит в ней порядок, сочиняет законы и т. д.,—словом, наши ощущения имеют лишь суб'ективное значение.

Это — ошибочная точка зрения. Тов. Горький несомненно прав, когда он говорит, что красота — в душе араба, финна, Левитана, и что понятия о красоте у элиннов иные, чем у Геккеля. Но „в душе" араба, финна, Левитана заключены и их теоретические познания мира, и познания эти изменчивы, как и понятия наши о прекрасном. Следовательно, и они носят лишь личный характер. Но вопрос совсем не в том, что красота—в душе араба, а в том, соответствует ли этой „красоте в душе" нечто реальное, независимое от нас. Мы утверждаем, что красоте в душе может соответствовать красота в природе, во вселенной, подобно тому, как нашим научным, отвлеченным, разумным представлениям о мире может соответствовать мир, как он есть. Наши понятия о прекрасном более суб'ективны и непостоянны, — это правда. Но эта правда не меняет существа дела. Во вселенной нет ни абсолютного хаоса, ни абсолютного порядка, но она существует и видоизменяется на основании известных открываемых и усвояемых нами законов, следовательно, в космосе есть относительный порядок, относительная гармония, и этот порядок и эта гармония могут постигаться не только нашим разумом, но и нашими чувствами, т.-е. созда-

вать в нас впечатления прекрасного. Наше разумное познание помогает нам успешно вести борьбу со стихиями и силами природы, но такую же помощь оказывают нам и наши представления о прекрасном. И в том и в другом случае практическая деятельность общественного человека проверяет и испытывает на опыте и наши отвлеченные познания мира, и наши представления о красоте. Финн наделил красотой свою суровую, угрюмую страну, арабу представления о красоте финна, вероятно, покажутся странными. Но араб может переселиться в Финляндию, освоиться в новых для него условиях жизни и, если не ему, то его потомкам, мало-по-малу понятия финнов о красоте их страны станут более близкими, родными и понятными. Арабу трудно жить со своими понятиями о прекрасном в Финляндии, но так же трудно и необычно жить и финну, например, в Египте. Кто из них прав? Оба правы. Нет истины вообще, нет красоты вообще. Всякая истина конкретна, всякая красота правдива в соответствии со временем и с местом. Представления о прекрасном финна и араба разнолики, но вид самума и на араба и на финна произведет, вероятно, одинаково антиэстетическое впечатление; и арабу и финну землетрясение, скажем, испытанное ими в Крыму, покажется грозным, страшным и отнюдь не прекрасным; и самум и землетрясение одинаково губительны и для того и для другого. И потому эти их понятия о красоте и безобразии будут иметь и об'ективный смысл.

Подобные соображения, конечно, тов. Горькому вполне известны. Едва ли он будет возражать и против утверждения, что наши суб'ективные ощущения могут быть и об'ективными. Но это рационалистическое представление о космосе художника далеко не всегда совпадает с его эмоциональным, с подсознательным восприятием мира. В произведениях последних лет у Горького с особой силой и настойчивостью начинает звучать мотив о космосе, как о страшном, глупом и бессмысленном звере, как о „хаосе мрачной разобщенности“... И это часто понуждает писателя забывать об истинах, казалось бы, несомненных.

Вопрос о прекрасном затронут нами не случайно. Художественная правда, как и правда научная, существует „в душе“,

но не только „в душе“: художественное произведение правдиво, если ощущения и представления, которые оно в нас возбуждает, соответствуют действительной „природе вещей“, если они имеют характер об‘ективности. В этом искусство не отличается от науки. Об‘ект и у художника и у ученого один и тот же. Своеобразие, особенность художника в том, что он мыслит не отвлеченными категориями, а образами. В достоверности или в недостоверности той или иной научной теории мы убеждаемся путем ее логической оценки. В правдивости или неправдивости произведения искусства мы убеждаемся путем эстетической оценки. Художественный образ есть наше представление, но от обычного представления он отличается тем, что наделен обобщающей силой, он касается не отдельного явления, а группы явлений. И так как художественный образ имеет своей целью обобщить группу явлений, он всегда получается в результате чувственной и умственной деятельности человека. Художественный образ не есть фотография, не есть копия действительности, не есть пассивный снимок, но он не является и выдумкой. Он вытесняет в нас и заменяет конкретные представления одним обобщенным представлением. И вместе с вытеснением этого конкретного материала—он вытесняет и наши реальные непосредственные чувства. Любовь, ненависть, жалость, презрение, которые мы испытываем, читая роман, повесть, рассказ, поэму, — совсем не та любовь, не та жалость, не та ненависть, не то презрение, которые мы испытываем в повседневной, нас окружающей, жизни. В жизни мы переживаем эти и другие чувства, если можно так выразиться, в неочищенном состоянии. Они вызываются в нас конкретными людьми, конкретными событиями. Они создают в нас и конкретные представления. В искусстве, где наши представления очищены, обобщены,—и наши чувства и наши мысли, связанные с этими чувствами, тоже переживаются и испытываются нами в обобщенном виде. Реальное, не художественное чувство, всегда ограничено, всегда приурочено к данному случаю, к событию, к лицу. Художественное чувство, благодаря обобщающей силе образа, лишено непосредственности, оно скорее подобно сновидению, оно более тускло и отвлеченно

и как бы более прозрачно и легко, но оно захватывает больший круг явлений, оно лишено всего наносного, случайного, излишнего, оно более подвижно и более экономно. Художественное чувство не заставляет нас расходовать в слишком интенсивных переживаниях наши силы, и оно поэтому дает нам возможность в короткие отрезки времени, вместе с героем повести, романа, испытать и горе и радость, нередко всей его жизни. Когда художественный образ кажется нам убедительным? Он кажется нам убедительным тогда, когда мы переживаем особое душевное состояние радости, удовлетворения, возвышенного успокоения, любования, сочувствия автору. Это душевное состояние и является эстетической оценкой произведения искусства. Эстетическое чувство лишено узко-утилитарного характера, оно бескорыстно, и в этом отношении связано органически с нашими общими понятиями о прекрасном, хотя, конечно, и уже этих понятий. Эстетическая оценка произведения — критерий его правдивости или неправдивости. Художественная правда определяется и устанавливается именно благодаря этой оценке. Те критики, которые забывают об этой элементарной истине и строчат свои фельетоны и статьи безо всякого намека на художественную оценку произведения, занимаются, в лучшем случае, переливанием из пустого в порожнее. В свое время Г. В. Плеханов знал настоящую цену этим упражнениям; к сожалению, у нас происходит заметное и горестное снижение марксистской мысли в разных областях, в том числе и в искусствоведении, и это приносит свой посильный вред. Суздальская мазня прикрывается рассуждениями о социологическом методе, но социологический метод не исключает, а включает эстетическую оценку—в этом мы убедимся ниже.

В художестве, как и в науке, наши суб'ективные ощущения должны иметь об'ективное значение. В исскустве правда познается путем эстетической оценки. Эстетическая оценка получается в результате ощущения, что художник верно, понятно, близко для нас сконструировал свои образы. Но конструируя свои образы в соответствии с действительностью, подлинный художник никогда не является простым зеркалом,

отражающим явления жизни, хотя он и не творит их лишь из себя. В каких же взаимоотношениях находятся в искусстве суб'ект и об'ект, художник и действительность? Для ответа на этот вопрос позволю себе напомнить пространные, но превосходные мысли, высказанные по этому поводу В. Г. Короленко. В статье о Л. Н. Толстом он писал в 1908 г.:

„Если не ошибаюсь, Гюи де-Мопассан сказал, что каждый художник изображает нам свою „иллюзию мира". Обыкновенно принято сравнивать художественное произведение с зеркалом, отражающим мир явлений. Мне кажется, можно принять в известной комбинации оба определения, художник—зеркало, но зеркало живое. Он воспринимает из мира явлений то, что подлежит непосредственному восприятию. Но затем в живой глубине его воображения воспринятые впечатления вступают в известное взаимодействие, сочетаются в новые комбинации, соответственно с лежащей в душе художника общей концепцией мира. И вот, в конце процесса, зеркало дает свое отражение, свою „иллюзию мира", где мы получаем знакомые элементы действительности в новых, доселе незнакомых нам сочетаниях. Достоинство этого сложного отражения находится в зависимости от двух главных факторов: зеркало должно быть ровно, прозрачно и чисто, чтобы явления внешнего мира проникали в его глубину не изломанные, не извращенные и не тусклые. Процесс новых сочетаний и комбинаций, происходящий в творящей глубине, должен соответствовать тем органическим законам, по которым явления сочетаются в жизни. Тогда и только тогда мы чувствуем в „вымысле" художника живую художественную правду.

„Иллюзия мира... Да, конечно. И эти иллюзии сложны и разнообразны, как и сам воспринимаемый мир. Одно и то же лицо может быть отражено в зеркале плоском, или вогнутом, или выпуклом. Ни одно из этих зеркал не солжет,—элементарные процессы природы лгать не могут (кажется, в этом смысле софисты доказывали, что лжи совсем нет). Но если вы отразите все эти изображения на экране и измерите их очертания, то увидите, что только прямое зеркало дало вам отражение, размеры и пропорции которого об'ективно совпа-

дают с размерами и пропорциями предмета в натуре. Отражение того же лица на поверхности самовара — конечно, не „ложь“: оно и движется, и изменяет выражение, оно, значит, отражает действительное, живое лицо. Но между этим лицом и видимым нами отражением легли искажающие свойства выпуклой поверхности. А ведь порой на этой поверхности есть еще ржавчина, или плесень, или она из‘едена кавернами, или окрашена случайными реактивами, изменяющими живую окраску... И тогда, вглядываясь в чуть мерцающее отражение живого лица, мы едва узнаем знакомые нам черты: они растянуты, — обезображены, искажены; на месте глаз — ржавые пятна, вместо живого тела—цвет разложения, вместо „иллюзии живого явления — „иллюзия призрака“.

„Конечно, может случиться, что и при такой отражающей поверхности внутренний процесс творчества будет обладать свойствами органически правильного и оригинального сочетания, как это было, например, у больного Достоевского. И тогда в искаженных отражениях местами, как клочки неба в черных лесных озерах, будут сверкать откровения изумительной глубины и силы. Они будут и драгоценны и поучительны, но всегда односторонни. Они вскроют нам почти недоступные глубины больного духа, но не ищите в них ни законов здоровой жизни, ни ее широких перспектив. Продолжая ранее взятое сравнение, я скажу, что по прямому отражению пейзажа, зарисованного с птичьего полета на бумаге, вы можете ориентироваться в натуре, легко найдете свою дорогу и рассчитаете усилия, необходимые для достижения цели. Попробуйте сделать то же по рисунку, отраженному неправильной зеркальной поверхностью и, конечно, вы собьетесь с пути“.

Так писал ~~в свое время~~ В. Г. Короленко.

Художник в своем произведении отражает действительность, но он отражает ее в соответствии со своей „общей концепцией мира“. А отчего зависит эта общая концепция? Она зависит от общественно-бытовых, от культурных, от политических, от исторических, от наследственных условий, в которых живет и действует человек; эти условия оформляют его нравственные, правовые, религиозные, эстетические, научные

взгляды, из которых и складывается „общая концепция мира". В обществе, разделенном на классы, определяющим моментом являются классовые потребности. В конечном итоге они коренятся в экономике данного строя. Совершенно очевидно, что некоторые классовые концепции мира помогают художнику быть прямым зеркалом по отношению к действительности, другие, наоборот, делают это живое зеркало выпуклым, вогнутым, тусклым, неровным, исцарапанным. Наиболее благоприятной для художественно-правдивого проникновения в действительность представляется эпоха, когда класс, чью концепцию мира разделяет художник, находится в стадии под'ема, роста и расцвета. В эти моменты класс в своих интересах, домогательствах, намерениях и действиях выражает в той или иной мере интересы и потребности огромного большинства общества, и в общей концепции мира этого класса отражаются нужды этого общества и всего культурного человечества, потребности дальнейшего развития.

Однако это положение требует уточнения. Прежде всего общая концепция мира нового поднимающегося класса не есть нечто готовое, застывшее. Она вырабатывается в сложном диалектическом процессе. Она должна прежде довольно отчетливо сформироваться, чтобы художник, руководствуясь ею, мог бы правдиво отражать действительность. Такое оформление нуждается в сроках. Обычно, чаще всего, особенно в искусстве, такое оформление становится возможным, когда класс уже победил главные препятствия, упрочил в основном свое положение, т.-е. в периоды органического развития. Искусство — преимущественно занятие мирное. Искусству трудно отдаваться в эпоху войн, битв, острых классовых столкновений и напряженной борьбы. В эти моменты воля видеть затемняется сплошь и рядом волей хотеть и действовать. Препятствуют также и общие неблагоприятные экономические и бытовые условия. В наше время пролетариат имеет все основания считать свою общую концепцию мира выражающей интересы общественного развития человечества, но даже в России он далек от того минимального благополучия, какое необходимо „для процветания наук и искусств". Теперешняя „органи-

ческая“ полоса крайне непрочна и, видимо, уже подошла к концу. Наше советское искусство в эту полосу сумело развернуть свои богатые творческие потенции, но во многом эти потенции таковыми и остались. Да и общую нашу концепцию в главной для искусства области, в области эстетических эмоций, ни в какой степени нельзя считать сколько-нибудь сложившейся. Трудности, остановки, перебои в развитии нашего художества, родного рабочему классу, сплошь и рядом проистекают от того, что наша общая концепция мира эстетически еще „ходит на помочах“.

С другой стороны, нередки случаи, когда класс, находящийся в явно ущербном состоянии, выдвигает необычайно сильных художников, впитавших в себя господствующий распад, духовную прострацию и дезорганизацию. И именно эта отравленная общая концепция мира помогает раскрыть с гигантской, с неподражаемой силой темные стороны человеческого духа и бытия. В их произведениях, выражаясь словами В. Г. Короленко, сверкают „откровения изумительной силы и глубины“. Такие художники собирают и отражают все мизантропическое, гнойное, уродливое, нелепое, глупое, недостойное человека. С их вещами часто случается то, что бывает с человеком, когда он наблюдает отражения в неровной искривленной поверхности. В уродливо растянутых чертах лица, в идиотски приплюснутом лбу, в сдвинутом в сторону подбородке, в непомерно увеличенных глазах, в зверски раздвинутой челюсти вдруг почудится своеобразная гармония, блеснет что-то удивительно характерное, типическое и своеобразное, чудесная и страшная карикатура на плотоядие, чревоугодие, на тупость, животность, на подхалимство, свирепость и т. д.—и вы надолго запоминаете чудовищный образ, и он кажется более правдоподобным и настоящим, чем обычные, гармоничные отражения. Таков был гений Гоголя и Достоевского.

Художественное произведение есть результат взаимодействия об‘екта и суб‘екта. Художественно правдиво то произведение искусства, в котором суб‘ективные чувства и мысли, пропущенные сквозь эстетически оформленную общую концепцию мира, имеют характер и об‘ективного показания. Следовательно,

художественная правда отличается от всякой иной правды, скажем, от правды научной, не тем, что она суб'ективна, а тем, что эта вполне об'ективная правда есть правда, производящая эстетическое на нас воздействие. Она возбуждает в нас впечатления прекрасного. Это эстетическое чувство является мерилом, с помощью которого оценивается, насколько соответствует истине то или иное произведение. В свою очередь это мерило подвергается испытанию, благодаря практической деятельности человека, которая в классовом обществе носит классовый характер. Определить место, смысл и вес художественного произведения с точки зрения этой практики, и значит оценить его социологически. Итак, социологическая оценка является последней, окончательной оценкой того, в какой мере правдиво или ложно то или иное произведение искусства.

Вопрос об об'ективном моменте в искусстве до сих пор вызывает в наших рядах много споров. Сторонники взглядов журнала „На литературном посту", да и не они одни, готовы считать тех, кто придерживается мнения, что подлинное художественное произведение должно иметь и об'ективную значимость, чуть ли не изменниками пролетариата. Ход рассуждений подобного рода критиков, примерно, таков: художник не может выйти за пределы интересов, чувств, мыслей того или иного класса, он не может находиться в стороне, быть безучастным свидетелем совершающегося. Нетрудно заметить, что во всей этой аргументации лежит невообразимая путаница понятий и прежде всего неумение правильно поставить вопрос. Когда заходит речь о художественной правде, вопрос не в том, имеет или не имеет те или иные суб'ективные ощущения, представления, мысли художник: он суб'ект и не может их не иметь,—весь вопрос в том, есть ли в этих суб'ективных состояниях, отражается ли в них то, что происходит или происходило в действительности и в какой именно степени? Подменять этот вопрос рассуждениями о том, что художник не может быть лично беспристрастным, стоять в стороне и т. д., означает говорить бессодержательные и банальные вещи. С суб'ективными состояниями людей вообще, и художников в частности, происходят нередко довольно странные случаи. Гоголь

лично полагал, что он в „Мертвых душах“, в „Ревизоре“ ведет борьбу с человеческими страстями в пользу православия и укрепления самодержавного строя, а об‘ективный резонанс этих и других его произведений был и остается до сих пор таков, что на них воспитывались и воспитываются многочисленные поколения революционеров. Таких примеров сколько угодно.

Опасаясь всякого упоминания об об‘ективности подобно тому, как некая замоскворецкая купчиха боялась слова „жупел“, у нас хватаются впопыхах за такие насквозь идеалистические определения искусства, как то, какое в полосу своего аскетизма давал Л. Н. Толстой: искусство есть средство эмоционального заражения; в этом будто бы главная особенность искусства. Недостаток этого определения—в том, что сторонники его даже и не ставят вопрос об отношениях в искусстве суб‘екта к об‘екту. Поэтому лучше—и это целиком будет соответствовать марксизму—определять искусство, как особое чувственное и умственное познавание мира с помощью образов, познавание, целиком зависимое от общественного бытия человека. Некоторых, повидимому, отпугивает чрезмерный рационализм этого определения, заключающийся в понятии: познание, но этот рационализм только кажущийся. Основа искусства—образ. В создании образа деятельное участие принимает наш ум, но еще большее участие в его образовании принадлежит бессознательной творческой работе [1]). Образ оценивается эстетически, эстетическая оценка не лишена рационалистических моментов, но в своей подоснове она тоже интуитивна. Поэтому нет оснований полагать, что определение искусства, как мышления с помощью образов, страдает узким рационализмом. Только такое определение дает удовлетворительный с точки зрения марксизма ответ на вопрос, что такое художественная правда.

---

[1]) Как бессознательно создаются образы, об этом можно найти ценный материал в книге К. С. Станиславского: „Моя жизнь в искусстве“. Ограничусь приведением одного его рассказа:

„Мне посчастливилось наблюдать со стороны,—пишет Конст. Сергеевич,—за процессом создания Чеховым его пьесы „Вишневый сад“. Как-то при разговоре с Антоном Павловичем о рыбной ловле наш артист А. Р. Артем изображал, как насаживают червя на крючек, как закидывают удочку

## II.

Легко ли художнику доискаться художественной правды в том сложном мире явлений, который он носит в себе и наблюдает в окружающем? Затруднения здесь несомненны и чрезвычайны. Можно с уверенностью сказать, что главная творческая работа настоящего художника, его борьба с материалом, его сомнения, мучения, его радости и разочарования связаны с поисками художественной истины. Это—его „синяя птица", тот заказ, который он получает от жизни и от себя, оселок, на котором он пробует, проверяет, заостряет свои творческие силы. У каждой эпохи, у каждой полосы общественного развития, у каждого класса, группы, сословия есть свои особые затруднения, препятствия на путях к художественной истине и, разумеется, свои благоприятствующие обстоятельства. Наша

---

донную или с поплавком. Эти и им подобные сцены передавались неподражаемым артистом с большим талантом, и Чехов искренно жалел о том, что их не увидит большая публика в театре. Вскоре после того Чехов присутствовал при купании в реке другого нашего артиста, и тут же решил:

„Послушайте, надо же, чтобы Артем удил рыбу в моей пьесе, а N купался рядом в купальне, барахтался бы там и кричал, а Артем злился бы на него за то, что он ему пугает рыбу"...

Через несколько дней Антон Павлович об'явил нам торжественно, что купающемуся ампутировали руку; но, несмотря на это, он страстно любит играть на биллиарде своей единственной рукой. Рыболов же оказался стариком-лакеем, скопившим деньжонки. Через некоторое время в воображении Чехова стало рисоваться окно старого помещичьего дома, через которое лезли в комнату ветки деревьев. Потом они зацвели снежно-белым цветом. Затем в воображаемом Чеховым доме поселилась какая-то барыня.

Дальше появилась старуха, около нее не то ее брат, не то дядя, безрукий барин, страстный любитель игры на биллиарде, он не может жить без лакея и пр.

Здесь любопытен интуитивный путь создания и сцепления образов; путь этот обычен для художника; из отдельной, поразившей художника черты, случая, как из семени растение, вырастает сцена, рассказ, поэма, пьеса. Отдельные образы, далекие сами по себе друг от друга и не схожие, скрепляются, подбираются друг к другу по какому-то внутреннему сродству. Художник вначале не знает, что получится из этой работы, но интуиция заставляет его ощупью, наугад, часто бессознательно, создавать, копить образы, соединять их с тем, чтобы потом развить их и упорядочить в произведение искусства.

эпоха и, в частности, условия нашей советской действительности крайне облегчали до сих пор современному художнику изображать общественные чувства, мысли, поступки, действия людей труда, отражать их социальное бытие, психологию взамен, может быть, и изощренных и утонченных, но крайне узких, крайне индивидуалистических настроений господствующих классов. Недаром наша советская литература без различия в направлениях и в группировках исключительно социальна, как социально вообще и все наше искусство. Но у нас имеются и свои трудности, они немаловажны, и на них следует почаще останавливать внимание.

Рассказывая о встрече Николая Ростова с друзьями детства—Бергом и Борисом—после атаки и получения Ростовым раны, Л. Н. Толстой писал:

„Ростов был правдивый молодой человек, он ни за что умышленно не сказал бы неправды. Он начал рассказывать с намерением рассказать все, как оно точно было, но незаметно, невольно и неизбежно для себя, перешел в неправду... Не мог он им рассказать так просто, что поехали все рысью, он упал с лошади, свихнул руку и изо всех сил побежал в лес от француза. Кроме того, для того, чтобы рассказать все, как было, надо было сделать усилие над собой, чтобы рассказывать только то, что было. Рассказать правду очень трудно; и молодые люди редко на это способны. Они ждали рассказа о том, как горел он весь в огне, сам себя не помня, как бурею налетал на каре, как врубался в него, рубил направо и налево, как сабля отведала мяса, и как он падал в изнеможении, и тому подобное. И он рассказал им все это“.

На эту наивную ложь Ростова бывает похожа молодая с благими намерениями ложь, которая постоянно встречается в художественных произведениях нашего времени. Наши художники тоже любят рассказывать об атаках, о геройских подвигах и сражениях, об отважных похождениях своих персонажей и о необычайных событиях. Все это чаще всего описывается и изображается не по-толстовски, в смысле подхода, а по-ростовски. Главные герои — „рыцари без страха и упрека“. В нашей так называемой пролетарской поэзии эти свойства

бросаются в глаза с назойливой настойчивостью. Жаров об'являет: „Готовятся девушки наши на фронт, готовятся, как на свиданье“, в другом стихотворении он утверждает, что он „живописных лахудр“ не считает девушками. Уткин кокетничает своею „выдержанностью“ и наивно любуется и собой и этой своею „выдержанностью“. Комсомольцы и комсомолки Безыменского словно изготовлены по рецепту. И даже Светлов иногда отдает дань ростовской невольной лжи. В художественной прозе эта ложь не так очевидна, но и здесь ее хоть отбавляй. Достаточно сослаться на то, как обыкновенно изображаются коммунисты: и у попутчиков, и у пролетарских писателей они, в сущности, либо „кожаные куртки“, либо „братишки“ Запусы. У нас тоже горят в огне, не помня и не щадя себя, бурей налетают, рубят направо и налево и т. д. Становится непонятным, где же диалектика развития, где внутренние и сложные процессы формирования личности, где обычные сомнения и колебания, наблюдаемые в жизни? Несомненно, наша эпоха, наша борьба полны подвигов, героизма, отваги, возвышенных и самоотверженных поступков. В рядах революционных, большевистских борцов и героизм и отвага — обычное дело. Но обо всем этом можно повествовать различно. Николай Ростов, будучи средним человеком своего времени, совершал героические дела, однако о них Толстой сумел рассказать без прикрас, без ходульности. Нашим писателям чаще всего недостает в изображении своих героев и описываемых ими событий обыденных человеческих черт. Если художник изображает председателя исполкома, то он у него думает только об исполкомовских делах, о партийных обязанностях, о проведении мер „в ударном порядке“ и пр., и так далее. Но мы все знаем, что в самые деловые, ответственные моменты нас посещают несвоевременные чувства и мысли — какое-нибудь воспоминание из далекого детства, смешной и потешный случай с приятелем, обрывок стихотворения, а иногда неожиданно подумаешь, что у такого-то оратора, вождя из носа торчит пук жестких волос. Мы знаем, что председатель исполкома человек очень деловой и горячий в работе, но так как в его обрисовке нет этих обычных человеческих свойств, то мы не то

что не верим писателю, а он не убеждает нас наглядностью своего изображения.

С этой ложью бороться трудно. Чаще всего она бессознательна. Действительно, нужны большие усилия, дабы освободиться от нее. Правда о человеке бывает неприглядна, неотрадна, скорбна и печальна. Нужно иметь большое мужество, дабы бестрепетно, простыми, мудрыми и серьезными глазами посмотреть на окружающих нас людей и на обстановку, и еще трудней честно заглянуть в недра своего „я", в источник, из которого, как нам всем известно, художник полными пригоршнями черпает материал для своих художественных видений. Не всякий имеет это личное мужество. Как часто, читая произведения наших молодых современных писателей, испытываешь чувство неудовлетворения, разочарования и скуки от того, что автор всячески прикрывает вольно и невольно истинные намерения, помыслы и свои и своих героев, ходит вокруг и около волнующих его вопросов, не договаривает, боится заглянуть в изображаемый мир посерьезней, обманывает и себя и читателя. Возьмите Маяковского. Для всякого, кто внимательно приглядывался к основным мотивам его творчества, — ясно, что этот в высшей степени одаренный поэт — сверх-индивидуалист, что его настоящее и подлинное поэтическое нутро — в таких вещах, как „Облако в штанах", как поэма „Про это", а он становится на поэтические ходули, насилует себя, пишет нудные и неискренние поэмы о человеческом трудовом коллективе, о развитии капитализма в России (поэма о Ленине), о ста пятидесяти миллионах и т. п., темы превосходные, но совершенно чуждые Маяковскому, агитационно-неубедительные у него и насквозь неправдивые.

Художественная правда постигается в мучительных поисках. В поисках за ней надрывались такие гении, как Гоголь, Толстой, Достоевский, такие честные правдоискатели, как Г. И. Успенский. У нас далеко не всегда это понимают, и это опасно. Опасно, что многие из наших современных художников готовы пойти и уже идут по линии наименьшего сопротивления. Опасно то, что увеличивающаяся легкость литературного заработка писателей, получивших известность, повышенные гонорары,

наивные и нелепые требования со стороны „социальных заказчиков“, погоня редакций за именами, разлагающие условия воскресшей художественной богемы, своеобразная стихия литературного рынка и нэпа, разочарование в революционных перспективах на ближайшее будущее, групповое самодовольство, самохвальство и политиканство, легкость успеха, возможность „поудить рыбу в мутной водице“ — совращают наших писателей с трудных, но единственных путей к художественной правде. Опасно и тревожно, что бессознательная, молодая, искренняя и поэтому хорошая и приятная ложь может сделаться и делается все более и более сознательной, неприятной и неискренней. Опасно, тревожно и звучит предостережением, что в нашей, увы, как-будто все еще расплывающейся мутным липким и зловещим пятном литературной повседневности, со взаимными подсиживаниями, с угодничеством, с нигилизмом и цинизмом, с открытым почти обманом, одурачиванием и околпачиванием, с барабанным грохотом и подвываниями — нам вместо хлеба дают нередко лишь одни камни, — и еще более опасно, тревожно, губительно то, что все это может просочиться и захватить новые, свежие, честные литературные кадры настоящих сынов народа. Я убежден, я верю, — тревоги эти и опасения рассеются, жизнь возьмет свое, но для этого нужно открыто говорить и писать о наших литературных болячках и неурядицах и по-настоящему бороться с ними, а не отмахиваться от них, как это сплошь и рядом делается. Наша советская литература очень талантлива, но и талант не спасает художника, если он вместо того, чтобы искать правду, в легкой погоне за удачей, славой и гонораром забудет свою землю обетованную. У нас много говорят и пишут о необходимости самоопределения для писателя, о том что он должен быть самим собой, об индивидуальном своеобразии, о самобытности стиля. Подобные мысли и рассуждения своевременны и правильны. Но стать самим собой, самоопределиться для художника означает прежде всего иметь потребность и мужество сказать ту особую правду, которую он по-своему, в отличие ото всех остальных, увидел своим художественным зрением. В этом и заключается его своеобразие. От этого правдоискательства зависит и стиль ху-

дожника, если под стилем понимать не погоню за словесными ухищрениями, а манеру говорить, писать, связанную с основными свойствами и с особенностями характера человека. Вопрос о самобытности, об индивидуальном лице художника, об его стиле есть в огромной мере и вопрос общественной этики. Художник должен иметь „сердце чисто“ и „дух прав“.

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.

Эстетическое чувство художника должно быть дополнено чувством этическим. Этическая беззаботность наших художественных кругов общеизвестна. Оттого у нас так много и лгут в романах, в повестях, в поэмах, в картинах, лгут и сознательно, а еще чаще бессознательно. К сожалению, эта ложь нередко поощряется, считают, что это — якобы „ложь во спасение“, а в результате и читатель и художник начинают жаловаться на скуку и фальшь. Этой лжи, неискренности, нечестности с собой накопилось столько, что многих уже тошнит от них, недаром новый литературный сезон открылся диспутами на тему „писатель и этика“. Это очень и очень ко времени.

## III.

„Рассказать правду очень трудно“. Нужно иметь не только нравственную готовность и мужество, чтобы рассказать ее, но и умственную подготовку, опыт и навыки. Художественную правду надо уметь искать. Такое уменье приобретается лишь после внимательного изучения психологии человека, механики его „души“, структуры человеческих чувств. Иначе художник будет брести, как слепой, открывать давно открытые америки, повторять зады, выдумывать то, чего не было и не могло быть, заниматься сочинительством дурного тона.

Художественно-правдивому изображению жизни у нас часто, например, мешают узко-рационалистические предрассудки,

о чем мне приходилось говорить и писать раньше. И практическая и теоретическая психология уже давным-давно отрешилась от наивного и ограниченного рационализма во взгляде на поведение человека. В свое время полагали, что разум правит миром и что ход исторических событий определяется деятельностью великих людей, героев, гениев, необычайных личностей. В психологии подобной точке зрения соответствовало воззрение, будто человек действует и совершает те или иные поступки, побуждаемый к ним исключительно сознательными чувствами и мыслями. Теория героев и в истории и в социологии давно за ненадобностью сдана в архив; научная психология тоже прочно установила, что помимо сознательно переживаемых человеком состояний существует темная, таинственная бессознательная жизнь и, что еще более важно, она обладает высокой активностью: сплошь и рядом наше сознание является лишь послушным орудием бессознательного, прикрывает подлинные бессознательные намерения и поступки. Правда, до сих пор ведутся споры относительно об'ема, содержания, характера бессознательного начала, относительно взаимоотношения между сознательным и бессознательным, тем не менее теория бессознательного в основном установлена незыблемо.

Меж тем среди наших современных молодых писателей до сих пор господствуют явно устарелые, неправильные, скажем прямо, обывательские мнения и взгляды на существо человеческих поступков и действий. Оттого герои в повестях и романах наших писателей часто слишком рассудочны, сухи, сделаны как бы из стекла; оттого уже с самого начала известны и середина и конец произведения автора; оттого пред читателем изображаемые люди встают не живыми, с мускулами, с кровью, со своими и ясными и смутными переживаниями, а загробными, тусклыми и бесплотными тенями; оттого так убоги психологические анализы, и оттого произведения не захватывают, не подчиняют себе.

В письмах, полученных мною, читатели нередко спрашивают, что именно конкретно надо понимать под художественным изображением человека со всеми его подсознательными намерениями, помыслами и поступками. На это ответить

очень нетрудно. В третьем томе „Войны и мира“ Л. Н. Толстой таким образом рассказывает об атаке эскадрона Николая Ростова в местечке Островне:

„Ростов своим зорким охотничьим глазом один из первых увидел этих синих французских драгун, преследующих наших улан. Ближе, ближе подвигались расстроенными толпами уланы и французские драгуны, преследующие их. Уже можно было видеть, как эти, казавшиеся под горой маленькими, люди сталкивались, нагоняли друг друга и махали руками или саблями.

Ростов, как на травлю, смотрел на то, что делалось перед ним. Он чутьем чувствовал, что ежели ударить теперь с гусарами на французских драгун, они не устоят; но ежели ударить, то надо было сейчас, сию минуту, иначе будет уже поздно. Он оглянулся вокруг себя.

Ротмистр, стоя подле него, точно также не спускал глаз с кавалерии внизу.

— Андрей Севастьяныч, — сказал Ростов, — вед их мы сомнем.

— Лихая бы штука, — сказал ротмистр, — а в самом деле.

Ростов, не дослушав его, толкнул лошадь, выскакал вперед эскадрона и не успел он еще скомандовать движение, как весь эскадрон, испытывавший то же, что и он, тронулся за ним. Ростов сам не знал, как и почему он это сделал. Все это он сделал, как он делал на охоте, не думая, не соображая. Он видел, что драгуны близко, что они скачут, расстроены; он знал, что они не выдержат, он знал, что была только одна минута' которая не воротится, ежели он упустит ее“. Описывая дальше атаку, Толстой рассказывает: „Через мгновение лошадь Ростова ударила грудью в зад лошади офицера, чуть не сбила его с ног, и в то же мгновение Ростов, сам не зная зачем, поднял саблю и ударил ею по французу“.

Вот гениальный образец изображения индивидуальных и коллективных бессознательных чувств и действий. Ростов знал, что ударить на драгун нужно „сию же минуту“, что этот удар в „сию же минуту“ опрокинет врага, он знал также: „одну“ „сию же минуту“ упустить никак нельзя. Знал это и ротмистр

и весь эскадрон, потому-то они и двинулись вперед, не дождавшись команды. Откуда такое точное, такое безошибочное знание? На это нет и не может быть логически, разумно осмысленного ответа. Знание это подсознательное, инстинктивное. И мы, читатели, тоже не можем разумно об'яснить, почему нельзя было пропустить „одну минуту", почему эскадрону нужно было атаковать французов, не дожидаясь команды и, однако, мы чувствуем, что это так и было и иначе быть не могло.

Таких изображений у Толстого можно найти сколько угодно. Вся эпопея „Войны и мира" написана Толстым с целью показать силу бессознательного в истории человеческого общества. „В исторических событиях, — заявляет Лев Николаевич, — очевиднее всего запрещение вкушения плода древа познания. Только одна бессознательная деятельность приносит плоды, и человек, играющий роль в историческом событии, никогда не понимает его значения. Ежели он пытается понять его, он поражается бесплодностью".

Одним из гениальных художественных типов, созданных Толстым, несомненно является Платон Каратаев. Платон — стихиен, он живет бессознательной жизнью. „Он, видимо, никогда не думал о том, что он сказал и что он скажет; и от этого в быстроте и верности его интонаций была особенная убедительность"; „он пел песни не так, как поют песенники, знающие, что их слушают; но пел, как поют птицы, очевидно, потому, что звуки эти ему было так же необходимо издавать, как необходимо бывает потянуться, или расходиться"; „его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка. Он не мог понять ни цены, ни значения отдельно взятого действия или слова". Толстой переоценивал роль бессознательного в исторических судьбах человечества: его угнетал страх смерти, и он полагал, что только отдаваясь стихийным силам, человек освобождается от ужаса перед индивидуальным исчезновением — Каратаевы не думают о смерти, они умирают просто и также непосредственно, как дерево, как растение.

Другой пример художественного изображения бессознательного можно привести из „Братьев Карамазовых". В ночь,

когда был убит Федор Павлович Карамазов, Митя в исступленном состоянии бежит от Морозовой к дому отца, полагая застать там Грушеньку. Митя отворяет уже дверь, чтобы уйти от Морозовой, но вдруг возвращается, подбегает к столу, на котором он раньше заметил медную ступку с пестиком, схватывает пестик, сует его в карман. Зачем понадобился ему пестик? В романе случай с пестиком—самое темное место. Во время следствия Митя не может дать следователю никакого вразумительного об'яснения своему поступку. Следователь спрашивает, с какою целью он, Митя, вооружился? Митя сначала отвечает: „Никакой цели! Захватил и побежал". Дальше он поясняет еще хуже: „Ну, от собак схватил. Ну, темнота... Ну, на всякий случай"; на это следователь ему вполне резонно возражает, что раньше Митя, выходя куда-нибудь ночью, как будто не имел привычки брать с собою оружия. Митя совсем теряется и заявляет, что он не знает, для чего взял пестик: схватил и побежал, вот и все. Находясь у Морозовой, Митя не думал об убийстве отца, не думал он и о самозащите. Смысл митиного поступка так и остается нераскрытым. Мало того—Достоевский явно издевается над попытками на суде и прокурора и знаменитого защитника разумно об'яснить случай с пестиком. Поступок Мити — бессознателен; логически его невозможно понять и читателю. И вместе с тем читатель чувствует, что так именно и должно случиться: убегая из дома Морозовой, Митя Карамазов должен был вернуться к столу, схватить пестик и сунуть его в боковой карман; благодаря случаю с пестиком вся сцена в доме Морозовой получает характер особой художественной правдивости, как и все последующее поведение Мити, а главное, благодаря пестику образ Мити делается вполне законченным и выразительным.

Достоевский, подобно Толстому, был великим мастером в изображениях бессознательного поведения человека, но, в отличие от Толстого и в противовес ему, бессознательная сила у Достоевского почти всегда сила не благодетельная, а злая, коварная, враждебная человеку.

Отношение к бессознательному и Толстого и Достоевского с нашей точки зрения требует весьма значительных поправок.

У Толстого творческой силой является лишь одно бессознательное, он не верит разуму. Разумное в изображениях Толстого —всегда сухо, безжизненно, оно заводит человека в лабиринты неразрешенных противоречий и лишает его радостей жизни. У Достоевского, наоборот, бессознательное—дьявольское, разрушительное, губительное начало. Надо обуздать эту вечно бунтующую, своевольную силу с помощью чуда, авторитета и тайны, надеть на человека спасительные путы, сковать в нем свидригайловщину, карамазовщину, смердяковщину, смирить буйное тысяче-миллионное стадо могучей и умной волей инквизитора. Соответственно с мироощущением и с мировоззрением нового поднимающегося вверх класса, соответственно с новейшими открытиями в области психологии—наши художники, изображают ли они общественную жизнь и события, заняты ли они художественным анализом душевных состояний отдельного человека,— обязаны по-своему осветить вопрос о взаимоотношениях сознательного и бессознательного. Усвоив прочно художественные открытия Толстого, Достоевского и других мастеров слова, они должны суметь показать в своих произведениях относительность, условность противоречий между сознанием и бессознательным, Толстым ограничить пессимизм Достоевского и Достоевским поправить оптимизм Толстого. Только тогда мы и сумеем „преодолеть" старых классиков и двинуться дальше. Наша эпоха дает тут неисчерпаемый материал. Революция выдвинула и вызвала к напряженно-деятельной жизни новых героев с особым душевным складом, с особыми сознательными и подсознательными чувствами. Империалистическая, гражданская войны, военный коммунизм, голод, национализация промышленности в столкновениях со стихией рынка — сколько во всем этом новых, неожиданных положений, случаев, какой необычайный простор открывается для художественного наблюдения, экспериментирования, с каких новых точек зрения становится возможным взглянут на человека! Тут и необузданная общественная стихия, бессознательные, неосмысленные движения человеческих масс, разгул инстинктов и страстей, безбрежный разлив их, и вдруг — остро и холодно поблескивающие стекла пенснэ, хитро и умно прищуренный взгляд, внимательный

ный учет тысячи обстоятельств, уступки, отступления, сложнейшее маневрирование, внезапный зигзаг, общественная муть, новые подпочвенные, подспудные процессы! Тут есть над чем подумать и поработать художнику, здесь всякая мало-мальски серьезная творческая работа сулит новые открытия. Меж тем, достаточно под этим углом зрения взглянуть на наше современное художество, чтобы убедиться, как мало обращают внимания наши писатели на основные вопросы творчества. Но без освещения и сознательной и бессознательной общественной и индивидуальной жизни не может быть и художественно-правдивых произведений искусства. От этого неумения и нежелания подойти к изображаемому герою во всеоружии анализа его разнообразных, противоречивых чувств и мыслей часто и получается схема, голая тенденциозность, предвзятость. Из современных писателей наиболее чутки к бессознательным истокам жизни Бабель, Пильняк, Всев. Иванов, но они не верят, не доверяют разуму; из поэтов силу стихийного в человеке чувствуют Есенин, Пастернак, Н. Тихонов. Наиболее рационалистичны Лебединский, Никифоров, Безымянский, Жаров. Для многих писателей вопрос о взаимоотношениях сознательного и бессознательного до сих пор совсем не существует: беззаботность тут велика и доходит до наивности. Нередко художник из всех сил старается подробно мотивировать поступки, и действия, не поддающиеся логическому об'яснению: пусть у героя не останется ни одного темного, не освещенного уголка в душе. Но этого никогда не бывает и не может быть. „Насквозь" живых людей не видно. Есть огромные, таинственные, пока мало исследованные области человеческого духа, в них, как в морских пучинах таится своя, неприметная для взора, могучая жизнь; по временам эта жизнь прорывается, показывается на поверхности человеческого сознания, и тогда человек совершает поступки, какие он никогда не совершал, тогда неожиданно изменяется обычный строй мыслей его и чувств, его характер, отношения его к окружающему. Утверждают, что молодые, революционные классы всегда склонны к излишнему рационализму, к преувеличенной вере в творческую силу разума в противовес слепым инстинктам и смутным эмоциям. Я отнюдь не

склонен умалять великое преобразующее значение человеческого разума. Но марксизм никогда не придерживался взгляда, что мнения правят миром. Последователи Маркса всегда понимали и учитывали стихийность общественных процессов и то, что по выражению Маркса, „в исторической борьбе мы должны отличать фразы и продукты воображения партий от их действительного организма и их действительных интересов, их представления от их реального содержания". Точно так же обстоит дело и в частной, в личной жизни человека. Марксизм—наука. Пролетариат не нуждается в „иллюзиях мира". Утверждая, укрепляя страну советов, пролетариат впервые практически делает скачек из царства необходимости в царство свободы, из области господства стихии в область разумного руководства общественным развитием; но именно поэтому его руководители, его теоретики, практики, его художники, обязаны трезво, с полной дальновидностью и ясностью уметь определять удельный вес сознательного и бессознательного в общественной и индивидуальной жизни прошлого, настоящего и нового будущего.

* * *

В современном художестве много выдумывают и часто занимаются сочинительством самого дурного тона. Пишут романы и повести о графах, о князьях, о сенаторах, которых ни разу не видели, не наблюдали в их быту,—пишут о старых подпольщиках, не зная ни подполья, ни прежней революционной обстановки, пишут об английских лордах, об американских миллиардерах, не имея о них никаких представлений кроме тех, которые вычитаны и заимствованы (а иногда и своровано) из книг, из публицистических статей,—изображают Индию, Китай Австралию, Англию, не побывав в них,—описывают исторические события и людей, не вникнув в эпоху и не зная ее, фантазируют о будущем, как кому заблагорассудится,—сочиняют стихи о героических битвах, о подвигах, не умея вложить пачку патронов в винтовку,—занимаются психологическими анализами, философствуют, обладая умственным багажем бла-

женной памяти Кифы Мокиевича, поучают как надо быть „идеологически выдержанным“, располагая лишь одними талантами и развязностью Хлестакова. Даже лучшие, наиболее талантливые и строгие художники нередко позволяют себе прибегать к сомнительным выдумкам. Читатель сплошь и рядом испытывает чувство недоверия, неуверенности. Писатель не убеждает, не побеждает его до конца. А в этом „до конца“ в искусстве вся суть дела. Искусство не терпит полу-побед, полу-успеха, оно не знает отступлений, остановок, его оружие приятно, но всевластно, оно не допускает ни восстаний, ни даже возражений: диктатура искусства безусловна, непререкаема. А этого-то как раз часто у нас и нет.—Да, превосходно, умно, живо: может быть, так и нужно изобразить вот это событие и этого человека, как изобразил их художник, может быть,—но может быть, обо всем этом следует написать и по-иному. Возможно, так и было, но возможно и не было. И верится и не верится.—Нет чувства, нет сознания, когда с радостью, с восхищением, с благодарностью к автору думают: вот она—настоящая правда, и иначе нельзя написать; я сам видел, смутно переживал то, о чем рассказал писатель, удивительно, как все это просто и понятно и как это не замечено мною раньше!—Бор. Пильняк—очень талантливый писатель; я хочу верить в его западничество, но он отнюдь не убеждает меня в нем, как художник. В превосходном, хотя несколько и растянутом, романе Леонида Леонова „Вор“ можно сомневаться, дествительно ли Митя ушел к дровосекам. Я не знаю, не уверен, подплывал или нет селезень к замерзающему крестьянину, чтобы согреться, как о том повествуется в одном из рассказов у Всев. Иванова; я не уверен также, в самом ли деле у Гладкова в „Цементе“ отдавалась Даша партизанам из-за любви к общему революционному делу; и даже у Бабеля есть страницы не всегда убедительные. Что же сказать о таких надуманных произведениях, как повесть Юрия Либединского „Завтра“, о таких поистине фантастических и вне литературы находящихся вещах, как роман Малашкина „Две войны и два мира“, где художественная правда совсем отсутствует! Наконец, у нас есть халтура, о ней еще давным-давно В. А. Соллогуб писал в своем „Тарантасе“:

„Теперешние портные, или литераторы, славно себе набили руку для выкройки. У них все в дело идет: и политика, и религия, и нравственность, и юридические вопросы, и философские задачи, а паче всего любовные похождения всевозможных родов... Эта литература приводит мне всегда на память крикливых сидельцев Апраксина двора, которые чуть не хватают прохожих за горло, чтобы сбыть им свой гнилой товар".

Да, у нас многие славно набили себе руку; все у них есть: и „выдержанность", и индустриализация, и международные хищники, и добродетельные герои, и разрешение половых проблем,—нет только иногда одного: подкупающей, искренней художественной правды. Сколько навыдумано, присочинено, измышлено, а то и прямо налгано, и сколько книжного добра тлеет в гостеприимных подвалах! И не своевременно ли пустить в ход особую эдакую машинку для разгрузки этих молчаливых и мрачных помещений, ибо мыши и крысы тут бессильны?!

Нам не хватает художественной правды. И здесь вновь и вновь следует вспомнить Льва Николаевича Толстого. Толстой—гений, Толстой—прозорливец, Толстые рождаются однажды в пятьсот, в тысячу лет. Но в чем поразительная, потрясающая убедительность его художественных произведений, где ключ к этой убедительности? Этот ключ надо искать прежде всего в простоте и в общеобязательности того, о чем писал Толстой. Толстой изображал только наиболее простые, общеобязательные в данных условиях душевные человеческие состояния; он умел выделять лишь самое очевидное, непременное, неизбежное. Несмотря на всю свою художественную мощь, он старательно отстранял от себя все мало-мальски сомнительное, недостоверное, запутанное, слишком сложное, непроверенное смутное и неясное, что не поддается словесному оформлению. Он не измышлял, не выдумывал, не касался того, чего не знал; больше,—он не писал и о том, что могло быть, но могло и не быть. Он шел от непреложного, обладая высочайшим чувством меры, постоянно себя ограничивая. И потому ему не было нужды оглоушивать читателя диковинными вещами, ужасами, придумывать острые, пикантные положения,

занимательную, запутанную, сложную фабулу, писать изощренным языком, манерничать, поражать читателя сверх-патетическими отступлениями,—словом, он не делал ничего такого, что постоянно делали и делают многие писатели. Толстой знал жизнь высшей аристократии своего времени, помещечью среду, крестьянский быт, и он изображал их. Но он не знал и не интересовался жизнью разночинной интеллигенции, мещан, купцов, чиновников, и они почти отсутствуют в его произведениях. Он не изображал также рабочих, городскую и деревенскую бедноту по той же самой причине. Но главное—он изображал простое, непременное и общеобязательное. Простоту он возвел в высший принцип своей художественной творческой работы. Недаром Пьер думал: „простота есть покорность богу".

Какими приемами пользовался Толстой, описывая внутренние состояния своих героев? Князь Андрей лежит раненый на поле сражения. Казалось бы, какая благодарная тема для художника, какой простор для фантазии, сколько можно написать самых трагических страниц, и сколько и в самом деле нагорожено, выдумано в наши дни, при описании подобных картин. Но ничего этого у Толстого нет:

„Он (Андрей. *А. В.*) раскрыл глаза, надеясь увидеть, чем кончилась борьба французов с артиллеристами, и желая знать, убит или нет рыжий артиллерист, взяты и спасены ли пушки. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже кроме неба—высокого неба, неясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками. „Как тихо, спокойно, и торжественно, совсем не так, как мы бежали, кричали и дрались. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его, наконец. Да! Все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба".

В чем здесь сила? Странно сказать, она в том, что Андрей Болконский, раскрыв глаза, увидел высокое небо. Только-то,—скажет, может быть, иной читатель, привыкший к сложным изображениям. Да, только, но в этом „только" весь толстовский гений. Увидеть высокое, бесконечное небо, сравнить его с недавним шумом сражения, подумать, что все обман

кроме этого неба—тут все очень просто. Толстовский прием, казалось бы, до крайности элементарен: он основан на контрасте. Сутолоке битвы противопоставлены: небо, облака, тишина, бесконечность. Но это видят все, кто находился, находится и будет находиться в положении князя Андрея, это просто и общеобязательно. И мы говорим и чувствуем—да, это было так и иначе быть не могло, это—художественно правдиво. Андрею Болконскому вместе с мыслью о небе, наверно, приходили в голову и другие мысли; лежа на поле сражения, он пережил и иные сложные и разнообразные ощущения, но Толстому они не понадобились: он ограничил себя кругом чувств и настроений всем понятных, для всех обязательных, самых характерных и самых достоверных. О небе князь Андрей должен был непременно подумать, остальное, виденное и передуманное им, могло быть, могло и не быть, и потому Толстой не воспроизвел эти другие состояния Болконского.

Андрей Болконский в Бородинском бою получает вторую рану:

„Граната, как волчек, дымясь вертелась между ним и лежащим ад'ютантом на краю пашни и луга, подле куста полыни. „Неужели это смерть?“ думал князь Андрей, совершенно новым, завистливым взглядом глядя на траву, на полынь, на струйку дыма, вьющуюся от вертящегося черного мячика. „Я не могу, я не хочу умереть, я люблю жизнь, люблю эту траву, землю, воздух...“ Он думал это и вместе с тем помнил о том, что на него смотрят...“

И здесь изображены самые главные и обязательные душевные состояния, и нет ничего сомнительного, случайного, того, что могло быть, но могло и не быть.

И так у Толстого всюду. Даже тогда, когда он рассказывал о необычайных, сложных эмоциях, почти не поддающихся изобразительным средствам искусства, он находил простые, обязательные образы. Таково, например, изображение кошмара и духовной смерти Андрея Болконского.

„Он видел во сне, что он лежит в той же комнате, в которой он лежал в действительности, но что он не ранен, а здоров. Много разных лиц, ничтожных, равнодушных, является перед

князем Андреем. Он говорит с ними, спорит о чем-то ненужном. Они собираются ехать куда-то. Князь Андрей смутно припоминает, что все это ничтожно и что у него есть другие важнейшие заботы, но продолжает говорить, удивляя их, какие-то пустые, остроумные слова. Понемногу, незаметно все эти лица начинают исчезать, и все заменяется одним вопросом о затворенной двери. Он встает и идет к двери, чтобы задвинуть задвижку и запереть ее. От того, что он успеет или не успеет запереть ее, зависит все. Он идет, спешит, ноги его не двигаются, и он знает, что не успеет запереть дверь, но все-таки болезненно напрягает все свои силы. И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит оно. Но в то же время, как он бессильно, неловко подползает к двери, это что-то ужасное, с другой стороны, уже надавливая, ломится в нее. Что-то нечеловеческое—смерть—ломится в дверь, и надо удержать ее. Он ухватывается за дверь, напрягает последние усилия—запереть уже нельзя—хоть удержать ее; но силы его слабы, неловки, и надавливаемая ужасным дверь отворяется и опять затворяется. Еще раз оно надавило оттуда. Последние сверхчувственные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. Оно вошло, и оно есть смерть. И князь Андрей умер. Но в то же мгновение, как он умер, князь Андрей вспомнил, что он спит, и в то же мгновение, как он умер, он, сделав над собой усилие, проснулся.—Да, это была смерть. Я умер—я проснулся. Да, смерть—пробуждение,—вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором. Он почувствовал как бы освобождение прежде связанной в нем силы и ту странную легкость, которая с тех пор не оставляла его".

То, что пережил князь Андрей, относится к душевным состояниям, трудно понимаемым в обычном, в нормальном состоянии; еще труднее чувства и мысли Андрея Болконского поддаются изображению. И, однако, Толстой нашел простейшие и обязательнейшие художественные средства. Он изобразил уход от жизни князя Андрея с помощью сновидения, довольно обычного, которое переживается и испытывается очень многими,

всем понятного и близкого. Многие из нас не раз переживали во сне то, что увидел Андрей Болконский: и это непонятное, страшное и безымянное, ломящееся в дверь, и ощущение, что нужно запереть дверь во чтобы то ни стало, и сознание, что нужное мгновение уже упущено, и эти попытки запереть дверь и даже эту страшную подробность, что дверь отворяется и затворяется и что половинки ее, наконец, открываются беззвучно. Простым, наглядным „приемом" Толстой приблизил, сделал понятным кризис, происшедший с князем Андреем. Тут полная победа над материалом, одержанная с помощью общеобязательного, и я не знаю в мировой литературе более гениальных и более простых страниц, чем те, которые посвящены Толстым смерти Андрея Болконского.

Толстой никогда не изменял своему основному приему. Наполеон стоит на Поклонной горе, он впервые видит Москву. О чем думает прославленный полководец? О том же, о чем непременно подумал бы любой из самых обыкновенных людей, находясь в положении Наполеона. Основное чувство, переживаемое Наполеоном, по-истине самое элементарное и убогое, даже ребяческое: „Вот он, наконец, этот знаменитый, азиатский город"... „это правда, что я в Москве"... „но неужели я в Москве?" Кутузова Толстой любил за то, что он был прост, говорил всегда самые обыкновенные вещи, за то, что он презирал и знание и ум, сложнейшие и хитроумнейшие диспозиции и верил лишь в правду народной стихии. Просты и примитивны Каратаев, Ерошка, Аким, Денисов, Ростовы. В чем смысл духовного переворота, пережитого Пьером в плену у французов? Толстой сообщает: „в первый раз Пьер вполне оценил наслаждение еды—когда хотелось есть, питья—когда хотелось пить, сна—когда хотелось спать, тепла—когда хотелось говорить и послушать человеческий голос"... О бурном и трагическом 12-м годе Толстой пишет: „рассказы, описания того времени все без исключения говорят только о самопожертвовании, любви к отечеству, отчаянии, горе и геройстве русских. В действительности же это так не было... Большая часть людей того времени не обращала внимания на общий ход дела, а руководилась только личными интересами настоя-

щего. И эти-то люди были самыми полезными деятелями того времени.“ Описывая природу, Толстой тоже оставлял в стороне все спорное, экзотическое, затейливое, подчеркивая лишь то, что должен видеть каждый из нас (но не всегда видит): „стояла та необычайная, всегда удивляющая людей, осенняя погода, когда низкое солнце греет жарче, чем весной, когда все блестит в редком, чистом воздухе, так что глаза режет когда грудь крепнет и свежеет, вдыхая осенний пахучий воздух; когда ночи даже бывают теплые, и когда в темных, теплых ночах этих беспрестанно, пугая и радуя, сыплются золотые звезды“ и т. д. Простота и общезначимость толстовского творчества имеют две стороны: никогда не следует у Толстого смешивать простоту изображения с неуклонным стремлением его живописать лишь самое обязательное и безусловное, хотя одно органически связано с другим. Толстой как бы говорит нам всегда своим несравненным художественным опытом: если вы хотите быть художественно-правдивыми, изображайте, описывайте, рассказывайте только то, что должно быть, не может не быть в данных условиях; изгоняйте не только все сомнительное, смутное, запутанное, но и то, что может быть, а может и не быть, лишь одно безусловное и общезначимое создает подлинно-правдивое произведение, и лишь этот „прием“ достигает верной цели: произведение искусства тогда долговечно и созвучно не узкому кругу лиц, а миллионам людей. Не надо думать, что толстовский „прием“ легок; наоборот, он—самый трудный: наиболее элементарные свои состояния мы обычно не замечаем, они слишком привычны и слишком первичны.

Нет сомнения, Толстой, как и всякий иной художник, сочинял, может быть, гораздо больше, чем это кажется с первого взгляда. Но художественная выдумка Толстого заключалась в своеобразном комбинировании материала, в его отборе и отсортировке согласно тому методу, о котором говорилось выше.

Могут возразить еще, что есть другой путь, путь Достоевского. Да, такой путь есть, путь изображения сложнейших психологических узоров, проникновения в сокровенные, в темные

недра человеческого духа, путь художественного эксперимента, доведенного до крайности. Что можно ответить на такое возражение. „Могий вместить, да вместит". Достоевский мог вместить, но творческий путь Достоевского и более узок; несмотря на свою гениальность, Достоевский не имел, и, вероятно, не будет иметь такого широкого влияния на читателей, какое имел и имеет Толстой. Кроме того, едва ли можно сомневаться и в художественной правде у Достоевского; не даром ученые, психиатры и психологи утверждают, что разные болезненные состояния, припадки эпилепсии, кошмары, бредовые и полубредовые ощущения, не говоря о прочем, описаны Достоевским с такой точной протокольностью, что могут помещаться в учебниках.

Символизм, футуризм, имажинизм, конструктивизм, космизм, ритмическая проза, „смещение плоскостей", пышное изобилие самых красочных, самых причудливых образов, эпитетов, азиатская пестрота и живописность, увлечение сказом, стилизацией, хитроумнейшие сюжеты „шиворот навыворот", плакатность, митинговость, „индустриализация" и „электрификация" стиля— а в итоге часто—огорченный, оглоушенный, недоумевающий, либо скучающий читатель. „Сколько их, куда, куда их гонят?" Да, мы готовы сдаться, готовы признать свое невежество, свою непосвященность в тайны школ и групп, готовы прославить их представителей и застрельщиков, но все же мы сомневаемся. Хорошо, превосходно, но нет уверенности—было ли непременно так, как о том повествуют и пишут стихи, или эта непременность отсутствует? И футуризм, и имажинизм, и космизм, и смещение плоскостей, и многое другое имеют свои исторические оправдания, свои несомненные заслуги. Наша современная литература самобытна, в ней содержится много поучительного, в ней нет гнилостного застоя и безыдейности,— за последние годы наша литература сумела привлечь к себе внимание обширных читательских кругов, и все-таки она не приблизилась к нему вплотную. В чем же препятствия? Причин много. Изрядной долею эти причины надо искать в том, что искусству наших дней все еще не хватает художественной правдивости. Для того же, чтобы ее было больше, в числе

всего остального нам следует твердо помнить завет Толстого — изображать только то, что непременно, безусловно бывает и избегать не только всего сомнительного, но и того, что может быть, но может и не быть. Нужно помнить, что пришел новый, низовой читатель, ему толстовская простота ближе замысловатых, затейливых приемов,—пора усвоить, что художественная выдумка не имеет ничего схожего с той психологической и всякой иной отсебятиной, которою нас совсем нередко награждают, да еще требуют благодарности, признаний и восхвалений.

* * *

Еще несколько дополнительных соображений о дурном сочинительстве. В русском переводе появились романы Марселя Пруста. „В поисках за утраченным временем", „Под сенью девушек в цвету". Романы Пруста очень трудны для усвоения. Они исключительно психологичны; между прочим, в них дается замечательное изображение процесса припоминания. Для писателя припоминание имеет гигантское значение. Художник должен обладать незаурядной образной памятью. Романы Пруста поучительны в том отношении, что в них писатель с исключительной тщательностью и правдивостью воспроизводит, с помощью каких средств, методов он заставлял себя припоминать такие мелочи из далекого прошлого, какие, казалось бы, безвозвратно погибли для памяти. Вот, например, один из выводов Марселя Пруста, касающийся процесса припоминания:

„Когда от недавнего прошлого ничего уже не осталось, после смерти живых существ, после разрушения вещей, одни только более хрупкие, но более живучие, но более невещественные, более стойкие, более верные запахи долго еще продолжают, словно души, напоминать о себе, ожидать, надеяться, продолжают, среди развалин всего прочего, нести, не изнемогая под его тяжестью, на своей едва ощутимой капельке огромное здание воспоминания".

Путем длительного, упорного, постоянного упражнения, наблюдений над собой, усилий Пруст довел припоминание

до предельной виртуозности. Читатель в самом деле убеждается, что автор не выдумывает, а правдиво восстанавливает драгоценнейшие картины и события из своего детства и юности. Если с этой точки зрения присмотреться ко многим произведениям наших современных писателей, то не трудно будет убедиться, насколько поверхностна и случайна бывает у автора творческая работа припоминания, как бледны, тусклы эти воспоминания, и как много в них надуманного и неправдивого. Из современных художников слова образной памятью больше всех наделен, пожалуй, Максим Горький; правдивы также „Повесть о многих превосходных вещах" А. Толстрго, „Детство и юность Алпатова" Мих. Пришвина.

## IV.

В „Былом и думах" Герцен писал:

„Ничего в мире не может быть ограниченнее и бесчеловечнее, как оптовые осуждения целых сословий по надписи, по нравственному каталогу, по главному характеру цеха. Названия — страшная вещь... Это — убийца, говорят нам, и нам тотчас кажется спрятанный кинжал, зверское выражение, черные замыслы, точно будто убивать — постоянное занятие, ремесло человека, которому случилось раз в жизни кого-нибудь убить... Я имею отвращение к людям, которые не имеют, не хотят или не дают себе труда итти дальше названия, перешагнуть через преступление, через запутанное, ложное положение, целомудренно отворачиваясь или грубо отталкивая".

Суждения по надписи вообще свидетельствуют о большом скудоумии, но в искусстве они бывают прямо гибельными. Искусство конкретно. Общее, типичное в искусстве обнаруживается лишь с помощью и при посредстве особенного, индивидуального, неповторимого. Произведение искусства перестает быть убедительным и художественно правдивым как только эту конкретность изображения подменяют „суждениями по надписи". У нас таких подмен сколько угодно. Чаще всего к таким и подобным подменам прибегают благодаря убогому толкованию классовой точки зрения. У нас постоянно смешивают

суб'ективные чувства, мысли и настроения изображаемых героев с их действительным значением в жизни. Поэтому и полагают, что капиталист лично всегда мерзавец, исчадие ада, зверь, подлец, изверг и т. д. Существует особый шаблон в изображении владельца фабрики, кулака, белогвардейца, мещанина, коммуниста, рабочего, комсомольца; всякое отклонение от этого шаблона считается отступничеством; строчатся грозные статьи, делаются отечественные и начальственные внушения, исступленно работают редакционные ножницы и красный карандаш. Читатель же со скукой откладывает книгу в сторону, в лучшем случае говорит: благонамеренно, но сухо и безжизненно. И старательные советчики и сам писатель не понимают, что они оказывают революционному искусству медвежью услугу.

Наше время — тенденциозное. В эпохи острых классовых битв тенденциозность — неизбежное и естественное явление в искусстве. Но и тенденциозность бывает различная. Иногда тенденциозность содействует художественной убедительности произведения и во всяком случае не мешает ей. Это бывает тогда, когда художник сохраняет чувство меры, когда тенденция органически связана со всем мировоззрением художника, и когда она поясняет, усиливает правдивость изображения. Поэтому-то такие заведомо тенденциозные произведения, как „Что делать" Чернышевского, „Кто виноват" Герцена-Искандера, „Андрей Кожухов" Степняка-Кравчинского в свое время оказывали могучее воздействие на целые революционные поколения. К сожалению, тенденциозность художественных произведений нашего времени очень часто не удовлетворяет этим основным требованиям. Прежде всего, у нас много грубых, явно фальшивых и бессовестных подделок под революционность. Об этом говорилось и писалось вполне достаточно, но „воз и поныне там". Гораздо, однако, опаснее поверхностное усвоение революционно-марксистской идеологии пролетариата, лишь бы выходило хотя бы и дешево, но зато горячо. Это опаснее потому, что с первого взгляда тут все на месте, но при первой же жизненной проверке такая „выдержанность" терпит очевидные крахи, а в искусстве лишь очень прозрачно прикрывает

самое обыкновенное „российское“ мещанство, литературный и нелитературный карьеризм, а то и впрямь самые недвусмысленные пошлости и враждебное отношение к делу рабочего класса.]

* * *

В искусстве, как и в других областях жизни, мертвое всюду хватает живое и мешает правдоискательству. Художник, подобно остальным обыкновенным людям, всегда несет с собой огромный груз прошлого; унаследованные, атавистические инстинкты, отжившие предрассудки, привычки, верования, давным-давно сданные в архив передовыми людьми мысли, закорузлые обывательские суждения, ничтожные, ходкие мненьица — все это окружает художника с раннего детства и до последнего его часа и все это препятствует постигнуть ту художественную правду, которая смутно мерещится ему. Все это ему нужно преодолеть. Лишь тогда художнику открываются своеобразные видения в окружающем, только тогда он начинает видеть то, что не видят, не замечают другие, и лишь в эти моменты он переживает то особое творческое самочувствие, которое называется вдохновением. В примелькавшихся фактах, в мелкой повседневной жизни он неожиданно для себя находит новый смысл, пережитое получает новое освещение, постигаются новые истины. Особенно это нужно помнить в революционные эпохи, когда наши чувства и наши мысли явно отстают от общественного бытия. В частности, в эти моменты особенно важно, чтобы писатель вдохновлялся не книгами, не газетами, не журнальными статьями, а самой жизнью; потому что только она помогает художнику освободиться от всего застойного, отжившего. Как это ни странно, наша литература, и пролетарская и непролетарская, органически еще не слилась с нашей действительностью. Иногда испытываешь впечатление, что жизнь сама по себе, а наше исскуство само по себе. Искусство лишь соприкасается с жизнью, но не входит в нее составною частью. Оттого-то и у искусства наших дней есть свои беспризорники; беспризорником является средний рабо-

чий, работающий на фабрике и на заводе, о нем не умеют писать, его быта не знают, беспризорником является современный чиновник и бюрократ, беспризорником является новый буржуа, нэпман; беспризорными были дети революции—о них стали писать только за последние два года („Республика Шкид", Дневник Кости Рябцева" и т. д.), словом беспризорных тем у нас сколько угодно, и это свидетельствует о том, что наше искусство еще очень сильно вдыхает в себя тепличный, парниковый воздух.

Вдохновляются плохо усвоенными передовыми статьями, стилизуют, рабски подражают образцам прошлого, слегка гримируют прежних, хорошо известных героев и героинь, списывают друг у друга, занимаются прямыми плагиатами, воруют и целые страницы и отдельные фразы и образы, выдавая их простодушным читателям за свою творческую работу. За последнее время, например, особенно рьяно и беззастенчиво „используют" Бунина: он за рубежом и новому читателю часто известен лишь по наслышке. Такое „использование" старого культурного наследства практикуется очень широко. Пора ему положить конец. Излишне напоминать, насколько все это вредит художественной правде и убедительности.

* * *

Есть еще одно условие, необходимое для художественно-правдивого изображения жизни. Об этом условии у А. П. Чехова очень хорошо напоминает старик-профессор в „Скучной истории": „Исключая двух-трех стариков,—говорит он,—вся нынешняя литература представляется мне не литературой, а в своем роде кустарным промыслом, существующим только для того, чтобы его поощряли, но неохотно пользовались его изделиями. Самое лучшее из кустарных изделий нельзя назвать замечательным и нельзя искренно его похвалить без „но"; то же самое следует сказать и о всех тех литературных новинках, которые я прочел в последние 10—15 лет; ни одной замечательной, и не обойдешься без „но". Умно, благородно,

но не талантливо; талантливо, благородно, но не умно или, наконец,—талантливо, умно, но не благородно.

„Я не скажу, чтобы французские книжки были и талантливы, и умны, и благородны. И они не удовлетворяют меня. Но они не так скучны, как русские, и в них не редкость найти главный элемент творчества — чувство личной свободы, чего нет у русских авторов. Я не помню ни одной такой новинки, в которой автор с первой же страницы не постарался бы опутать себя всякими условностями и контрактами со своею совестью. Один боится говорить о голом теле, другой связал себя по рукам и по ногам психологическим анализом, третьему нужно „теплое отношение к человеку", четвертый нарочно целые страницы размазывает описаниями природы, чтобы не быть заподозренным в тенденциозности. Один хочет быть в своих произведениях мещанином, другой непременно дворянином и т. д. Умышленность, осторожность, себе на уме, но нет ни свободы, ни мужества писать, как хочется, а стало быть, нет и творчества".

Отзыв профессора относится к временам стародавним, но с известными ограничениями он может быть отнесен и к нашей литературной действительностя. Не будем самообольщаться: у нас тоже много (конечно, далеко не все) похоже не на литературу, а на кустарный промысел, существующий только для того, чтобы его поощряли, но неохотно пользовались бы его изделиями. В литературе у нас расплодилось много бесхребетных и беспринципных людей. Они снуют повсюду — одни с одной лишь готовностью услужить, другие с кукишем в кармане, третьи—равнодушные ко всему, за исключением червонца, четвертые—с обалделым и измученным видом, пятые — „с социальным нахрапом", шестые—с ударностью, седьмые — еле очухавшись от перепоя, восьмые — с твердым убеждением, что нынешний читатель „не разберет" и т. д. и т. д., а в итоге — ремесленные, никому ненужные изделия. Мы не можем отказаться от опеки. Мы не можем допустить, чтобы чувство личной свободы испытывали враги революции, полувраги, опустившиеся мещане, но все надо делать с разумом, чего у нас, по правде говоря, сплошь и рядом нехватает.

У нас часто смешивают современность с злободневностью. Истинный, правдивый и чуткий художник должен находиться в тесном, в органическом союзе с нашей революционной современностью: торжество международного коммунистического дела — вот единственная верховная цель творческой работы художника наших дней; в соответствии с этим он должен суметь отразить новые чувства и мысли наиболее передового класса, обязан уметь подметить, подглядеть ростки нового быта, повести борьбу со всеми и со всяческими пережитками. Но это не означает, что нужно подпевать разным группкам, угождать рынку, дурным вкусам, моде. Художник должен уметь сочетать временное с вечным. Только тогда его вещи и становятся достоянием будущего и только в таких произведентях подолгу живет художественная правда.

---

## ЗАМЕТКИ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ.

Литературной шумихи у нас хоть отбавляй. Это вполне естественно. К сожалению, суета сплошь и рядом мешает нам оценить по достоинству значительные литературные явления. Не так давно вышли из печати три тома воспоминаний Т. А. Кузминской „Моя жизнь дома и в Ясной Поляне“ и об'емистая книга К. С. Станиславского „Моя жизнь в искусстве“. Книги замечательные, а о них говорили и писали мало. Их отметили, но именно только отметили. Меж тем они заслуживают несравненно большего внимания. Они дают богатейший материал для самых разносторонних размышлений. Они написаны неторопливо, ясным, простым и выразительным языком, с глубокой любовью к тому, о чем они повествуют, со средоточенностью и с редкой в наши дни искренностью и честностью. Словом, они принадлежать к прочным литературным фактам нашей современности.

И к воспоминаниям Кузминской и к книге Станиславского возможны и законны самые разнообразные подходы. Они интересны с историко-бытовой стороны, так как в них ярко воскресает прошлое; они крайне любопытны и со стороны портретной: перед читателем проходит в живом изображении ряд лиц, известных всему культурному человечеству: Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, М. Горький, Метерлинк, Фет, С. А. Толстая и прежде всего сами авторы. Но кроме того, эти книги поднимают вопросы, относящиеся к психологии художественного творчества, при чем речь идет о творческих путях таких несравненных и единственных корифеев, какими являются Толстой в прозе и Станиславский на сцене. И Кузминская и Станиславский позволяют нам заглянуть несколько

в таинственную лабораторию творческой работы. Психология и методы художественного творчества занимают современное литературное поколение с каждым днем все сильней и сильней, начиная с рабочих корреспондентов и кончая опытными мастерами. В этом оправдание нашего особого подхода к мемуарам обоих авторов.

## I. РЕАЛИЗМ ТОЛСТОГО.

Т. А. Кузминская — младшая сестра Софии Андреевны Толстой, урожденная Берс. С нее Лев Николаевич писал Наташу Ростову. Воспоминания ее относятся ко времени 1846—68 годов. Она помнит Толстого еще военным. Она рассказывает о знакомстве с ним, об его ухаживаниях за Софией Андреевной, о сватовстве и женитьбе Льва Николаевича. Перед нами проходят далее первые годы семейной жизни Толстых в Ясной Поляне, куда Кузминская часто ездила, и где она подолгу гащивала. Семейные вечера, праздники, охота, пикники, поездки к знакомым и к родным, переписка, личная жизнь „Тани", ее любовные увлечения и огорчения, беседы со Львом Николаевичем последовательной чредой следуют друг за другом. В ту пору Толстой написал своих „Казаков" и „Войну и Мир". Воспоминания Кузминской, таким образом, воспроизводят лучшие годы и личной и художественной жизни Льва Николаевича.

Книга Кузминской подтверждает, что гений Толстого был вполне реалистический. Толстой прежде всего наблюдал, видел, запоминал, подмечал и меньше выдумывал и сочинял. Он шел иными путями, чем, скажем, Гоголь и Достоевский. Гоголь и Достоевский в своем творчестве лишь отталкивались от жизни, от действительности. Своих героев они помещали в полуреальную, в полу-фантастическую среду. Они так делали потому, что действительность их угнетала, не удовлетворяла. Они жили с ней не в ладу. Находясь в особом полу-фантастическом миру, их герои и сами как бы приобретали черты, жизненно неправдоподобные, но, конечно, правдоподобные художествено. Их лица то вытягивались редькой хвостом к верху, то суживались

редькой хвостом к низу, то становились похожими на тыкву, то у них, как у чудесного колдуна из „Страшной мести“, вырастали звериные клыки и появлялись горбы, то искажались такой судорогой, что помимо этой судороги трудно и разглядеть что-нибудь другое. Кто, когда и где видел в живой жизни Плюшкина, Хлестакова, Ноздрева, а тем более Раскольникова, Смердякова, Свидригайлова, Карамазова? Ноздревщину, карамазовщину, хлестаковщину всякий встречал и встречает на каждом шагу, но в реальном виде ни герои Гоголя, ни герои Достоевского не существуют. Они мыслимы лишь в той искусственной среде, в какую они поставлены волею художников. Поместите их в нашу повседневную жизнь, и они потускнеют, поблекнут, потеряют свою краски, свою заостренность.

Другое дело Толстой и герои его произведений. Разумеется, и он не был копировальщиком. Наблюдая и создавая своих героев, он отбирал одни черты и свойства, оттеняя их, затемняя другие. Он прибавлял к своим героям то, чего им, по его мнению, недоставало. Вопреки утверждению М. Цявловского, можно согласиться со Львом Николаевичем, который однажды заметил: „я перетолок Соню с Таней и вышла Наташа“. Это правдоподобно. Но все же в Наташе больше „Тани“ и меньше „Сони“. Самое же главное в том, что Толстой никогда не окружал своих героев искусственной, полу-реальной средой. У него не было к тому никаких побуждений. Такой мир ему был чужд, ибо в те годы Толстой жил полновесной и полноценной для него жизнью настоящего. Он любил в то время жизнь, как она есть, он был доволен, счастлив, здоров. Он нисколько не тяготился ни своим положением помещика, ни своими родными и знакомыми. Безусловно и тогда ему были знакомы известные сомнения, но они не занимали в его жизни сколько-нибудь заметного места. Недаром в предисловии к „Войне и Миру“ он писал в 1864 г.: „Жизнь аристократии того времени, благодаря памятникам того времени и другим причинам, мне понятна, интересна и мила“ (цитирую по предисловию М. Цявловского к мемуарам Кузминской). Толстой находился по отношению к своей тогдашней среде в состоянии счастливого душевного равновесия.

Он увлекался своим поместьем, хозяйством, разводил свиней, охотился, его семейная жизнь была благополучна. Кузминская приводит в своих книгах богатую семейную переписку. Вот какие письма Лев Николаевич писал в те годы вдвоем с Софьей Андреевной:

Лев Николаевич: „Татьяна, милый друг, пожалей меня, у меня жена гвупая (глу), выговариваю, как ты".

Соня: „Сам он глупый, Таня".

Лев. Ник.: „Эта новость, что мы оба глупые, очень тебя должна огорчить, но после горя бывает и утешение, мы оба довольны, что мы глупы и другими быть не хотим".

Такие и подобные письма пишутся только в довольстве и в счастье. Вот рассказ Кузминской о случае на охоте. У Кузминской ослабла подпруга седла, седло стало с'езжать на бок, и вместе с ним стала с'езжать с лошади и Кузминская, запутавшись в амазонке.

„Я снова стала звать Льва Николаевича, но голос терялся за ветром, а я услышала неотразимо привлекательный крик:

— Ату его! Ату его!

И через несколько секунд мимо меня пронесся заяц, большой русак, преследуемый вытянувшимися в струнку борзыми. За ними рванулись и мои собаки.

— Левочка! Падаю! — кричу я изо всех сил, видя, как он летит мимо меня на своей быстрой, сильной белой лошади.

— Душенька, подожди! — проскакав, закричал он".

Возвратившись, Лев Николаевич прежде всего сказал с досадой: „Ушел". В другом месте Кузминская рассказывает, как поступал тогда иногда будущий непротивленец:

„Когда мы сидели в воде, проходили какие-то два „пиджака". Они начали, смеясь, дерзить нам, говоря, что унесут наше платье. Мы сидели глубоко в воде и только говорили: „пожалуйста, уйдите", но они не унимались. К счастью, вдали шел Лев Николаевич. Они увидели его и ушли. Соня отчаянным голосом закричала:

— Левочка!

Мы никого уже после не видели, но узнали, что Лев Николаевич, поймав одного из них, отколотил его палкой".

Да, тогда Лев. Ник. был далек от непротивления злу насилием и от мизантропического отношения к жизни. Он любил и ценил прелесть простых вещей, ощущал их аромат, он находился в зените славы и добра. И ему не нужно было отрываться от земли, покидать ее, ему незачем было создавать полу-реальный, полу-бредовой мир Гоголя и Достоевского. Он не видел вокруг себя ни „мертвых“ душ, ни злую сладострастную карамазовскую силу. Его мир был ясен, чист. В полном соответствии с таким восприятием жизни развивался, креп, рос и гений Толстого. Воспоминания Кузминской отчетливо и убедительно показывают, что Лев Николаевич в своих произведениях изображал близких ему людей и подлинные события с наибольшей приближенностью к действительной правде, какая только мыслима в искусстве. Читая мемуары Кузминской, все время невольно вспоминаешь соответствующие главы и части из „Войны и Мира“. Образ Наташи Ростовой совпадает с образом „Тани“ до такой степени, что является сомнение, не повлиял ли роман Толстого на мемуары Кузминской, чего на самом деле, конечно, нет. Поразительно совпадают не только образ Тани с образом Наташи, но и события в их жизни: увлечение Анатолем, болезнь, раздумия, выздоровление, охота, гроза и т. д. Полной пригоршней Лев Николаевич черпал из окружающей его семейной жизни даже „мелочи“, те мелочи, которые больше всего ценятся в искусстве. В одном из своих писем Поливанову „Таня“ пишет: „Он (Лев Ник. *А. В.*) будет скоро печатать третью часть. Он немного читал нам. Прелестно. Но что ужаснее всего, что Анатоля описал, да ведь как похоже! Его разговоры со мной, и даже как разглядывал бархатку на шее“. Мы узнаем также, что одна из самых очаровательных деталей в „Войне и Мире“, сцена с куклой, целиком перенесена Львом Николаевичем в роман из действительности.

Нет сомнения, Толстой изображал „похоже“ мир Наташи, Болконских, Долли, Анны Карениной, так как он ни на миг в то время не хотел оторваться от этого мира, он был ему мил и интересен. Если у Гоголя и Достоевского их герои тускнеют в реальной повседневности и, наоборот, становятся

ярко зримыми в искусственной, часто в полубредовой обстановке, то герои и персонажи романов Толстого мыслимы только в своем подлинном быту. Окружите Наташу Ростову, Пьера, Китти, Куракина миром Гоголя и Достоевского, и они станут в нем просто невозможны, они в такой действительности не нужны, не ко двору. Можно поэтому сказать в виде обобщающего вывода: толстовский реализм с его „похожими“ изображениями лиц и событий питается в искусстве языческой жизнерадостностью, любовью к реальному миру. По толстовскому пути в художестве идут люди, которые жадно и радостно „приемлют мир“, любят „клейкие весенние листочки“ без надрыва, без вручения билета, без мук и опасений.

Какой путь ближе в наши дни нам, взыскующим нового града, путь ли „похожего“ изображения Толстого, или путь отрицания и сочинительства Гоголя и Достоевского? Надо полагать, что нашим современным художникам надлежит искать синтеза обоих методов в искусстве. Нам близок и дорог Толстой, так как, подобно ему, и мы крепко любим плоть жизни, землю, ее радости и утехи, мы тоже жадные до жизни люди, мы язычники, но нам далеко не все „мило“ в той действительности, какая нас все еще окружает. Мы, новые и решительные преобразователи, не можем находиться в том счастливом душевном и физическом равновесии, каким обладал Лев Николаевич, когда писал „Войну и Мир“. Не все мы в мире принимаем, и здесь нам близки Гоголь и Достоевский с их острой неудовлетворенностью, с их тоской по выпрямленному во весь свой рост человеку. Но, отрицая действительность, Гоголь и Достоевский не сумели примирить идеальное с реальным, им нехватало диалектического, жизненного отрицания, и потому их протест против жалкой, пошлой и страшной действительности заканчивался тупиком, либо уводил их в мир бреда и фантастики. Искусство революции должно суметь органически слить реализм Толстого с романтикой Гоголя и Достоевского, освободив первый от чрезмерного преклонения перед действительностью, а второй от мрачной

мизантропии, пессимизма и скепсиса. В конце же концов реализм Толстого нам ближе, он полнокровней, сочней, от него пышит здоровьем и радостью, поэтому его, как принято теперь выражаться, следует принять за основу. Задача сочетания реализма с романтикой у нас, собственно говоря, даже и не поставлена как следует. У нас предпочитают пока, к сожалению, топтаться на месте, повторять общие места, политиканствовать и искать всяческих уклонов даже там, где их нет и в помине. Больше других к разрешению этой задачи практически подошли в некоторых своих вещах М. Горький, а из молодых писателей Бабель.

## II. ТАЙНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ.

„Война и Мир“ и другие художественные произведения Льва Ник. до сих пор поражают ясновидением. Гению Толстого как будто были открыты тайники человеческой психологии, особенно поразительна его способность проникать в бессознательные, в самые темные недра нашего поведения. Кажется, присутствуешь при чуде, когда с помощью несовершенного нашего языка ясно и наглядно показывается, изображается то, что с первого взгляда и не поддается словесному оформлению. Однако мы знаем, что ничего сверхестественного в необычайном даре Толстого нет. Он основан на свойстве художника перевоплощаться, вживаться в другого человека, мыслить его мыслями и чувствовать его чувствами. Свойством перевоплощения Лев Николаевич обладал в наивысшей мере. „Он умел понимать и сочувствовать всякому возрасту“,— замечает Кузминская. „Он пристально глядел на меня, и мне казалось, что его глаза насквозь пронизывают меня и читают все мои сокровенные мысли без всяких препятствий“. „Левочка все знает“... „он слишком много вмещал в себе“ и т. д. Именно в связи с этой интуитивной способностью понимать и сочувствовать всякому возрасту, следует рассматривать утверждение Льва Николаевича — все, что разумно, то бессильно; все, что безумно, то творчески производительно. Но и дар художественного перевоплощения, как и все в мире, разви-

вается только при наличии благоприятных условий. Воспоминания Т. Кузминской, между прочим, замечательны тем, что наглядно показывают — какие условия благоприятствовали Льву Николаевичу с таким интуитивным проникновением изображать и Наташу, и Китти, и Левина, и Анну Каренину, и Анатоля, и старого князя. Пожалуй, в этом главная ценность ее мемуаров.

Кузминская сообщает:

„Надо было знать его (Л. Н. *А. В.*), чтобы понять, что обыденная картина счастья — жена, дети, богатство — не могли удовлетворить его, как удовлетворяла большинство людей типа Берга в „Войне и Мире". Запросы такого человека, как Лев Николаевич, были исключительные". С этим нельзя не согласиться: душевный мир Толстого и тогда был сложным. Но мы отметили выше, что „запросы" в те годы не колебали счастливого душевного равновесия Льва Николаевича. Среда, в которой с довольством жил тогда Толстой, прежде всего была средой домашнего и помещичьего уюта, жены, детей, родных и знакомых. „Обыденная картина" стояла на первом плане. В трех томах воспоминаний Кузминской лишь кое-где случайно и скупо разбросаны намеки на общественные настроения яснополянских, черемошницких, пироговских и кремлевских жителей. Замечания эти крайне бледны и наивны. Общественная жизнь в яснополянском быту тогда занимала третьестепенное место. Вспомним, что в то время уже в разгаре было разночинное движение 60-х годов, что это была эпоха резких и острых общественных сдвигов. Как же отнесся Лев Николаевич к этому сдвигу? Очень отрицательно. Прежде всего он уехал в усадьбу, занялся хозяйством, правда, неудачно. Кузминская рассказывает, что Львом Николаевичем была сочинена комедия „Нигилист", переделанная им позже в пьесу „Зараженное семейство", кстати сказать, до сих пор не опубликованную по неизвестным причинам. В этой пьесе нигилисты осмеиваются и осуждаются потому, что они разрушают добрые, патриархальные семейные устои. Такое отношение Толстого к шестидесятникам для него отнюдь не случайно. Лев Николаевич в вопросах семьи и брака придерживался тогда

весьма консервативных взглядов. Он был против высшего образования женщин, против женского равноправия. По свидетельству Кузминской он утверждал: „Вот Вильгельм говорит: для женщины должно быть: Kirche, Küche, Kinder [1])... А я говорю: Вильгельм отдал женщине все самое важное в жизни". „Самое важное в жизни" в те годы в Ясной Поляне были жена, дети, родственные связи, благополучие. Нам, поколению иного социального происхождения, выросшему в накаленной революцией общественной среде, теперь трудно, даже почти невозможно представить яснополянскую жизнь того времени,— до такой степени общественное у нас подчинило, заслонило собой личное, семейное, да и семья у нас совсем другая. Можно удивляться этому укладу, где все приспособлено, приурочено было прежде всего к семье, где все дышало, насыщено было женой, детьми, кухней. По-своему это была очень крепкая, счастливая жизнь, очень узкая, очень эгоистическая, косная, огражденная от окружающего высоким частоколом, равнодушная ко всему, что делалось за этим частоколом, со своими богатыми радостями и огорчениями, в своем роде единственная и неповторимая, ибо едва ли она когда-нибудь восстановится хотя бы и в подновленных несколько формах.

Общественной жизнью очень мало занимались в Ясной Поляне, зато сколько внимания уделялось семье, рождению первенца, родственникам, плохому самочувствию кого-нибудь из родных. Кузминская подробно рассказывает о своих увлечениях Анатолием, о любви к Сергею Николаевичу, старшему брату Льва Николаевича, об отношениях к Кузминскому, о своем замужестве. Лев Ник. неотступно следит за всеми думами и чувствами, поступками своей свояченицы. Он подробно выспрашивает ее, входит в мелочи, советует, предупреждает, пишет пространные письма, наводит справки, волнуется, огорчается, радуется. Когда „Таня" не приехала во-время из Черемошни в Ясную Поляну, он писал ей:

„Милый друг, Таня! Ты не можешь себе представить, как мы вас ждали в продолжение двух дней 30-го и 31-го, до

---

[1]) Церковь, кухня, дети.

той печальной минуты, когда после обеда 31-го, принесли нам твое письмо. Благодаря нашим милым девочкам и, должно быть, любви к тебе и Дьяковым мне сделалось 13 лет. И такое страстное желание было, чтобы вы приехали, что эти два дня я ничем не мог заниматься, ни об чем думать, как об вас, и каждую минуту подбегал к окну и обманывал девочек: „едут, едут!“ и все напрасно. Потом, как получили твое письмо, у меня было чувство, как будто какое-то несчастие случилось, или преступление с моей стороны, которое отравило и отравит теперь всякое удовольствие“.

В письме нет никаких преувеличений. Лев Николаевич не только, как принято теперь выражаться, „принимает близкое участие“ в судьбе свояченицы, он живет вместе с ней одной жизнью, он с ревнивой братской и отеческой нежностью, с преданностью, любовно и самоотверженно, как человек, а не как только писатель, собирающий интересный для романа материал, входит во все обстоятельства жизни Кузминской. И свояченица платит ему той же ценой,—она не умеет, не может скрывать от него даже и таких настроений и помыслов, в которых трудно ей признаваться и себе самой. И она также постоянно обращается за советами к „Левочке“, пытает его, живет его интересами. Надо отметить, что в этих их отношениях нет ничего необычайного: все остальные члены семьи, близкая родня, связаны друг с другом не менее крепкими узами,—старик Берс, София Андреевна, Сергей Николаевич, семья Дьяковых и т. д. В тогдашней Ясной Поляне семейная жизнь не только занимала главное место, она была раскрыта для каждого члена семьи, она была известна до мелочей друг другу. В Англии есть поговорка: мой дом—моя крепость. Яснополянские дома тоже были крепостью для всего неродственного, иносословного, инoклассового, но они были радушно открыты для членов фамилии, открыты не только в смысле хлебосольства и гостеприимства, но и во взаимных, во внутренних друг ко другу отношениях людей. Вот почему с такой потрясающей прелестью, с силой, с неподражаемой художественной правдой, с такой исключительной интуитивной прозорливостью изображены в „Войне и Мире“ и Наташа, и Пьер,

и Анатоль, и Долохов, и Петя и вся вообще семейная жизнь дворянских гнезд прошлого века. Толстой обладал удивительным даром художественного перевоплощения, но ему сравнительно легко было перевоплощаться, думать думами, чувствовать чувствами Ростовых, Облонских, Карениных, Вронских, потому что эти думы и чувства, благодаря особо благоприятным условиям, были для него на виду, открыты, ясны и понятны. В этом тайна гениальных интуиций великого писателя. Не так давно тов. Правдухин в статье, написанной им по поводу повести Фадеева „Разгром", сетовал на то, что наши современные, и в особенности, пролетарские писатели слишком риторично, сухо, по-монашески и геометрично изображают своих героев и, в частности, не умеют показывать их в их личной и семейной жизни. В пример он ставил Толстого, у которого Пьер, Ростовы и т. д. изображены со всеми их семейными и личными интересами. Это, конечно, правда, что наши молодые писатели часто схематично и сухо подходят к своим героям, но думается, что наши художники и не смогут никогда с такой обольстительной и чудесной силой показать своих героев в их личной и семейной жизни, потому что такая семейная, личная жизнь, какая запечатлена Толстым, была и быльем поросла, да и кроме того она более скрыта для всякого, даже родственного взгляда. Современный художник, даже и с большим даром интуитивного чутья, не сможет, не сумеет поэтому дать нам личную жизнь своих героев так, как ее в свое время нам показал Толстой. У нас общественное подчиняет себе личное, семейное даже и у тех, кто сторонится общественной жизни и хотел бы закрыть себя в обывательской скорлупе. Таков стиль эпохи. По-другому мы живем, другая у нас семья, другие отношения внутри ее. Правда нашей семейной жизни ближе к отношениям между Дашей и Глебом, и скорее всего художественно прав Фадеев, когда он повествует как Левинсон сунул нераспечатанным в карман письмо от жены и только вечером вспомнил о нем. Но это уже тема особая, нам же здесь надо отметить пока следующее: дар художественного перевоплощения, — есть дар природный, но он развивается только тогда, когда есть налицо из-

вестные благоприятные условия. Одним из таких условий является, например, живое воображение. Другим, не менее, а может быть, более важным условием, служит „любовь ревнивая“ со стороны художника или ненависть его, вообще наличие сильных чувств по отношению к тем, кого он изображает в своих произведениях. Нельзя с холодным бесстрастием перевоплощаться, каким бы разнообразием и богатством мыслей и чувств не обладал художник, нельзя этого делать и в том случае, если художнику не оказывается могучей, любовной и искренней поддержки со стороны тех, кого он потом „похоже“ изображает. Лев Николаевич создал неповторимый образ Наташи, а вот революционеры в романе „Воскресенье“ ему удались хуже: и он им и они ему были чужды. Творческий акт есть акт, в котором принимают участие и художник и модель для его произведения. Вот о чем убедительно свидетельствуют, между прочим, превосходные воспоминания Т. Кузминской. Эту простую истину о перевоплощении, к сожалению, постоянно забывают очень многие из наших современных писателей, бесшабашно и легкомысленно штампующие и фабрикующие свои вещи по „социальному заказу“, который столь же бесшабашно, вульгарно, легкомысленно и примитивно пред‘является им не в меру ретивыми критиками и лирическими управделами. Поэтому напоминать о некоторых простых и необходимых истинах сейчас совсем не бесполезно.

## III. О ТЕХНИКЕ, ОБ ОТЗЫВАХ СОВРЕМЕННИКОВ.

Поучительны и занимательны в воспоминаниях Кузминской и рассказы о том, как технически работал Лев Николаевич над своим лучшим романом, как он в то время относился к отзывам критиков и своих современников.

Лев Николаевич часто диктовал Кузминской главы из „Войны и Мира“.

„Я как сейчас вижу его: с сосредоточенным выражением лица, поддерживая одной рукой свою больную руку, он ходил

взад и вперед по комнате, диктуя мне. Не обращая на меня никакого внимания, он говорил вслух:

— Нет, пошло, не годится.

Или просто говорил.

— Вычеркни.

Тон его был повелительный, в голосе его слышалось нетерпение и, часто, диктуя, он до трех, четырех раз изменял то же самое место. Иногда диктовал он тихо, плавно, как будто что-то заученное, и тогда выражение его лица становилось спокойное. Диктовал он тоже страшно порывисто и спеша".

Известно, что Лев Николаевич был строг и требователен к себе, как к художнику: „Война и Мир" переделывалась и переписывалась много раз. Ныне об этом многие забывают. Рукописи даже с внешней стороны свидетельствуют о неряшливости, о чрезмерной торопливости автора, иногда сдается почти черновая работа. Обычные ссылки — у нас нет дворянских Ясных Полян — справедливы, но не убедительны. Это — одни лишь „жалкие слова". Когда читатель раскрывает книгу, ему нет дела, что автор романа, повести, рассказа, поэмы не имел кабинета, голодал, не имел достаточно времени, чтобы отделать свою вещь. Ему нужна высокая художественная квалификация. Он может сказать, — я готов содействовать писателю, бороться и домогаться вместе с ним улучшения его материального и правового положения, но, когда он отдает на суд мне свою книгу, здесь каждое слово должно быть взвешено и проверено.

Лев Николаевич впоследствии, на ущербе своей жизни, весьма равнодушно относился к отзывам критики на его художественные произведения, но в ту пору, когда он писал „Войну и Мир", его отношение к критике было совсем иное.

„Мне рассказывал брат, — вспоминает Кузминская, — что Лев Николаевич, как вышел февральский „Русский Вестник", по утру, еще не вставши, посылал его за газетой, где должна была быть, не помню чья, критика. Он с волнением ожидал ее, и, когда брат замешкался, Лев Николаевич торопил, говоря: — Ты ведь хочешь быть генералом от инфантерии? Да?

А я хочу быть генералом от литературы! Беги ско рей и при неси газету!".

Толстой писал в то время жене:

„Опасно, когда не похвалят, или наврут, а зато полезно, когда чувствуешь, что произвел сильное впечатление".

Тут невольно опять и опять приходят на ум наши современные настроения. Почему принято сейчас думать, что хвалить „обещающего" художника вредно? Правда, у нас часто не хвалят, а захваливают и притом захваливают не по заслугам, а из групповых, из кружковых интересов. Это, конечно, вредно. Но лучше, полезней для художника помочь ему, ободрить, чем набивать критические шишки. Лучше это и для читателя, так как приучает его внимательно относиться к художнику, искать у него положительное, ценное. В нашей же литературе складываются и худшие нравы: наврать, исказить, „обложить", оборвать цитату там, где ее никак нельзя обрывать, вставить в нее даже свои словечки считается делом обычным и как бы даже и молодецким. Между тем монопольное положение коммунистической печати обязывает к особой осторожности, к особой ответственности, и следует, в частности, всегда помнить слова Толстого: „опасно, когда не похвалят".

Любопытны отзывы современников-писателей о первых частях „Войны и Мира". Тургенев ответил отцу Кузминской „нехотя":

„Да судить еще трудно, мало выяснено, да и генеральчики его мало напоминают Кутузова и Багратиона, настоящих генералов. Увидим, что будет дальше. Но описания его, сравнения—художественны... На это он мастер".

Салтыков отозвался совсем желчно:

„Эти военные сцены—одна ложь и суета... Багратион и Кутузов—кукольные генералы. А вообще—болтовня нянюшек и мамушек. А вот наше, так называемое высшее общество, граф лихо прохватил"...

М. Горький недавно писал: „художник может научиться мастерству только у художника". Это справедливо. Но к отзывам и оценкам их следует относиться с особой осторожностью и осмотрительностью: они обычно очень суб'ективны и

однобоки. Приведенные Кузминской отзывы Тургенева и Салтыкова наглядные тому примеры. Такая однобокость чаще всего об'ясняется тем, что у каждого писателя есть свой конек, своя основная тема, свое особое видение жизни. Немудрено, что и в оценках произведений других художников они все примеривают лишь на свой глаз и на свой аршин. Поэтому их оценки часто бывают подобны тем, какие дали роману „Война и Мир“ Тургенев и Салтыков.

## IV. НАДО ТРУДИТЬСЯ. ПЕСОК И КАМНИ.

Воспоминания Т. Кузминской дают богатый материал для суждений о художественном творчестве, но сама Кузминская, когда писала книгу, имела в виду в первую очередь рассказать о своей жизни „дома и в Ясной Поляне“. В книге К. С. Станиславского „Моя жизнь в искусстве“ вопрос о путях и методах, о психологии художественного творчества сознательно сделан центральным, бытовая сторона в его книге занимает место подчиненное.

Книга Станиславского это — история его художественных исканий, новых методов, открытий, это — повесть о неудачах, о сомнениях, о достижениях и о новых поисках. Без преувеличения, „Моя жизнь в искусстве“ продуманный, монументальный труд, в нем один из самых великих людей театрального мира подводит итоги своей неутомимой, почти полустолетней работы. Отныне работа Станиславского должна стать настольной книгой для всякого артиста, вдумчиво относящегося к своему искусству, но ее нужно знать и любому художнику: поэту, прозаику, живописцу, скульптору, музыканту. В сущности, о книге Станиславского нужно писать обстоятельные монографии,—до такой степени она насыщена важными, значительными мыслями на самые основные темы об искусстве. Размеры настоящих заметок не могут позволить воспользоваться надлежащим образом этим несравненным кладом, хорошо, если удастся наметить самое главное; трудность здесь заключается в том, что глаза невольно разбегаются при обозрении всего этого богатства: не знаешь, на чем лучше сосредоточиться.

Общее впечатление от книги, однако, очень цельное. Станиславский поражает неутомимым упорством своих исканий, сознанием огромных трудностей, какие приходится преодолевать настоящему художнику,—гигантской борьбой над материалом и работой над самим собой, работой поистине каторжной и мучительной, но и вдохновенной, но и доставляющей свои отрады.

В итоге же — открытие самых „простых“ истин, которые даются тем не менее труднее всего, и которые постигаются после долгих блужданий и сомнений. Истинный художник обязан неутомимо трудиться, не успокаиваясь ни на миг на достигнутых результатах — вот о чем прежде всего говорит книга Станиславского. Талант талантом, нутро нутром, но и талант, но и нутро требуют тщательной отшлифовки и самого кропотливого труда. Книга Станиславского сочится кровавым потом.

„Когда я,—пишет в конце своей книги Станиславский,—оглядываюсь теперь на пройденный путь, на всю мою жизнь в искусстве, мне хочется сравнить себя с золотоискателем, которому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла“. Эти итоговые строки надо наизусть заучить тем, которые надеются найти клад и отказываются от собирания крупинок, а таких художников у нас немало. Да, в искусстве приходится промывать сотни пудов камней и песку, чтобы получить крупинки благородного металла.

Артистический путь К. С. Станиславского требовал прежде всего от него освобождения от чужого и лишнего груза. Таким грузом являлись штамп, шаблон, копирование, слепое подражание игре других артистов. Станиславский в известной мере прошел путь наших рабкоров. Он начал с любительских спектаклей, он дальше побывал в театральной школе того времени, где преподавание велось по обычной, закостеневшей, шаблонной методе. Пути самостоятельного, самобытного творчества пересекались этими в конец захоженными перепутьями. Актера учили

копировать своих учителей, при чем копировались и недостатки хороших артистов. Станиславский рассказывает об одном видном в то время артисте: при всех его достоинствах у него был один недостаток,—он качал головой. Последователи его таланта тоже заставляли учеников качать головой. „Целые выпуски учеников выходили из школы с качающими головами". Когда молодому Станиславскому пришлось играть „Скупого рыцаря", он создал, как завзятый копировальщик, образ рыцаря, очень сходный с одним итальянским баритоном; у бариритона были хорошие, крепкие ноги, чудесные туфли и, главное, шпага. Старику Федотову пришлось об'явить артисту самую суровую войну и, хотя он и переломил артиста, но баритон все же отомстил за себя: Станиславский, по его словам, лишь внешне воспринял другой образ; спектакль имел успех, но сам артист чувствовал, что игра не удалась. Второе, что мешало автору, было неумение брать роль по плечу, неспособность на первых порах самоограничить себя. Опасность тут в том, что художнику из-за недостатка творческих средств невольно приходится прибегать к искусственным и ложным приемам; от этого обычные недочеты в игре артиста делаются еще более заметными. „Когда фальшивят вполголоса—неприятно, но когда фальшивят во все горло, то неприятность становится еще большей". Это правило применимо вполне и к словесному искусству. От забвения его нередко страдали и художники „божьей милостью", например, Леонид Андреев. Он был чрезвычайно талантлив, но этот одаренный писатель иногда брал темы не по плечу. Ему явно нехватало широкого философского образования, а он любил философствовать в своих произведениях, отсюда его такие неудачные вещи, как „Красный смех", как „Мои записки", как „Тьма". Но Андреева спасал огромный талант; у нас же теперь есть художники слова, у которых таланта Андреева нет, но самонадеянность сверхмерная. Они и фальшивят во все горло. Фальшивит часто Пильняк, хотя и он, несомненно, талантлив, фальшивит Лавренев, фальшивят Лефы и многие пролетарские писатели.

Была, наконец, еще одна преграда, на которую не раз указывает в своей книге Станиславский: она заключалась в

игре „вообще"; такая игра „вообще", лишенная индивидуальности, своеобразия, характерности, деталей, тесно связана с копированием, со слепой подражательностью. Вместо конкретного, живого образа создается схематический, отвлеченный шаблон, штампованная наигранность.

Штамп, неумение самоограничить себя, игра „вообще", в конце концов, мешают артисту „вжиться" в роль, перевоплотиться, а это главное во всяком искусстве и в театральном искусстве в особенности. В словесном художественном творчестве, в скульптуре, в живописи художник может отложить работу в сторону, может подождать другого более вдохновенного момента, актер же играет в определенные дни и часы, его время точно зафиксировано, он не может отказаться от выступления на сцене, сказать, что у него нет нужного настроения. „Здесь все дело в том, чтоб искренне поверить своему глупому или невероятному, или безвыходному положению, искренне волноваться и страдать от него". Так как для актера способность поверить „самому глупому или невероятному" в строго установленные сроки, по заказу, на виду у всех становится особо острой, то естественно, что и в своей книге К. С. Станиславский уделяет этому вопросу главное внимание. Вся „система" создателя Художественного театра — о ней речь впереди — ставит своею целью помочь артисту уметь перевоплощаться в определенные часы.

## V. ЕЩЕ О ПЕРЕВОПЛОЩЕНИИ.

Заметим с самого начала: из книги Станиславского следует вывод, что подлинный путь художественного перевоплощения есть преимущественно реалистический, даже в известной мере натуралистический путь. Вспоминая о своей актерской работе над ролью Сотанвиля в пьесе „Жорж Данден", Станиславский рассказывает об одной для него „счастливой случайности". Он мучительно долго искал, как надо играть роль, и не находил нужного образа, помог случай: „одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу, — и сразу что-то где-то во мне точно перевернулось". Характерная внешняя черта помогла артисту раскрыть образ

найти верный тон, верные движения, вдохновиться ролью. О „счастливой случайности“ говорит Станиславский и в другом месте. „Следующей моей работой была роль маклера Обновленского в пьесе Федотова „Рубль“... Подобно Сотанвилю, после долгих мытарств роль пошла от случайности в гриме. Парикмахер во время спешки наклеил мне правый ус выше, чем левый. От этого выражение лица получило какую-то плутоватость, хамство. В pendant к усам я подрисовал и правую бровь выше левой... и все понимали, что мой Обновленский — мошенник“. Кстати: и Шаляпин в своих мемуарах подтверждает показание Станиславского в рассказе, как ему помог Мамонтов взять верный тон, когда он играл Ивана Грозного.

Внутреннее состояние требует внешнего выражения, знака; только при помощи этих знаков оно и может быть показано, передано другому человеку, и чем типичнее, „счастливее“ этот знак, тем более удачно он передает наши мысли и чувства. „Поверить самому глупому, или невероятному“ можно лишь при посредстве „черты“. Эта простая истина сохраняет свою силу для всех видов искусства. Поэтому „случайность“ и спасла Станиславского в рассказанных им поисках. Настоящее искусство, это — искусство характерной мелочи, путь наглядного показа, путь телесного, материального выражения. Хочет или не хочет того Станиславский, но он подтверждает то неоспоримое для нас, марксистов, положение, что искусство всегда своим об‘ектом имеет действительность, реальность, что оно материально. Идеалистические, мистические направления в искусстве всегда заводят в тупик, потому что сверхчувственные, потусторонние миры, заумные настроения не могут найти внешнего, материального оформления на нашей „грешной“ планете, той „счастливой случайности“, о которой пишет Станиславский. Творческий акт перевоплощения—акт вещественный, он выражается в том, что художник находит типические внешние черты, детали, штрихи, качества. Актер, не сумевший обрести „счастливую случайность“, подменяет настоящую художественную игру наигрыванием, пустым, бездушным или

высокопарным болтанием слов, маханием рук. То же самое бывает и с писателем. Он заставляет своих героев говорить много и ненужно „жалкие слова“, вместо изображения он дает описания, он резонерствует, становится явно тенденциозным. Можно написать сотни страниц с подробными описаниями душевных состояний героев, и они не тронут, не дойдут до читателя, а вот одна „черта в гриме“, один штрих — какой-нибудь пестик, потерянный в саду Митей Карамазовым, какая-нибудь ленточка, которой был перевязан пакет с деньгами для Грушеньки, какая-нибудь сцена с куклой в детской Наташи Ростовой, какие-нибудь „страстные лохмотья“ Бабеля — в десятки, в сотни, в тысячи раз говорят нам больше о внутренних настроениях и переживаниях людей, чем эти сотни исписанных страниц.

Но есть и другая опасность. Вещность искусства не должна заслонять внутреннего мира людей. Правда материальных, изобразительных средств в искусстве тоже относительна, а не абсолютна. Искусство есть средство общения между людьми, оно — явление общественного, а не индивидуального порядка. С помощью внешних средств искусства люди передают друг другу свои мысли и чувства. Произведение искусства тем более значительно, содержательно, чем более значительны, содержательны и новы мысли и чувства, требующие своего внешнего, материального выражения, чем более своеобразны видения художника, его открытия в области внутренних состояний человека. Если нет искусства помимо „черты“, то его нет и тогда, когда за этой „чертой“ нет заслуживающих нашего внимания мыслей и чувств. Может статься, внешние черты будут заслонять собой внутреннее содержание, и тогда художник впадет в другую крайность, он растворится во внешнем, в поверхностном, в погоне за одной лишь выразительностью. Современное советское искусство, как известно, очень часто страдает от преобладания этого внешнего реализма. До сих пор мы еще не вышли из рамок наивного бытовизма, историко-описательных романов и повестей, а наш имажинизм и в поэзии и в прозе, увлечение образом, как самоцелью, неизменно приводит к тому, что образ органически не

связан с содержанием и живет своею самостоятельной жизнью. Искания Станиславского и в этом направлении очень поучительны. Усвоив себе ту истину, что искусство материально, Станиславский далее подробно излагает свои недоумения, неудачи, но уже в ином духе. Внешняя „черта“ нередко приводила его к тому, что он в своей режиссерской и актерской работе увлекался историко-бытовой линией, сценическими световыми эффектами, костюмами, мебелью, бутафорией, внешней игрой. В этом он достиг больших успехов, но, чем они были более значительны, тем чаще и глубже художник чувствовал, что здесь еще нет настоящего искусства. Это продолжалось до тех пор, пока он не понял другую простую истину: нельзя ограничивать задачи художника одним внешним реализмом, художественная правда лежит в сочетании реализма внешнего с внутренним.

Способность поверить „самому глупому“ тоже, очевидно, связана не только с внешней „счастливой случайностью“, но еще более и с умением художника проникнуть во внутренний мир героя. В чем же здесь основное препятствие? К. С. Станиславский сообщает о новом для него открытии, которое он не без оснований считает главнейшим:

„Подобно д-ру Штокману, я сделал великое открытие и познал всем известную истину: истину о том, что самочувствие актера на сцене, в момент, когда он стоит перед тысячной толпой и перед ярко-освещенной рампой, — противоестественно и является главной помехой при публичном творчестве Этого мало, я понял, что при таком душевном и физическом состоянии можно только ломаться, представлять, — казаться переживающим, но жить и отдаваться чувству невозможно. Конечно, я и раньше это понимал, но лишь умом. Теперь же я это почувствовал...

„...Ясно почувствовав вред и неправильность актерского самочувствия, я, естественно, стал искать иного душевного и телесного состояния артиста на сцене, — благотворного, а не вредного для творческого процесса. В противоположность актерскому самочувствию условимся называть его творческим самочувствием. Я понял тогда, что к гениям

на сцене почти всегда само собой приходит творческое самочувствие, притом в высочайшей степени и полноте. Менее даровитые люди получают его реже, так сказать, по воскресным дням. Еще менее талантливые — еще реже, так сказать, по двунадесятым праздникам. Посредственности уже удостаиваются его лишь в исключительных случаях. Тем не менее все люди искусства, начиная от гения до простых талантов, в большей или меньшей степени способны доходить какими-то неведомыми, интуитивными путями до творческого самочувствия, но им не дано распоряжаться и владеть им по собственному произволу. Они получают его от Аполлона в качестве небесного дара".

Станиславский имеет в виду самочувствие артиста, но его „истина" целиком должна быть отнесена и к другим видам искусства. В заметках о книге Кузминской я отметил, что один из важнейших актов в художественном, творческом процессе, акт перевоплощения, основан на симпатическом отношении друг к другу, на горячем взаимном чувстве художника и его живой модели. Станиславский прибавляет к этому еще одно чрезвычайно важное дополнительное условие: для того, чтобы художник творчески вдохновился, чтобы он чужую мысль, чужое чувство сделал своими собственными, „как будто вы с ней носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно" (А. С. Пушкин), надо отказаться от обыденного, от житейского своего самочувствия и заразиться творческим самочувствием, надо пренебречь „заботами суетного света", сбросить с себя „хладный сон", отрешиться от „забав мира". Лишь при этом условии является вдохновение, пробуждается любовь к изображаемому, и художник начинает верить „самому глупому или невероятному". Процесс художественного перевоплощения требует от человека искусства самоотречения, художник должен забыть себя, отдаться течению иных чувств. В этом нет ничего ни сверхъестественного, ни аскетического. Всем известны факты, когда художники обливаются слезами над своими вымыслами, скорбят и радуются вместе со своими героями, боятся за них. Те же чувства испытывают и читатели, если их „увлекает" роман, повесть, рассказ, картина и т. д.

Отказываясь от житейского самочувствия и заражаясь самочувствием творческим, художник как бы очищает себя от всего случайного, наносного, лишнего, он освобождает свои инстинкты и чувства и тем самым он получает двойное зрение. Настоящий художник обладает таким двойным зрением. Созданные в моменты творческого самочувствия образы, он потом проверяет своим обыденным, житейским зрением, тем самым он получает счастливую возможность об'ективировать свою роль, своего героя, изображенное событие, он смотрит на них со стороны, иными глазами. Тогда-то он именно и говорит, как Чехов: „у дяди Вани — шелковый галстух", — или: „он непременно должен прихрамывать", „у него рыжие усы" и т. п. Способность об'ективно видеть продукты своей творческой работы тем совершенней, чем резче, чем отчетливее это двойное зрение у художника, которое дается ему двойным самочувствием: актерским и творческим. Справедливо отмечает Станиславский, что бывают артисты — и писатели, добавим мы от себя — самовлюбленные, они во всем видят только себя. „И Гамлет и Ромео им нужен, как новый туалет моднице. Такие артисты правы, что боятся уходить от себя". Такие артисты и писатели, очевидно, могут быть очень талантливы, но в конце-концов они однообразны. Другие, наоборот, „стыдятся показывать себя". Они говорят от чужих лиц. Заслуживает внимания здесь еще одно замечание Станиславского. „Замаскировав себя гримом, как маской, они не боятся обнаруживать ни свои пороки, ни добродетели и могут говорить и делать то, чего бы они никак не решились повторить в своем обычном виде, со сброшенной маской". Искусство есть средство общения между людьми с помощью особой способности художника перевоплощаться, верить „самому глупому или невероятному"; часто случается, что люди не смеют прямо говорить и делать то, что у них „на душе"; тогда они прибегают к маскам, ко внутреннему и внешнему переодеванию. Свои чувства и мысли они вкладывают в ими созданных героев, они спорят, убеждают от их имени. Об'ективируя свои помыслы, художники нагляднее ви-

дят „порок“ и лучше убеждаются в „добродетели“ и, таким образом, и себе и читателю они помогают осудить то, что считается злом, и одобрить то, что является в данную эпоху общественно-положительным. По прекрасному выражению Панаита Истрати „искусство ведет войну с нашими пороками“. Большинство гениальных художников — люди острого душевного разлада и противоречий; таковы Шекспир, Толстой, Гоголь, Пушкин, Достоевский. В творческих процессах они преодолевают свою внутреннюю дисгармонию и нередко достигают в том значительных результатов, выставляя напоказ и тем самым как бы изживая то, что почитается ими вредным; но делают это они маскируясь и переодеваясь. Эта маскировка и это переодевание удаются им потому, что они наделены способностью перевоплощаться, переживать творческое самочувствие, отказываясь от самочувствия обычного.

На этом свойстве основано и эстетическое на нас воздействие игры артиста, романа, музыкального произведения. Эстетическая эмоция, как психологическое состояние, лишена непосредственного утилитаризма, практицизма, „забот суетного света“, из чего, конечно, отнюдь не следует, что чувство прекрасного — какого-то надземного и надмирного происхождения. Наоборот, вся история искусства с достаточной и очевидной убедительностью свидетельствует, что наши понятия о прекрасном находятся в строгой зависимости и обусловленности от экономических, от политических, от бытовых, общественных условий эпохи. Об‘ективно наши эстетические эмоции всегда коренятся в конечном итоге в тех или иных „земных“, „слишком человеческих“, классовых интересах, но это не мешает нам суб‘ективно, читая роман, любуясь картиной, слушая Бехтовена, испытывать эстетическое удовольствие бескорыстно, не думая в этот момент о своих или групповых интересах. Мы приходим к заключению: эстетическая эмоция психологически есть такое душевное состояние, при котором люди переживают творческое самочувствие, отказываясь в этот момент от самочувствия „житейского“, т.-е. перевоплощаясь. Известно, что читатель, слуша-

тель, зритель вместе с автором, с артистом переживают его творческий процесс; в укороченном, так сказать, виде они проходят его путь, они испытывают его огорчения, его неудачи, его радости, они ведут его борьбу с материалом, и только в меру этого заражения творческим процессом художника они захватываются художественным произведением, испытывают эстетическое удовольствие.

## VI. „СИСТЕМА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО.

Творческое самочувствие есть „дар Аполлона", природный дар. Это бесспорно. Но также бесспорно и то, что можно помогать, содействовать развитию этого дара, можно научиться вызывать в себе это самочувствие по своему желанию в определенные моменты. „Система" К. С. Станиславского и имеет в виду с помощью некоторых технических приемов вызывать творческое самочувствие по желанию. „Система" в книге автором не излагается; такую драматическую грамматику Конст. Серг. обещает написать в недалеком будущем, пока же он ограничивается изложением ее основных положений.

„Я познал (т.-е. почувствовал), — пишет Станиславский,— что творчество есть прежде всего — полная сосредоточенность всей духовной и физической природы. Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Она захватывает, кроме того, и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица".

К постижению этой истины автор пришел не сразу. Прежде всего он заметил, что все великие артисты в творческом состоянии достигают большой телесной свободы и умеют, благодаря самодисциплине, благодаря упражнению своей воли, подчинять себе весь свой физический аппарат. Далее, он заметил, что, приковывая внимание к ощущениям тела, он отвлекался от зрительного зала, забывал о том, что он на сцене. Технические приемы Станиславского вытекают из этих его

наблюдений. О них дает представление хотя бы такой рассказ его о том, как готовился к игре на сцене Сальвини:

„В день спектакля он с утра волновался, ел умеренно и, после дневной еды,—уединялся и уже никого не принимал. Спектакль начинался в 8 часов, а Сальвини приезжал в театр к 5, т.-е. за три часа до начала спектакля. Он шел в уборную, снимал шубу и отправлялся бродить по сцене. Если кто подходил к нему,—он болтал, потом отходил, задумывался о чем-то, молча стоял и снова запирался в уборной“.

Между прочим: манеру Сальвини следует запомнить тем, кто выступает с докладами, с речами на митингах и собраниях.

Очевидно, что смысл „системы“ сводится к тому, чтобы художник в определенные сроки смог поверить не реальной, а воображаемой художественной правде, чтобы он поверил в сценическую ложь. „Система“ Станиславского обращается прежде всего не к уму, и даже не к тем чувствам, которые мы ясно переживаем, а к смутным, к слепым, но могучим прозрениям, к недоказуемым и тем не менее вполне достоверным для нас постижениям, к инстинкту, к интуиции. Это и есть та последняя „простая“ истина, которая венчает долголетние художественные искания великого артиста. В истории художественного театра исключительное место занимают пьесы А. П. Чехова; они создали театру мировую славу, и когда говорят и пишут об этом театре, то прежде всего на память приходят „Дядя Ваня“, „Чайка“, „Три сестры“, „Вишневый сад“. Но пьесы Чехова лишены обычных внешних сценических достоинств. „Для раскрытия внутренней сущности его произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин“,—замечает Станиславский. Это раскрытие удается, если режиссер, артисты наделены даром интуиции. Пьесы Чехова, это — линия интуиции и чувства. Их главная прелесть заключается в невыразимых, но глубоких ощущениях, производимых на зрителя. Они — завершение работ художественного театра, его символ веры, его „Знак Зеро“. Выше были приведены рассказы Станиславского о „счастливой случайности“, но постижение внутреннего содержания художественного

произведения с помощью одной лишь характерной внешней черты, действительно, всегда случайно; прочным оно становится тогда, когда художник, читатель владеют даром интуиции. Как происходит такая, часто совсем бессознательная творческая работа? В главе о постановке „Доктора Штокмана" Станиславский вспоминает:

„Сами собой вытягивались вперед, ради большей убедительности, второй и третий пальцы моих рук,—как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника свои чувства, слова и мысли. Все эти потребности и привычки появлялись инстинктивно, бессознательно. Откуда они? Впоследствии я случайно догадался об их происхождении: через несколько лет после создания Штокмана, при встрече в Берлине с одним ученым, знакомым мне раньше по венской санатории, я узнал у него свои пальцы из „Штокмана". Очень вероятно, что они бессознательно перешли ко мне от этого живого образца. А у одного известного русского музыканта я узнал свою манеру топтатся на месте à la Штокман".

Из приведенного автором примера следует, что линия интуиции не заключает в себе ничего чудесного. Художник бессознательно схватывает и хранит до поры до времени нужную черту в кладовой своей памяти с тем, чтобы ко времени и к месту вызвать ее по асссоциации на поверхность своего сознания, при этом подсознательная жизнь является не пассивным, а очень активным процессом. Бессознательное лишь потому кажется нам таинственным, чудодейственным, что оно до сих пор еще остается далеко не познанным экспериментальной психологией: бессознательное в нас не непознаваемо, и только пока не познано, как следует. Правда, кое-что в этой области сделано, в частности, школой Фрейда, но Фрейд по существу бессознательное в нас начало противопоставил принципиально нашему сознанию, для чего нет решительно никаких оснований: противоположность сознательного и бессознательного тоже не абсолютна, а относительна. Сознательные акты, благодаря упражнениям, повторениям, становятся инстинктивными, бессознательными, а бессознательные наши намерения изменяются, гибнут, благодаря воздействию на них нашего

сознания. Самая же главная ошибка фрейдистов заключается в преклонении перед стихией бессознательного, в недооценке разума, его революционизирующей роли в культурном развитии человечества [1]).

Эти замечания сделать здесь необходимо, потому что некоторые выражения и места в книге Станиславского дают основание думать, что его толкование интуиции и бессознательного как будто не чуждо мистики. Неудачно название интуиции сверх-сознанием: никакого сверх-сознания нет. Попадаются в книге такие выражения: „Настало время для ирреального на сцене"; говоря о толковании Крэгом Гамлета, автор пишет: „Гамлет не неврастеник, еще менее сумасшедший, но он стал другим, чем все люди, потому что он минуту заглянул по ту сторону жизни, в загробный мир"; с таким толкованием автор, повидимому, согласен. Слова „Мировая Душа" и т. д. лишь усиливают впечатление, что Станиславский склонен считать работу интуции, бессознательного, инстинктивного в нас и в самом деле даром божиим, даром небес. На самом же деле все обстоит проще и реальнее: во всяком художественном произведении есть основная эмоциональная доминанта, общее мироощущение, общая чувственная оценка мира, людей, событий; своими корнями это основное чувство глубоко уходит в недра бессознательного, инстинктивного, интуитивного, верно и то, что задача художника сводится к раскрытию этого своего основного и неповторимого, индивидуального ощущения, но тут нет ничего от ирреального, ничего от „Мировой Души", от Человека с большой буквы и от загробного мира. Научная психология довольно удачно уже начала анализ этого мира в нас. Наши великие писатели—Толстой и Достоевский—проникли в эти малоисследованные недра. Приходится пожалеть, что К. С. Станиславский пользуется в своей книге понятиями, которые в истории философии имеют совершенно точный метафизический смысл. В наше время, в эпоху революций, обостренной борьбы трудящихся с мистикой и заумьем, ставшими центрами самого что ни на есть реакционного, такие выражения,

[1]) Подробнее об этом в статье „Фрейдизм и искусство", сборник „Литературные Записи".

как „Мировая Душа“ и пр., могут оттолкнуть от книги многих читателей. Это тем более досадно, что в своей основе, если откинуть кое-где насевшую мистическую шелуху, или крайне неудачную, „ирреальную“ терминологию — толкуйте как хотите — книга Станиславского — здоровая, реалистическая, глубокая работа.

Приходилось слышать утверждение, что „система“ Станиславского отрицает сознательную работу над собой артиста и художника и отрывает его от внешнего мира. Это — глубокое заблуждение. „Система“ стремится помочь художнику-артисту усвоить не внешнюю сторону пьесы или роли, а в первую очередь основную эмоциональную доминанту, внутренний образ художественного произведения, и уже через это усвоение схватить, найти, осмыслить и внешний образ, сценические подробности, жесты, интонацию, костюмы, освещение, декорацию. Основное чувство, каким окрашивается произведение искусства, спрятано обычно глубоко в складах бессознательного, и постигается интуицией. Скажем больше: без интуитивного проникновения в бессознательную сферу человеческих намерений и помыслов — нет подлинного искусства. Разумеется, одной этой сферой не исчерпывается художественное произведение, но его нельзя свести и к узко-рационалистической основе. Тут „система“ Станиславского целиком права, и тут нет никакой мистики. Что есть мистического в постановке „Дяди Вани“, „Трех сестер“, „Вишневого сада“, „Доктора Штокмана“, „На дне“? Ничего, но во всех этих пьесах есть попытка, и вполне удавшаяся попытка, вскрыть на сцене их интуитивную подоснову, и чрез это вскрытие и осмыслить их внешнюю сторону. Историческая заслуга и Художественного театра и Станиславского и заключается в этих удавшихся попытках, в постижениях основной эмоциональной доминанты драматических произведений.

Интуиция — природный дар, но отсюда никоим образом не следует, что художник может положиться лишь на один свой талант, пренебрежительно относиться к технике, к упорной, неустанной работе над собой. „Чем крупнее артист, — пишет

Станиславский,—тем больше он интересуется техникой своего искусства". Книга Станиславского наглядно показывает, какую гигантскую техническую работу над собой, над ролью, над пьесой приходится проделать художнику. Нашим нетерпеливым, молодым писателям положительно необходимо познакомиться с книгой Конст. Сергеевича и с этой точкой зрения. Испытываешь удивление, когда читаешь эту повесть о том, как автор старался передавать блеклые тона костюмов древних бояр, как по целым дням и неделям художники вместе с автором возились с лоскутами, с лохмотьями, чтобы уловить оттенки вышивок, воротников, как ходили у себя дома на дачах изо дня в день артисты в репетиционных костюмах, дабы освоиться с одеждами древних римлян,—как учились владеть плащем, располагать складки, жестикулировать, как, словом, тщательно, как кропотливо и внимательно отделывалась каждая мелочь. Нет, о пренебрежении, о недооценке сознательной технической работы Станиславского не может быть и речи.

Путь Станиславского крайне поучителен. От копирования, от подражания „баритону" с потрясающими икрами, от штампа и стандарта, от бытовизма и натурализма, медленно, наощупь, практически Станиславский пришел к открытию, что без проникновения в бессознательную сферу человеческой психологии нет настоящего постижения произведения искусства, и что путь к быту, к внешнему образу лежит по линии интуиции. Невольно приходят на память последние годы жизни нашего советского, пооктябрьского искусства слова. У нас тоже писатели начинали с примитивного быта. Был у нас и свой „баритон". Он и до сих пор еще не сошел со страниц многих романов, повестей, пьес. За него еще цепко многие держатся. Увлекались и внешней изобразительностью. Теперь наши писатели вплотную подошли к более углубленному пониманию задач искусства. Наиболее чуткие и одаренные из них уже сознали и почувствовали, что узко-рационалистическое освещение героев, событий пора сдать в архив, что человека, общественную жизнь нужно изображать не только в сознательных, но и в бессознательных проявлениях, что внешний показ надо дополнить психологическим, т.-е. у нас подошли к той

самой задаче, которую разрешал всю свою театральную жизнь К. С. Станиславский и Художественный театр. Мы на пороге открытия той простой истины, тайну которой знали и чувствовали Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Чехов. Теоретически эту истину знают и у нас и художники и критики, необходимо ее почувствовать и практически воплотить в романе, в пьесе, в игре артиста. Без усвоения этой истины наша литература, наша сцена будет бесплодно топтаться на месте. Нечего кичиться, нечего говорить и писать с снисходительным видом, что Художественный театр — это прошлое. Он, может быть, и прошлое, но это прошлое прекрасно, мы еще не доросли до него, и тут есть чему поучиться и нашим писателям и нашим артистам. В противовес внешнему реализму, который у нас до сих пор еще часто господствует, мы должны воспринять от художественников линию интуиции и чувства, внутренний реализм, иначе наше искусство, действительно, будет лишь модным, будет злободневным, но не будет долговечным, не будет современным, не будет отражать эпохи. Оценивая состояние нашего театра, К. С. Станиславский пишет:

„Если в области внешнего искусства,—искусства внешней формы,—я был поражен большим успехом нового актера, то в области внутреннего, духовного творчества я был искренно опечален совсем обратным явлением. Новый театр не дал за последние семь лет ни одного артиста-творца, сильного в изображении человеческого духа, ни одной яркой индивидуальности в этом направлении“...

Справедливо. В словесном искусстве дело обстоит несколько лучше. Бабель, Всев. Иванов, Пильняк, Леонов, Федин— это уже приобретение и в области изображения „человеческого духа“, не говоря о таких старых мастерах слова, как Горький, Толстой, Пришвин. Но пережитки наивного натурализма, внешнего понимания искусства у нас и в литературе пока все еще чрезвычайно сильны. Это увлечение внешней стороной, „баритоном“ у нас поощряют наивные „социальные заказчики“, „лирические управделы“, тем самым задерживая развитие художества. Жизнь все-таки берет свое, „баритон“ сдается в архив.

Художественный театр и Станиславский пришли к художественной правде внутреннего реализма, потому что им оказали в свое время помощь не профессиональные драматурги, а такие писатели, как Чехов, Толстой, Горький, Ибсен. И ныне на очереди стоит вопрос о союзе между художником слова и артистом. Начало такому союзу уже положено: современные театры усиленно привлекают писателей к своей работе,—с другой стороны, писатели усиленно пишут пьесы. Художественный театр в этом союзе должен занять подобающее ему почетное и славное место. Он обязан научить советских писателей еще глубже, еще значительней раскрывать в их произведениях недра человеческого духа, но для этого ему и самому следует многое позаимствовать у нашей богатой эпохи. Нашим художникам недостает интуитивного понимания революции, динамичности, заостренности, целевой установки. Будем надеяться, что очередной постановкой „Бронепоезда“ Всев. Иванова, „Унтиловска“ Леонида Леонова, „Растратчиков“ Валентина Катаева он приблизится к разрешению и этой, основной теперь для него, задачи.

## VII. ПОЛИТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАВДА. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Книга Станиславского, помимо ее основной темы, содержит в себе и еще очень много глубоких, интересных и продуманных мыслей, касающихся жизни искусства. Чрезвычайно поучительна, например, глава, повествующая о постановке „Доктора Штокмана“. Постановка пьесы Ибсена совпала с демонстрацией на Казанской площади. Станиславский рассказывает: „В самых неожиданных местах, среди действия раздавались взрывы тенденциозных рукоплесканий“. Атмосфера в зале была самая напряженная. Самое интересное, однако, на наш взгляд заключается в другом замечании автора: „Мы, исполнители пьесы и ролей,—заверяет Станиславский,—стоя на сцене, не думали о политике. Напротив, демонстрации, которые вызывались спектаклем, явились для нас неожиданными. Для нас Штокман не был ни политиком, ни митинговым оратором, а лишь идейным, честным и правдивым человеком“.

Над этим случаем следует подумать и нашим писателям и нашим лирическим управделам. У нас часто относятся к художнику так, как будто он, подобно политику, только и думает о том, как его игра, как его произведение будут истолкованы общественно-политически. Общественно-политическая оценка и в самом деле является решающей и основной, тем более в наши дни. Но ее нужно давать, никогда не упуская из внимания то чрезвычайно важное обстоятельство, что настоящий художник прежде всего стремится к правде художественного показа, и что в этом одна из особенностей искусства. Исполнители пьесы Ибсена не задавались вопросом, как общественно будет звучать исполнение пьесы Ибсена на сцене, потому что они прежде всего думали, заботились о художественно-правдивой передаче драмы норвежского писателя. Поэтому для них „тенденциозные рукоплескания" и являлись неожиданными. Словом, оценивая социологически то или иное произведение искусства, мы должны ставить вопрос, насколько художественно правдиво и истинно изображена в нем действительность, и как общественно-политически звучит эта правда в соответственной обстановке. У нас же часто такую оценку подменяют прокурорским следствием: например, исходным пунктом таких оценок делают принадлежность писателя, скажем, к мелкой буржуазии, его путаные и неверные рассуждения, оставляя в стороне вопрос о художественной правде произведения. Искусство есть познание жизни с помощью образов, при чем огромное значение в этом познании имеет интуиция.

В рассказ Станиславского надлежит вдуматься и многим из современных художников. „Тенденциозные рукоплескания" были неожиданностью для исполнителей пьесы Ибсена еще и потому, что они, увлекаясь художественной правдой пьесы, были совсем равнодушны к политике. Их ум уходил в талант. Такое слепое общественно-политическое состояние совсем не является для художника ни желательным, ни обязательным, иначе с ним постоянно будут происходить „неожиданности" в роде тех, о которых рассказывает Станиславский; иногда эти „неожиданности" бывают крайне неприятны и губительны

для художника. Нельзя требовать от художника, чтобы он стал профессиональным политиком, но, как и всякий гражданин, он все же должен отдавать себе общественно-политический отчет в своей работе.

Прямое отношение к вопросу о художественной правде имеют и афоризмы К. С. Станиславского: „когда играешь злого, ищи, где он добрый“... „черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая“. В искусстве наших дней нередко забывают об этом правиле: у нас чаще всего преобладает одна краска. Такой метод изображения человека и событий в конечном итоге упирается в вульгарное, якобы-марксистское, якобы-ленинское понимание классовой борьбы и искусства, как классового явления. Забывается, что совсем не нужно заставлять буржуа красть носовые платки, жаждать пролетарской крови, быть извергом, идиотом, дабы показать его общественно-реакционное место в современном обществе. Суб'ективно мысли и чувства людей могут быть очень возвышенными, а об'ективно общественно-позорными и мерзкими. Фашист может быть храбр, самоотвержен, он может искренно полагать, что расстреливая рабочих, он спасает культуру, искусство, науку,— от этого омерзительный смысл его деяний нисколько не уменьшается; у нас же часто не умеют отделять суб'ективных состояний от об'ективного смысла человеческого поведения, поэтому и рисуют одной сплошной краской.

Заслуживает быть отмеченным и другое замечание Станиславского. В одном месте своей книги он пишет:

„Нехорошо, если художник сразу наметит себе такую точку, от которой будет смотреть на все произведение, и зафиксирует ее на первом же законченном и проработанном рисунке. Тогда ему уже трудно будет отойти от этого рисунка для дальнейших поисков, и он сделается односторонним, предвзятым, точно обнесенным какой-то стеной, через которую нельзя видеть новых перспектив и которую режиссеру придется брать долгой осадой или измором“.

Эту очень существенную мысль надо раскрыть несколько подробней. Здесь дело не в одной лишь предвзятости. Полная

законченность рисунка вредит художественному произведению и в другом отношении. Художник всегда должен давать известный простор воображению читателя или зрителя. Иногда недомолвка бывает лучше, выразительней старательной законченности, которая насилует читателя, не давая работы его фантазии. Не держите читателя варварски в кандалах, не старайтесь „исчерпать тему“ до конца, особенно там, где она не исчерпана пока, не смешивайте характерную мелочь со слишком скрупулезной завершенностью.

В заключение, нужно сказать еще об одном. Через всю книгу „Моя жизнь в искусстве“ красною нитью проходит неудовлетворенность автора достигнутыми результатами. Он все время в пути, он ищет, он не успокаивается, он упорно стремится проникнуть в „тайное тайных“ искусства. Это — путь не ремесленника, а подлинного художника, это — дорога гигантов в искусстве.

Таким гигантом и является К. С. Станиславский.

---

## ИСКУССТВО ВИДЕТЬ МИР.

*(О НОВОМ РЕАЛИЗМЕ).*

### I.

Андрею Болконскому, чтобы увидеть обыкновенное неясное небо с медленно ползущими серыми облаками, нужно было пережить сражение, оказаться раненым, лежать одиноким, оставленным в поле. Небо он видел и раньше и все же по-настоящему он увидел его впервые, лишь находясь в исключительных условиях. Ивану Ильичу лучшие впечатления в жизни пришли на память только тогда, когда он умирал. Они относились к детству и к юности. Он вспомнил и о сыром сморщенном французском черносливе, об особенном его вкусе, об обилии слюны и о том, как он вместе с другими детьми разорвал портфель у отца, был наказан, а мать принесла пирожки. Вся последующая жизнь показалась Ивану Ильичу ничтожной, сомнительной: дружба, притворство, ложь, заботы о деньгах, о квартире, бездушная служба как бы заслонили перед ним все лучшее, что он мог видеть и почувствовать и что он чувствовал и видел лишь в раннем возрасте.

Пушкин скорбит о днях, когда для него были новы „все впечатления бытия". Он желал бы восстановить „виденья первоначальных чистых дней", так как „цвет жизни сохнет от мучений", „прелесть бытия" исчезает. Он даже не уверен, поможет ли ему „лира" вернуть утраченное:

„И ты, моя задумчивая лира,
Ты, верная певица красоты,
Певица нег, изгнанья и разлуки,
Найдешь ли вновь утраченные звуки?

И там, где мирт шумит над тихой урной,
Увижу ль вновь, сквозь темные леса,
И своды скал, и моря блеск лазурный
И ясные, как радость, небеса?“

Шестая глава первой части „Мертвых душ“ открывается лирическим признанием Гоголя, что в лета его юности „любопытного много открывал... детский любопытный взгляд... все останавливало меня и поражало... ничто не ускользало от свежего, тонкого внимания... Теперь равнодушно под‘езжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность“. Окружающее „скользит теперь мимо и безучастное молчание хранят мои недвижные уста“. Лермонтов утверждает, что хотя ум и долго хранит „первоначальны впечатления“, которые поэт переживает в моменты творческого вдохновения, но „чудесный порыв“ быстро слабеет в груди, и „жар ланит“ хладеет. Для его демона мир „глух и нем“ несмотря на то, что он „дик и чуден“, сам по себе. Он сознается: „природы жаркие об‘ятия навек остыли для меня“. Блок пишет: „утратил я с юдолью связь“. Андрей Белый в „Котике Летаеве“ жалеет о потерянной и забытой, но свежей в детстве древней тайне первоначальных восприятий, находившихся у порога сознания. Его профессор Задопятов лишь тогда, когда ему исполнилось шестьдесят лет и в жизни произошло трагическое событие, открыл в себе „маленького очаровательного пупса“, готового бежать в детский сад. Благодаря этому открытию он впервые по-новому увидел и свою жену и весь мир. Вся поэзия Сергея Есенина есть тоска об утраченной свежести, о былом буйстве глаз и половодье чувств, о том, что московские изогнутые улицы, кабацкая мгла, бездомность скрыли деревенскую синь, сад в голубых накрапах, апрельские вечера, кудлатых щенков, березы и осины. В „Воспитании чувств“ у Флобера два друга, Фредерик и Дэлорье, только будучи стариками увидели, что лучшее и самое ценное в их жизни было время, когда они, юноши, стыдясь и робея, украдкой принесли в публичный дом букеты девицам. Генрик Ибсен писал „о древе креста, которое победило древо жизни“. Наконец, Маркс заметил, что произведения греческого искусства продолжают да-

вать нам эстетическое удовлетворение потому, что они напоминают о детстве человеческого общества, где оно развилось всего прекраснее, о детстве, которое, однако, никогда уже не повторится в истории человечества со своей безыскусственной правдой, вечной прелестью и наивностью.

Подобные примеры можно легко дополнить ссылками на других классиков и известных художников. Выбор их у нас случаен, но в этой случайности есть и свои преимущества: Толстой, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Флобер, Ибсен, Блок, Андрей Белый, Есенин—люди различных эпох, среды, темперамента, тем не менее, в признаниях их героев и их собственных—есть общее. Увидеть мир, прекрасный сам по себе, так, чтобы чувствовать „природы жаркие об'ятья", мир во всей его свежести и непосредственности, увидеть небо, как увидел его однажды Болконский — очень трудно. Ближе всего к этому мы бываем в детстве, в юности и в необычайные, в редкие моменты нашей жизни. Тогда нами как бы раздирается кора, скрывающая от нас мир, человек неожиданно для себя в новом освещении, с новой стороны видит предметы, вещи, явления, события, людей; в самом обыкновенном, примелькавшемся он вдруг находит свойства и качества, какие он никогда не находил, окружающее начинает жить своей особой жизнью, он открывает вновь мир, удивляется и радуется этим открытиям. Но такие открытия, однако, даруются человеку не часто. Запечатленность, свежесть восприятий зависит от силы, от чистоты, от непосредственности их. И над всем этим к тому же, довлеет закон контраста. Но обыденная жизнь большинства людей далеко не всегда богата этими контрастами. И даже тогда, когда нарушается ее обычное, нормальное течение, новые открытия мира не легко даются человеку. Привычки, предрассудки, мелкие заботы, огорчения, ничтожные радости, непосильный труд, условности, болезни, наследственность, общественный гнет, смерти близких нам людей, пошлая среда, ходячие мнения и суждения, искривленные мечтания, фантазмы, фанатизм с ранних лет застилают нам глаза, притупляют остроту и свежесть восприятия, внимания,—оттесняют в глубь сознания, за его порог, самые могучие и радостные впечатления,

делают неприметным самое дорогое и прекрасное в жизни, в космосе. Этот гнетущий комплекс инстинктов, привычек, вкусов мы вносим в окружающее нас, придаем ему своеобразную серую, унылую и убогую окраску. Нет сомнения, чистое восприятие есть чистая абстракция, но как часто, в силу ненормальных общественных и индивидуальных условий, действительность предстает, является нам исковерканной, испорченной, потускневшей, омраченной,—как часто вещи и люди, способные дать нам очарование, приобщить нас к целительным родникам великого целого, прекрасные сами по себе, не замечаются, не отмечаются нами. У искривленного общественного человека должны быть и искривленные восприятия мира, образы и представления. В нас, как в зеркале с неровной поверхностью, действительность отражается в искаженных формах. Мы более похожи на больных, чем на нормальных людей. Прошлое, господствующая капиталистическая среда, пережитки—миллионы людей делают такими больными и ненормальными. В современном обществе равновесие, хотя бы и очень условное, между человеком и средой является редким и счастливым исключением.

Но, окруженный этим искаженным в его представлениях миром, человек все же хранит в памяти, быть может, иногда лишь как далекое, смутное сновидение, неиспорченные, подлинные образы мира. Они прорываются в человека вопреки всяким препятствиям. Он знает о них благодаря детству, юности, они открываются ему в особые, исключительные моменты, в периоды общественной жизни. Человек тоскует по этим девственно-ярким образам, он слагает о них саги, легенды, поет песни, сочиняет романы, повести, новеллы. Неподдельное, подлинное искусство иногда сознательно, а еще чаще бессознательно, всегда стремилось к тому, чтобы восстановить, найти, открыть эти образы мира. В этом — главный смысл искусства и его назначение. Это стремление питает основную и то явную, то скрытую и смутную эмоциональную доминанту, являясь главным побудительным творческим мотивом всякой художественной работы. Даже тогда, когда художник в этой работе с первого взгляда руковод-

ствуется иными и даже как бы противоположными чувствами, более внимательный и тщательный анализ его произведений почти всегда убеждает нас в том, что господствующие настроения, мысли сводятся к этой доминанте, к этой окраске; только по разным соображениям и причинам они скрываются автором, находятся как бы под кожей произведения. Напомним о Достоевском. Его неприятие мира, его бунт, легенда о великом инквизиторе, вся его карамазовщина, смердяковщина и свидригайловщина—в конце концов раскрывается в гимнах клейким весенним листочкам. „Не веруй я в жизнь", говорит Иван Карамазов, „разуверься я в дорогой женщине, разуверься в порядке вещей, убедись даже, что все, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос, порази меня хотя все ужасы человеческого разочарования,—а я все-таки захочу жить, и уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю... Эту жажду жизни иные чахоточные сопляки-моралисты называют часто подлою, особенно поэты. Черта-то она отчасти Карамазовская, это правда, жажда-то эта жизни, несмотря ни на что, в тебе она тоже непременно сидит, но почему же она подлая? Центростремительной силы еще страшно много на нашей планете, Алеша. Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек... Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь!.." В творчестве Достоевского определяющим моментом является эта „иступленная, неприличная жажда жизни", „центростремительная сила", любовь к клейким листочкам к голубому небу и столкновение этих чувств со всем подлым, глупым, унизительным в человеке и в жизни. Искать эмоциональную доминанту его романов и повестей надо в этой области. Этой силой живет искусство даже в своих отрицаниях, эту силу в жизни открывают вопреки всему, вопреки логике, уму, вопреки всему злому и несправедливому и Гомер, и Пушкин, и Толстой, и Достоевский, и Гоголь, и Лермонтов, и Флобер. Они любят эти счастливые и скупые состояния и, подобно Фаусту, словно хотят воскликнуть: „остановись, мгновение, ты так прекрасно!"

В сущности, эту же цель преследует и религия. Но, в отличие от искусства, утраченный и прекрасный сам по себе мир, религия помещает по ту сторону жизни, в сверх-чувственных, в надмирных сферах. Она отказывается от борьбы за этот мир на земле. Она абстрагирует его от всего конкретного и тем самым лишает его главной чувственной прелести. Меж тем искусство ищет, находит, творит этот „рай“ в живой действительности. Оно поэтому по своей природе материалистично, атеистично, анти-религиозно. Оно никогда не находилось, не жило в добром союзе с религией и, когда подпадало под ее влияние, в сущности переставало быть искусством, делалось жалкой приживалкой,—но даже и в таком своем качестве оно всегда оставалось под подозрением у религии. Не случайно Л. Н. Толстой, в полосу своего аскетизма, осудил искусство. По-своему, он был прав. Не случайно также в Гоголе религиозный человек убил художника. Самые сокрушительные удары религии нанесла не только наука, но и искусство.

Со счастливыми открытиями мира не надо смешивать обычные, житейские чувства довольства и неудовлетворенности, какие мы постоянно испытываем. Болконский испытывал их подобно всем остальным людям, а высокое небо увидел лишь однажды и лишь однажды был потрясен им. Иван Ильич тоже переживал и горе и радости по службе, при получении чинов, когда обставлял квартиру, играл в карты, но прелесть чернослива в детстве и как обильно шла слюна, когда дело доходило до косточки, пережил по особому и совсем иначе. Открытия мира, по Болконскому, оставляют неизгладимый след в жизни, они глубоки и незабываемы и часто потрясают человека. Именно в эти моменты открываются „вещие зеницы“. „И внял я неба содрогание, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход и дальней лозы прозябание“. Все лучшие художники подтверждают наличие этого творческого осенения, высокой душевной настроенности, вдохновения, когда все чувства обостряются, человека охватывает вещее предчувствие, он словно прикасается к недрам, к истокам бытия, он постигает гармонию в космосе, впечатления торжественны и величественны.

## II.

Не есть ли этот, очищенный от всяких наслоений, мир, абстракция? Но, во-первых, это не более абстракция чем, скажем, понятия о суб'екте и об'екте, без этих понятий мы не можем обойтись, они образованы в соответствии с действительностью. Во-вторых, мир, о котором мы говорим, очень конкретен. В нем суб'ективное сведено к наименьшему. Искусство открывает нам мир по-новому, прекрасный не потому, что его таким создал художник, наделив своими чувствами, а потому, что он прекрасен сам по себе, независимо от нас и сплошь и рядом несмотря на наши впечатления. Красота не есть лишь наше суб'ективное состояние, она существует в природе. Но погруженные в „житейские волнения", мы не замечаем ее; художник раскрывает ее перед нами, находит в природе. Несомненно гениальный писатель Марсель Пруст, рассказывая о своих впечатлениях от одного акварельного портрета молодой девушки Эльстира, пишет:

„Акварель... вызвала во мне то особое очарование, какое внушают нам произведения, восхитительные не только по исполнению, но и по самому предмету изображения, до того своеобразному и обольстительному, что мы не можем не отнести к нему доли испытываемого очарования, как если бы очарование это заключалось уже в самом предмете и художнику осталось лишь открыть, подметить его, в естественном материальном воплощении, и воспроизвести на своем холсте. То, что такие предметы, независимые от трактовки художника, действительно существуют на свете, удовлетворяет врожденный наш материализм... Ничто в этой акварели не было дано просто как факт или написано в силу одной только внешней необходимости,—костюм ради того, чтобы женщина была так или иначе одета, ваза ради стоящих в ней цветов,—хрусталь этой вазы был дорог художнику сам по себе... одеяние женщины, охватывая ее, имело свою особую, независимую от нее, хотя и родственную ей прелесть, и произведения промышленности могли соперничать по красоте с созданиями природы"... („Под сенью девушек в цвету").

Художники очень часто вместо предметов, прекрасных самих по себе, дают нам свою трактовку о них, но истинное искусство начинается там, где явления, люди живут своей независимой от художника жизнью, являются прекрасными безотносительно к тому, как к ним он относится. Все искусство заключается именно в этом. В соответствии с этим Л. Н. Толстой видел задачу художника в том, что он лишь как бы снимает покровы с мира явлений. Художник не выдумывает прекрасное, он находит его в действительности особым своим чутьем. Из того, что у людей существуют различные представления о прекрасном и безобразном, еще не следует, что эти представления только суб'ективны. Они должны соответствовать природе вещей. Иначе и быть не может, если мы только исходим из положения, что действительность существует независимо от нас. Всякая иная точка зрения ведет либо к агностицизму либо к солипсизму. Не может служить возражением и то, что мы не располагаем абсолютными критериями в определениях прекрасного. Их нет и в науке. Абсолютных критериев нет, но есть относительные, приближающиеся к абсолютным и все же всегда далекие от них. Такие вполне об'ективные критерии есть. Их существование признавал лучший среди марксистов искусствовед Г. В. Плеханов. Прекрасно все, что радует нас своей жизнью, ее обилием, буйством, ростом, развитием, все, что в общественном бытии содействует проявлениям жизни, если при этом наши суждения соответствуют действительности. Почему Венера Милосская продолжает оставаться для нас недосягаемым образцом, несмотря на все различие наше от греков во вкусе, в быте, в чувствах? Потому, что существует об'ективная красота в природе, ее открывает нам в своих творениях художник.

Вполне справедливо утверждение, что действительность сама по себе не имеет значения для художника, она служит для него лишь своего рода трамплином. Но в каком смысле это верно? Только в том, что настоящий художник никогда не ограничивается видимой скорлупой явлений, но разбивает эту скорлупу, очищает от нее ядро, дабы мы могли „вкусить и видеть",—только в том, что он обладает особой

способностью находить прекрасное само по себе там, где оно скрыто.

Мы относимся к миру прежде всего практически. Он нужен нам в первую очередь для того, чтобы есть, пить, размножаться, трудиться. Мы познаем его в соответствии с этими нуждами и потребностями. Но есть другое отношение к миру, лишенное этого узкого практицизма, есть „день седьмый", когда мы хотим взглянуть на мир иными глазами, откинув, забыв обычные житейские желания, когда мы бескорыстно хотим любоваться и природой и людьми. Если предмету, явлению или произведению искусства удается вызвать в нас это чувство, действительность предстоит пред нами прекрасной, независимо от того, какие выгоды мы можем извлечь из нее для себя. Тогда нас подчиняют себе состояния, которые мы называем эстетическими. В эти моменты мы ничего не требуем от вещей, от людей, мы испытываем особые возвышенные и обновляющие чувства. В основе эстетической эмоции лежит бескорыстное наслаждение миром. Лишь только к этим эмоциям примешиваются деловые, практические соображения, они теряют свою чистоту, свою силу над нами. Расчетливость — худший враг чувства прекрасного. „Заботы суетного света", „заботы мира" обычно мешают художнику. Именно в таком эстетическом состоянии писал и Лермонтов:

„О чем писать?—Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны,
И рифмы, дружные, как волны,
Журча, одна во след другой
Несутся вольной чередой...
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт."

Эстетические потребности чуждаются „забот". Из этого, однако, отнюдь не следует, что они отделяются от этих забот непроницаемыми перегородками. Происхождение эстетических эмоций носит общественно-утилитарный характер. В конечном

итоге, они обслуживают общественные заботы, в своем развитии эстетические эмоции зависят от общественно-экономических процессов. Это несомненно. Но несомненно также и то, что эстетические чувства, как психологические индивидуальные состояния, лишены корыстных побуждений. Такой отказ от этих побуждений возможен только в том случае, если человек может забыть о себе, если он силой интуиции может внедриться в вещь, в человека, творчески перевоплотиться в них. Тогда он отходит от житейской сутолоки, от мелких радостей и огорчений, от штампованных мнений и взглядов, он проникается особым симпатическим чувством, чутьем к чужой, к посторонней жизни, независимой от него и самостоятельной, прекрасное открывается в предметах, в событиях, в людях независимо от того, как их хочет трактовать художник, мир как бы отделяется от человека, освобождается от его „я", от его впечатлений, он обстоит во всей своей самобытной прелести. Именно такое состояние пережил Андрей Болконский, будучи ранен и лежа в поле. Способность человека, художника перевоплощаться, т.-е. отказываться на миг от себя и жить жизнью других людей, жизнью мира,—возвращает мир себе, делает его прекрасным, независимо от нас.

Утверждают, что такие состояния, являясь созерцательными, они якобы пассивны и потому для художника нашего времени, для людей, переустраивающих жизнь, не своевременны. Это очень ошибочные утверждения. Они ошибочны потому, что на самом деле речь идет об очень сложных творческих чувствах. Они не созерцательны, так как художник в эти моменты делает свои лучшие открытия для нас мира, снимает с него покровы; они были бы пассивными, если бы он ограничивался простыми описаниями, фотографированием действительности, но мы говорим о совершенно иных отношениях к миру.

Художественный образ—образ синтетический. Он создается особым творческим усилием, но в известном соответствии с действительностью. Действительность нельзя игнорировать, человек не может отнестись к ней с безразличием. Он творит „вторую природу", но если он будет творить ее, не сообра-

зуясь с реально-данным нам миром, он возведет лишь одну вавилонскую башню. Волевая творческая активность—великое явление, но она не падает с неба, она должна быть согласована с окружающей нас средой. От того, что мы захотим, чтобы ноги росли из-под мышек, ничего полезного для нас не последует, а вреда может быть много. Человек творит свой мир на основе научного и эстетического познания космоса. Наши оценки его органически связаны с ним познанием. Примат за бытием.

## III.

Г. В. Плеханов утверждал, что рассудок плохо мирится с искусством. Пушкин считал, что поэзия должна быть глуповата. Белинский писал: „и благо нам в редкие минуты нашего безумия". Все это не обмолвки, не парадоксы, а истинная и глубокая правда. Те, кто защищают только „рационалистическое изображение", не имеют даже и отдаленного представления о существе искусства.

Тайна искусства—в воспроизведении самых первоначальных и непосредственных ощущений и впечатлений. У Марселя Пруста, одного из самых тонких аналитиков-психологов, есть поистине замечательные художественные наблюдения, относящиеся к существу творческого процесса. Размышляя о художнике-живописце Эльстире, Пруст сообщает:

„Имена, которыми мы обозначаем вещи, всегда отвечают известному рассудочному понятию, которое чуждо нашим подлинным живым впечатлениям и которое заставляет нас как бы устранять из них все то, что не входит в это понятие.

Бывало, что у моего окна в бальбекском отеле, по утрам, когда Франсуаза раздергивала занавески, скрывавшие свет, или по вечерам, когда я поджидал Сен-Лу, чтобы отправиться с ним куда-нибудь, вследствие особой игры освещения я принимал темнеющую часть моря в глубине за отдаленный берег или радостно всматривался в зыбкую голубоватую полоску на горизонте, не зная, относится ли она к морю или к небу. Вскоре разум мой восстанавливал то разграничение между

стихиями, которое уничтожалось в моем непосредственном впечатлении. Точно также, мне случалось в Париже, в своей комнате, слышать какие-то бурные пререкания, переходившие в негодующие крики, пока, наконец, я не обращался мысленно к источнику этих восприятий, каковым являлся, например, грохот приближающегося экипажа, и не устранял сознанием из этого грохота тех пронзительных разноголосых воплей, которые отчетливо слышались моему уху, но которые, как сознавал мой разум, не могли издавать колеса. Но те редкие моменты, когда мы видели природу такой, какова она есть поэтически,—они-то и улавливались в творчестве Эльстира. Одна из метафор, всего чаще встречающаяся в его маринах, подле которых он теперь стоял, заключалось именно в том, что употребляя землю морю, он стирал всякое разграничение между ними. Это-то уподобление, молчаливо и последовательно проводимое им в каждом холсте, и придавало ему богатое оттенками мощное единство"...

И далее: „Стремление Эльстира изображать вещи не такими, какими они существовали в его сознании, а сообразно с оптическими иллюзиями нашего непосредственного зрительного восприятия, привели его к раскрытию некоторых законов перспективы, в то время — поистине поразительных, ибо искусство раскрывало их впервые... Стремление Эльстира отрешиться перед лицом реальности от всех понятий своего разума было тем более достойно удивления, что человек этот, нарочно становившийся, пред тем как взяться за кисть, совершенно невежественным, старавшийся из частности все позабыть,—ибо то, что мы знаем, может считаться не нашим,— обладал как раз исключительными умственными богатствами".

Пруст признается, что благодаря основной манере, „метафоре" Эльстира, он полюбил незаметные, или еле заметные перемещения об'емов, видоизменения жидких тел, красочные переливы. „Метафору" Эльстира он находил в самых обыденных вещах, „в глубинной жизни" „мертвой натуры".

Эти замечания крайне поучительны. Для того, чтобы дать волю художественным потенциям, надо стать невежественным, глупым, отрешиться от всего, что вносит в первоначальное

восприятие рассудок. Художник должен уметь посмотреть простыми глазами на мир, как бы впервые увидеть его. Те рассудочные поправки, которые делает ум в наших первоначальных восприятиях, очень ценны и необходимы в научной, в практической деятельности, без них мы не можем сделать ни одного шага в аналитических познаниях мира, но в искусстве они не только не бывают нужны, но, наоборот, сплошь и рядом только вредят. Вот наглядные тому примеры. Взрослый, рассудительный человек с высоким интеллектуальным уровнем читает Купера, Вальтер-Скотта, Дюма, Жюль-Верна, Пьера Бенуа, идет в кинематограф смотреть „Багдадского Вора", в опере он слушает и видит „Садко", „Сказание о невидимом граде Китеже", в Художественном театре он бывает на „Синей Птице" и он ни сколько не оскорблен тем, что его, в сущности, возвращают к ребяческому возрасту, его заставляют верить чудесному, невероятному. Больше того, он с радостью отдается этим своим глупым состояниям, он желает, чтобы они захватили, подчинили его себе, он заглушает в себе голос рассудка, который бесстрастно и неумолимо подсказывает ему, что он верит сказке, небывалому и невозможному. Каким образом искусство превращает умного человека в безумца, зрелого человека в ребенка? Оно заставляет умолкнуть рассудок, оно добивается того, что человек верит силе самых примитивных, самых непосредственных своих впечатлений. Лишь только у зрителя, у читателя начинает работать ум, все очарование, вся сила эстетического чувства исчезает. Самые рассудочные люди часто в искусстве — самые тупые и невосприимчивые.

Сказанное относится не только к произведениями, где преобладает фантастика, но и ко всему искусству в целом. Искусству нельзя верить, если не поглупеть, не стать на время невежественным, если не признать самых необычайных вещей. Любая метафора, эпитет, любой художественный прием, доведенная до остроты характеристика, типическое изображение, положение, преувеличение, сюжетное построение—таят в себе неправдоподобия с точки зрения рассудка. Не могло и не может быть в натуре ни „Вия", ни случая с „Носом", ни „Пиковой дамы", ни великого инквизитора, ни Плюшкина, ни

Хлестакова, никто не видал конармию Бабеля, „Голый год“ по Пильняку. Не может река играть, море смеяться, бесы в метель мчаться рой за роем, лохмотья быть страстными, клен присесть перед костром зари. Ничего этого не было, не могло быть. „Над вымыслом слезами обольюсь“. Но обливаться слезами над вымыслом нельзя, если бы ему хотя бы на миг не поверить, не стать ребенком, не сделаться невежественным и безумным. Искусство заставляет верить вымыслам, отгоняя рассудок. Наше сознание возникает там, где есть ощутительные жизненные диссонансы; сигнализируя о них, оно требует их устранения. Искусство прекрасно тем, что оно освобождает нас от этого чувства дисгармонии, с которым всегда связана рассудочная деятельность. Оно восстанавливает то равновесие, конечно, относительное, между нами и средой, какое обычно в рассудочной деятельности нарушено. Содержание эстетического чувства сводится прежде всего к этому ощущению восстановленного равновесия, хотя и не исчерпывается им. В искусстве все построено на условностях, как в игре. И, как в игре, в искусстве нужно поверить всему условному, чтобы пережить полное удовлетворение. Устраняя из наших восприятий все наиболее рассудочное, искусство заставляет нас принимать условное за настоящее.

Действие произведений искусства на нас не ограничивается нами. Эльстир, кстати сказать, художник вымышленный, благодаря своей невежественной метафоре открыл новые законы перспективы, научил находить прекрасное в окружающем там, где его до него никто не замечал. Почему наивная, бессмысленная манера художника приводит к таким ценным результатам? Рассудок всегда нивеллирует, он обобщает, исключая все резко индивидуальное. Это касается прежде всего науки. Понятия, которыми мы располагаем в науке, охватывают лишь общие признаки и свойства, они вызывают в нас схематические представления. Язык науки абстрактен и иначе быть не может. Исправляя наши восприятия, рассудок лишает их конкретной телесности, своеобразия цветов и красок. Но и в обычной, не научной, рассудочной деятельности мы постоянно

понуждаемся отрешаться от самых непосредственных и самобытных ощущений. Искусство, наоборот, ищет проявления общего, типического—только в конкретном, в своеобразном, в неповторимом. Отвлеченное — смерть для искусства. Мир художника, мир телесный, он — весь в запахах, в цветах, в красках, в осязаемом, в звуках, И чем больше удается художнику отдаться силе своих непосредственных восприятий, чем меньше он вносит поправок от общих абстрактных рассудочных категорий, тем конкретней и самобытней он изображает этот мир. В наших общих, обычных, исправленных разумом образах мира—часто затемняется, ускользает самое своеобразное, характерное, отличительное и конкретное. Нужен особый глаз, слух художника, чтобы обнаружить эти свойства и качества. В наиболее непосредственных восприятиях они находятся лучше и чаще всего. Вот почему оптическая, слуховая иллюзия, непригодная в практическом обиходе, в искустве часто приводит к открытиям, к видениям мира, самым свежим и обольстительным по своей конкретности. Бурные пререкания и вопли, которые слышались писателю в грохоте пролетки, способны дать самый выразительный и живой образ.

Могут сказать, что такая манера исключительно суб'ективна. Она, действительно, может оказаться таковой, если художник сосредоточит свое внимание на своих впечатлениях, а не на людях, не на вещах, независимых от него. Но она не будет суб'ективной, когда художник отдается миру, когда он, выражаясь философски, воспроизводит вещь в себе, а не вещь для нас. Отдаваясь потоку своих первоначальных, внерассудочных восприятий, перевоплощаясь, художник словно расплавляет свое „я" в этих восприятиях, но не для того, чтобы убежать от себя, а для того, чтобы обрести мир, как он есть сам по себе, в его наиболее жизненных и прекрасных формах. Эта манера, следовательно, может быть и наиболее об'ективной. Все зависит от точки зрения художника, от того, фиксирует ли он внимание на своих настроениях, чувствах и мыслях, или это внимание сосредоточено на самой действительности.

Итак, наши художественные, эстетические восприятия тем ближе к действительности, чем более непреднамеренно, свободно они схватываются, собираются, хранятся художником. К этому следует прибавить еще одно соображение: художественные ощущения известного ряда тем сильней, чем меньше они исправляются ощущениями другого ряда. Музыкальная пьеса только тогда доставляет нам полное удовлетворение, когда она вытесняет зрительные, обонятельные, осязательные впечатления, словом все, за исключением слуховых. Картина художника кажется нам тем более совершенной, чем больше она позволяет нам отдаться одним лишь зрительным восприятиям. И в этом дело обстоит для искусства иначе, чем для науки. В научной и практической деятельности мы постоянно и незаметно для себя исправляем одни ощущения другими. В этом смысле мы нормальнее художника. Художник более узок, он часто бывает глух ко всем впечатлениям бытия за исключением своих, если так можно выразиться, профессиональных впечатлений. Вот почему многие художники являются очень односторонними людьми. Они видят мир, как художники, преимущественно одним органом чувств, тогда как другие чувства у них подавлены, оттеснены на задний план.

Художественное творчество в своих истоках интуитивно. Однако, художник не должен пренебрегать интеллектуальным миром. Наоборот, существо и психология художественного творчества, в нашем понимании, требует настоятельно, чтобы художник обладал высоким интеллектуальным уровнем. „Невежественная“, „глупая“ манера, о которой мы говорили, возможна лишь в том случае, если художник обладает не только тонким эстетическим чутьем, но и развитым интеллектом. Разобраться в своих впечатлениях вообще не легко, а в непосредственных—во сто крат труднее. Художник должен уметь найти, понять, углубить свою основную манеру, свое особое постижение жизни. Без огромной, очень упорной и сложной рассудочной деятельности, без знания истории искусства, своих предшественников художник не может как следует постигнуть и свою манеру. Чтобы следовать ей, он должен быть психологом; чтобы найти в своих восприятиях наиболее

ценные из них, чтобы очистить их, сгустить, надо быть острым аналитиком. Самая невежественная манера—есть в то же время и самая интеллектуальная.

Далее, за процессами восприятия и собирания сырого материала следует обработка и оформление его. Здесь интеллектуальный уровень художника сплошь и рядом имеет решающее значение. Сюжетный костяк, оформление материала в слове, в звуках, в красках, в линиях, пропорция, сокрытие главных приемов — все это требует огромного интеллектуального напряжения. И есть также большой смысл в утверждении, что работа писателя есть в огромной мере тяжелый мышечный труд. Но и помимо этого, художник должен быть на уровне политических, нравственных, научных идей своей эпохи. Вечное должно обнаруживать себя во временном, но для этого надо знать и понимать это временное. Нельзя писать романы, поэмы, картины в наши годы, не определив своего отношения к современным революционным битвам. Кто пытается в этом обмануть себя и читателей, будет в конце-концов сам обманут. Тут одного чутья, интуиции, инстинкта недостаточно.

## IV.

Какие выводы из всего сказанного следуют для искусства нашего времени?

Искусство всегда стремилось и стремится возвратить, восстановить, открыть мир прекрасный сам по себе, дать его в наиболее очищенных и непосредственных ощущениях. Эту потребность художник ощущает, может быть, острее других людей потому, что в отличие от них он привыкает видеть природу, людей, как если бы они были нарисованы на картине; он имеет дело преимущественно не с миром, как таковым, а с образами, с представлениями мира: его главная работа происходит преимущественно над этим материалом. Но далеко не всегда, не во все эпохи искусство планомерно старалось разрешить эту свою главную задачу раскрытия мира. Своеобразные общественные условия нередко мешали в этом художеству, заставляли его отклоняться от прямых его целей.

В частности, наша предреволюционная эпоха была крайне неблагоприятна в этом отношении для искусства. В общественной жизни господствовал крайний индивидуализм и эгоцентризм, он же определял и главные направления в искусстве. Он пользовался всеми узаконенными и неузаконенными преимуществами. К услугам наших сверх-индивидуалистов были издательства, журналы, газеты, меценаты, критики. Их поддерживала философская, эстетическая жизнь Запада. Другое художественное течение, отражавшее настроения восходящих классов, пролетариата и крестьянства, отчасти было загнано в подполье, отчасти находилось в области искусства в стадиях своего первоначального развития. Кроме того, внимание новаторов было сосредоточено на разрешении неотложных политических задач. Лучшая, наиболее общественно здоровая группа художников, не покидавшая реалистической почвы, не пошла далее отвлеченного романтического бунта человека вообще, личности вообще, взятых независимо от общественной среды, дальше защиты абстрактных прав человека и гражданина, неопределенных и несмелых попыток найти выход из индивидуалистических тупиков. Более всего это удалось Горькому; ему удалось во многих своих вещах стать выразителем в искусстве чувств и мыслей пролетарского авангарда, но другая блестящая плеяда русских писателей — Бунин, Куприн, Леонид Андреев — надломились в этих попытках. Народничество явно вырождалось. Как бы то ни было, господствующим направлением в литературе, в живописи, в музыке был индивидуализм, при том в его крайних формах: культ голого „я", ницшеанство, мистицизм, пессимизм. Этому соответствовали и тогдашние школы: импрессионизм, декаденство, символизм, футуризм и т. д. При всех их особенностях, при всех их достоинствах и недостатках, они имели одно общее свойство: действительность, природу, вещи, людей они подменяли своими впечатлениями о них. Они как бы отрывали эти впечатления от мира, придавали им независимую, самостоятельную ценность, забывая, что они важны, нужны, необходимы лишь настолько, насколько они связуют человека с жизнью, насколько они дают нам мир. Совершив эту подста-

новку, художники-индивидуалисты лишили себя единственной питательной силы. Они оказались в положении человека, больного галлюцинациями, у которого ощущения лишь самым отдаленным и изуродованным образом напоминают о реальности. Впечатления, образы, представления оказались в некоей пустоте, в темном ничто. Поэтому-то, за кругом своих восприятий одни увидели хаос, бездну, катастрофы, другие стали искать „инобытие", „иные миры", бога, третьи провозгласили философский и эстетический релятивизм и эмпиризм (махизм), четвертые об'явили верховные права единственного и неповторимого „я", пятые бросили лозунг: Carpe diem—лови момент, шестые нашли смелость сказать: „деваться больше—некуда, в мире достоверна лишь смерть". Все это было выражением того, что, утвердив вместо мира свои впечатления, люди потеряли мир. Вместо него они видели только себя, они носились со своими маленькими индивидуалистическими, суб'ективными мирками, они совершали вращение только вокруг них, на них они сосредоточили свое исключительное внимание, их изображали в своих произведениях. В этом суб'ективном творчестве писатели достигли величайшей изощренности, утонченности и проникновенности. Можно удивляться и восхищаться чутью, уменью, с какими художники той поры умели уловить, показать, выразить самые утонченные, мимолетные, еле уловимые свои настроения. Достаточно вспомнить А. Блока, Андрея Белого, Ахматову. Успехи здесь несомненны. Но они достигались необыкновенной, дорогой ценой, ценой утери окружающего мира. „В моей душе лежат сокровища, и ключ поручен только мне",—писал Блок. У Андрея Белого в „Котике Летаеве" космос изображен в виде страшного, стародавнего, сокрушительного титана.

„Титан бежит сзади. Нагонит и сдавит. В детстве он проливается в меня; и я ширился от моих младенческих в'ятий—титана. Но ощупи космоса медленно преодолевалися мною; и ряды моих „в'ятий" мне стали—рядами понятий; понятие — щит от титана; оно — в бредах — остров; в бестолочь разбиваются бреды; и из толока—толчей—мне слагается: толк... над раскаленною бездною их

оплотневала мне суша: долго еще средь нее натыкался я иногда: на старинную яму; из нее выгребали какую-то нечисть и ужас вил гнезда в ней; с годами она заростала, глухонемой бессоницей тяготила мне память, она. Тяготит и теперь".

Это написано очень правдиво. Здесь вскрывается психологическое основание для ухода от действительности: Мир— страшный титан, бред, яма, бестолочь. Упорядоченные понятия — щит, защита от хаоса. „Я"—единственно прочная опора и охрана от окружающей сумятицы, невнятицы, безумия. Так совершается отказ от мира в пользу своего островка, в пользу „я". В образы мира, в впечатления, в представления, в понятия спасаются от живой жизни. Андрей Белый, однако, слишком большой и богатый художник. „Суша" казалась не надежной, мир тянул к себе. В лучшие моменты своего творческого сознания Белый обращается к окружающему, к миру; в нем он видит уже не страшного титана, а того „очаровательного пупса", какого нашел в себе Задопятов. И все же мир, как бред, тяготеет над художником.

Общее отношение к миру Андрея Белого свойственно было в той или иной степени импрессионистам, символистам, футуристам. Леонид Андреев воспринимал мир либо как зловещую и злую бездну, либо как тюрьму. Бредом он казался и Маяковскому, при чем у Маяковского „я" порой совсем заслоняет мир. В нем он видит только себя. Заостренная манера импрессионистов, их чрезмерное внимание к деталям, их слепота к целому держится на психологической подмене мира своими впечатлениями.

В живописи это видно с полной наглядностью. Люди, деревья, цветы изображаются не так, как они существуют сами по себе, а согласно капризу, настроению художника. На первом плане не мир, а художник. В сущности, на полотне есть пятно, линия, сочетание красок, тел, пропорций, об'емов, каких никогда не бывало и, что важнее всего, не может быть. То же самое происходит и в художественном слове. В пейзаже мы видим и чувствуем не пейзаж, а настроения, вызванные им в художнике, в изображаемых типах — не их самих, а опять-таки художника. Мир поглощен без остатка суб'ективными состоя-

ниями человека. Его нет. Круг завершен. Равновесие между художником и миром нарушено. Мир, прекрасный сам по себе, такой, каким он глядит на нас из творений Гомера, Пушкина, Толстого — утрачен. Художник остался наедине с собой.

Этому насквозь суб'ективному отношению к миру соответствуют и такие же определения искусства. Между прочим, их отголоском является и современное, ставшее модным в некоторых кругах, определение искусства, будто оно организует эмоции. Искусство, конечно, в первую очередь организует эмоции, но в соответствии с живой действительностью. Тот, кто забывает об этом чрезвычайно существенном марксистском дополнении, открывает двери всяким подменам мира чувствами и впечатлениями художника.

Наше предреволюционное индивидуалистическое искусство лишний раз подтверждает парадоксальную с первого взгляда истину: найти мир очень трудно. Это крайне странно: ведь мир красок, звуков он — вот он — пред нами, мы с ним, среди него. И, однако, его то и дело теряют, теряют подобно тому, как люди не замечают окружающего, когда они слишком поглощены собой.

Октябрьская революция выдвинула ряд новых художников со свежим ощущением действительности, но и они по разным причинам до сих пор еще не разрешили вопроса об отношениях нового искусства к миру. Прежде всего, значительная, может быть, преобладающая часть современных художников занята агитацией и пропагандой новых идей. Это вполне естественно и необходимо, но все же агитационное искусство больше хочет, чем видит. Другая часть художников пошла по линии натурализма и наивного реализма. За эти годы написано и напечатано очень много романов, повестей, рассказов, поэм, в которых описание явно преобладает над художественным изображением. В этих произведениях, обычно сюжетно неуклюжих, иногда просто бессюжетных, более или менее добросовестно, даже ярко, но чаще по определенному шаблону описывается гражданская война в городе и в деревне, голод, разруха, новое хозяйственное и культурное строительство, отношения между мужчиной и женщиной, комиссары, бывшие

люди, белогвардейцы и т. д. Увлечение бытом тоже было своевременно: надо было прежде всего собрать новый материал, — наскоро, наспех записать то, что случилось в годы революционной борьбы. К тому же, наши молодые художники довольно примитивно смотрели на задачи искусства, а издатели, редакторы и критики их в том поощряли. Бытовизм несомненно приблизил художника к миру, способствовал выведению искусства из индивидуалистических углов и лабиринтов; однако, ограниченность и убогость бытоописательства вполне очевидна. Бытовик скользит по поверхности явлений, не стараясь проникнуть в их существо, он не может поэтому дать своих особых открытий мира, своих прозрений в него. Описатель, натуралист видит вещь, человека часто очень отчетливо, но они у него не живут своей особой жизнью, они, в сущности, мертвы, неподвижны. За внешним образом нет „души", субстанции. В бытовых произведениях ничего не открывается, в них все запечатляется в застывшем состоянии, в них нет динамики, становления, развития, действия, за частностями не чувствуется целого, нет обобщения, нет и настоящих эстетических эмоций.

Едва ли нужно доказывать, что наше искусство последних лет не ограничивалось ни одними агитационными, ни бытовыми произведениями. Уже в агитационных произведениях иногда попадаются отрывки, части подлинно-художественного достоинства. Равным образом и в бытовых повестях, романах описания чередуются с изображениями. Наконец, у ряда писателей бытовое является лишь обрамлением безусловно художественных картин. Несмотря на все острое внимание к быту, едва ли можно назвать бытовиками таких писателей, как Горький, Пришвин, А. Толстой, Бабель, Бор. Пильняк, Леонов, Всев. Иванов, К. Федин, Сейфулина, Артем Веселый, Н. Тихонов, Сельвинский, Казин и т. д., потому что у каждого из них есть своя основная „метафора", своя манера. Вместе с тем, в искусстве они являются материалистами; у них нетрудно иногда почувствовать мир, живущий своей жизнью, независимой от художника, от его личных состояний. Современное советское искусство вообще очень любит

и ценит вещь, ее цвет, запах. Оно обоняет и осязает ее, умеет ярко и выпукло ее показать. Наше искусство биологично и физиологично, а к этому прибавляют—и даже зоологично. Наши художники чувствуют плоть мира, его материю. Вещи, предметы, люди, события в их произведениях часто радуют читателя и зрителя. Любовь эта к материи, к плоти бывает грубовата, даже подозрительна, когда она готова об'явить войну всему идеологическому, психическому, интеллектуальному,—в этом сквозит уже мещанин нового времени, который тоже по-своему ценит лишь материальное и презрительно относится к духовным ценностям,—но в общем это пока нормальная, здоровая реакция против прежних потуг открыть потусторонние миры, божественную стихию, против некромании в искусстве, против сверх-утонченного психологизма. Правда и то, что у нас очень много заведомо тенденциозных, сухих, надуманных, рационалистических, неубедительных, бледных и бескровных произведений, наши „социальные заказчики", редакторы, издатели, критики, зачастую художественно безграмотны, бестолковы, угнетающе безвкусны,—у нас часто ищут революционность там, где ее нет и в помине, попадаясь на удочки разных хитрецов;—и не замечают настоящей революционности, потому что настоящее почти всегда бывает скромно,—к счастью, все эти отрицательные явления не преобладают в современном искусстве.

Как бы то ни было, послеоктябрьское искусство далеко шагнуло в сторону от былого индивидуализма и слишком личного отношения к действительности, оно приблизилось к ней, желает ее видеть, иногда и видит и все же оно еще не нашло эту действительность, как следует, и вопрос об отношении художника к миру не только не разрешен, но и не поставлен по-настоящему. Помимо бытовизма, описательства, помимо узкой тенденциозности, ученичества, над нами еще тяготеет наследие, оставшееся от старых индивидуалистических школ и направлений. Одни подражают Достоевскому, гениальному писателю, но у которого мир изуродован и поглощен болезненной впечатлительностью,—другие заражены символизмом Л. Андреева, иные твердят футуристические зады, а иные

следуют по пятам за Горьким, за Буниным, т.-е. вдохновляются не жизнью, а литературой. Сквозь все эти подражания проглядывает своя манера, свое свежее восприятие мира, самобытность, богатые творческие силы, но многое делается больше инстинктивно, чем сознательно, перебивается психологическими пережитками.

Пора вопрос об отношениях художника к миру поставить во всей широте и глубине. Наше искусство сейчас на перепутьях. Мы много спорили о попутчиках, о гегемонии пролетариата в литературе, о культурной революции, о комчванстве и уклонах, но все это обсуждалось очень отвлеченно, и вопросы о методах, о психологии художественного творчества, о новых способах обработки материала и отношения к нему были и остаются почти не освещенными. В нашей художественной среде наблюдается разброд, неудовлетворенность. В значительной мере это происходит от того, что мы занимаемся не тем, чем следует заниматься. Вместо хлеба мы даем друг другу булыжники. Мы толчемся в кружках и группах, политиканствуем, провозглашаем и декларируем. Во многом этому бегу на месте содействуют невежественные и слишком „практичные" требования, пред'являемые искусству. Право же, пора понять, что настоящее революционное, пролетарское искусство не в том, чтобы выкрикивать очередные злободневные лозунги, не в описаниях бравых комсомольцев, шагающих гордым шагом, не в фотографических картинках заседаний, где самоотверженные наркомы и заведующие „разрываются на части" и гибнут у письменного стола, и не в хитроумных обманах Главлита, редактора,— а в том, чтобы дать почувствовать читателю, что в основе произведения лежит действительно новая, действительно революционная эмоциональная доминанта, новый материал, новые открытия.

Что же нужно для этого искусству нашего времени?

Для этого нужно прежде всего и инстинктом и сознанием усвоить, что главный вопрос, вопрос всех вопросов, заключается сейчас в отношениях художника к миру. Художник должен окончательно порвать с манерой, когда он, вместо действительности, дает нам свои впечатления о ней. Мир должен предстать в его произведении, как он есть сам по себе,

чтобы прекрасное и безобразное, милое и отвратительное, радостное и горестное казалось нам таким не потому, что так хочет художник, а потому, что оно содержится, есть в живой жизни.

Спросят, каким образом этого достигнуть? Ведь художественное произведение оформляется из наших личных восприятий, мы не можем выйти за пределы их; художник, далее, непременно вносит в эти восприятия свою любовь, ненависть, радость, горе, всю сложную гамму слитных и ясных чувств, настроений, мыслей. Никто еще не видел мира, лично не ощущая и не чувствуя его. Все это несомненно, но из этого отнюдь не следует, что наши ощущения должны заслонять мир. В подлинном искусстве мир, действительность как бы поглощают личные восприятия и состояния, делают их незаметными, проступая словно через очень чистое стекло. Это достигается с помощью особого психологического состояния, при котором человек радостно отдается миру, верит ему и ценит его, а не сосредоточивает внимание на своих переживаниях. Когда художник перевоплощается, он и в свое произведение внесет особое ощущение, ощущение данности, самости мира, независимого от нас, независимого от наших суб'ективных состояний. Есть огромное, гигантское различие в окраске изображаемого между художником, который все свое внимание и внимание читателя, зрителя сосредоточил на себе—и художником, который это внимание фиксирует на вне его находящейся действительности. В первом случае его произведение будет сопровождаться в нас ощущением, что он изображает себя, во-втором,—что он изображает мир. Все дело, значит, не в том, что художник, как и всякий иной человек, ограничен кругом личных восприятий—иначе и не может быть,—а в том, чтобы он сумел в нас вызвать особое ощущение, особое чувство данности, самости мира, независимого от впечатлений художника. Чтобы достигнуть этого, надо изображать вещи события, людей прежде всего во взаимной зависимости друг от друга, а не только от нашего „я", надо быть диалектиком. За восприятиями должен чувствоваться мир. Вызвать такое чувство неимоверно трудно. Без преувеличений можно сказать, что большинство

наших молодых художников, даже и не подозревают, насколько это трудно и насколько это необходимо, дабы уверить читателя в данности мира. Благодаря тому, что такое сознание отсутствует, у нас царит величайшая путаница в искусстве. Писатель-реалист, писатель по всем своим задаткам чуждый индивидуалистической манере,—сплошь и рядом пользуется этой манерой, подставляет вместо мира себя; художник, насквозь пропитанный индивидуализмом, импрессионизмом числится пролетарским, революционным и т. д. Все это надо поставить на свои места. Дифференциация между художниками должна пойти по линии, дает ли его произведение впечатление самостоятельной данности мира и людей или не дает. Одни окажутся в одном художественном лагере, другие в другом. Художник яснее самоопределится; найдет себя. Уточнятся и приемы и методы, формы, стиль.

Подлинный реалист-художник должен уметь внести в свою вещь особое чувство самостоятельной данности мира. Индивидуалистическая манера уничтожается не тем, что мы будем добросовестно описывать мир, а тем, вызывает ли это чувство в нас и в себе художник, будем ли мы ощущать действительность за кругом наших восприятий и впечатлений. Мы за такой реализм. Пусть не сознание определяет собой бытие, а бытие—сознание. В наше время равновесие между художником и средой, очевидно заключается в том, чтобы соединить остро индивидуальное восприятие жизни с чувством прочной данности мира. Мир должен на наших глазах в произведениях искусства жить своей, ему лишь свойственной жизнью, иметь свою душу, свою сущность, свое тело, отделяться от наших личных состояний. Нас то-и-дело обманывают сейчас. Вместо этого мира, дают свои впечатления о нем, свои суб'ективные мирки; за ними мы не чувствуем самостоятельной действительности, а нам нужны не эти мирки, а вся вселенная. В этих мирках душно, сквозь них настоящий мир часто еле просвечивает, иногда его совсем не видно. Нам же надо хорошо, ясно видеть его, чтобы его переделать, чтобы распоряжаться им согласно своему коллективному хотению. Мир велик и отраден. Новый класс радостно и бодро чувствует себя в нем. Его ху-

дожникам нет надобности уходить от него в себя. У нас много говорят и пишут о новом коллективистическом сознании, но это сознание, свое противопоставление прежнему индивидуализму, должно начать с отчетливого чувства, что за порогом наших ощущений и впечатлений мир прочно, устойчиво дан. Связь с жизнью, с людьми, сознание, что мы есть часть великого целого, дается прежде всего благодаря этому основному чувству. Вот этого ощущения прочной данности мира нам сплошь и рядом недостает. Когда я читаю многие талантливые вещи Горького, Пильняка, Бабеля, Леонова, Всеволода Иванова, Маяковского, Пастернака, Тихонова, Казина, я порой совсем не уверен, существует ли прочно за их восприятиями независимый мир. Их произведения меня убеждают только в достоверности их собственных впечатлений, все остальное иногда сомнительно. Мир, независимый от нас, кажется мне проблематичным, он зыбится, расплывается, он есть и его нет, он уходит из-под ног, его заплескивают волны личных состояний авторов, его героев. Я гляжу на него то глазами Андрея, то глазами Натальи, то глазами Петра, а мне хочется подглядеть, каков он сам по себе, быть уверенным в его незыблемой и непререкаемой значимости. М. Горький прямо говорит, что никакой красоты в природе нет, ее выдумал человек; но если ее нет, тогда что же такое действительность? Я сам верю в прочность мира, в его самостоятельную гармонию и красоту. В этом убеждает меня практика. И я хочу, чтобы и художник уверил меня в том. Пусть он откроет мне прочную данность мира.

Достигается это в произведениях искусства прежде всего наличием соответствующей эмоциональной доминанты, общего смутного чувства, не поддающегося логическим расчленениям, но несомненного. Если его нет, то никакие ухищрения, никакое богатство изобразительных красок не дает чувства данности мира зрителю, слушателю, читателю.

В еще большей мере от этого далеки бытовики, описатели, к которым следует отнести огромное большинство пролетарских писателей. В сущности, они не материалисты, признающие существование вещи в себе, в отличие от вещи для нас,

а простые эмпирики. Они не пытаются разодрать кору своих ощущений, они—реалисты, но реалисты примитивные, наивные. Они не знают, что искусство начинается со снятия покровов с вещей, с их обнажения, с особых видений мира. Они добросовестно воспроизводят свои ощущения, представления, а все дело в том, чтобы найти в их массе самые живые, свежие, глубокие, непосредственные, неиспорченные, приближающие к нам мир в его могучей красе и изобилии, открывающие нам его с невиданных сторон. Эти наиболее острые, могучие, яркие и близкие к миру художественные и потому радостные, эстетические впечатления живут в каждом из нас, но повседневные заботы заглушают их, оттесняют за порог нашего сознания. Их бывает очень трудно извлечь оттуда, это удается не часто, но искусство зиждется на них, в художестве они являются ценнейшим материалом. У нас же часто обращаются совсем не к этому материалу. Материал, который берет современный художник, сплошь и рядом убог, скучен, сер, рассудочен, сыр,—свален в кучу; из него не выбраны редкие золотые крупинки, изюминки, а в художестве, лишь они заставляют сверкать произведение, лишь они придают ему вкус. Забудьте на время историю с голым, одиноким и потом зазеленевшим дубом, пережитую Болконским,—и десятки страниц лишатся главной своей прелести, станут скучными, ненужными, обессмыслятся. Такие „дубы" есть у всех у нас, такие „дубы" должны быть найдены художником. Обычно такие восприятия и есть самые непосредственные, наименее исправленные нашей рассудочной деятельностью, наиболее невежественные, глупые. Они лучше всего приближают к нам действительность, через них всего легче обнаруживается основная метафора художника, они—наиболее материальны. Они-то и позволяют видеть художнику то, что не видят другие.

Речь идет, словом, о новом материале для художника, обычно в наше время пренебрегаемом.

Между художником и миром надо найти правильное соотношение, равновесие. Тайна эта была ведома Пушкину. Мир Пушкина до сих пор поражает нас своей гармоничной самостью. Происходит это потому, что между Пушкиным и

действительностью как бы нет ничего постороннего, ничего заслоняющего и затемняющего ее. В его произведениях есть ощущение прочной данности мира, лежащего за кругом впечатлений художника. Кроме того, Пушкин знал тайну изюминок, он полагал значение и смысл искусства в прекрасных видениях мира. Это равновесие Пушкину удавалось находить после мучительнейших поисков, но он находил его. То же самое мы видим у Гомера и уже в меньшей степени у Толстого. Мы не можем остановиться на классиках. Наше отношение к миру гораздо динамичнее, чем у Гомера и Пушкина. Мы не можем также предать забвению ни острую манеру импрессионистов, ни удачных приобретений футуристов; пушкинское и гомеровское отношение к действительности нуждается с нашей точки зрения в изменениях и дополнениях, но одно от них должно быть взято безоговорочно,—чувство прочной самости мира и то, что художник постигает его в особых эстетических видениях. В частности и в особенности современное искусство, по сравнению с Пушкиным, с Лермонтовым, с Толстым, должно несравненно большее внимание уделять общественно-политической жизни. Но и здесь следует поискать необходимый материал в иных несколько направлениях, чем это делалось до сих пор. Современный советский художник чаще всего вдохновляется или старается вдохновить себя готовыми формулами, лозунгами, либо он изображает то, что видно на поверхности общественной жизни. В известной мере это необходимо и законно, однако, никогда не следует забывать, что для настоящего искусства гораздо существенней то, что скрывается за видимым, за простыми фактами,— незаметные общественные сдвиги, формирование чувств и намерений в недрах человеческого существа, новые бессознательные навыки, привычки, инстинкты. О постройках заводов, фабрик, электростанций можно писать по-разному. У нас это часто не выходит за рамки бытоописательства. Чем непосредственней, чем интуитивней художник будет отдаваться окружающей его жизни, тем глубже он проникнет в нее, тем лучше он ее нам раскроет.

У нас часто и не без основания жалуются на оторванность

искусства от жизни. В самом деле, современное искусство и пролетарское и попутническое, как будто забыло о двух „вещах“: о труде и рабочем. Странное дело: в республике советов приходится, к позору нашему и сожалению, вновь и вновь и попрежнему безуспешно напоминать художникам о труде и о рабочем. Да, воз и поныне там. Я не могу назвать ни одной значительной литературной вещи, в которой читателю дано бы было почувствовать всю необходимость, живительность труда с косой, с пилой, с молотком, у станка, как это дано Толстым (косьба сена крестьянами и Левиным и т. д.), Г. И. Успенским, — ни одной живой, монументальной фигуры среднего рабочего, похожей, скажем, на Михаила Ивановича у того же Успенского. А между тем, у нас молодое поколение художников по преимуществу — крепкие и свежие люди. Они много видели в жизни, пережили за пять, за десять лет столько, сколько не пережили целые поколения. Они не только связаны с трудовым народом, они сами часть этого народа. У них горячая, густая кровь, завидное здоровье, упругие мускулы, прекрасный аппетит, звучные, звонкие голоса, их томят тысячи желаний и надежд. Они хотят жадно учиться, не считают свое отдельное „я“ центром вселенной, привыкли действовать, работать сообща. Им открыт доступ на фабрики, в мастерские, в клубы, в рабочие кварталы и предместья. В чем же дело? Почему так часто они словно пережевывают жвачку, почему их внимание сосредоточено на завах и комиссарах, на половых проблемах, на добродетельных и скучных славословиях? Тут много причин. Одна из них в том, что не хотят заглянуть в тайники искусства, хотят питаться вершками а, не корешками, хотят кроить готовых человечков в реторте, гомункулюсов, хотят ограничиться сухими, рассудочными впечатлениями. Так легче, но и бесславней, так спокойней, но и мельче, такую литературу будущее беспощадно перекрошит. Надо обратиться к недрам, к истокам общественной жизни, к своим непосредственным восприятиям, самым первоначальным и неиспорченным. Речь идет о новом материале для художника. Его надо обновить. Мы тематически сейчас беднеем, несмотря на растущее мастерство советских

художников, несмотря на то, что каждый год у нас появляются десятки, сотни новых писателей, живописцев, музыкантов. Этого скрывать отнюдь не следует. А нам сейчас как никогда нужно обогатиться прежде всего тематически. Пусть нынешний художник расскажет нам о мире с неисчерпаемой жизнью, о вселенной, прекрасной самой по себе, о великих, о творческих, о буйных ее силах. Пусть нам дадут человека со всем сознательным и подсознательным его поведением. Пусть он работает, трудится, переделывает мир, спотыкается, падает, поднимается вновь, аппетитно ест, хохочет, имеет свои причуды, недостатки, порой даже жуткие, а не ходит пред нами как заводной солдатик, не говорит заученных и вполне благонамеренных речей. Нам нужен мир со всеми его „потрохами", с красками, налитый липкой черной кровью, блистающий и живой, пугающий и радующий нас...

... Спросят, как же быть с вопросами формы, стиля? Это очень важный вопрос. Но вопрос о новой форме нельзя разрешить, не разрешив вопроса о новом материале для художника, т.-е. в нашей постановке,—об отношениях между миром художника и миром действительности. Поиски новых форм должны начинаться с поисков нового материала, так как новый материал дает и новые формы. Это безусловно. Неудовлетворенность прежними формами, поиски новых формальных возможностей плодотворны только тогда, когда художник имеет новый материал. Без этого условия эти попытки вырождаются в тощие ухищрения, в игру, в забаву, в фокусы, в изощренное, но бесплодное жонглерство, в одурачивание и себя и читателя. У нас таких бесплодных попыток сколько угодно. Это, с одной стороны. Но есть и другая сторона. Если между художником и миром нарушено равновесие, если его нет, то, очевидно, будет нарушено и равновесие между формой и содержанием. Так оно и есть у нас в действительности. Недовольство прежними формами об'ясняется тем, что художник бессознательно и сознательно чувствует, что нужно новое отношение к миру, но так как эта цель отчетливо у нас еще не поставлена, то мы и не можем до сих пор найти равновесие между формой и содержанием. Это равновесие будет достигаться в той мере,

в какой художник будет находить равновесие между собой и миром. В наши дни достигнуть этого равновесия, означает дать читателю эстетический мир, а не свои впечатления о нем. Отсюда вполне очевидно, что революционному, пролетарскому искусству будет соответствовать всякая форма, которая приближает нас к жизни и удаляет от суб'ективизма художника, всякий стиль, сюжет, прием, манера, помогающие нам увидеть по-особому мир, независимо от того, что мы в него вкладываем. Начинать надо с материала.

Художественное оформление тем более совершенно, чем меньше будет чувствоваться форма, и чем более будет чувствоваться сама жизнь. Это очень большое искусство, это самое трудное искусство, но это единственный вывод из всего, сказанного нами. С этим отнюдь не следует смешивать ту формальную беспомощность и неграмотность, которые мы часто видим сейчас, не следует смешивать уже по одному тому, что сквозь эту беспомощность с особой ясностью обнажаются, раскрываются неуклюжие формальные потуги автора так, что читатель отчетливо видит в произведении художника прежде всего прием, т.-е. то, что он не должен видеть и замечать. Художник должен свою манеру, свой прием тщательно и удачно прятать. Сейчас трудно сказать, какие новые формы в итоге найдет наше искусство, но кое-какие факты из этой области обращают на себя невольное внимание. Одним из лучших художников слова является М. М. Пришвин. Какова форма его вещей? Это — не повести, не романы, не рассказы. Это скорее очерки, записки, наблюдения, в них формы не чувствуется, из чего, однако, совсем не следует, что ее у него нет. Наоборот, это самые искусные, мастерски оформленные вещи. Лучшее у М. Горького были за последние годы его воспоминания и заметки. Роман А. Толстого „Хождение по мукам" в своей последней третьей части в строгом смысле не роман, а скорее художественные записки. Андрей Белый написал „Записки мечтателя", Путешествие по Кавказу и Волге; повести Бор. Пильняка, не повести, а скорее дневники. „Конармия" Бабеля — сборник очень своеобразных новелл, в них нет строгой системы, порядка. Не случайно читатель

предпочитает дневники, мемуары. Возможно, что где-то здесь нужно искать новых форм. Из этого, однако, не следует, что, например, роман отжил свое время, но по всей вероятности он займет более скромное место, чем занимал до сих пор и подвергнется, да, пожалуй, подвергается и сейчас очень заметным изменениям.

Написано и напечатано много статей о массовой художественной литературе. Но литература, живопись, музыка станут массовыми тогда, когда удастся найти новое содержание, близкое к массам, и соответствующие формы. И то и другое должно отличаться силой, здоровьем, непосредственностью, простотой и правдивостью, ибо таков массовый человек.

В настоящее время художникам нужно перегруппироваться. Теперешние организации, ассоциации недостаточны и не удовлетворяют художников. Наши журналы в том виде, в каком они существуют ныне, твердят зады, вянут и сохнут, похожи друг на друга, печатают одних и тех же авторов, не имеют лица. Они не руководят литературной жизнью, а покорно плетутся в ее хвосте. Прежний период собирания художественных сил, общих споров, политических деклараций во многом исчерпал себя. Общественно-художественное самоопределение писателей должно происходить уже на иных, на новых путях, в поисках нового материала, новых форм, в разработке методологии и психологии художественного творчества. Культурная революция, о которой теперь говорят, для искусства означает прежде всего постановку и пересмотр вопроса об отношении между художником и миром, попытки обновить материал, по-новому открыть и увидеть мир. С этого и должны начать свою работу новые школы и новые направления, о необходимости которых у нас уже ведутся разговоры. На ряду с существующими группами и организациями, может быть, внутри их, надо попытаться открыть и скорее всего не одну, а ряд литературных школ. Пусть одни займутся разработкой вопроса о сознательном и бессознательном, другие—психологией и динамикой восприятий, третьи поставят своей задачей „открыть" труд, четвертые сосредоточат свое внимание на диалектике искусства и т. д.

Это будет очень своевременно.

Когда-то одна из американских последовательниц Эмерсона заявила: „я приемлю мир". Эту фразу передали Карлейлю, он с усмешкой заметил: „боже мой, как она любезна!" Принять мир в искусстве, как оказывается, не так легко уже потому, что эстетический мир надо уметь видеть. Мы должны того достигнуть.

Повторяем, мы не можем просто „отмахнуться" от той остроты восприятия, от динамики, от утончения художественных приемов, богатой впечатлительности, он новых форм, стиля, „ударности", которые внесли в нашу литературу импрессионисты, вообще индивидуалистические школы кануна революции. Не об этом идет речь. Не о возврате к гончаровскому реализму мы говорим. Мы живем в эпоху бурь и натисков. Наше время крайне напряженных чувств, время битв, ломки, переустройства. Весь вопрос для искусства сейчас в том, как с помощью достигнутых ранее, крайне острых, индивидуальных, суб'ективных приемов достигнуть самых об'ективных изображений мира, т.-е таких, в которых прочная данность его ощущалась бы с наибольшей очевидностью; чтобы вместе с тем и в тоже время эти художественные открытия мира соединялись с волевой активностью, с целеустремленностью, с творческими мощными общественными желаниями. В конце концов, желание—мать истины. Противоречия между двумя художественными методами—несомненны. Но они даны в действительности, они живые, диалектические противоречия, они вполне разрешимы. В этом—основная задача нового реализма.

---

## МРАМОРНЫЙ ГРОМ

*(АНДРЕИ БЕЛЫЙ)*

### I.

В „Петербурге“ у Андрея Белого есть прелестные страницы о детстве и о журавлях. Николай Аблеухов, опустошенный, одинокий, затерявшийся среди каменных громадин столицы, в перепутанных линиях ее улиц и проспектов, об‘ятый мглой и туманами, неожиданно вспоминает о детстве. Голос детства звучит ему, как старая забытая родина. Этот голос невнятен, но дорог и мил:

...„как невнятно над городом курлыкание журавлей, он так же невнятен; высоко летящие журавли — в грохоте городском горожане не слышат их; а они летят, пролетают над городом,— журавли!.. Где-нибудь, на Невском проспекте, в трепете мимо летящих пролеток и в гвалте газетчиков, где надо всем поднимается разве что горло автомобиля,—среди металлических этих горл, в час предвечерний, весенний, на панели, как вкопанный, встанет обитатель полей, в город попавший случайно; остановится, — кудластую, бородатую голову на-бок он склонит и тебя остановит... вздохнет: „там... кричат... журавли...“ Оба вы поднимаете голову. Поднимает голову третий, пятый, десятый... Вокруг целое кольцо любопытных; у всех подняты головы, и тротуар — запружен; городовой пробирается; и нет; не сдержал любопытства; остановился, голову запрокинул; он— смотрит. И ропот: „журавли.“ „Опять возвращаются...“ Над проклятыми петербургскими крышами, над торцовой мостовой, над толпой — предвесенний тот образ, тот голос знакомый?..

И так голос детства! Он бывает не слышен; и он есть; курлыкание журавлей над петербургскими крышами—нет-нет—и раздастся же! Так голос детства!“

Этот мотив о детстве, о забытых, о радостных и грустных, об освежающих впечатлениях для Андрея Белого совсем не случаен. Белый с удивительным искусством умеет рассказать о них. Вот маленький седенький старичок Аполлон Аполлонович выбивает ладонями такт, плавно выступает, отсчитывает шажки, прогуливается направо и налево; он обучает Коленьку танцам. Вот трубочист, поражающий Котика Летаева своей отвагой — он бродит над трубами. Вот самоцветная звезда летит к засыпающему ребенку на постель. Вот воспоминание о матери Котика с похудевшим лицом, с гордой родинкой, с немного обиженным ртом, с перловыми зубами, с полуизогнутыми черными ресницами глаз. Вот отец Котика — профессор математики, обдумывающий рациональные способы житья-бытья... в укромном месте. Вот профессор Задопятов, бездарность, пошляк, страдавший зобом величия,—на шестьдесят первом году своей жизни он открывает в себе „маленького, очаровательного пупса“, готового бежать в детский сад; это превращение изображено Белым с несравненным мастерством. Мы верим писателю, когда он напоминает нам о девушке,—она закрывает рукой лицо любимому, и сквозь прозрачную кожу видно тогда на свету, как красным сиянием в ней разливается ее кровь. Прекрасны и эти белые, красные, зеленые избы с третьим чердашным под крышей окном, бьющим по глазам солнечным отражением,—это прохладное озеро, оно поплескивает студенцом, а рыболов у самой воды останавливает свой полет и бьется на одном месте белоснежным, острым крылом; и этот мраморный гром, ворчащий будто на самой земле; и эти лиловые вечера, грустные от зеленорогой луны. От этих очаровательных картин, сцен, мелочей веет жизненным, чудесным и осенним, словно от антоновки. В них необычайная утонченность, острота, выразительность и своеобразие художественных восприятий соединяется с наивностью, с простотой, граничащей с чем-то детским и непосредственным; Белый богат ими и щедр на них, как, может быть, ни

один из современных писателей. Они рассыпаны у него всюду, в любом романе, в повести, в дневнике в изобилии. То, что у значительного художника сверкает редким, драгоценным и скупым украшением, у Белого разбросано без всякого расчета, как-то само собой, как будто все это обычно. В этих счастливых местах нет и намека на мистику. Они насыщены данным нам миром, самостоятельным и прекрасным независимо от наших впечатлений.

И вдруг эти куски закрываются. Далекий и полузабытый голос перестает звучать, и как будто уже и в самом деле не было и нет его обладателя; в темной, в зловещей и холодной пустоте встают мрачные ледяные комнаты, коридоры, улицы, проспекты, в них—одинокий, оставленный, забытый всеми, с последним смертным отчаянием человек; возникает что-то огненно-хаотическое, бьющие адские пламенные, испепеляющие вихри, бешено и ослепительно крутящиеся спирали, пучатся и лопаются в грохотах огромные шары; действительность раскидывается, распахивается безобразнейшим бредом, чудовищными и неправдоподобными снами,—грозными библейскими видениями пророка Иезекииля; нас пытаются ввести в особые, запредельные, немыслимые, потаенные миры, которые невозможно представить, о которых нельзя рассказать обычным человеческим языком; словно террориста Александра Ивановича, — нас окружают какие-то хари, гады с пакостными отпечатками; они гадят глазами, каждым своим словом, движением, они совершают кровавые, бессмысленные, гнусные и омерзительные дела. Полно—люди ли они, или это вочеловечившиеся адовы исчадия? Мелькает бессмысленнейшее слово, будто бы каббалистическое, а на самом деле чорт знает каковское „енфраншиш", нам будто предлагают бороться при помощи его с мраком, с нечистью; енфраншиши разрешаются в бессмыслицы, во что-то магическое, колдовское, шаманное. И неожиданно: Кант со строгими категориями чистого разума, Риккерт, немецкие мыслители, точные науки, математика,—попытки набросить на раскалывающийся, разлетающийся космос сеть бесстрастных логических схем, жажда осмыслить окружающее, взвесить, размерить с точностью, с аккуратностью и с упорством

педанта, разложить все по клеточкам, чтобы все находилось, покоилось в строжайшем порядке. Еще несколько страниц, и уже вперил в вас пронзительный и едкий свой взор Гоголь; в сознании запечатлеваются человеческие нетопыри Аблеуховы, губастые и липкие Липпанченки, сребророгие Мандро, чванливые и пошлые Задопятовы, дико блещет очами столяр Кудеяров—не то он потомок колдуна из „Страшной Мести“, не то хитренький хлыстовец Распутин. Все они более жутки, чем смешны. Бессмысленное енфраншиш воплощается в чорта Достоевского; мы переброшены в смутные, в сложные душевные пространства, мы блуждаем в запутаннейших психологических лабиринтах; мы отягчены, утомлены этими блужданиями, готовы запутаться—и вот, будто синий просвет, там кто-то печальный, грустный, поникший, задумчивый: может быть, он несет с собой успокоение, примирение, освобождение от душевных бурь, тяжестей, от злой мороки? Но и он уже расплывается неясным пятном, скорее всего его и не было. Кто же был и есть? Был и есть сам автор. Это несомненно. Во всем остальном можно вполне законно усумниться. Он и есть тот странный, безымянный герой, который на мгновение является в толпе, снующей по петербургским линиям и проспектам. Мы не посвещенные. Может быть, этот незнакомец открывается в антропософских мистериях лишь избранным. Это вполне возможно. Мы не посвещенные. Нам видно только одинокого, грустного и одаренного человека, выпавшего из эпохи, как выпадает из колыбели ребенок, оставленный без присмотра матерью.

Андрей Белый вполне владеет тайной художественного изображения наиболее радостных, глубоких, жизнеутверждающих реальных начал бытия, но эта особенность его, как художника, сплошь и рядом не воспринимается, не замечается. Счастливые куски постоянно затемняются ненужными домыслами, сухим рационализмом, бредом, трансцедентальной символикой, психологической перепутаницей.

Почему же этот, по-истине замечательный и редчайший писатель, испытывает так часто эти крушения, переживает срывы и задыхается от мертвенных вымыслов?

## II.

Андрей Белый часто возвращается в своих произведениях к детству. О детстве написаны его „Котик Летаев“, „Крещеный китаец“. „Котик Летаев“ испорчен бесплодной попыткой заглянуть в дорожденную страну, восстановить память о памяти, рассказать о состояниях, когда в ребенке еще нет сознания, нет разделения на „я“ и на „не-я“. Задача неразрешимая:

...„и сознание было: сознаванием необ‘ятного, обниманием необ‘ятного; неодолимые дали пространств ощущались ужасно; ощущение выбегало с окружности шарового подобия—щупать: внутри себя... дальнее; ощущение сознания лезло: внутри себя... внутри себя—достигалось смутное знание“.

По поводу этих и подобных мест—а ими „Котик Летаев“ перегружен—можно сказать лишь словами—да простит нам писатель—словами памятного Кузьмы Пруткова: нельзя об‘ять необ‘ятного. Самое же подозрительное в этих ухищрениях то, что Котик Летаев формируется, думает и чувствует, слишком по Рудольфу Штейнеру. Повидимому, Белый хотел изобразить, как эфирное и астральное тело, согласно учения Штейнера, входит в тело физическое. Во всем этом много придуманного, головного, навязанного рассудком, но домыслы опасная вещь для искусства, и оно плохо с ними мирится. Однако, если откинуть эти попытки, перевести описанные Белым состояния Котика на более простой и человеческий язык, дополнить их другими реальными и правдивыми художественными показаниями, станет вполне очевидным одно странное обстоятельство: у Котика Летаева первые сознательные состояния совпали с бредовыми видениями. „Первое „Ты-еси“ схватывает меня безобразными бредами“... „ощущение мне змея“... „вот мой образ вхождения в жизнь: коридор, свод и мрак; за мной гонятся гады“... „переживание звука телесного голоса, как грохота бестолочи, переживание тела, как бездна, в которую рухнул ты—безобразно пухнуть и пучиться—вот посвятительный образ: в произрастание жизни“... У Котика крайняя нервная впечатлительность, обостренная восприимчивость, простой звук для него

разрастается в грохот, обыкновенное зрительное восприятие становится грозным, кошмарным видением. Едва ли также будет ошибкой сказать, что, помимо как бы обнаженной нервной системы, мы имеем дело с острыми болезненными припадками. Бредовые видения, которые изображаются в „Котике Летаеве", должны быть отнесены к болезням,—„Врезал мне все это (гадкие бреды, *А. В.*) голос матери: „он горит как в огне." Мне впоследствии говорили, что я непрерывно болел: дизентерией, скарлатиной и корью, в то именно время", т.-е. когда впервые Котик начал сознавать свое „я". Многие из детей бредят и болеют и скарлатиной и дизентерией, но далеко не у всех первые сознательные переживания своего „я" совпадают с бредовыми видениями. У Котика это было.

Бредовые состояния отличаются бестолочью и непрочностью. Они легко возникают, но также легко и исчезают, сменяются другими. Если первые сознательные впечатления носят такой характер, они должны отразиться и на других состояниях, когда действительность воспринимается в более обычном и нормальном виде: первые, пережитые сознательно ощущения являются самыми сильными, яркими и глубокими. Они оставляют неизгладимые следы и в дальнейшей жизни. У Котика эти ощущения ненадежности мира составляют вторую особенность его психического склада. „Впоследствии, уж привыкнув к действительности, все боялся я, что она утечет от меня и что буду я—без действительности: вне действительности разовью миры бреда". Действительность, данная нам, крайне неустойчива; ощущения подобны тонкой коре, облегавшей земной шар в древнейшие доисторические времена, огненные лавы тогда постоянно разрывали ее, раскрывались огненные массы, и земля била потоками, морями, океанами вулканических извержений. И неизвестно еще, что есть настоящая действительность: этот ли мир огненных, воспаленных, безобразных бредов, находящихся в хаотическом, в вихревом становлении, или тот другой, наш мир, приобретший относительный порядок, устойчивость, бытийственность. „Не-я"—огневое, красное; пламенные всплески вселенной (огонь Гераклита) во всякий момент готовы прорваться сквозь кору нашего

сознания. Человек из темных недр своего „я“ вытягивает линии, пункты, грани, он протягивает перепонку из своих ощущений, но порог сознания зыбок: вот-вот все снова сдвинется с места, понесется в пламенных, в космически-огненных, в жарких бессмыслицах. Все готово лететь. Недаром Котик называется Летаевым. „Роковые потопы бушуют в нас: берегись—они хлынут“. „Бреды-факты, и мы суть действительность“.

Есть еще одна своеобразная черта в восприятиях мира Котиком. Ребенок не понимает метафоры, т.-е. он ее понимает буквально. Он уподобляется дикарю, который миф, символ об'ясняет себе, как подлинные реальности. Именно благодаря такому пониманию мир воспринимается и истолковывается в религиозном смысле. Лишь позднее человечество, в меру зрелости и роста своего разума, начинает на миф и на метафору смотреть, как на условность. Котик тоже не понимает мифа и метафоры, подобно всем детям, но в отличие от среднего, от нормального ребенка у него и это непонимание, и эта наивность развиты несоразмерно с обычным психическим детским складом. Едва ли у кого-нибудь из писателей найдутся такие тонкие, точные, подробные и убедительные изображения этих наивных истолкований метафоры. Белый то-и-дело возвращается к ним и в „Котике Летаеве“ и в „Крещеном китайце“. К этому надо сделать еще одно дополнение: у Котика Летаева метафорические и мифологические образы возникают с поразительной легкостью. Мифологически и метафорически воспринимались Котиком не только мертвая натура вещей, но и люди, и люди прежде всего — „ярче всего мне четыре образа; эти образы—роковые: бабушка и лыса и грозна; но она—человек, мне исконно знакомый и старый; Дорианов—толстяк, и он бык; третий образ есть хищная птица: старуха, и четвертый—лев: настоящий лев; роковое решение принято: мне зажить в черной древности“... Мир метафор, мифов неустанно ткется ребенком; достаточно отцу, матери, родным, знакомым прибегнуть к уподоблению, и воображение Котика уже нагружается соответствующим метафорическим и мифологическим миром. О дяде Васе говорят, что он обивает пороги казенной палаты. А чем обивает? Может быть войлоком, может быть камнем.

Говорят, он горбится за казенным столом в три погибели. Очень жаль дядю Васю: он сгибается—голова падает на паркет, он баками метет его, а, может быть, еще хуже—голову он всовывает между ногами и вытаскивает носовые платки—из-за фалды. Неудивительно поэтому, когда Белый пишет: „мир и мысль—только накипи: грозных космических образов; их полетом пульсирует кровь; их огнями засвечены мысли; и эти образы—мифы. Мифы—древнее бытие: материками, морями вставали когда-то мне мифы... ныне древние мифы морями упали под ноги; и океанами бредов бушуют и лижут нам тверди: земель и сознаний; видимость возникла в них, возникло „я“ и „не-я“; возникли отдельности... Но моря выступали: роковое наследие, космос врывался в действительность... изрывалося сознание в мифах ужасной праматери; и потопы кипели“.

Мир — есть миф. Мифы живей реальной действительности; они—лишь ненадежная, случайная видимость; мифы—гераклитова огненная сущность космоса; но они ужасны, они являются всегда человеку в грозах и бурях, на них роковой отпечаток темной испепеляющей древности, в каждый момент они готовы загасить тусклый свет сознания, прорваться сквозь него и явить свой космический, чудовищно-страшный лик. Твердь—наше „я“, сплошь и рядом безуспешно старается обуздать, взнуздать эту бешеную стихию. Она—всюду. Она—в видимом, в зримом. Потусторонний, потаенный мифологический мир здесь, на земле, в нас, среди нас. Для него не надо измышлять ни рая, ни особых небесных обиталищ. Вещи, предметы, люди, мы сами—суть древние мифы; „Камо пойду от духа твоего и от лица твоего камо бегу“.

Вселенная Котика Летаева—вселенная грозных бредовых гераклитовых, фалесовых, эмпедокловых видений. Ее нельзя считать родной, своей, ей нельзя отдаться, довериться, положиться на нее; она пугает своей сумятицей, бестолочью, мгновенными провалами, она отталкивает, встает как огненный меч архангела, стерегущего входы в потерянный рай уравновешенных чувств. Отсюда—страх и сознание своей покинутости и огромного одиночества.

Котик Летаев, живущий в бредах, в мифах, угнетающе одинок. Котик сознает себя как маленькое несчастие в мире. Отец—грохоход, тетя Дотя—кресло в чехле, дядя Вася—гад, а в конце концов жить странно, страшно и одиноко. Спасаться от всего этого бредового мифологического мира надо в себя: больше—некуда. В самые ранние годы у Котика возникает сознание, что у каждого человека есть „эдакое такое свое", скрытое от других, оно растет, зреет где-то под спудом; это „свое" тщательно прячут, хоронят и, когда оно обнаруживается, человек неожиданно оказывается совсем иным, не схожим со своей видимостью. У каждого—свои тайны. Эти тайны пугают. Прислуга Дуняша гуляет с приказчиком. Она с ним что-то делает в кухне и это—важное. То же самое делает кухарка. Племянник отца, Кистяковский, нравится ребенку, а меж тем—он государственный преступник; некий таинственный Антонович, профессор из Киева, со своей шайкой, по уверениям отца Котика, собирается погубить Россию,—он, значит, страшный разбойник; Малиновская—зеленый ордер, она всех разобщает и обо всех рассказывает неприятные вещи; мама непостоянная и т. д. Ребенок сжимается, с'еживается в щемящем одиночестве.

Не хочу сказать, что все впечатления бытия Котика сводились к бреду, к мифам, к одиночеству. В произведениях Белого, посвященных детству, есть картины, сцены, от которых веет и неподдельной радостью, крепким и наивным детским миром. Белый превосходно вспоминает о прогулках по Арбату, где летал „сереброперый" снежок, пушисто ложился, а ворона с карниза хохлилась; чудесны воспоминания об отце Котика, которыми открывается „Крещеный китаец", о матери, о Раисе Ивановне, и т. д., таких страниц у Белого много; эти воспоминания давали возможность писателю не замыкаться в круг бредовых, отшельнических настроений.

Белый не хуже любого реалиста знает разумом, что мир Гераклита и Фалеса, огненного хаоса—не имеет ничего таинственного: „может быть,—пишет он,—лабиринт наших комнат есть явь; и явь змееногая гадина: гад дядя Вася; может быть: происшествия со старухой—пререкания с Афросиньей кухаркой;

ураганы красного мира — печь в кухне; колесящие светочи—искры"... Страшный „Лев"—самая обыкновенная собака, сен-бернар, ее звали Львом. Белый не оспаривает реалистического толкования первых сознательных ощущений Котика, но упорно, вопреки логике и рассудку, он твердит свое, заявляя, что спустя двадцать лет странные бредовые видения вновь стали для него явью, и что „Лев" являлся ему и позже. Очевидно, бреды продолжались, и детские ощущения нашли себе поддержку и в более зрелом возрасте. Белый постоянно возвращается к ним и в стихах и в прозе.

„И вспыхнула и осветилась мгла:
Все вспомнилось... Не поднялось вопроса:
В какие-то кипящие колеса
Душа моя, расплавясь, протекла".

Предчувствиями неизбежной, надвигающейся, надвинувшейся катастрофы, погибели вселенной, людского общества, летящих куда-то в тартарары,—проникнуты все лучшие вещи Андрея Белого.

В „Серебряном голубе" поэт Дарьяльский, то ожидает второго пришествия, то ему кажется, что никакого второго пришествия не будет: возможно, что судную трубу украл с неба дьявол, и на Русь прет темная, тупая, косная сила востока своими бесовскими, хлыстовскими, распутинскими радениями. В „Петербурге" северная столица как-будто есть и как-будто ее нет,—нам только кажется, что она существует; скорее всего она лишь видимость. Есть линии, проспекты, несутся роем отпечатанные книги, циркуляры, приказы, распоряжения; проносится карета Аполлона Аполлоновича, пугает по ночам прохожих красное домино, на чердаке живет Неуловимый, но все это, в конце концов, происходит в некоей математической точке и носит призрачное бытие. Петербург расплывается в гиблых туманах, в сумятице и в невнятице, в бреду. И люди—не люди, а зловещие темные тени, марионетки, гофмановские существа. Ужасная сардинница—бомба—символ злого огненного хаоса, готового нелепейшим и неожиданнейшим образом взорвать непрочную кору бытия. Явь переплетается с горячечными кошмарами, и они кажутся более

реальными, чем эта сомнительная, готовая во всякий момент распасться, изчезнуть, действительность.

Сенатор Аблеухов и его сын—лишь маски: сними их—и покажется другое, дикое, разнузданное, древнее лицо монгола, недаром Аблеуховы—потомки монгольского предка. И сын и отец оплетены линиями, логическими схемами, цепью неумолимых логических предпосылок, кантовскими категориями чистого разума, но это лишь видимость; настоящее—в старинном туранце, который воплощался много раз и снова воплотился ныне, чтобы разрушить все устои; „в испорченной крови арийской должен был разгореться старинный Дракон и все пожирать пламенем". И Андрей Белый уверен, что мы накануне великого труса:

„Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит; прыжок над историей—будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса, а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич.

Петербург же опустится.

Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет;—брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обагрят поля европейские океанами крови; будет, будет—Цусима. Будет—новая Калка...

Куликово поле, я жду тебя!

Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов—в прародимые, в давно забытые хаосы... Встань, о, Солнце!"

„Петербург" Андрея Белого насыщен этим страхом пред огнедышащим, древним хаосом. Все зыбко, неверно, ненадежно: каменные здания, строгие циркуляры, разум, культура—все это однажды может быть поглощено огненными стихиями. Действительность подобна кольцам Сатурна, вот они разорвутся и падут в раскаленное отцовское лоно.

В наше индивидуальное „я“ тоже постоянно готовы ворваться рои хаотических призраков: наш телесный состав едва-едва справляется с ними; достаточно немного ослабнуть усилию и напряжению, и душой властно овладевает огненный дракон, бреды, стихия. Самая смерть представляется Белому как разрыв, раз‘ятие органов чувств, когда центростремительное ощущение утрачено нами, когда мы разорвались на части, и целостным является лишь сознание о разорванных ощущениях. Бешеный, дикий ураган подхватит человека и понесет в бестолково-бьющий огненный центр.

Те же самые мотивы мы находим и в последнем, еще недописанном романе „Москва“. Москва Андрея Белого, старая, предреволюционная. От нее несет помойкой, тухлыми яйцами, клопами; в ней роятся августовские, кусачие мухи; в ней все „миазменно“, грязно, убого. Здесь некий обыватель Грибиков ткет паутину сплетен, жалких слухов; заслуженный профессор Задопятов десятки лет изрекает всем надоевшие пошлости; знаменитый математик Коробкин старается гнусную „иррациональность помойки“ и отхожего места преодолеть рациональной ясностью математических формул, игреков и иксов. Это сначала, в девяностых годах, а позже Москва — уже „дебристый“ мир, невнятица, бессмыслица. Человеческие толпы бесцельно толкаются, мечутся, мелькают, бегут по улицам и переулкам. Непонятно зачем, для чего, с какой целью, но все сдвинулось с места, все перемешано; как-будто кто-то перетряхнул здания, площади, улицы, и перепуганные люди несутся в страхе куда попало.

Москва под ударом: „проперли составы фасадов: уроды природы; дом,—каменный ком; дом за домом—ком комом; фасад за фасадом—ад адом; а двери, как трещины. Страшно, Москва повисла над Тартаром“. Москва Андрея Белого бредит грозными, кровавыми и безумными бредами; время нависло над Задопятовской и Коробкинской Москвой погибельно. Но в ком воплощается эта гибель? „Петербургу“ грозил восток, великий древний туранец, монгол с узкими и варварскими глазами.

Теперь Андрей Белый перестал бояться востока, древнего туранца. И востоку и западу вместе грозит разрушением

с виду весьма почтенная, весьма практичная, весьма с виду культурная фигура Эдуарда Эдуардовича Мандро. Мандро— иностранец, представитель фирмы. Он—„богушка“ для шестнадцатилетней Лизаши, которая считает себя его дочерью. Его костюмы отлично выутюжены, у него такие внушительные сребророгие пряди, но иногда эти пряди начинают напоминать о чорте. Если присмотреться к Мандро, нетрудно будет убедиться, что за ним — какие то зловещие прочерни, мрачные коридоры; откроет он их — ворвутся пещерные обитатели. Не случайно профессору Коробкину мерещится этот чернодырый мир: „доисторический, мрачный период еще не осилен культурой, царя в подсознаньи; культура же—примази: поколупаешь,— отскочит, дыру обнаружив, откуда, взмахнув топорищами, выскочат, чорт подери, допотопною шкурой обвисшие люди“. Этим дикарем является уже не желтый восток, не революционер Киерко, не рабочий люд, не мужик, а цивилизованнейший Мандро. Впрочем, Мандро лишь игрушка в руках более могущественных людей. Он — агент германского штаба, но и это не главное. Главное, может быть, в докторах Доннерах, в этих совсем добродушных буддологах, скромно проживающих в квартирах на Кирхенштрассе, с непременным послеобеденным сном, с незатейливыми неуклюжими шутками. Они почти обаятельны, эти трезвейшие Доннеры, даже тогда, когда „с огромнейшей легкостью“ за обедом во славу Христа собираются проткнуть земной шар мировой войной. Они-то и есть настоящие пещерные люди. Они лезут на мир отвратительными спрутами, чтобы схватить его, увлечь на дно океана, опустить туда материки подобно Атлантиде. Вторая часть романа „Москва“ заключается ужасной, с редкой силой написанной, картиной пыток Коробкина сребророгим Мандро.

Безумие, хаос, невнятица побеждают разум. Напрасно математик Коробкин разорванным ртом кричит: „я верю—в сознание, не в грубую силу“, его валит, связывает горилла— Мандро, выжигает свечей глаз. Коробкин сходит с ума, но сходит с ума и Мандро. В Москве это время грохочет барабан, он сзывает миллионы людей убивать друг друга. Начинается мировой пожар. Правда, в Москве остается подпольщик Киерко.

Спасет-ли он ее от цивилизованных горилл?

## III.

В этом мире хаоса, стихии, невнятицы, бессмыслицы, огненных бредов, чудовищных кошмаров единственным надежным оплотом являяется наше „я“ с его разумом. Ураганы красного мира, космические вихри, черные пустоты и провалы разбиваются о твердь нашего „я“. Оно подобно духу божию, который носился над бездной, слову, из которого все начало быть, свету, торжествующему над тьмой. Будущие космические океаны лижут порог нашего сознания, готовы затопить, поглотить его, но оно выдерживает этот гигантский напор; наше „я“ связует мир хаотических явлений, вносит в них порядок, гармонию, и из сумятицы жизни встает новый мир во всей своей прочной данности и непреложности.

Само собой разумеется, что такое „я“, такое сознание может быть только трансцедентальным, лишь это „я“—в состоянии противопоставить себя „дебристому“ миру. Андрей Белый исключительный рационалист при всем своем понимании мира, как красного урагана. Не случайно он естественником работал по зоологии беспозвоночных, изучал Дарвина, Ферворна, химию. Его любимые философы и писатели — немецкие. „Все, что люблю я на Западе,—признается он,—невольно как-то связано для меня с Германией“. На ряду с увлечением буддизмом, браминизмом, оккультизмом, теософией, антропософией, Белый читает Канта, Шопенгауэра, Риккерта, Вундта, Милля, Спенсера, материалистов. В числе его любимых писателей мы находим рационалиста Ибсена, философа-художиика Гёте. Белый пишет стихи, повести, романы, но одновременно с этим из печати выходят его теоретические работы: „Символизм“, „На перевале“, „Поэзия слова“ и т. д., в которых отдается полная дань спекулятивному мышлению.

Его художественные произведения нередко крайне рассудочны: в них всегда нетрудно найти следы той или иной философской системы, учения, течения. Непосредственные художественные интуиции у него то-и-дело подавляются теоретической деятельностью. Белый, может быть, самый головной писатель из русских художников слова. Главные герои его

романов и повестей — теоретики, схематики, аналитики, словом, — „головастики“. Фанатиком игреков и иксов является профессор Коробкин, отец Котика Летаева. Аполлон Аполлонович Аблеухов ценит в мире лишь прямую линию, циркуляр; его сын Николай — кантианец, провокатор Липпанченко — рассудительный и осторожный человек, террорист Неуловимый — длинно рассуждает о символизме, о мировом пространстве, об утверждении прав личности и т. д., поэт Дарьяльский — все время умствует и анализирует. Доннеры и Мандро, грозящие проткнуть мир войной, — трезвые, уравновешенные люди; большевик Киерко внимательно наблюдает мелочи, из них он строит непреложные выводы, его память походила на куль скопидома. Наконец, Котику Летаеву угрожает преждевременное развитие, его сознание перегружено размышлениями и анализом и самое главное: бредовые видения, кошмары, духовные прозрения в мир Фалеса и Гераклита и Эмпедокла почти всегда у Белого очень отвлеченны и теоретичны. Есть несомненная правда в утверждении, что Андрей Белый очень неустойчив в своих настроениях. Он ожидал и второго пришествия Христа, и эсхатологического преображения мира, и нашествия варваров с востока, от Дарвина он бросался к Канту, от Канта к теософии, от теософии к антропософии доктора Штейнера, и, кажется, сейчас его очень занимает Киерко, от которого он ждет отпора гуннам, прущим с запада в лице „докторов“ Доннеров и его приказчиков Мандро. Но эта неустойчивость у Белого об‘ясняется в значительной степени его умственной подвижностью, скепсисом, аналитической неугомонностью. Не успевает Белый утвердиться на мистических проповедях Мережковского и Розанова, как раз‘едающий анализ рассудка показывает ему ядовитые и иронические слова о специалистах по Апокалипсису, которые отправляются на север Франции „наводить справки о возможности появления грядущего Зверя“, — о некоем мистике, который ездил летом на кумыс: „он старался поставить вопрос о воскресении мертвых на практическую почву“; едва его убеждали в пришествии Христа, как у поэта уже готовы горькие и сатирические строки:

„Стоял я дураком
В венце своем огнистом,
В хитоне золотом,
Скрепленном аметистом...
...И палевый привет
Потухшей чайной розы...
На мой зажженный свет
Пришли степные козы“.

Дальше хуже: Мессию отправляют в сумасшедший дом и надевают на него смирительную рубашку. Каким высоким искренним лиризмом в „Серебряном голубе“ проникнуты страницы, посвященные Руси, деревне, крестьянам! „Знают русские поля тайны, как и русские леса знают тайны; в тех лесах бородатые живут мужики и множество баб; слов немного у них; да зато у них молчанья избыток; ты к ним приходи—и с тобой они поделятся тем избытком; ты к ним приходи, ты научишься молчать; пить будешь Зори, что драгоценные вина; будешь питаться запахами сосновых смол; русские души—Зори; крепкие, смольные русские слова!..“ Но вся эта отличная лирика затем перебивается картинами „радений, источенных тел“, грузной рябой Матреной с корявыми руками, с выпятившимся животом, с тупым взором, вперившимся во французскую булку, бесстыжей и жадной до ласк. Столяр с дикими и чудными очами оказывается изувером, у Серебряного голубя вырастает хищный ястребиный клюв, секта голубей, братьев во Христе, душит Дарьяльского. За свинописью он старается увидеть иконопись, но за иконописью оказались трусливая и страшная хлыстовщина и распутиновщина. В „Петербурге“ Белый ожидает, что Солнце-Христос избавит нас от погибели, но торжествует ужасная и нелепая сардинница, символ хаоса. В „Котике Летаеве“ писатель старается провидеть нерожденное время, бытие до сознания—и тут же сверх-эмпирическим видениям Котика—Фалесову огню, мистическому Льву, писатель дает совсем эмпирическое об‘яснение. И не напоминает ли доктор Доннер в „Москве“ „божественного“ учителя—доктора Штейнера?

Андрей Белый — скептик, аналитик, схематик, теоретик. Он любит и ценит спекулятивное мышление. Больше того: разум,

сознание для него, как мы уже отмечали,—единственная прочная опора, оплот против злого хаоса во вселенной и в общественной жизни. Профессор Коробкин спасается от жизненной невнятицы в мир интегралов. Сенатор Аблеухов заключает себя в линию, в учреждение, в приказ, его сын Николай заклинает в себе старинного монгола Кантом. Белый тоже отступает от бредов, от хаоса, от перепутаницы в мир чистого разума. Там все точно, соразмерно, взвешено, упорядочено. Но дело в том, что и по отношению к разуму, к сознанию, писатель остается скептиком. В мире силлогизмов, понятий все упорядочено, но порядок чрезмерен; здесь все сопряжено, но нет творческого синтеза, все гармонично, но эта гармония есть гармония линии, сухой схемы. В теоретическом познании, в мире строгих предпосылок, обязательной причинности — нет плоти, крови, жизни. Если страшен Фалесов и Эмпедоклов мир, то не менее страшен и этот мир мертвых, отвердевших теорем, игреков и иксов, положений, ясных и точных понятий, представлений и образов. В своей книге „Символизм" Андрей Белый пишет, что наука утверждает об'ективную эмпирическую действительность, располагая материал в методический ряд. Однако, располагая данные опыта в такой ряд, наше познание не дает, не может дать мировоззрения: „наука и мировоззрение не соприкасаются друг с другом нигде". Научные дисциплины дают сумму разнообразных и разнородных знаний о мире, они рассекают его на части, но все это не является общим знанием о космосе. Общее знание, есть знание о жизненном смысле явлений, вопрос же о смысле сущего не входит в круг ее научных задач,—вопроса о ценности, об оценке мира, хорош он или плох, для науки не существует. Наука, познание лишь тогда получают смысл, когда предварительно разрешен вопрос о ценности и о смысле сущего. Но и сущее, так как оно дано нам в эмпирическом опыте,— есть хаос, невнятица, бессмыслица, огненный дракон, сатурнова раскаленная масса, бред, варварские орды пещерных людей, монголов, Доннеров, горилл-Мандро и т. д, — наше бытие тоже бессильно разрешить вопрос о ценности жизни и космоса, оно погибельно в своей основе и оно всегда торжествует над

разумным, над интегралом, над Кантом, над культурой. Окончания романов, повестей Андрея Белого всегда трагичны по одному образцу: культурное, разумное беспомощно гибнет от безумной, роковой, бессмысленной стихии: горилла-Мандро губит математика Коробкина, сардинница разрушает строгие линии кабинетов, учреждений, проспектов, размеренную жизнь Аблеуховых, хлыстовцы расправляются с Дарьяльским. От разума веет чем-то нестерпимо ограниченным, пошлым, стереотипным, бессильным и жалким. И Андрей Белый уже непрочь пошутить, посмеяться над завзятыми интегральщиками, представить их в окарикатуренном виде, чтобы в конце-концов отчаяться в этом „разумном, добром, вечном". Может быть, больше всего неприязни возбуждает в нем профессорская среда. Следует лишь, вспомнить, с какой едкостью он изобразил в „Москве" чествование московским ученым синклитом Коробкина, с каким остроумием и злобой дан Задопятов. Более добродушно относится Белый к Коробкину, но он у него беспомощен со своими гениальными открытиями, оторван от реальной жизни, ничего в ней не понимает. С иронией, правда, добродушной, изображен отец Котика Летаева. Мир ученых для Белого — мир педантов, догматиков, сухих, бессильных рационалистов, далеких от живой жизни. Таков и наш разум. От бестолочи, от невнятицы Белый пытается укрыться под прочные своды некоего почтенного здания—имя ему разум, но здание оказывается холодным, неприютным, лишенным красок и человеческого тепла. В разуме нет ничего творческого, а лишь творчество оценивает, осмысливает сущее. Получаются своеобразные „ножницы" между жизнью, которая хаотична и бессмыслена в своем бешенном беге,—и разумом, который творчески бессилен и отрешен от действительности. Гром—мраморный. Одно противоречит другому, меж тем и другим лежит пропасть. Дисгармония абсолютна. Она—в природе вещей. В нашем распоряжении, очевидно, нет и не может быть реальных средств перекинуть мост над пропастью. Эмпирический материал тут непригоден. В конце-концов, бессмыслица и невнятица торжествуют и в жизненных творческих процессах и в храме разума.

Белый пытается сомкнуть „ножницы“ своим символизмом.

Символизм Белого не есть обычная литературная школа, направление в ряду иных школ и направлений. Его символизм— религиозное мировоззрение, ведущее к теургии и к антропософии И анализ художественных произведений Белого, и неоднократные его теоретические заявления и признания с несомненностью убеждают, что символизм писателя вызван прежде всего потребностью разрешить дуализм между бытием, творчеством и сознанием. „Эмблематика смысла“ исходным своим пунктом имеет этот дуализм. Разрешить его, по Белому, можно только в том случае, если мы в мистериях почувствуем наличие некоего высшего Единства. Только это Единство и сопрягает бытие и сознание, сообщает им настоящую ценность и смысл. Поэтому-то Белый определяет символ прежде всего, как Единство, как Лик. „В центре искусства должен стать живой образ Логоса, т.-е. Лик... Лик есть человеческий образ, ставший эмблемой нормы“. Эстетика является в сущности этикой. Живой образ, освещающий бездну жизни и бездну познания смыслом, есть реальность в реальности. Символ Белый противопоставляет синтезу: „слово „синтез“ предполагает скорее механический конгломерат вместо положенного; слово же „символ“ указывает более на результат органического соединения чего-либо с чем-либо“. Но и это не совсем точное выражение, как в том признается Белый: символ не только образ в нашем представлении, он—живейшая реальность, связующая наше „я“ с „не-я“. Более того: по мысли Белого, символ имманентен бытию и сознанию. Он есть их смысл. Именно на этом основании Белый полагает строгое различие между символом и аллегорией. Аллегория есть рассудочное истолкование символа, между тем символ—наша этическая оценка мира, переживаемая всем нашим существом, всеми недрами нашего бытия. В „Петербурге“ Александр Иванович Дудкин (Неуловимый) говорит Николаю Аблеухову: „не путайте аллегорию с символом: аллегория это символ, ставший ходячей словесностью .. символ же есть самая апелляция к пережитому вами“. Далее он говорит о символических переживаниях: „под влиянием потрясения в вас дрогнуло стихийное

тело, на мгновение отделилось от тела физического, и вот вы пережили все то, что вы там пережили (над сардинницей *А. В.*): затасканные словесные сочетания вроде, „бездна — без дна“, или „вне себя“ углубились, для вас стали жизненной правдой, символом; переживания своего стихийного тела, по учению иных мистических школ, превращают словесные смыслы и аллегории в смыслы реальные, в символы... есть школы опыта, где ощущения эти вызывают сознательно... ваш кошмар претворяют работою в закономерность гармонии, изучая тут ритмы, движения, пульсации и вводя всю трезвость сознания в ощущение расширения, например...“

Нужные слова найдены: символ преображает жизненные бреды и кошмары в закономерность гармонии. Реальность символа открывается в особых мистических опытах. Искусство есть одна из несовершенных ступеней к этим опытам. Оно — религиозно. Андрей Белый — очень неустойчивый писатель, но в определении своего символизма он никаких значительных колебаний не пережил. Здесь он — тверд.

Что сказать по поводу его символизма?

Мы, материалисты, наделены особым ощущением, что мир прочно дан нам, существует независимо от нас, обладает своим порядком и гармонией. Это есть особое ощущение, как ощущение, например, тяжести. Оно ежедневно и ежечасно подтверждается практическим опытом, и у нас поэтому нет решительно никаких оснований считать это ощущение иллюзорным. Белый не обладает этим ощущением. Для него, как для художника, более действительно совсем другое ощущение, — то, что мир прочен и гармоничен лишь в нашем представлении, в нашем „я“; за его порогом он — злая невнятица. Эмпирическую проверку этого своего убеждения при помощи общественной практики он отвергает, признавая лишь мистические, строго суб‘ективные опыты. Здесь нам спорить с ним не приходится. Земле земное. Мы — земнородные существа: иных критериев в распознавании того, что есть истина и что — заблуждение, кроме земной практики, у нас нет и не может быть; с точки зрения этой практики теургия, мистерии лишены достоверности;

наша практика относит их к явлениям патологического характера и вполне в том права. Творчество Андрея Белого с необычайной отчетливостью вскрывает эту патологию: Белый в нашей действительности видит только хаотическое и бредовое, он глух ко всему закономерному; закономерное дается лишь разумом, но разумное, согласно его мнению, подобно ледяным полярным пустыням. Если бы такое восприятие действительности и такое понимание существа разума было свойственно лишь только одному Белому, его творчество представляло бы один лишь клинический интерес, но это не так. Белый отразил настроения, психологию целых общественных групп. Он сделал это с исключительной силой и с огромным талантом. Кроме того, крайне обостренная способность видеть и подмечать все бредовое, и в то же время слишком интегральное, рассудочное — дала художнику возможность создать ряд типов, изобразить целый ряд событий, искаженных и преувеличенных, но имеющих безусловную художественную ценность. Вместе с водой никогда не следует выплескивать ребенка. Осуждая беспощадно мистический символизм Белого, нельзя забывать, что за плечами Белого стоит эпоха, что он художник, каких немного наберется в русской литературе, что он прокладывает свои пути. Словом, произведения Белого имеют большое художественно-общественное значение.

У Белого — трагический разрыв между бытием и сознанием, при чем бытие хаотично, а сознание мертво. Теоретически совсем необязательно определять разум лишь как сухой, безжизненный, механический аппарат. Совсем необязательно видеть воплощенный разум в Коробкине, в Задопятове, в сенаторе Аблеухове, в Николае. Им можно с успехом противопоставить, например, древнего грека, у которого способность к спекулятивному мышлению соединялась с богатством жизненных инстинктов, с физической красотой и здоровьем; можно указать на жизнь миллионов людей непосредственного труда, где познание находится в органической связи с работой, с творчеством, с жизнью. Между бытием и сознанием существуют очень большие противоречия, но они не абсолютны, а

относительны, они возникают и разрешаются в процессе становления. Разум есть сам частица бытия, часть целого, и уже одно это обстоятельство не позволяет дуализм бытия и сознания считать неразрешимым. Однако, разрыв между разумом и жизнью, признание линейности, отвлеченности, жалкого бессилия рассудочного познания весьма показательны для буржуазной культуры времен упадка. Современное научное познание достигло необычайных результатов, современные открытия поразительны, чудеса техники есть, действительно, чудеса. Человечество имеет все основания гордиться своим умом. Но нынешнее буржуазное знание своим об'ектом имеет, главным образом, вещи, материю, мертвую природу. Оно и живой организм рассматривает только как совокупность, как соединение мертвых частей. Но живой организм не только созерцает и об'ясняет, но и творит, делает, радуется, печалуется, страдает. Существует то, что называется духовной жизнью, нравственностью; существует общественная жизнь, классы со своими представлениями прекрасного и отвратительного, достойного и недостойного, доброго и злого. Эта сторона общественной жизни для современной буржуазной науки не существует уже по одному тому, что понятие общественной жизни она подменяет понятием индивидуума и самое общество она рассматривает, как простой конгломерат таких индивидуумов. Естественно-научный материализм, господствовавший и господствующий до сих пор, исключает из сферы своего внимания все, что связано с творчеством общественного человека, т.-е. общественные оценки, нравственность, идеалы и т. д. Поэтому, вполне прав Маркс, когда он по поводу этого материализма писал в тезисах о Фейербахе: „главный недостаток материализма—до Фейербаховского включительно—состоял до сих пор в том, что он рассматривал действительность, предметный воспринимаемый внешними чувствами мир, лишь в форме об'екта, или в форме созерцания, а не в форме конкретной человеческой деятельности, не в форме практики, не суб'ективно. Поэтому, деятельную сторону, в противоположность материализму, развивал до сих пор идеализм, но развивал отвлеченно“. И далее: „созерцательный

материализм, т.-е. материализм, который не смотрит на мир конкретных явлений, как на практическую деятельность,—возвышается лишь до созерцания отдельного лица в „гражданском обществе“... „Философы лишь об‘ясняли мир так или иначе, но дело заключается в том, чтобы изменить его“. Все это остается в силе в полной мере и по сию пору. Механичность, линейность, холодная об‘ективность и созерцательность современных научных дисциплин об‘ясняется тем, что они игнорируют деятельную, практическую, творческую сторону общественного человека, связанную с этическими и эстетическими оценками. Только в диалектическом материализме, сочетающем в себе об‘ективность познания с высоким идеализмом, с выводами, что делать, как и для чего надо изменять природу и общество,—познание и творчество, разум и практика, сознание и бытие, суб‘ект и об‘ект находят живое диалектическое разрешение своих противоречий. Критика познания, данная Белым в „эмблематике смысла“, где он в отвлеченной и мистической форме указывает, что научное знание исключает творчество и, следовательно, оценку, не касается материализма диалектического, о котором Белый едва ли даже как следует наслышан. Типы ученых педантов, чудаков, пошляков, созданные Белым, незабываемы, но и эти художественные обобщения очень условны. Есть Коробкин, Задопятов, но есть и Ленин, холодный аналитик, мыслитель и одновременно страстный борец за лучшие идеалы человечества.

Механичность, схематичность присущи не познанию вообще, а современной буржуазной культуре, ее нынешним носителям, очутившимся „у гробового входа“. К тому, что мы сказали, надо прибавить оторванность ученых от труда, крайнюю специализацию и дифференциацию различных отраслей научного знания, машинизацию, решительный перевес техники и т. д. Если все это принять во внимание, станет понятным, почему Белый разумное воплощает в Коробкиных, в отца Котика, в Аблеуховых и т. д.

Это одна сторона дела.

Другая сторона заключается в том, что разум оказывается бессильным предотвратить такие невнятицы, как империалистическая война, колониальные зверства, обман, алчность и проч. Еще сравнительно недавно Коробкины наивно и честно были уверены, что успехи разума, культуры мало-по-малу в своем поступательном развитии справятся с этими „невнятицами", что когда-то без особых потрясений восторжествует „разумное, доброе, вечное" и что они, Коробкины и Задопятовы, и есть главные мыслители и сеятели этого доброго и вечного. Это прекраснодушие давным-давно изжито без остатка. Восторжествовал Мандро-горилла, Доннер, во славу Христа проткнувшие землю войной. Против них поднялись все те, кому невмоготу стали „хапы", невнятица усугубилась во сто крат, все наполнилось новыми жутями и „мармароками". Коробкин признается: „в корне взять... я знаю, что жил в заблуждении... думая, что ясность мысли, в которой единственно мы ощущаем свободу, настала: она в настоящем — иллюзия; даже иллюзия—то, что какая-то там есть история: в доисторической бездне, мой батюшка, мы,—в ледниковом периоде, где еще снятся нам сны о культуре"... Словом, разум, культура явно обанкротились.

Андрей Белый всегда был болезненно чуток ко всякой жизненной дичи. В этом повинно отчасти детство. Нужно особое неблагоприятное стечение обстоятельств, чтобы у нервного и впечатлительного Котика первые сознательные состояния совпали с огненными бредами. Консервативная профессорская семья, с разговорами об ужасных государственных преступниках, о страшных и неведомых Антоновичах, которые воспринимались ребенком как кровавые разбойники и бандиты, тоже наложили свою печать на детскую психику. Далее, следовал Владимир Соловьев с пророчествами о грозном желтом Китае, о варварах востока, готовых ринуться на запад, эсхатологические ожидания второго пришествия, проповедь Мережковского о грядущем хаме, домашняя мистика В. Розанова, мужичьи бунты, неудачи первой революции, мировая война, разнузданность мировых горилл и гиббонов — и вот мир ка-

жется хаосом. Он катастрофичен, кругом угнетающая и вопиющая бессмыслица. И вывод: соединить в высшем синтезе довременный хаос жизни с механизированным и бессильным разумом может только символ. Андрей Белый отразил кризис жизни и кризис сознания лучших и наиболее чутких представителей класса, идущего верным и неизбежным путем к гибели. Он сделал это с единственно ему присущей силой и гением.

Белый прекрасно видит ахиллесову пяту своего символизма. Символ-Лик он старается об'явить, правда, очень осмотрительно, имманентным миру, но это—безнадежная попытка. Всякий символ, даже реалистический, по своей природе не может быть имманентным тому, что он символизирует. Крест есть символ страдания, красное знамя есть символ борьбы пролетариата, но ни то, ни другое не есть ни страдание, ни пролетарская борьба. Символ всегда есть нечто слишком обобщенное, отвлеченное, иносказательное, лишенное конкретных отличительных знаков, он всегда схематичен, в нем отсутствуют самые живые, жизненные частности, а в искусстве они самые главные. Поэтому, символ всегда обескровливает искусство, удаляет его от реализма. Крест напоминает о страданиях Христа, а подробности,— как сплели венец из терний, дали пить уксус, как плевали в Христа, есть настоящие художественные изображения, а не напоминания. Красное знамя тоже напоминает о борьбе пролетариата, но изображение баррикады, сгусток черной крови на углу стены, скрюченные, посиневшие пальцы убитого ребенка дают возможность представить эту борьбу во всей ее конкретности. Можно обрамить символ современным, нынешним, это всегда так и делают большие художники; но и в этих случаях символ всегда отделяется в представлении от конкретных свойств, черт, проявлений, здесь вечное не прилипает к временному, не проникает в него: иначе и быть не может: символ есть всегда нечто отличное от символизируемого. Потребность в широком обобщении вполне удовлетворяется синтетическим образом, в котором органически об'единяется группа явлений; к обощению с помощью символа

прибегают тогда, когда недостает реальных средств для воплощения чувств, мыслей, ощущений.

Все эти соображения еще в большей мере должны быть отнесены к мистическому символизму Белого. Его символизм должен уничтожить „ножницы“ между хаотическим бытием и ледяным рассудком, между громом и мрамором, но пропасти между тем и другим у Белого абсолютны и непредолимы. Символ-Лик Андрея Белого повисает в некоей торричелиевой пустоте. Он пытается обнять необ'ятное, поэтому он лишен живой конкретности. Символизм Белого лучше всего подтверждает ту истину, что символ никогда не бывает имманентен действительности и что к нему прибегают, если художник чувствует, что обычных обобщенных образов ему нехватает. Символ Белого постигается в особых мистических опытах, лишь тогда он ощущается как реальность; такое раскрытие символа уводит его за пределы реальности, ставит его над действительностью. Далее, Символ Белого — есть образ религиозно-этической нормы „с того света“, меж тем искусство имеет дело преимущественно с нормами эстетического порядка. Этика вносится художником в искусство, но она подчинена эстетике, истоки которой, как и этики, совершенно реальны.

Религиозное понимание искусства никогда не приносило пользы художнику. Творчество Андрея Белого в этом отношении чрезвычайно поучительно. Белый работает не с пером в руке, а с резцом. Его Аблеуховы, Липпанченки, Коробкины, Задопятовы, Мандро, Матрены, Луки Силычи, отцы Вуколы вырезаны со всей остротой Гоголевской манеры, которая у писателя, впрочем, вполне самобытна. Его психологические анализы тонки и убедительны, его лиризм насыщен и в меру патетичен. Способность Белого схватить, претворить по своему деталь даже чрезмерна. Этому соответствует и богатейшая словесная инструментовка, чутье к музыке слова, к ритмике. И, на ряду с этим, читатель нередко погружается автором в невнятицу. Он испытывает утомление и даже местами раздражение. Изобразительная часть вдруг обрывается, писатель старается постигнуть непостижимое, раскрыть нам в грозных и бредовых

видениях недра бытия и человеческого духа; кошмары, бессмысленные сны, яви следуют друг за другом, переплетаясь в неправдоподобных сочетаниях, неожиданные отступления, сомнительные рассуждения ведут нас куда-то в сторону, путают. Словесная мощь ослабевает, начинается тот „енфраншиш", о котором говорит Дудкин,—мелькают странные, неубедительные словообразования, художник шаманствует. Он кружит нас, как бы в хлыстовских радениях, он колдует, устрашает, старается ввести нас в мир тайн, он рассказывает нам, что должна испытать душа, когда она покинет физическое тело, он хочет показать, как пульсирует в нас стихийное, астральное тело, как действительность становится сновидением, и сновидение—явью. Мы — у порога к постижению Великого Символа, мы готовы знать его последним, предельным знанием. И вдруг — туман рассеивается, перед нами умное и скептическое, лукавое и улыбающееся лицо художника. Он говорит нам: фалесов огонь—пламя в обычной кухонной печи, а Дудкин—алкоголик, а сардинница—бомба, может быть, отнюдь и не символична, она ужасна в самом обычном реальном своем виде. Знаете ли, между нами, все Штейнеры похожи на Доннеров, а апокалипсические откровения преподаются в кабачках, не верьте этой кабацкой мистике. Обрадованные, мы перечитываем снова самые эсхатологические и таинственные страницы и убеждаемся, что откровения художника построены по весьма рассудочным схемам.

Самые мистические, сверх-эмпирические места в произведениях Белого есть самые головные, надуманные. Весь его Символизм от рассудка. Художник в Белом начинается там, где кончается мистический символист. Тогда Белый пишет о журналах, о детстве, о многих поистине превосходных вещах. Это естественно: трагедия современного мистицизма, и символического и несимволического, в том, что он выдумывается в наше время головой, а не идет, хотя и от темных, дикарских, но непосредственных чувств.

В том и его приговор.

Андрей Белый слишком большой скептик и рационалист, чтобы стать фанатиком теургии и антропософии. Думается,

что и он сам прекрасно чувствует, что теургические откровения не помогают ему как художнику. Символизм с большой буквы старательно удаляется автором и в новом издании „Петербурга“ и в „Котике Летаеве“. От этого его вещи только выигрывают.

Как бы то ни было: символизму не удалось сомкнуть „ножницы“ между хаотическим бытием и выхолощенным сознанием.

## IV.

За последние годы Андрей Белый делает попытки подойти к октябрьской революции. В кратком предисловии к роману „Москва“ Белый пишет: „в первом томе, состоящем из двух частей, показано разложение устоев дореволюционного быта и индивидуальных сознаний,—в буржуазном, в мелко-буржуазном и интеллигенческом круге. Во втором томе я постараюсь дать картину восстания новой „Москвы“, не татарской; и по существу уже не Москвы, а мирового центра“. Первые две части романа, в самом деле, являются как бы прологом к революции. Помимо Коробкина, Задопятова, Мандро, Грибикова, Василисы, Мити, писатель ввел в роман большевика Киерко, Лизашу, которая ушла от Мандро с революционером, трубочиста Анкашина, меньшевика Клевезаль, Клоповиченко и т. д. Пока о них нельзя ничего сказать точного, как о революционерах: они только намечены, но не раскрыты автором. Более отчетливо дан Киерко, но и о нем мы пока знаем мало. Мы знаем, что он „живец“, что с ним уютно, чуть-чуть жутко, чуть-чуть сиверко. Он—спокоен, рассудителен, строит непреложные выводы, обходителен, услужлив, неожиданно и таинственно исчезает, работает в подпольных кружках. Профессор Коробкин считает его умницей, но лентяем; на него можно положиться. По ходу романа не трудно заключить, что он и Лизаша будут центральными лицами во втором томе „Москвы“: Мандро погиб, Коробкин в сумасшедшем доме, Задотяпов превратился в „пупса“. Фигура Киерко очень любопытна, и можно пожелать писателю, чтобы он довел „Москву“ до конца, что с ним не всегда бывает.

Однако, препятствия тут для Белого бесспорны. Белый не раз пытался художественно осилить революцию. Его „Пе-

тербург“ написан о девятьсот пятом годе. Роман — первоклассной ценности, он имел огромное влияние на нашу литературную жизнь. Но революции пятого года в нем нет. Белый дал нам ощущение эфемерности старого Петербурга, он создал ряд монументальных типов, язык „Петербурга“ поразителен по своей остроте, динамичности и своеобразию, но, конечно, по „Петербургу“ нельзя судить о революции. Революционного быта, нравов в романе нет и в помине, хотя действующими лицами являются террористы, провокаторы, начальники департаментов, хотя автор и изображает собрания, митинги, массовки. Революцию Белый понял, как торжество тамерлановых орд. Уже одно это истолкование событий пятого года по Владимиру Соловьеву фатально препятствовало Белому понять революцию. Но дело не в одной этой боязни монгола-разрушителя. Революция насквозь общественна, а Белый до жути одинок. К этому его одиночеству следует приглядеться более пристально.

На одиночество Белый указывает с первых шагов своей литературной деятельности. Чувством одиночества проникнуты сборники его стихов: „Золото в лазури“, „Пепел“, „Урна“, „Симфония“, „Звезда“, „Королевна и рыцари“. Космос — неустойчивый, огненный, бредовый вихрь, разум — механичен, хладен. Здесь все страшно, бессмысленно, обжигает одиночеством. Но ведь есть родина, Русь, люди, общество? Но и родина чужда поэту. Она — нищая, убогая, пришибленная, грязная, темная.

Века нищеты и безволия!
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой под'ятой
В косматый свинец облаков,—

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И в ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом,—

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков,—

Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея,—
Исчезни в пространство, исчезни
Россия, Россия моя!

В романе „Серебряный голубь“ Белый-Дарьяльский „ходил в народ“. Дарьяльский почувствовал пустоту и одиночество в московских кружках декадентов, „на чопорных собраниях модничающих дам“, ему опротивели вывозные самоновейшие французские идеи, вся эта полоумная галиматья, от которой готова душа рыдать. В полях, в лесах, в избах он искал услышать „благовест вольный“, благую весть. Он нашел в них дикую, темную оторопь, изуверство. Они мужики,—богоносцы, прикончили Петра бессмысленно, без жестокости, с любопытством и даже с соболезнованием: „сердешный, не додавили... давни-ка его“.

Хождение в народ не удалось.

Город тоже ненавистен Белому. Уличная толпа на Невском представляется писателю ползучей, ужасной многоножкой. Она всегда все та же: зимой, летом, осенью, двадцать лет назад, она бессмысленна; нечленораздельно летят обрывки фраз, возгласов, и надо всем этим „чёрный дым небылиц“. Заводы... но и они пугают: рабочие толпы в революционное время превратились „в многоречивых суб‘ектов“, „среди них циркулировал браунинг“, появились некие в черных косматых шапках, вывезенных с манджурских полей, либо протестанты с преогромнейшими дубинами. Они заполняют Невский, Литейный, от них стоит дурной дух. Больше о заводах мы ничего не узнаем. Впрочем, рабочий люд еще ходит на митинги, где обсуждает вопрос о забастовках.

„Сначала об этом (о забастовке, *А. В.*) сказал интеллигентный партийный сотрудник, после то же за ним повторил и студент; за студентом—курсистка; за курсисткой—пролетарий сознательный; но когда то же самое захотел повторить бессозна-

тельный пролетарий, представитель люмпен-пролетариата, то на все помещение затрубил, как из бочки, такой густой голосище, что все вздрогнули:

„Тваррры...шши... Я, тоись, челаэк бедный, прролетаррий, тваррры...шшы.

Гром аплодисментов...“ и т. д.

Это—совершенно безвкусный и антихудожественный шарж, и следовало бы подивиться, как мог допустить его Белый, хотя бы и в первом издании „Петербурга“. Но удивляться этой безвкусице не приходится: талант Белому всегда изменяет, как только он изображает крестьян, а в особенности рабочих. У него тогда появляется схематичность, бледность красок. Его рабочие и крестьяне говорят невозможным, исковерканным языком, как они давно уже не говорят: „эфтаго самого“, „трудишшса“, „евво“, „коншается“, „ошшо“; все эти словечки совершенно невыносимы в контексте ритмической прозы Белого, в этом словесном блеске, в утонченном и благородном построении фразы,—как будто парчу облили тухлым сырым яйцом. Сравните эти систематические провалы с характеристикой Николая Аблеухова—„сочетание отвращения, перепуга и похоти“,—с портретом офицера Сергея Сергеевича—„не доповесился, не дооб‘яснился“; со всей роскошью метафор, эпитетов,—как сухи и безжизненны художественно все эти многоречивые и немногоречивые „суб‘екты“, жители околиц, деревень и сел!

Все это—в конце-концов—от ледяного одиночества Белого. И главные герои его романов и повестей удивительно одиноки. Они непроницаемы для других. Они всегда у Белого не те, чем кажутся. Их настоящее „я“ глубоко спрятано от других и часто от них самих, оно внезапно открывается в безобразнейших и нелепейших поступках, в негодяйских, в зверских делах. Они не знают себя, и их тоже не знают их близкие, знакомые, родные. Их чувства и мысли беспорядочны, прихотливы, бессистемны, их психика зияет черными ямами, ухабами; на дне этих ям копошится, пучится что-то немое, паучье, искаженное, уродливое, липкое, грязное. Они бессильны управлять этой темной стихией подсознательного. „Дебристый“ мир во вне, „дебристый“ мир внутри человека. Поэтому человек страшится и

страшит других. Он—одинок и одинокими делает других людей. Он—антисоциален и не видит человеческого коллектива кругом себя. Таковы у Белого все эти Аблеуховы, Липпанченки, Неуловимые, Дарьяльские, Кудеяровы, Задопятовы, Коробкины, Мандро, Лизаша, и т. д.

Общественное, народное чуждо Андрею Белому. Мир Аблеуховых, Коробкиных, Лизаш ему ближе уже по одному тому, что он родился и вырос в этой среде, он знает ее,—но и она ему тоже чужда и ненавистна. Если он пишет о разложении дореволюционного быта, о беспомощности науки в буржуазном строе, о том, что „Железная пята" капитализма изживает себя, то это не пустые слова. Предчувствием гибели старого мира окрашено все творчество Белого; почтенные сенаторы и поработители человечества ему отвратительны. На Задопятовых он пишет великолепные и злые сатиры-шаржи. Но нельзя беспрерывно плыть между берегами. Нехорошо быть человеку одному. Обессиленный в горестном одиночестве, Белый вновь и вновь старается спастись, укрыться под сенью Символа; но ведь символист и столяр Кудеяров-Распутин, и Доннер, и Мандро, и, пожалуй, к нему идет и Задопятов. Это—их идеологическое оружие, их последнее прибежище и пристанище.

Эпиграфом к роману „Москва" Белый взял прекрасные слова Ломоносова: „открылась бездна—звезд полна". О бездне рассказано Белым много и потрясающе талантливо, о звездах он только обещается нам поведать. Главное препятствие—в его символизме; к сожалению, он у Белого не случайность. Это оружие целиком враждебно Киерко.

## V.

Многие сетуют на стиль, на язык Андрея Белого. В самом деле, тут много словесной эквилибристики, жонглерства, причуд, неуместных заимствований у Даля, неудачных словообразований. И, прежде всего, кажется несносной ритмическая проза Белого. Она слишком искусственна и не соответствует повествовательной форме. Она стесняет и читателя и писателя. С ней можно примириться только тогда, когда о ней забудешь;

не всякому и не всегда это удается. Сюжетное построение у Белого громоздко, тяжеловесно, хотя сюжетом он владеет в полной мере и в лучших своих вещах умеет держать читателя в напряжении, доводя его иногда до предела. Такие сцены, как пытки математика Коробкина, сумашествие Сергея Сергеевича, удушение Дарьяльского — прочно врезаются в память.

О формальных недостатках и поэзии и прозы Андрея Белого писалось много, они — общеизвестны. Нужно, однако, заметить, что и достоинства и эти недостатки, как и вообще вся формальная сторона его художественного творчества, органически связаны с мироощущением писателя. Белый болезненно чуток ко всему бредовому, непрочному, катастрофическому, непостоянному, изменяющемуся. Таков отчасти и его стиль. Белый редко и лишь в крайних случаях употребляет неопределенные и мало выразительные глаголы „стоял", „был", „есть", у него все становится, возникает, исчезает, ничего не покоится. Мы берем наудачу:

„Уже лиловатого вечера грусть означалась над крышами зеленорогой луной... Дом черноокими окнами вгляделся во все, заливаясь слезами оконного отблеска; загрозорело: деревья, дичая нашептом, бессмыслились; пагубородное что-то закрыло луну черно-желто-зеленою лапою; вспыхом шатнуло деревья; и тьма зашаталась: падая, выбросились за фасадом фасад, треснув черными окнами, черным под'ездом... и понеслась на мгновение белая плоскость стены с четко черченным, черным изломом под небом взлетевшего зада: судьба человека, которого мучила жизнь".

Причудливые слова у Белого относятся, главным образом, к глагольным формам. Он прибегает к новым словообразованиям потому, что обычные слова кажутся ему слишком статичными:

„Спина пролопатилась; рубленый меж очками тяпляпом сидел, мостовая круглячилась крепким булыжником; и разграхатывался смешок подколесины, то сизоносый извозчик заважживал лошадь, его понукала какая-то там синеперая дама..." и т. д.

Но Белый пишет также ритмической прозой. Ритмическая проза вносит в его вещи однообразие, монотоность; в его ритмике есть что-то застывшее, рассудочное, слишком выверенное

и манерное, несмотря на видимую стремительность и летучую легкость. Словом, стиль Белого также двойственен и противоречив, как и его мироощущение.

Из-за причуд и неудачных манерных слов нельзя забывать о формальных заслугах Андрея Белого. Они есть и они очень значительны. Белый — новатор. Он с особой настойчивостью выдвинул и подчеркнул положение, что слово в художественной прозе есть прежде всего искуство. Прозаичность, обыденность речи в повести, в романе, в рассказе — мнимые. Художественно-прозаическая речь, так же как и поэтическая, имеет свою музыку, свой ритм, она требует своей музыкальной и ритмической обработки, самой тщательной и упорной. Не всякое слово может быть использовано в художественной прозе: помимо точности, изобразительности, характерности, новизны, оно должно производить известное слуховое впечатление. В звукописи таится свой смысл. Тайна прозаического словесного искусства была хорошо известна нашим классикам: Пушкину, Гоголю, Толстому, Лермонтову. Позже ее в очень большой степени утеряли. Разночинное и народническое направление в нашей литературе, при всех его общественных заслугах, соединялось с прямым пренебрежением к прозаическому слову как к искусству и привело к ощутительным и несомненным сниженям и в прозе и в поэзии. „Русско-богатственное“ настроение в литературе закрепило эту убогость, бескрылость, вялость, неряшливость словесного прозаического оформления. Некоторая небрежность к слову была даже у Чехова, особенно в первый период его литературной деятельности. Реализм сборников „Знания“ сделал шаг вперед от этого снижения: Бунин, Горький, Куприн, Андреев отнеслись к художественно-прозаической речи с несравненно большей чуткостью и вниманием, чем их предшественники в 70-х и в 80-х годах. Но они ценили прозаическую речь больше за образность, за красочность, за характерность. Музыкальная инструментовка прозаического слова, смысл звука для них были на втором и третьем планах. На эти свойства прозы особое внимание обратили декаденты, модернисты и символисты. Среди них первое место по праву принадлежит Андрею

Белому. Его работы над музыкальностью прозаического слова, над звуковым смыслом, его теоретические статьи по ритмике имеют крупнейшее значение и заслуживают особого обзора, которого мы в данном очерке дать, однако, не в состоянии. Белый основательно похоронил „русско-богатственное“ направление в литературе и возродил интерес к прозаическому слову, к его музыкальным свойствам. К этому надо прибавить необычайное словарное разнообразие и богатство, каким располагает Белый. Слово у Белого живет своей жизнью, имеет свою судьбу и оправдание. Работа над словом сделана Белым с явными преувеличениями, с чудачествами и странностями. Но такие преувеличения бывают почти всегда неизбежны во всяком новом деле, а тем более в литературе. После Белого мы стали богаче. Гоголевскую манеру он довел до современной остроты. Он обратил наше внимание на ритм и словесную инструментовку прозаической фразы, сгустил слово как искусство, утончил наш вкус к художественной детализации.

Влияние Белого на современную советскую литературу до сих пор очень крепко и прочно, гораздо более крепко и прочно, чем многим это может показаться. Белый писатель прежде всего для писателя, а потом уже для читателя. Для широких читательских кругов он часто тяжел и невнятен. Его мистический символизм реакционен, враждебен и чужд современному советскому читателю. Этим об‘ясняется недооценка Белого, с каковой часто приходится встречаться. Между тем следы Белого в современной литературе явственны и отчетливы. Достаточно назвать таких разных по характеру своего творчества писателей, как Пильняк, Сергей Клычков, Каверин, Либединский, обязанных многим Белому, чтобы более правильно судить о значении для современной литературы его творчества. Смещение плоскостей, сюжетная разбросанность, отступления, музыкальность фразы, звуковой ее смысл, ее, так сказать, едкость, стремление к словесной насыщенности, к ритмике и разнообразию, ставшее уже трафаретным частое и ранее не встречавшееся соединение многих глагольных форм с творительным падежом (рассвет шел синим мертвецом и т. д.), резкая, преднамеренно односторонняя характеристика героев,

доходящая до сатиры и шаржа, преобладание углов и прямых линий в изображениях и многое другое — все это от Белого.

Символизм Белого, его исключительный суб'ективизм должны быть отвергнуты и отвергаются нашим современным искусством, но для нас недостаточен и скучен реализм доброго старого времени. Наша эпоха, — эпоха ломки, переустройства, резких сдвигов, напряженных переживаний, противоречивых психологических состояний, где старое ведет с новым гигантскую и неустанную борьбу. Мы — очень беспокойные, темпераментные люди. Реализм Толстого, Тургенева, требует существеннейших поправок, изменений и дополнений. Тем более это надо сказать о бытоописательстве. Здесь нужна не реформа, а революция. Новый реализм должен восстановить нам мир во всей его независимости от нас, в его прочной данности,— но вместе с тем он должен уметь применить с успехом и заостренную манеру письма импрессионистов, модернистов и символистов. Только таким нами мыслится новый реализм. Значение Андрея Белого здесь очевидно.

Говорят, Белый многих сгубил. Это весьма вероятно и возможно. Таких „малых сил" найдется в нашей литературе не мало. Белый, однако, в том неповинен. Всегда большой, самобытный художник „губит" своих слабых эпигонов, но более сильные выживают и не только выживают, но идут и дальше своего учителя, либо популяризируют лучшие стороны его творческой работы, отбрасывая неудачное, ненужное, отказываясь от ошибок, совершенствуя положительное и ценное.

Так будет с Белым.

В настоящем очерке Белому-прозаику отдано внимания несравненно больше, чем Белому-поэту. Белый очень своеобразный и интересный поэт; было бы наивно и смешно ставить его рядом со многими ныне прославленными поэтами и поэтиками; но все же прозаик в нем решительно преобладает над поэтом; он сейчас, насколько известно, совсем не пишет стихов, поэтому и в нашем очерке мы предпочли Белого-прозаика Белому-поэту...

... А о журавлях и о детском Белому надо вспоминать чаще и больше, чем о символизме.

---

## МАРСЕЛЬ ПРУСТ *).

*(К ВОПРОСУ О ПСИХОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА).*

Марсель Пруст—писатель почти неизвестный русскому читателю. И надо думать, что и впредь он едва ли сможет рассчитывать на широкую популярность. Пруста трудно читать; его нужно преодолевать упорно и терпеливо страницу за страницей; он требует большого напряжения и подготовленности. Произведения Пруста лишены того, что принято называть беллетристикой: в них отсутствует занимательная фабула, почти нет действия, фраза изящна, но тяжеловесна. Пруст постоянно прибегает к длиннейшим периодам, к вводным предложениям, к отступлениям и пояснениям, следить за ним не легко. Он не из тех авторов, которых читают для отдыха в часы досуга. Однако, его нужно знать всякому, кому дорого художественное слово. Марсель Пруст—огромное событие в литературной жизни последней четверти века. По мощности своего таланта он должен быть поставлен на ряду с признанными мастерами и он от начала до конца своеобразен.

Несмотря на всю трудность усвоения произведений Марселя Пруста, нельзя освободиться от того очарования, в каком оставляют они внимательного читателя. Как будто впервые становятся доступными обонянию тонкие ароматы, совершенно неуловимые в обычном состоянии, и человеческий глаз начинает различать и видеть то, что лежит за пределами нормального зрения. Марсель Пруст поражает тонкостью и глубиной своего восприятия мира и вместе с тем умением сложное сводить к простому и понятному. Его стиль, как и его отношение

*) Марсель Пруст. „В поисках за утраченным временем“ т. т. I-й и II-й, „Под сенью девушек в цвету“. Перевод с французского. Изд. „Akademia“.

к миру, благородны в высшей мере,—черта, которая теперь почти не встречается среди писателей последних десятилетий. В его романах нет ничего грубого, рассчитанного на дешевый эффект, ничего фривольного, никакого угождения читателю; в художественном здании, воздвигнутом им, все строго, все проникнуто высочайшим вкусом и величайшим чувством изящного и все значительно. На первый взгляд, правда, может создаться впечатление, что Пруст слишком увлекается деталями: десятки страниц он посвящает какой-нибудь встрече у моря с группой девушек, при чем ничего внешне примечательного в этой встрече нет; ему ничего не стоит столь же расточительно описать колокольню Сент-Илер, вечер у моря, вокзал, сад, скалы, лепестки липового настоя. Это утомляет, но это утомление от эстетической насыщенности каждой главы, каждой части романа и, так как писатель не бросает бесцельно пригоршнями свои дары, а тщательно подбирает их согласно своей основной художественной цели, то в результате от прочитанного испытывается целостное, полное и гармоничное чувство. Острота и сила впечатлительности у Пруста необычайны. Он сам говорит о своих нервах, что они „не только не задерживают на пути к сознанию, а напротив легко допускают к нему во всей отчетливости постоянные, мучительные, изнурительные жалобы самомалейших элементов нашего „я“. Несомненно, такая острота граничит с явной болезненностью и, действительно, находит свое об‘яснение в том, что Марсель Пруст страдал жесточайшими припадками нервной астмы, так что последние десять лет своей жизни почти не выходил из комнаты, обитой пробкой. У писателя с меньшей одаренностью такая впечатлительность могла бы легко выродиться в скрупулезную и ненужную мелочность, он не сумел бы овладеть материалом. Пруста спасает эта гениальная одаренность и культурность; благодаря своему чудесному дару он господствует над материалом, побеждает его, писатель не растворяется в нем, а растворяет его в себе; поэтому то, что у другого явилось бы источником непоправимых недостатков, ошибок и погрешностей, у Пруста становится большим и безусловным художественным достижением. Мир у Пруста не дро-

бится, не расщепляется на разрозненную сумму мельчайших явлений как, например, у Андрея Белого — он един в своей первооснове, в своем первоначальном естестве; и если Андрею Белому — писателю тоже с редкой и болезненной впечатлительностью — за частностями, за мелочами, которые он тоже превосходно видит, нужно поместить некий сверх-чувственный мир, дабы скрепить эти части, то Марсель Пруст, в отличие от него, не имеет в том никакой нужды. Он — реалист в искусстве: несравненное художественное чутье прочно держит его на земле, у земных вещей, около человека. Пруст прекрасно чувствует прелесть этого земного, благородно воспринимает и передает его другим. Оттого так упоительна его эпопея, из которой, кстати сказать, пока нам известна только незначительная часть. Пруст еще и еще раз подтверждает, что сила гения часто спасает человека от распада и гибели. Так было с Гоголем, с Достоевским. Другой вопрос—легко ли это далось Прусту, и каким именно творческим путем он достигал господства над своим крайне-болезненным состоянием. На последнем вопросе следует остановиться: разрешение его поможет нам понять сущность художественной личности Марселя Пруста.

Основная художественная манера Марселя Пруста заключается в том, что он стремится в своих произведениях „отрешиться перед лицом реальности от всех понятий своего разума“ в пользу непосредственного, наиболее „чистого“, ничем не осложненного восприятия этой реальности. Здесь — ключ к художественному методу Пруста, к его своеобразию. Пруст никогда не изменяет этому своему методу; он верен себе и тогда, когда изображает вещи, и тогда, когда дает портреты людей, и тогда, когда описывает различные внутренние состояния человека. Пруст неизменно пытается как бы очистить первоначальное восприятие, возвратить ему утраченную свежесть, освободить его от позднейших рассудочных наслоений, изменений и поправок. Найти и воспроизвести непосредственное восприятие— в этом главная задача художника. Пусть в этих восприятиях есть много иллюзорного, неверного, такого, что потом

исправляет наша рассудочная деятельность, но подобное, восстановленное во всей своей девственности ощущение как бы приобщает нас к реальному миру во всей его яркости, свежести, силе и красоте. Между миром и человеком словно уничтожаются незримые, но прочные преграды, и мир предстает пред ним в его обнаженном виде. Он воскресает в своей первозданной обновленной основе[1]). Это непосредственное восприятие целостно, едино, оно соединяет разрозненные части в одну общую картину, оно питает и своеобразие художника и делает мир радостным для нас. Роман Марселя Пруста „В поисках утраченного времени" лучше было бы назвать „В поисках непосредственных восприятий".

Вполне понятно, почему Марсель Пруст с такой готовностью отдается припоминанию прошлого; в его романе этому припоминанию уделяется чрезвычайно много места. В анализе припоминання, пожалуй, Пруст не знает себе равных. В прошлом хранятся наиболее непосредственные картины мира, особенно в нашем детстве и в юности. Восстанавливая в своей памяти это прошлое, мы возвращаем себе в позднейшем возрасте редкие и восхитительные дары жизни — самые могучие, самые яркие впечатления. И надо удивляться тому упорству, мастерству, с каким Марсель Пруст извлекает из темной кладовой прошлого, то, что, казалось бы, давным-давно и безвозвратно там погребено для нас. По этой причине писатель ценит такие моменты, как пробуждение ото сна, первые встречи и знакомства с людьми, когда контролирующая сила рассудка не успевает еще наложить своего отпечатка на непосредственные восприятия.

---

[1]) О действии музыки Вентейля на Свана Пруст пишет:

„Великим покоем, таинственным обновлением было для Свана... чувствовать себя превращенным в существо, непохожее на человека, слепое, лишенное логических способностей, в какого-то мифологического единорога, химеру, воспринимающего мир одними только ушами. И так как в фризе Вентейля он все же искал какого-то смысла, в который рассудок его неспособен был проникнуть, то какое же странное опьянение должен был он испытывать, обнажая самую сердцевину души своей от рассудочного аппарата и процеживая ее сквозь темный фильтр звуков".

Это умение воспроизводить первоначальные впечатления и спасает болезненную натуру художника. Пруст неоднократно признается, что его терзали шкафы с книгами, зеркало, потолок, слишком резкий свет — они являлись как бы принадлежностью, продолжением, частью органов художника. Пытаясь избавиться от этих беспокойных, утомительных, острых впечатлений, Пруст стремится воссоздать наивно-реалистическое представление о мире, это и есть, по его мнению, поэтическое отношение к окружающей нас действительности. И это ему удается. Сквозь сложный, болезненно-утонченный, противоречивый и хаотический внутренний мир художника просвечивает другой — целостный, единый, простой, сочный мир вещей и людей. „Я всегда,— пишет Пруст,— старался, глядя на море устранить из поля моего зрения не только купающихся на переднем плане людей, но и яхты с их ярко-белыми парусами, похожие издали на белые курортные костюмы, и вообще все, мешавшее мне верить, что предо мною — те самые вековечные волны, которые катились здесь друг за другом, полные таинственной жизни еще до появления человеческого рода". Пруст, как художник, устраняет из поля своего зрения все, что заслоняет мир в его непосредственном, стихийном виде. Поэтому, сложность, утонченность, крайняя впечатлительность Пруста не путает читателя, не отрывает от реальности, наоборот, читатель все время чувствует под собою твердую, прочную почву, и магия прустовской мечты не уносит его „в царство безгрешных духов". В итоге, его произведения реалистичны и и жизнерадостны. Пруст любит материю, плоть мира.

Как известно, наше, после-октябрьское советское искусство тоже носит наивно-реалистический характер. Оно тоже преклоняется прежде всего перед миром вещей, но это преклонение у нас часто бывает грубовато, в нем есть своеобразная сила и свежесть, но ему нехватает культурности. В этом смысле нашему молодому искусству есть чему поучиться и позаимствовать у Пруста: и прежде всего позаимствовать нам следует у него чувство меры и уменье показать природу, человека, вещь с облагороженной стороны. То, что изображает Марсель Пруст, лишено буйства плоти, слишком щедрой роскоши,

непомерного здоровья, раздражающей пестроты при всей его любви к детали; все выглядит отчетливо, но смягченно; есть напряженность, но мягкая, естественность лишена вульгарности, очертания тверды и ясны, но тонки и безупречны в своей законченной строгости.

Марсель Пруст — глубокий психолог. Недаром его сравнивают с Достоевским. Пруст сам говорит о радости извлекать из себя и выводить на свет что-то скрытое в сумраке души, свойственной ему. Произведения Пруста едва ли можно назвать романами, скорее — это психологические мемуары, но с планом, внимательно обдуманным и последовательно проведенным. Аналитический дар писателя изумителен. Ему удается вскрывать самые сложные, запутанные, еле уловимые движения человеческого духа. Психология припоминания, одиноких ожиданий ребенка ночью матери, анализ ревности, влюбленности, многообразия „я", вдохновения, привязанности, дружбы и т д. отличаются у Пруста истинным проникновением и наглядной убедительностью. В частности, в вещах Пруста читатель найдет драгоценный материал, относящийся к психологии творческого художественного процесса. Психологизм Пруста во многом напоминает психологизм Достоевского. „Человеческое существо, — утверждает Пруст, — никогда не бывает похоже на прямую дорогу, но изумляет нас своими неожиданными и в то же время неизбежными для него изворотами, которых другие не замечают и по которым нам трудно бывает пробиваться". В этом утверждении — исходный пункт психологизма Марселя Пруста. Так же как и Достоевский, он полагает, что душевные состояния человека и его поведение неожиданны, противоречивы, причудливы, сложны, в них много таинственного, скрытого и бессознательного. Человеческие характеры — глухие проселочные дороги, непроходимая чаща, сплошь и рядом сумрачная и темная. В человеческом существе заключена не одна, а много личностей, и они ведут между собой неустанную борьбу. Возраст, новая обстановка, новая социальная среда в корне разрушают наше прежнее бренное „я", и оно сформировывается совсем по-новому. Нет ничего окончательного, застывшего, человеческая психика зыбка, подвергнута

всяким превратностям. Но в отличие от Достоевского Пруст не терзает читателя. Сквозь сложнейшую психологическую ткань и здесь у него просвечивает нечто относительно устойчивое. Извилистые тропы в конце-концов приводят у Пруста всегда к широкой, торной дороге. В его психологизме нет ничего преувеличенного, ничего противоестественного. Восстанавливая, хотя и с огромным трудом, мир первоначальных ощущений и впечатлений, писатель как бы преодолевает психологические надрывы, дисгармоничность, растерзанность и разрозненность душевных человеческих состояний. Смысл и основная цель психоанализа Пруста находится в неразрывном соответствии с этим его стремлением. Психологизм его произведений обусловлен его основным художественным методом.

С равным мастерством Марсель Пруст изображает и человеческие типы, характеры и социальную среду, которая его окружала. Блестяще очерчена Прустом тетя Леония, Франсуаза, Евлалия, Сван, кружек Вердюренов, Одетта, мадам де-Вильпаризи, Блох-отец, Блох-сын, Сен-Лу, Альбертина, мосье де Шарлю. Творчество Пруста и в этой области вполне самостоятельно и своеобразно. Он не повторяет никого из прежних мастеров. Созданные им типы и образы людей вполне индивидуальны, новы, и зарисованы Прустом тщательно, выпукло и тонко. Это тем более удивительно, что изображаемые писателем люди взяты в самом обыкновенном, сером быту. Пруст не ставит их в необычайные, острые, исключительные положения. Он—не экспериментатор, а наблюдатель. Его герои ничего не совершают, они прогуливаются, беседуют, отдыхают на курорте, находятся в обычном домашнем, семейном кругу, очень тесном и замкнутом. Пруст создает свои типы, пользуясь житейскими бытовыми мелочами. Он с явной неприязнью и с тонкой насмешкой относится к буржуазному укладу и к буржуазной интеллигенции. Достаточно напомнить, с какой иронией изображен кружек Вердюренов, семья Блоха или буржуа на курорте. Пруста отталкивает от них плоскость и пошлость вкусов и суждений, тупая ограниченность, самодовольство и самоуверенность, грубость и чванливость, отсутствие настоящей культурности на ряду с нагловатой претенциозностью,

бестактность и бесцеремонность, безвкусица, неистребимая склонность к сплетням и ехидству, зависть и закорузлое себялюбие. Все эти черты и свойства добрых, уравновешенных французских буржуа последних десятилетий Пруст показывает, ни мало их не скрывая и не подкрашивая. С этой точки зрения его произведения превосходный документ эпохи, и нет преувеличения в том, что его имя ставят рядом с Бальзаком, Толстым и Золя.

Характеристики и портреты французской буржуазной интеллигенции у Пруста беспощадны, отнюдь не двусмысленны и правдивы. Но отношение писателя к его героям изменяется, как только он начинает касаться другой социальной среды. Вот, например, каким образом Пруст пишет о своей тете:

„Тетя искренно любила нас, и ей доставило бы удовольствие оплакивать нашу гибель; перспектива получения в моменты, когда она чувствовала себя хорошо и не была в поту, известия о вспыхнувшем вдруг в нашем доме пожаре, во время которого все мы погибли, и который уничтожит дом до тла, но так, что сама она успеет спастись, не торопясь, если немедленно поднимется с постели, эта перспектива должно быть не раз посещала ее воображение, ибо заключала в себе, на ряду с второстепенными выгодами,—возможностью досыта насладиться в течение долгих лет скорби нежными чувствами, питаемыми ею к нам, и вызвать удивление всего города своим удрученным и изнеможенным, но мужественным и стойким видом на наших похоронах,—выгоду гораздо более драгоценную: она заставила бы тетю в надлежащий момент... отправиться на лето в свою очаровательную ферму Миругрэн...“ Это звучит довольно убедительно и не оставляет никаких сомнений: тетя художника—старуха, выжившая из ума, существо эгоистичное, сварливое и отвратительное. Пруст не скрывает этих ее качеств, но относится к ним в высшей степени мягко, с добродушной и снисходительной иронией; тут перо его лишено твердости и мужественности. Почему это случилось с Прустом? Потому, что Пруст относит старуху к другой социальной среде. Пруст очень хорошо видит пороки, недостатки и „добродетели“ „добрых“ буржуа своего времени, но он смотрит на них глазами французского аристократа. Кружку Вер-

дюренов, семье Блоха, Одетте, нотариусам, председателям суда и детям промышленников он противопоставляет общество французской родовитой аристократии: маркиза де-Вильпаризи, Сен-Лу, де-Шарлю, Свана, жителей Сен-Жерменского предместья. Этот узкий круг людей писателю понятен, близок и дорог. Поэтому он изображает его с наиболее благоприятной и положительной стороны. Жизнь и быт этих людей для Пруста пропитаны тонким ароматом старины и, хотя он знает, что этот аромат искусственный, но для него эти люди лучшее, что есть в мире. Это люди хорошего тона, манер, изысканных вкусов. В них нет пошлости и грубости Вердюренов. Мадам де-Вильпаризи подтрунивает даже над Бальзаком, Виктором Гюго, Шатобрианом за отсутствие у них скромности; их произведения кажутся ей лишенными, как сообщает Пруст, „того сдержанного искусства, довольствующегося одним четким штрихом и пуще всего избегающего бесвкусицы витийственного красноречия, той умеренности в суждениях и той простоты, которые, как внушили ей с детства, являются высшими достижениями подлинного благородства“. Очарованный этими чертами обломков французской аристократии, Марсель Пруст не видит, не отмечает с достаточной яркостью ни высокомерия, ни кастовой замкнутости, ни черствого эгоизма этой среды, а если и замечает, то относится к этим свойствам вполне снисходительно. Нечего и говорить, что Пруст далек от того, чтобы посмотреть на это общество глазами писателя, близкого к трудовому народу. Его в произведениях Пруста нет. Образ служанки Франсуазы только подтверждает это. К Франсуазе он относится в сущности полу-презрительно: „мягкость, благодушие и вообще добродетели Франсуазы таят за собой множество кухонных трагедий“, „люди возбуждали у нее своими страданиями тем большую жалость, чем большее расстояние отделяло ее от них“. Но художник все же готов ей это простить за преданность и за услуги, которые она оказывала, и он смягчает свою блестящую характеристику Франсуазы.

Пруст — очень большой писатель. Но на его произведения сильный отпечаток наложила среда, привычки и вкусы французской аристократии. Этого никогда не следует забывать.

В тех предисловиях к его вещам, которые написаны у нас, к сожалению, это чрезвычайно важное обстоятельство не отмечено. Манера, стиль Марселя Пруста тоже отразили на себе влияние той общественной среды, в которой воспитывался и жил этот писатель. В его тяжеловесной фразе, в отступлениях, в длинных периодах есть нечто старомодное, как-будто он возвращает нас к 17-му веку.

О чем свидетельствует появление и расцвет такого утонченно-дворянского писателя, как Марсель Пруст? На это ответить не так легко. Возможно, его появление свидетельствует о том, что французское буржуазное общество самостоятельно уже не в силах дать крупного художника, в то время как французский пролетарий еще бессилен противопоставить этому старому обществу свою культурную среду. „Природа не терпит пустоты". В такие моменты нередко случается, что выдвигаются писатели, принадлежащие к классу, уже отошедшему в прошлое, но еще окончательно не сброшенному с общественной сцены, особенно, если в прошлом этого класса была своя тонкая художественная культура, а она у французской аристократии несомненно была. Такое предположение тем более вероятно, что во Франции давно уже произошла и продолжает усиленно происходить диффузия между остатками аристократии и верхушками буржуазии.

Из всего сказанного о дворянском облике Марселя Пруста, однако, совсем не следует делать тех наивных выводов, которые сплошь и рядом у нас делают — нам-де нечего учиться у каких-то там аристократических выродков. Его произведения таят в себе целые россыпи художественных сокровищ, его эстетический мир прекрасен, глубок и благороден, его психоанализ приводит к подлинным и редким открытиям из жизни человеческого духа, характеристики изображаемых им людей метки и новы; он культурный и умный писатель, он много знает; его метафора всегда неожиданна и отличается выразительностью: словом, он крайне поучителен и содержателен. Художественный метод Марселя Пруста — поиски за утраченными, первичными ощущениями, очищенными от рассудочной деятельности,— заслуживает полного внимания. Значение этого

метода в художестве огромно, но требует известных ограничений; не при всех условиях и не всегда этот метод равноценен. Для писателя преклонных лет он имеет несравненно большую ценность, чем для писателя молодого, и для художников поднимающегося класса он требуется гораздо в меньшей степени, чем для художников классов, обреченных историей и идущих ко дну.

---

## ОБ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ И ОБ ИСКУССТВЕ.

### I.

Нашу индустриализацию восхваляют и в стихах и в прозе. Жаловаться нельзя: написанное и напечатанное за обширностью материала даже и обозреть трудно, тем более если вспомнить советскую провинцию и окраины. Проповедывать в искусстве индустриализацию у нас начали еще в полосу военного коммунизма, но тогда социалистическое строительство рассматривалось больше в плане космическом и планетарном. Такое отвлеченное и схематическое отношение к теме со стороны поэтов и прозаиков было естественно: ломка старого государственного аппарата, прежних капиталистических порядков, гражданская война только расчищали почву, только подготовляли нужные условия для нового строительства. Затем наступили сравнительно спокойные, „восстановительные“ годы, художники получили возможность не только предугадывать грядущую индустриализацию, но и наблюдать ее в действительности и отражать в своих произведениях подлинные успехи, достижения и неудачи. И они это делали и продолжают делать. Долею эти их произведения хороши, долею посредственны, долею плохи, — посредственных и плохих гораздо больше, чем хороших, но и плохие, и посредственные, и хорошие имеют один общий недостаток: они—внешни, они изображают, воспевают по преимуществу вещи и события. Особенно это заметно в поэзии. Пишут о моторах, об электрических лампочках, о каменных корпусах, о фабричных трубах, о станках, о стали, о каменном угле, о тракторах, о паровозах, о рельсах, о мостах, о новых полевых и огородных культурах и т. д. Такое исключительное увлечение вещами с известной

точки зрения понятно: производство в нужном количестве вещей — предметов тяжелой и легкой индустрии и продуктов сельского хозяйства — вопрос величайшей важности для республики советов. Это бесспорно. Ничего нельзя было бы возразить против такого увлечения вещами, если бы оно сопровождалось ясным сознанием, что социалистическое строительство означает прежде всего самое решительное изменение общественных отношений между людьми на основе обобществленных средств производства. Рост и увеличение массы вещей есть результат этого изменения. Социализм уничтожает господство вещей над человеком, освобождает его из-под власти их, заменяет эту власть непосредственными, свободными и равными, прямыми отношениями между людьми. Религия капиталистического общества — фетишистское отношение к вещам, так как в эпоху товаропроизводителей общественные отношения между людьми представляются и могут представляться и могут проявляться лишь как отношения между вещами. Такому фетишизму вещей социалистическое строительство полагает конец. На первом месте оно ставит человека-производителя, его чувства, мысли, потребности, его отношения к другим людям. Социализм впервые на практике провозглашает, что не человек для субботы, а суббота для человека. Казалось бы, искусство наших дней, проповедуя социалистическую индустриализацию, изображая ее, прежде всего должно было бы сделать об'ектом для своего творчества производителя и зачатки новых общественных отношений. Однако, этого нет. Повторяем, преклонения перед вещами у нас сколько угодно, но, например, среднего рабочего со сложным его строем чувств и мыслей, в нашей современной литературе почти совсем нет. Радио-башня, радио-станция, вагранка, шахта, чугун, ситец, табак... но среди этих превосходных сооружений и вещей не видно человека, не видно, кто все это делает; а если и мелькает черная, закопченная, промасленная фигура, то для того лишь, чтобы говорить стереотипные речи, фразы, двигаться подобно марионеткам. И вот в воображении, в представлении читателя остаются молчаливые корпуса, мрачные коридоры, пустые дворы,

мертво поблескивающие окна, одиноко работающие машины, безгласные груды вещей: все стоит, высится, дымит, гудит, лежит, не оживляемое человечьим говором, смехом, криками, не согреваемое человечьим теплом, суетой, сутолокой, трудом, горем, обидами, радостями. И поэма, стих, повесть, рассказ часто оставляют читателей безучастными, холодными, не трогают, не пробуждают эмоционального под'ема. А в искусстве самое важное — человек и его отношения к другому человеку; искусство должно знакомить нас с разнообразными человеческими состояниями, делать их близкими, родными, понятными. Среди прославленных, изображенных вещей у нас часто не видно ни работника, ни его труда. Попытайтесь составить примерную книгу для чтения из новых и новейших произведений, в которых главными героями были бы не вещи, не военкомы, не председатели, не внешние события и поступки людей, а простые, обыкновенные рабочие и их взаимоотношения — предприятие непременно потерпит неудачу.

То же, что напечатано,—чаще всего неудачно, неубедительно, сухо, нежизненно.

Почему же это происходит? Потому,—что поэты и прозаики наблюдают наше строительство издали, видят только внешнюю, показную его сторону, потому что они не находятся в гуще той жизни, о которой слагают стихи и пишут повести. По своему происхождению, по воспитанию, по окружающей их среде, по навыкам и образу жизни они далеки от производственного, трудового мира. К тому же, пролетариат еще не создал своей художественной обстановки, поэтому не только попутчики и спутники революции, но и пролетарские писатели постоянно отрываются от этого мира. Нужную им художественную среду они находят в кружках, в организациях, где господствует дух прежних, буржуазных и мелко-буржуазных литературных течений и школ. В смысле художественного мастерства эти школы до сих пор сильнее нас. И чаще всего не мы их подчиняем себе, а они нас. То, что именуется бюрократическими извращениями, большими и малыми недостатками механизма, только усиливает разобщенность между писателем и производственной жизнью.

Чтобы приблизить к рабочему, нередко предлагают направлять художника к станку. Излишне доказывать, что подобные меры никаких положительных результатов дать не могут. Нужно создавать свою художественную культуру, нужно по-серьезному бороться с бюрократизмом, с казенным оптимизмом, надо убрать „леса“—и тогда станет как следует видно и здание и те, кто в нем живет. Иначе от трудовой жизни будут систематически отрываться даже и те из писателей, которые сами недавно были рабочими. Как бы то ни было, на современную индустриализацию наши поэты и прозаики смотрят больше с внешней стороны, чем с внутренней. Надо понять, что индустриализация — это не только постройка нового завода, новой фабрики, но это и новый комплекс чувств и мыслей, привычек и обычаев. Тема об индустриализации есть не только тема о вещах, но и об общественном человеке, об отношениях между людьми, и до тех пор, пока наши поэты и прозаики — индустриалисты это не почувствуют, их произведения будут оставаться холодными и неубедительными. И еще: не считайте рабочего, крестьянина, инженера лишь придатками к вещам, об‘ектами для индустриальных опытов: они—творящие суб‘екты, для них создаются, делаются вещи.

## II.

Новое строительство предполагает и другой темп работы, чем тот, к которому мы привыкли. „Дело — не медведь—в лес не убежит“, „тише едешь—дальше будешь“, „авось устроится“, „над нами не каплет“, „нам спешить некуда“. Нет, дело может убежать, над нами каплет. Нас могут далеко обогнать, превратить в колониальную страну. Тихое, мирное „житие“, почесывание, родная косность, обломовщина, окуровщина, распущенность—прямые и непосредственные враги индустриализации не в меньшей степени, чем бумажная волокита, комчванство. Одно связано с другим, одно питает другое. И нужно прямо сказать, что современная художественная литература сама заражена еще обломовщиной. Что такое литературная обломовщина в наши дни — разглядеть не трудно.

Литературный Обломов никуда не спешит—разве только за получением гонорара; он уныло пописывает, он плетется всегда в хвосте жизни и пишет лишь о том, что давно уже отошло в прошлое и никого не волнует; он никуда не зовет, так как сам не знает, куда итти, он не хочет по настоящему подумать, он избегает острых тем, отговариваясь тем, что острые темы—удел фельетонистов; когда он пытается обобщить что-нибудь, обобщения у него получаются крохотные, ничтожные, он привык значительные явления сводить к пустякам. Жизнь идет сама по себе, а литературный Обломов существует сам по себе. Его хата с краю. Он аполитичен и кичится своим общественным невежеством, он „беспартийно" относится к жизни, но хотел бы и даже пытается поучить. Темы одна интересней, серьезней другой бродят беспризорниками вокруг него, толкаются, стучатся в дверь, ему лень подняться, лень открыть дверь. За последние годы он предпочитает прошлое. Он перепевает, пересказывает себя в новых своих вещах. Он безвольно вздыхает иногда о героических годах гражданской войны, хотя больше всего боится героического. Сердцу его мила окуровская провинция с сонной одурью, с родными лужами и заборами. Сейчас он вяло тоскует: помилуйте, тем нет; такая скука кругом, все эти индустриализации опостылили, не лучше ли заняться половой проблемой, на это есть спрос. Может быть, впрочем, изобразить эдакого железо-бетонного человека с портфелем, в пенснэ, с партбилетом в кармане и с готовыми чертежами, где будущее все выверено, подсчитано, вычерчено;—говорят—это вполне „идеологически выдержано". Про себя, втихомолку, литературный Обломов, однако, думает, что „ничего из этого не выйдет", „жизнь возьмет свое", при этом настоящая жизнь представляется ему в виде сытного и спокойного корыта. Вообще все эти „измы"—коммунизмы, социализмы, марксизмы—чушь, одна голая схема.

Таких у нас сейчас не мало.

Впрочем, было бы несправедливо останавливать внимание только на литературных Обломовых. Разгильдяйства, распущенности, чинодральства, мещанства у нас всюду хоть отбавляй: много внизу, много наверху, особенно в про-

винции. Убеждение, что нам спешить некуда, приобрело прочность самого косного предрассудка. Тут надо прямо брать за шиворот, повторять, долбить: твори, торопись, выдумывай—не в шутку же мы затеяли невиданное, колоссальное дело. Современному писателю, одному из первых, следовало бы поддержать, повторить эти и подобные призывы, повести решительную борьбу с маниловщиной и хлестаковщиной, с мещанством, с обломовщиной. Часто в этом ему мешают не в меру старательные люди на постах. Его допускают до бедного и безответственного стрелочника, а матерый бюрократ, „ответственный" бездельник, лентяй, подхалим все еще ждут своих бытописателей. А хорошо бы по-серьезному добраться до них.

Наряду с несомненными и действительными успехами оседает провинциальная муть и застой, прет заскорузлое мещанство, стремление „огрузнеть", „пожить в свое удовольствие", осесть, „обзавестись", не спешить и т. д. А нужны быстрый и экономный темп работы, нужно вдохновение, самодеятельность, огромные культурные сдвиги. Вот тут-то честь и место писателю. А он нередко копошится на задворках в мусорном ящике.

## III.

Для индустриализации страны требуется американская деловитость, точность и аккуратность. Но как быть с „широкой русской натурой"? Нам часто предлагают об'явить этой „натуре" беспощадную борьбу. Против такого похода нельзя ничего возразить, если под широкой натурой понимать хулиганство, пьянство, бесцельное озорство, безделье, пренебрежение к организованному труду, к культуре. Но „широкую русскую натуру" можно понимать и иначе.

„Мы любим все—и жар холодных чисел,
И дар божественных видений.
Нам внятно все—и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений.
Мы помним все—парижских улиц ад,
И венецьянские прохлады,
Лимонных рощ далекий аромат
И Кельна дымные громады..."

Широкая русская натура это—огромный запас свежих, неистраченных сил и мощных жизненных инстиктов, цветущее здоровье, богатство и разнообразие эмоций и мыслей, отзывчивость, способность молодо и жадно воспринимать разнообразные впечатления и отвечать на них, неудовлетворенность достигнутыми результатами, размах в работе, в постановке задач, правдоискательство, самоотверженность, отсутствие мелочности, педантизма, высокомерия и самодовольства, неизбалованность, выносливость, наблюдательность. К этому присоединяются и черты, явно отрицательные: надежда на авось и небось, способность к лихорадочной, но кратковременной работе, неуверенность в себе, крепкость задним умом. Свойства „широкой натуры" проявляли себя по разному в разные исторические полосы. Стиснутые нелепыми общественными условиями они нередко вырождались в хулиганство, в цыганщину, в бессмысленное буйство, но они же, в соединении с другими чертами, с влиянием и воздействием европейской мысли и практики, создавали Пушкина, Гоголя, Толстого, Белинского, Герцена, Бакунина, Ленина. В частности, в облике, в характере Ленина — много положительных свойств „широкой русской натуры", в нем несомненно много национального. Широкая натура наложила свой отпечаток на весь ход и исход русской революционной борьбы: у профессионального революционера, под кожаной курткой девятнадцатого года билось сердце „широкой натуры". Мы знаем настоящую цену тем художественным произведениям, в которых большевики изображаются то в виде марсиан, то в виде человека-машины, то в виде манекенов, то в виде людей голой схемы, сухой догмы. Не такие они: наряду с непреклонностью, с активностью у них есть и то, что называется широкой натурой. „Железобетонными" людьми, марсианами „пужают" себя и других мещане, для которых индустриализация означает угашение, подавление всего живого, природного. Для них коммунист, человек будущего, либо — бухгалтер и счетовод, либо вагнеровский человек из реторты, либо великий инквизитор человечества. На самом деле, поистине „мы любим все— и жар холодных числ и дар божественных видений", если под видениями понимать силу воображения, воодушевления, размах

в работе и т. д. Для успеха нашего строительства американскую деловитость, немецкую точность, английское упорство надо уметь соединить, сочетать с размахом широкой русской натуры, а не подавлять ее. Много тут придется сдать безжалостно в архив, но многое надо приспособить для наших классовых целей и задач. Тип „механических“ людей— не наш тип, его усиленно навязывают нам наши враги и мещане всех рангов. В нашей крестьянской среде этот тип особенно не нужен. И чем скорее наши поэты и прозаики поймут, что индустриализация и соответствующая ей психологическая „переподготовка“ означают не подавление русского „размаха“ и „широкой натуры“, а умелое сочетание с американской деловитостью, тем скорее они перестанут изображать строителей будущего „механическими“ людьми, тем богаче, разнообразней, художественно-убедительней будут казаться создаваемые художником типы, образы, события. „Механический“ человек — абстракция, выдумка. Социализм строят и будут строить конкретные люди, нам надо обуздать свое „рассейское“ разгильдяйство, но нам нужен и широкий размах в работе и смелость в постановке целей, и тут найдется место и нашей „натуре“.

---

## ДЕСЯТИЛЕТИЕ ОКТЯБРЯ И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

### I.

Октябрьская революция была неизмеримо талантливее литературы, ее отражавшей. Говорится это отнюдь ей не в обиду, так как наша литература — не плохая литература, но в начале было дело.

Революционное октябрьское дело требовало наивысшего напряжения сил всех тех, кому оно было жизненно необходимо и неотложно. Оно было дорого многим десяткам миллионов людей, сил было много, но и революция была необузданна в своих требованиях, и они пред'являлись ею непререкаемо, властно и безотлагательно. Революция повествовала, рассказывала голосом пушек, взрывами мостов, она пела пулеметные частушки. Она шла крестными путями гражданских боев, путями голода, тифа, разрухи. Ее высшая поэзия содержалась в чудесных видениях, открывавшихся людям труда, видениях новой жизни, новых горизонтов.

Закон жизни был прост и неумолим. Нужно было сначала делать революцию, а не воплощать ее в художественных образах.

Но и кроме того, художественное слово, особенно проза, возможны лишь при наличии мало-мальски сложившегося, отстоявшегося быта, ибо в слове закрепляется, запечатлевается больше бытие, чем становление, и становление — в той мере, в какой оно уже стало бытием. И нужен отход, нужно известное отделение от переживаемого, дабы уловить типическое. Не удивительно поэтому, что в первые, в ломкие годы революции художественная проза у нас совсем отсутствовала почти, а в поэзии преобладали вещи, либо целиком подчиненные

практическим, жгучим целям „текущего момента“, либо космическая поэзия „кузнецов“: Герасимова, Кириллова, Обрадовича. Исключением являлись „Двенадцать“, „Скифы“ Александра Блока, гениальные, прочные памятники семнадцатого-восемнадцатого „годочков“. Несмотря на панславянизм, на скифство, на мистическую фигуру Христа, Блок сумел подслушать мятельность тех лет, готорность посчитаться до конца „с буржуями“, безбожность, дерзкую, шалую бесшабашность и жертвенность „Двенадцати“, безбрежность их надежд, стихийную взбаламученность, и есть глубокая искренность и горький пафос в предупреждении, которое он бросил старой культуре Запада в „Скифах“.

Влияние Блока на позднейшую советскую литературу огромно и не подлежит сомнению. Наша попутническая литература, и в поэзии и в прозе, до сих пор остается в плену у Блока и не может освободиться от этого плена. От Блока— мятели Бор. Пильняка, его ведьмовское — гвиу, гвиу, неославянофильство его „Голого года“, мужиковствующая, новонародническая романтика, и, если наши попутчики и по сию пору лучше любят видеть и видят стихийные всплески революции и хуже бетон нашей партии, то и в этом они следуют Блоку и разделяют его участь. Влияние Блока на поэзию тоже заметить нетрудно. Пресловутое „хулиганство“ Сергея Есенина— не дано ли оно в „Двенадцати“, а его мечтания о преображении космоса, о мужицком рае, о Христе и богоматери — не ведут ли они истоков от конца блоковской поэмы? Есенин, как и Блок, ценил и чувствовал стихию революции и, подобно ему, оступился, когда пришла новая и, обоим поэтам казалось, докучная, будничная пора приказов, организации, „мелких дел“, когда стихию взнуздала крепкая длань коммунистической партии.

Голос Блока прозвучал в те дни почти одиноко и глухо, так же одиноко и глухо звучали и голоса Есенина и Клюева. С ними не боролись, их вещи не обсуждались, их просто не замечали. На очереди стояли „злобы дня“, лозунги, борьба, победа. Нужна была поэзия, которая помогла бы выполнению и разрешению этих неотложных задач. Поэзия должна была спуститься со

своих высот, „пойти в народ“, в избу, в рабочую околицу, в красноармейскую казарму, в окопы. И здесь на первом месте стоят песни, частушки, сказания, сказки, поэмы, басни, эпиграммы, фельетоны Демьяна Бедного. Простые, нередко грубоватые, но всегда написанные живым, превосходным, народным языком, хлесткие и меткие, со смешным, хитроватым, мужицким юмором—они пришлись как нельзя более во-время.

Одно время „калифом на час“ удалось стать нашему футуризму. У футуризма есть известные заслуги, но сторонники футуризма их непомерно преувеличивают. В противовес мистическому символизму, „поэзам“ Игоря Северянина, изнеженной бальмонтовщине, футуризм провозгласил примат простых материальных вещей и насущных „земных“ потребностей человека. Он об‘явил войну бессодержательному, безыдейному и внутренне-пустому бытовизму во имя динамики, неугомонного движения вперед; в противовес деревенщине он провозгласил урбанизм, попытался сломать прилизанность, „ручьистость“ старого стиха и обновить рифму. Кое-каких результатов футуризм достиг: „вещность“ в искусстве оказалась в известном контакте с эпохой, которая поставила своей целью прежде всего удовлетворение самых элементарных потребностей трудового человечества. Реализм Юшкевичей, Скитальцев, Олигеров, Арцыбашевых порядком надоел, так как был лишен целеустремленности, „литургии красоты“ явно отжили свое время. Динамичность нового времени требовала и более динамического стиха. Ломанная строка Маяковского, ударность и свежесть рифмы, стремление приспособить стих не к изысканному салону эстетов, а к трибуне, к площади, к митингу—усвоены были позднее и Безыменским, и Уткиным, и целым рядом других поэтов Революции. Но футуризму имманентно оказались присущи и свойства, с течением времени все больше и больше мешавшие ему в его развитии. „Вещность“ оказалась слишком наивной и примитивной. Социализм Маяковского—не наш марксистский социализм, это скорее социализм литературной богемы, он больше потребительский социализм, чем производственный. Футуризм не понимал и не понимает, что социалистическое общество есть господство новых обще-

ственных отношений, а не присвоение „вещей“ сборищем разобщенных друг с другом индивидов. Издевки и пренебрежительное отношение к „духовным“ культурным ценностям, приобретенным и завоеванным человечеством в прошлом, придавали и придают футуризму характер сомнительного нигилизма и упрощенства, далекого от ленинского коммунизма. Футуристический урбанизм страдал тоже очевидными крайностями, он возвел современный город в некий абсолют, забывая, что задача социализма не в уничтожении деревни, а в слиянии города с деревней. Именно, благодаря крайностям урбанизма футуризм оказался слепым по отношению к нашей деревне и чужд ей; поэтому-то наиболее передовые, революционные слои нашего крестьянства восприняли футуризм, как непонятное и ненужное чудачество. Футуристические новшества нашли здесь свое естественное и законное ограничение. Борьба против безыдейного реализма в искусстве обессиливалась „уклоном“, в силу которого всякий быт об‘являлся консервативным. И над всем этим довлел и довлеет такой откровенный индивидуализм, такое ячество, такая по сути дела неспособность итти нога в ногу с новым коллективом, при которых совершенно исключалось не только прочное господство футуризма в литературе, но и сколько-нибудь длительное и глубокое влияние его на искусство наших дней. Вот почему футуризм „вянет и желтеет“ на наших глазах, и чем дальше, тем больше.

По особому жила и существовала в годы гражданской войны поэзия пролеткульта. В те годы революция не строила, не созидала, она больше разрушала, защищалась и нападала, а строила и созидала лишь в той мере, в какой это нужно было для успешного окончания гражданских битв. В силу этого, лозунги нового строительства, организации нового общества: индустриализация, электрификация, уничтожение деревенской косности—оставались лишь лозунгами, они декларировались, но не могли быть воплощены в жизнь. Помимо этого, первые весенние, буйные, наиболее напряженные, неспокойные годы возбуждали неистовую мечтательность, романтизм, безудержность надежд (на-ряду с неясностью), особенно в людях,

преимущественно эмоционального склада. Немудрено, что пролеткультовское искусство эпохи гражданской войны лишено было конкретности, осязательности. Либо это были призывы стереть „главу змия“, победить врагов, голод, разруху, либо это было отвлеченное предвосхищение грядущей индустриализации страны, нового коллективного, трудового сознания. Отсюда—абстрактный новый человек, решительно перестраивающий мир и вселенную, абстрактный коллективизм, расширенный в космическое и тоже отвлеченное мироощущение, отказ от „я“, попытки растворить себя целиком и без из‘ятия в космосе,—отсюда „индустриализация“ не только всех чувств и помыслов человека, но и всей земли, но и всей вселенной, индустриализация столь же всеоб‘емлющая, сколь и абстрактная, таковы были поэмы и стихи Гастева, Герасимова, Казина, Обрадовича, Кириллова, Александровского. Пролетарская поэзия того времени подчеркнула социальность, коллективную устремленность новых борцов к новым берегам, она предвосхитила и новую строительную эпоху, но сделала она все это в схематической, в общей и слишком отвлеченной форме. Иначе и быть не могло, ибо старый быт тогда ломался, новый быт лишь неясно намечался, восстановительные годы пришли поздней, и поздней лозунги индустриализации и электрификации мало-по-малу стали входить в жизнь и становиться действительностью. Что касается теории пролеткульта, то пролеткультовские ошибки в свое время были с достаточной решительностью отмечены еще В. И. Лениным. Теперь это в прошлом.

## II.

Успешное окончание гражданской войны и новая экономическая политика открыли для нашего художественного слова новые горизонты. Стали восстанавливаться типографии, появилась бумага, вместо голодных, уравнительных пайков издательства начали платить гонорары,—люди возвратились к нормальной жизни. Если в годы гражданских боев, с неимоверными трудностями и далеко не всегда, удавалось выпустить тощую

книгу стихов, рассказов, то теперь стало возможным издавать литературно-художественные журналы, печатать романы, повести, сборники, альманахи. В связи с успехами в области хозяйства, начал оформляться и новый быт. Наступила полоса огромного литературного оживления. Прежде всего, это оживление коснулось нашей художественной прозы. Впервые за годы революции, проза получила возможность заговорить полным голосом. Именно к этому времени относится появление молодых и талантливых писателей-попутчиков: Всев. Иванова, Бор. Пильняка, Конст. Федина, Сейфуллиной, Яковлева, Зощенко, Ник. Никитина, немного позднее Бабеля, Леонова, Завадовского. „Отыскался след Тарасов“ и старых дореволюционных писателей: М. Горького, А. Толстого, Мих. Пришвина, В. Вересаева, Сергеева-Ценского, Тренева, Замятина, Шишкова, Никандрова, Клычкова, Романова. Окрепла проза и пролетарского сектора нашей литературы. Раньше и эта проза была представлена небольшой группой писателей: Н. Ляшко, Бессалько, Новиков-Прибой, Низовой, Мих. Волков. Теперь к нам прибавились: Артем Веселый, Федор Гладков, Дм. Фурманов, Ю. Либединский, Фаддеев, Никифоров, Тверяк, Никитин, Грабарь и др. Оживление коснулось и поэзии. Со всей силой развернулся чудесный, глубоко искренний, но грустный и закатный талант Сергея Есенина; Ник. Тихонов подарил свою свежую и насыщенную революцией „Брагу“, вырос в тонкого и интимного лирика Василий Казин, снова стал печататься Пастернак; появилась группа комсомольского молодняка: Безымянский, Уткин, Доронин, Жаров; образовалась новая группа „Перевала“, требующая внутреннего, органического подхода к человеку и к событиям: Губер, Барсуков, Акульшин, Анна Караваева, Зарудин, Светлов, Голодный, Наседкин, Скуратов, Алтаузен. В настоящей статье нет, разумеется, возможности дать оценку отдельным писателям и их произведениям, наша задача сводится к общим замечаниям, к подведению некоторых итогов.

Каковы же они?

Наша литература, несмотря на заминки, вопреки своим недостаткам, пережила за последние пять-шесть лет полосу

большого и несомненного роста, своеобразного ренессанса, который не осмеливаются теперь отрицать и наши враги. Конечно, она все еще уступает по своей глубине, силе, по своему гению, по размаху литературе классиков: наши классики более полно и совершенно отразили свою эпоху, чем современные писатели отражают нашу эпоху. Но иначе и быть не могло. Наша эпоха сложней, наш быт находится в процессе оформления, противоречия нашей действительности куда острей, чем противоречия того времени, в какое жили классики. С другой стороны, произошел мучительный перелом в литературной преемственности. Многим признанным мастерам слова революция оказалась не по плечу, одни отошли в сторону, умолкли, другие оказались за рубежом: Андреев, Бунин, Куприн, Шмелев, Мережковский, Бальмонт, не говоря о более второстепенных авторах, были безнадежно и безвозвратно потеряны для молодой революционной литературы. Наряду с этим, революция вызвала к жизни и ввела в литературу представителей новых классов, рабочих, крестьян, разночинной интеллигенции, лишенных прежней культуры и лишь с большим упорным трудом, наспех, урывками к ней приобщавшихся.

За всем тем, наши успехи в художестве бесспорны. У нашей литературы есть свое лицо, есть свои заслуги, есть своеобразие. Она гораздо талантливее, чем многие думают. Скептические замечания приходилось выслушивать нередко: „Что-то, мол, пишут, а что, кто их знает". Или: „Я современных писателей не знаю и ими не интересуюсь". Такие чисто диллетантские суждения, впрочем, теперь приходится оспаривать все реже и реже. Наша литература дошла до нового читателя— вот факт, лучше всего подтверждающий успехи современного художественного слова. Наших писателей усиленно переводят на иностранные языки и наша литература за последние полтора-два года вытесняет на советском рынке переводную литературу. Нетрудно наметить и типические черты современного художественного слова.

Литература наших дней насыщена общественностью. В противовес узкому крайнему индивидуализму кануна революции, наших писателей и попутчиков и пролетарских художни-

ков интересуют исключительно темы общественного порядка: деревня, партизанское движение, гражданская война, коммунисты, восстановление заводов, современная молодежь, теплушки, комбеды, продотряды, переход от гражданской войны к новой экономической политике, новая деревенская буржуазия, наша бедность и некультурность, наши достижения. Даже такие индивидуалисты, как Андрей Белый, Бор. Пильняк, не могут сосредоточиться на узко-индивидуальных темах и занимаются в своих вещах разрешением общественных вопросов. В этом сказалось великое, освежающее и благодетельное дыхание нашей революции. Современные писатели не могут пожаловаться на отсутствие, на недостаток тем, они глядят жадными глазами на мир, на окружающее. Правда, наша литература часто отстает от жизни, часто подходит к общественному нашему бытию слишком внешне, поверхностно. Нашим попутчикам, как уже отмечалось выше, легче и лучше всего удается отражать партизанщину, махновщину, полусырую деревенщину, словом, стихию революции, а наши пролетарские писатели сплошь и рядом грешат наивным бытовизмом, штампом и не могут добраться до середняка-рабочего,— наша лирика тоже иногда не глубока, но все это, надо полагать, в процессе дальнейшего развития „образуется“ и уже „образовывается“. Во всяком случае, наша литература крепка своей социальной устремленностью.

Современная литература, далее, реалистична не только по своей форме, но и по своему нутру, по своему содержанию. Наши писатели в праве сказать про себя словами Александра Блока: „мы любим плоть“. Да, они любят плоть, кровь, мускулы, здоровье, силу. Вместе с Иваном Карамазовым они могут воскликнуть: „центростремительной силы еще страшно много на нашей планете... жить хочется... дороги мне клейкие распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек... Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любить, первые свои молодые силы любить“... Даже у Есенина эта любовь к клейким карамазовским листочкам, это преклонение пред „неизреченной животностью“ остается главной и не покидает его в самые тягостные и мрачные моменты.

Современная литература отнюдь не „богоносна“, она атеистическая, языческая литература; я сказал бы, что в живописи ей наиболее соответствует фламандская школа. „Излишества натурализма“, несдержанность в изображении отношений между мужчиной и женщиной в известной мере об‘ясняются этой „физиологичностью“ и „биологичностью“ современной советской литературы, этой любовью к плоти. Физиологичны Бабель, Пильняк, Всев. Иванов, Сейфуллина, Ник. Никитин, Артем Веселый, отчасти Федор Гладков. Тут таятся и опасности. Во всем следует сохранять меру. Слишком примитивное преклонение пред физиологической правдой жизни законно и естественно, насколько оно противопоставляется „богоносным“ мыслям и чувствам, трансцендентальному миру, символизму, постигающему эти „миры иные“, но такой примитивизм может стать и выражением идеологии мещанина нашего времени, если он попытается осудить во имя „плоти“ коммунистический „эксперимент“, „доктринерство“, „мечтательность“, оторванную от жизни. Ведь ясно, что и новый мещанин готов провозгласить примат „физиологии“ над коммунистическими идеями и посчитать их ахинеей. Торгаш узко практичен, он тоже любит „плоть“. Тут нам, коммунистам, надобно быть на чеку и не зевать. Нашим писателям, особенно попутнического толка, надобно суметь сочетать „плоть“ с „духом“, „дерево жизни“ с „деревом креста“, „кубок жизни“ с великим общественным идеализмом. Пока наши фламандцы направляют свою жажду жизни против худосочной мистики, дон-кихотов, против староинтеллигентских утопических пережитков, но есть и другие, подозрительные симптомы у того же Пильняка и Никитина и, в особенности, у Булгакова. В этом отношении более четки, хотя и с оговорками, пролетарские писатели, но их вещи страдают другими недостатками: в них больше стереотипа, трафарета, крикливости, заведомой тенденциозности, и нередко желаемое и ожидаемое в них принимается за настоящее. Для выравнения следовало бы нашим попутчикам „заразиться“ больше общественным идеализмом и умерить свою „физиологичность“, а нашим пролетарским писателям — стать несколько большими „фламандцами“ при изображении, например, коммунистов, комсомольцев.

Наше художественное слово и динамично. В нем есть напряжение, взволнованность. Даже тогда, когда писатель далек от революции, не знает, боится ее, когда он изображает „мирное житие“ обывателей, читатель чувствует, что его словно ввели в маленькую каюту корабля, но за стенами — шторм, бурно качает, носит по волнам. Какая напряженность, сгущенность настроения в новеллах Бабеля, в рассказах Всев. Иванова, в романах Леонова, Гладкова, в вещах Огнева, Артема Веселого, Малышкина, Фурманова, в стихах Маяковского, Пастернака, Сельвинского, Тихонова, Казина, Безыменского, Светлова! Какая взбаламученность у Пильняка! Как все заострено, неустойчиво и подвижно! Видно, что вещи пишутся и создаются с приподнятой диафрагмой, с сердечными перебоями, с ускоренным пульсом. Стоит только сравнить реализм „Современного Мира“, „Русского Богатства“, сборников „Знания“ с современным нео-реализмом, чтобы различие бросилось в глаза.

Язык нашей литературы ярок, цветист, изобретателен, живописен и конкретен. Сгущенность образов, эпитетов иногда даже чрезмерна, излишне имажинистична. Впрочем, за последнее время наши молодые писатели все больше и больше тяготеют к классической гладкости и простоте. Но выразительности, звукописи, конкретности в языке и теперь уделяется много внимания. Достаточно упомянуть Бабеля, Артема Веселого, Всев. Иванова, Леонова. Большим влиянием пользуется до сих пор сказ. Лесков, Ремизов, Замятин, несомненно, продолжают оказывать свое воздействие на значительную часть писателей. Благотворно действует на многих живой, богатый, сильный народный язык деревни, рабочих предместий. Наш язык демократизируется. Не случайно появление таких исключительно-красочных и необычайных по языку произведений, как „Чертухинский балакирь“ и „Сахарный немец“ Сергея Клычкова, где народный сказ облагорожен, обогащен тонким лирическим чувством и дан в каком-то своеобразном приближении к Гоголю. Это — ювелирная работа настоящего мастера. В языке революция основательно вытравляет отвлеченность, сухость, вялую гладкость, суконность и небрежность старого, доброго интеллигентского времени.

Не надо преувеличивать и забывать и о недостатках. Стремление к выпуклой изобразительности, к живописности, к освежению языка нередко заслоняет собой не менее важные в искусстве задачи. Наша литература недостаточно психологична, а психология ее нередко слишком и узко рационалистична; советские писатели сплошь и рядом скользят по поверхности там, где должно быть проявлено более глубокое, нутряное отношение к изображаемым людям и событиям. Есть этот недостаток и в прозе и в поэзии, и, пожалуй, в поэзии больше, чем в прозе. Исключением является лирика Есенина, Казина. Впрочем, и пролетарская поэзия в лице Безыменского, Уткина, Обрадовича, Светлова, Зарудина, Дементьева начинает все больше и чаще заниматься внутренним миром нового человека. В прозе этот перелом наметился более отчетливо. На старых позициях пытается удержаться футуризм, но не даром влияние его на читателя и на писателя падает с каждым днем и катастрофически.

Нам нехватает также больших характеров, типов в литературе, способности возвести жизненное явление „в перл создания". Это нелегко; наш быт свеж, нов и неустойчив, но, может быть, следует нам умерить погоню за языковыми новшествами и больше внимания уделить, вслед за классиками, синтезу. „Герой нашего времени" еще не воссоздан, а только, неясно намечен.

Кстати, следует прибавить, за эти годы выяснилось, что футуризм в прозе оказался бесплодным, как евангельская смоковница. Попытки приписать по своему ведомству Бабеля и Артема Веселого не заслуживают серьезного отношения. Бесплодие футуристов в прозе не случайно: в большей степени им мешал и мешает взгляд, что всякий быт консервативен и что задача искусства сводится не к воплощению и изображению действительности, а к построению будущего, как-будто одно несовместимо с другим.

Несмотря на наличие многих общих черт, в современном словесном художестве наметились две основных группировки: попутчики и пролетарские писатели. Первые отражают настроения, чувства, мысли выходцев, детей старой дореволю-

ционной интеллигенции, специалистов, советских служащих, учительской массы,—наконец, среднего крестьянства. Вместе с писателями прежнего поколения, с Толстым, с Пришвиным, с Чапыгиным, с Вересаевым, с Романовым эта группа, наиболее опытная в литературном мастерстве, еще далеко не занявшая определенных и ясных позиций по отношению к современной практике коммунизма, но, тем не менее, в высшей степени нужная, полезная и культурная. Группа пролетарских писателей уступает попутчикам в качестве художественной продукции, но более четка идейно, и она, правда, с перебоями, растет и крепнет и находит все более прочную дорогу к читателю. Разумеется, такое деление в жизни часто бывает условно и подвижно, но оно все-таки отражает, в конечном счете, разные классовые группировки в нашей стране. Различия между этими группами явствуют из того, что было сказано выше.

Литература „внутренней“ эмиграции, благодаря цензуре, не имеет возможности проявить себя открыто. Она существует за границей, но, за исключением Ивана Бунина, весом у нас не пользуется. Бунина же у нас ценят и многие пролетарские писатели за высокое мастерство, за углубленность художественного взгляда, за тонкость рисунка, за пушкинский язык, но едва ли увлекает его холодный фатализм, неверие в человека, его мистицизм. Вообще же, литература эмиграции на явном ущербе: Куприн молчит, Шмелев пишет на нас злобные и неумные пасквили, Мережковский скучен, Чириков плох и совсем выдохся; из „молодых“ интересен Алданов (Ландау). Урожай тут не богатый.

Отношения между попутчиками и пролетарскими писателями не всегда нормальны, хотя и те и другие не только печатаются рядом, но часто и работают в одних и тех же писательских организациях. Делу более тесного сожительства вредит заушательство, комчванство критиков и писателей из журнала „На литературном посту“, высокомерие, кичливость своим мастерством, недоверие к силам пролетариата со стороны некоторых, но, конечно, отнюдь не всех, попутчиков. Надо полагать, что с успехами в социалистическом строительстве, с ростом нового

быта эти различия все больше и больше будут сглаживаться и наши писатели все дружней будут сливаться в одну товарищескую семью.

Наша советская литература еще очень молода. Средний возраст прозаиков, выдвинувшихся после Октября, 28—32 года, а для поэтов и того менее. Это очень молодой возраст: наши писатели еще не достигли той зрелости, когда талант расцветает вполне. Но прав один старый, опытный писатель, обмолвившийся по адресу наших молодых художников слова:

— Они начинают лучше, чем мы в свое время. Им принадлежит большое будущее.

Думается, в этих словах нет преувеличения.

---

## ПУТИ И ПЕРЕПУТЬЯ.

*(ПО ПОВОДУ ПОСЛЕДНИХ ВЕЩЕЙ Л. СЕЙФУЛЛИНОЙ).*

Из произведений, напечатанных Л. Сейфуллиной за последние годы, наиболее значительной является повесть „Каин-кабак". „Каин-кабак" написана о „лишнем" человеке, вернее сказать, о человеке, оказавшемся лишним в ходе революционных событий. Лишним людям наши писатели уделяли и уделяют вообще много внимания. На эту тему написаны романы Леонида Леонова „Вор" и „Барсуки", повесть Алексея Толстого „Голубые города", ряд рассказов Бор. Пильняка, в значительной степени „Голубые пески" Всев. Иванова, „Берега" Анны Караваевой, „Степные табуны" Логинова-Лесняка и т. д. Интерес со стороны наших писателей к лишним людям отнюдь не случаен. Большинство современных художников слова отразило в своих вещах прежде всего красную партизанщину, стихию гражданской войны, эпоху военного коммунизма со всеми иллюзиями, с наивными „распределительными" и „потребительными" представлениями о коммунизме, присущими первой революционной полосе. Путь оказался куда сложней, трудней и извилистей. Размах и разлив крестьянской красной партизанской стихии, революционные, часто полуанархические, полународническиеиллюзии оказали пролетарской революции огромную помощь в свое время, но их нужно было решительно преодолеть, как только пришлось вводить революцию в планомерное русло, дисциплинировать революционные колонны и еще больше пришлось это делать, когда надо было перейти к нэпу, когда настали восстановительные годы упорного, кропотливого труда. Повстанческое движение распылилось, изжило и пережило себя, выродилось и сплошь

и рядом им не без временных успехов пользовались прямые враги революции. За первой главой партизанщины, крестьянской повольщины неминуемо должна была последовать глава вторая, повествующая о конце, о распаде, об отходе от революции еще недавно отважных и самоотверженных героев партизанских отрядов. Эту вторую усиленно писали за последние годы многие из современных писателей.

Алибаев—главный герой повести Сейфуллиной,—руководит Софронами и Артамонами, но он руководит ими не в девятнадцатом году, когда приходилось в самодельных окопах отбиваться „от казенного белого войска", а в двадцать втором —в обстановке, изменившейся коренным образом. Эту новую общественную обстановку Алибаев не понимает и не принимает. Председателю чека Степаненкову Алибаев говорит:

— Вот так-то, друг! Это вы там в городу худо поворачиваете.

— А по-моему, у тебя нехорошо.

— Да уж там хорошо ли, нет ли, а правильно. Кому в восемнадцатом годе кишки выпускали, того теперь застаивать? Эге, шалишь... У вас там во все щели баре повыперли, а мы на господ не согласны. У нас как постановили, так и не сменяем: мужичий верх, а не господский". Будучи председателем волостного совета, Алибаев не допускает у себя свободной торговли, содержит отряд, который занимается реквизициями продуктов, вещей. Алибаев пытается отгородиться от городских новшеств, отсидеться в глухом хуторе, пьет запоем, запутывается в нелепом белогвардейском заговоре. Об'яснения по этому поводу Алибаев дает такие: „не в свой косяк попали", „мы против начальства шли, а не против мужика; и Троцкому я больше не товарищ, и Ленин мне теперь не поп. Но только этой паршатине, сволочне этой (белым *А. В.*) тоже не товарищ", „еще до об'явки сбора отставать зачали". И еще есть причина: „нету спросу на бесстрашие мое". Нету спросу ни в городе, ни в деревне. Пока Алибаев сидит под следствием в тюрьме, в родных краях происходят большие перемены, от Алибаева мало-по-малу отходят его односельчане. Их настроение формулирует один казак: „народ теперь не прежний наро-

дился. Надоел он нам, беспокойный все-таки. Будет, навоевались. Хозяйство схилилось". Навоевался, в конце-концов, и Алибаев. Очутившись на свободе, Алибаев превращается в кретина. Он „огрузнел", „память у него тоже будто жиром затянуло", „былая жизнь вспоминалась ему дремотно". Есть что-то поистине жалкое, трагическое и тоскливо-печальное в его тупоумной лени, в его пристрастии к игре в подкидные дураки, в том, что его хозяйство, благодаря усилиям жены его Клавдии, считается кулацким, и в том, что он то-и-дело потеет, и оттого мухи лезут и в рот, и в нос, и в уши; во всем этом чудится горький и жуткий символ. Революция безжалостна: тех, кто не поспевает за ней, отстает, останавливается на пути, она отбрасывает, превращает их в лишних людей. Нужно во-время понять, почувствовать, увидеть ее стремительный бег, заметить крутые повороты, иначе даже самых смелых и отважных ждет политическая и общественная смерть. Алибаев вполне удался Сейфуллиной. Она сумела изобразить его мягко, жизненно-правдиво, задушевно, но без прикрас, не присочиняя, не выдумывая и не нагромождая ненужных и посторонних основной теме деталей. Особенно удался писательнице буран в степи; это—лучшие страницы из всего написанного Сейфуллиной. Она сумела передать и бездушную враждебность, и лютость снежной мятели, и бесовское, бредовое неистовство ее, и бессмысленность, случайность вставшего пред людьми во всем своем нелепом ужасе конца, и растерянность чуждых степи городских людей, и спокойную простоту, уверенность в себе и крепкую жизненность и цепкость Алибаева. Тут все верно, убедительно и живописно.

Лидия Сейфуллина должна была написать повесть об Алибаеве, эту вторую главу о партизанщине; „Каин-кабак" как бы завершение, итог пройденного писательницей пути. Итог, может быть, для нее и неожиданный, потому что еще неизвестно, знала ли Сейфуллина, когда наблюдала в живой действительности Алибаевых в 1918—19—20 годах, — знала ли она о том естественном и неизбежном трагическом конце, который их неминуемо ожидает?

Думается, что нет, не знала. Сейфуллина сама воспринята революцию прежде всего как торжество крестьянской трудовой, вольной, бедняцкой стихии. Разумеется, она не хуже других понимает, что эта стихия лишь — перегной, удобрение для последующих свежих революционных всходов, что настоящая организующая сила—в городах, среди Степаненковых, Павлов, Сусловых, но она понимает это больше умом. Эмоциональный писательский облик ее в своей основе чужд, враждебен всему строго дисциплинированному, построенному на учете и на расчете, всему головному, насилующему непосредственные инстинкты человека. Именно поэтому Сейфуллина ненавидит все господское, барское, интеллигентское, оно представляется ей искусственным, ненастоящим, „конючим“,— именно поэтому она с недоверием и с недоброжелательством относится ко всему, что принимает застывшую, отчеканенную форму закона, безличных, точных норм. Ей кажется, что безличные нормы, как бы хороши они ни были, не способны охватить всю сложность жизни, они безучастны к индивидуальному и сплошь и рядом игнорируют самое главное — потаенные но неистребимо могучие жизненные инстинкты. Алибаев чувствует, что он не в силах рассказать по-настоящему о себе, ни оправдать Егора Кудашева, хотя он знает, что Кудашев не повинен в белогвардейском заговоре, да и себя он считает правым. Закон, нормы, все головное охватывает лишь форму, оно бессильно охватить подлинную суть, ядро жизни. На эту тему Сейфуллиной написана отчасти и другая повесть „Встреча“, правда, неудачная, но характерная для ненормативного склада писательницы.

Сейфуллина с явной сухостью относится к Степаненко. Коммунист Степаненков—человек нормы, он знает лишь одно: поручение должно быть выполнено во что бы то ни стало, он весь подобран, сверен, он точен. Даже тогда, когда он вместе с Алибаевым близок к гибели во время бурана в степи и когда он ощущает к нему братскую близость „от одинаковой человечьей беспомощности перед лицом стихии“, он колеблется, сомневается, следует ли развязать веревки на арестованном Алибаеве: а вдруг убежит, пропадать — так вместе. Сей-

фуллиной ближе, родней нескладный, но непосредственный, ряжистый, крепкий, растрепанный Алибаев, он человечнее Степаненкова, богаче его жизненными силами.

Сейфуллина неприязненно осносится ко всему узко-рационалистическому, обточенному, втиснутому в строгие формы. И, может быть, здесь нужно искать причин того раздумья, которое она переживает за последние два года. Она сейчас мало пишет и упорно и подолгу молчит. Вторая глава революционной партизанщины, крестьянской стихии написана; „Каинабак“ потянулся на поживу, к хозяйству. Алибаевы играют в подкидного дурака. Искать среди них героев больше нельзя. Сейфуллина это хорошо поняла. В том же новом быту, который устанавливается, Сейфуллиной часто не по себе. Степаненковых она уважает, но больше умом, а не сердцем. В повседневной жизни много тусклого, осевшего. В рассказе „В общем и целом“ Эльга говорит подруге: „после революции у меня не стало молодости. Ведь нельзя же так, учеба, работа. Все измотались, никому невесело. На наших вечеринках такая тоска. Все солидное, а любви нет. А то другие как смотрят. Без всякой иллюзии: на раз или на три раза, чтобы обойтись. Один парень хотел со мной зарегистрироваться. И еще тогда здоровая была. Он просил меня свидетельство от доктора достать... Уж очень это все просто стало“. Подруга Эльги, Маша, коммунистка; ее Эльга называет за строгость „пророком Иезекиилем“; она возражает Эльге, но в заключение показывает ей письмо, адресованное к человеку, которого она любит. Ей тоже кажется, что „это“ все слишком просто стало: осудить я хочу,—потому что много убивали, а теперь хотим жить“. Она несогласна итти на простое сожительство без любви, а тот, кого она любит, не может дать ей настоящей любви. И даже ко всему привычная Камбулена, совершившая своеобразный „налет“, на квартиру ученого Астахова, говорит и пишет письмо в сущности приглушенным тоном, так как не ждет „фигли-мигли“ и обращается „безо взякой напыщенности“. Нельзя приписывать автору всего, что думают и высказывают различные персонажи его повестей и рассказов, но едва ли все же можно сомневаться, что настроения и Маши и

Эльги совсем не чужды и самой Сейфуллиной: они совпадают со всем строем, с характером и с направлением ее основных чувств и мыслей.

По этому поводу очень легко наговорить обычных трескучих фраз, казенных слов и словечек: упадочность, отсутствие бодрости и т. д. и т. д. Следует ли итти по этой вполне утоптанной дорожке? Согласимся заранее и „поставим на вид" писательнице ее „уклон", но не ограничимся этим.

В нашей писательской среде несомненно назрел серьезный кризис, вернее ряд кризисов. Советская литература на переломе. Читателя не удовлетворяют казенные, штампованные вещи. Он вырос, он пред'являет более серьезные требования к писателю. С другой стороны, на перепутьях находится и группа писателей, для которых революция была прежде всего разливом повстанческой стихии. Тут темы исчерпаны. Нельзя больше вдохновляться Алибаевыми, когда они „огрузнели". Сейчас многие писатели потеряли своих любимых героев, потеряла их и Сейфуллина, поэтому-то она за последнее время так мало и пишет. Это честнее, чем пересказывать и переписывать себя и других в погоне за полистной оплатой. Часто молчание для писателя является добродетелью. В наши дни кое-кому давно следовало бы сосредоточенно помолчать и подумать, из этого извлекли бы для себя равную пользу и писатели и читатели. Надо снова внимательно оглядеться, поискать новых тем, новых героев. Ведь недаром молчит и Бабель, молчит Артем Веселый, „путешествует" Бор. Пильняк. Правда, тут есть свои опасности: искусство—требовательная любовница, когда ее надолго оставляют, она уходит к другому. Однако, еще более опасно „потрафлять" рынку и топтаться на месте. Здесь—верная смерть. Сейчас для писателя важнее и нужнее всего быть честным и по-настоящему верить, несмотря ни на что, в творческую силу нашей революцни, в ее иногда заметное, иногда незримое, но могучее и спасительное поступательное движение вперед. При наличии этих условий найдутся и новые темы и новые герои.

---

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДНЕВНИК.

### I.

Прочитал в рукописи пьесу Бабеля „Закат“. На мой взгляд, это лучшая пьеса за последние годы. Она музыкальна по слову, и в ней есть тот настоящий внутренний драматизм, к которому нас приучил Антон Павлович Чехов. Пьеса окрашена местечковым еврейским бытом Молдаванки, но она отнюдь не бытовая пьеса. Наоборот, тема ее „вечная“, библейская тема. Ее очень удачно передает раввин Бен-Зхарья в заключительной сцене:

„День есть день, евреи,—говорит он,—вечер есть вечер. День затопляет нас потом трудов наших, но вечер держит наготове веера своей божественной прохлады. Иисус Навин, остановивший солнце, был всего только сумасброд, Иисус из Назарета, укравший солнце, был злой безумец. И вот Мендель, прихожанин нашей синагоги, оказался не умнее Иисуса Навина. Всю жизнь хотел он жариться на солнцепеке, всю жизнь хотел он стоять на том месте, где его застал полдень. Но бог имеет городовых на каждой улице, и Мендель имел сынов в своем доме. Городовые приходят и делают порядок. День есть день, и вечер есть вечер. Все в порядке, евреи“.

Мендель, шестидесятидвухлетний старик, переживает свой закат, свой вечер. Он теряет свою мужскую силу, свое хозяйство, он вынужден уступить своим сыновьям, которые насильно отстраняют его от дела. На глазах зрителя он превращается из крепкого, сильного человека в жалкого, дрожащего, умирающего старика. Он не сдается без боя, он судорожно хочет остановить свое полуденное солнце жизни, но... „вечер есть вечер“.

В пьесе древняя еврейская печаль смягчается рядом живых, остроумных, юмористических сцен. Вся первая сцена блещет таким превосходным и заразительным смехом. Вторая, четвертая, восьмая сцены страшны и написаны крайне целомудренно. Это большой шаг вперед для Бабеля.

Нет в пьесе также пышной изощренности бабелевских новелл, но сохранилась в полной мере скупая, своеобразная и меткая его выразительность. Он умеет одним словом заменять целые страницы описаний: „сплетница, с неистовыми глазами", „тучная старуха с вывороченным боком", у хозяина трактира „безрадостные пыльные волосы разломлены по обеим сторонам лба"; два матроса спят, „положив на стол налитые плечи" и т. д. У Бабеля нашим невоздержанным на слова писателям следует учиться экономии художественных средств и немногословию.

Замечателен язык пьесы: в нем чувствуешь самого автора с его медлительной речью, с растягиванием и повторением слов и с некоторой приятной и не докучной монотонностью.

Пьеса Бабеля взята для постановки вторым МХАТ'ом. Уверен, что это будет на ряду с „Бронепоездом" Всев. Иванова в первом МХАТ'е лучшая пьеса сезона, несмотря на трудности, которые предстоит преодолеть и режиссеру и артистам. Трудности не малые: сцены короткие, в конце четвертой сцены, самой главной, говорит один человек, старик Мендель не произносит ни слова, но самое трудное,—передать сценическими средствами аромат пьесы; он тонок, нужно суметь также показать и особенности бабелевского языка.

Пьеса Бабеля „Закат" вновь ставит один чрезвычайно большой для нашей литературы вопрос: хорошо или дурно, что наши наиболее одаренные современные писатели—Бабель, Всев. Иванов, Леонид Леонов начинают интересоваться „вечными" библейскими темами? Не означает ли это уход от жизни, от общественности, не знаменует ли подобное тяготение рост индивидуалистических настроений? Вообще говоря, в наших марксистских кругах принято думать, что это именно так и есть. Для этого умозаключения есть известные основания. Но всякая истина конкретна. Этого тоже забывать не

следует. Наша современная советская литература часто страдает поверхностным и внешним отношением к тому, что она отражает и изображает. Мало этого: у нас, особенно за последнее время, в избытке расплодились „лирические управделы“, чиновники и бюрократы от литературы, достаточно и халтурщиков и людей на все готовых. При таком положении дел попытки Бабеля, Всев. Иванова поднять в художестве большие, „вечные“ вопросы имеют то положительное значение, что они противопоставляют внешней точке зрения более углубленное, серьезное отношение к жизни в искусстве. Но и здесь, как и во всем, следует сохранять чувство меры. Модное, поверхностно скользящее по жизни произведение недолговечно, но также недолговечно и то художественное произведение, которое пренебрегает современностью, общественностью и старается увести нас в область голых „вечных“ тем: нужно уметь сочетать „вечные“ темы с современностью. Пока мы еще не научились этого делать. Нет этого сплава и у Бабеля и у Всев. Иванова, но эта проблема ими поставлена, и в этом их большая и несоменнная заслуга, если даже оставить в стороне очевидный рост их мастерства. Во всяком случае, Бабель, Всев. Иванов, Леонид Леонов это уже „большая литература“. И они не одиноки. И это очень хорошо.

* * *

„Республика Шкид“. Шкид—школа имени Достоевского в Ленинграде. В школу направляли беспризорников, юных бандитов, громил, преступников, воров-подростков, бездомных дефективных детей. Из них-то и образовалась „Республика Шкид“ со своеобразными и с поучительными нравами и бытом. Шкидские питомцы Г. Белых и Пантелеев по окончании школы написали о своем школьном житье-бытье в „Шкиде“ книгу в двадцать печатных листов. Можно пожалеть, что редактор не удосужился поработать над рукописью с красным карандашем в руках. Книгу следовало бы сократить: есть растянутые главы, ненужные бытовые мелочи, повторения. Более строго

надлежало отнестись и к языку. Для повести он местами легковесен: иногда книга напоминает фельетон. По временам авторы злоупотребляют шкидскими оборотами и словечками, попадаются банальные, затрепанные выражения. Тем не менее, книга читается с исключительным интересом и в целом является произведением замечательным.

Повести, собственно говоря, нет. „Республика Шкид“— скорее очерки, записки, дневник, воспоминания, написанные по свежей памяти очень непритязательно и прямодушно. Книга привлекает к себе прежде всего свежестью и оригинальностью своего материала. На ряду с „Дневником Кости Рябцева“ Н. Огнева, „Республика Шкид“ впервые в нашей современной пооктябрьской литературе дает читателю возможность познакомиться с нашим школьным бытом. Сами авторы оценивают свою школу очень высоко. „Шкид хоть кого изменит“,—таков лейт-мотив их повести. О своей школе они рассказывают не только с расположением, но и с явной любовью, кое о чем существенном, впрочем, умалчивая и романтизируя прошлое. Школьный быт, однако, довольно неприглядный и многими своими чертами напоминает бурсу Помяловского: кража табаку, продуктов, торговля пайками, организация „Улигании“ (хулигании), битье стекол, отношение к воспитателям как к ненавистным „халдеям“, война с ними и издевательство над ними, свой, чисто шкидский жаргон—все это очень близко к Помяловскому. И все же читатель сделает грубую ошибку, если отождествит республику Шкид с помяловщиной. Несмотря на неприглядные стороны быта, и шкидские питомцы выправляются, и выбиваются в люди: один поступил в военный ВУЗ, другой—в сельскохозяйственный техникум, третий сделался— корреспондентом, четвертый заведует клубом, пятый, шестой, седьмой - в комсомоле. Как же это случилось?.. Конечно, им во многом помог Викниксор, заведующий школой. Можно с известным основанием усумниться в правильности его некоторых методов воспитания, но все же он умело направлял и выправлял шкидцев, он осторожно подходил к ним, его упорство и выдержка удивительны. Фигура Викниксора вышла у авторов очень красочной и, по справедливому замечанию М. Горького,

„почти монументальной“. Но не Викниксор — главный герой повести, и не сами шкидцы. Главный герой „Республики Шкид“—наша революция. Она воспитывает этих юных бандитов, бродяг, уличных воришек, рецидивистов, она отогревает их своим могучим, освежающим и благоуханным дыханием, она присоединяет к себе эту дефективную республику. Творческие потенции революции настолько могучи, что юные шкидцы невольно, сами собой, вопреки всем неблагоприятным условиям, часто без чьей-нибудь помощи, стихийно захватываются стремительным ее потоком. Вот наглядный пример. Шкидцам не разрешали организовать комсомол, так как школа дефективная, с тюремным почти режимом. Сначала шкидцы выбрасывают лозунг: „даешь политграмоту“, а потом, когда преподавание политграмоты их не удовлетворяет, они все же организуют комсомол, но комсомол подпольный. „Заговорщики“ собираются в развалинах двухэтажного здания, боятся „засыпаться“, при свете огарков знакомятся с постановлениями комсомольского с‘езда по вопросу о мирном строительстве. Нельзя без волнения читать этот рассказ о „нелегальной“ организации. Подчиняясь господствующей в республике советов атмосфере, шкидцы выпускают стенгазеты, журналы, организуют драматический кружок, среди них появляются свои кино-маниаки и т. д. Так мало-по-малу они прорубают „окно в мир“, терпя неудачи, срываясь, отдавая время от времени обильную дань своему неприглядному прошлому, хулиганя, „бузя“, воюя с „халдеями“.

Книга Белых и Пантелеева—отрадная книга. Она показывает, что наша революция создает новую культуру, культуру трудового коллектива, здоровой общественности, что силы ее неисчерпаемы, раз она перерабатывает на свой лад даже шкидцев, даже дефективных, даже рецидивистов. Имейте к этим силам как можно больше доверия, развязывайте всячески их, верьте в революционную самодеятельность, не старайтесь слишком опекать этот буйный рост,—и революция не обманет, она „вывезет“, она вывозит!

* * *

Борис Лавренев написал роман о т. Котовском „Буйная жизнь". Роман плох. Легендарная личность Котовского так и осталась не раскрытой. Автор, повидимому, имел в виду занять читателя интересным чтением, но и это сделал наспех, небрежно, кое-как. Получилось довольное неискусное полубульварное произведение. Котовский превращен в своеобразного „Рокамболя"; попытка автора сделать из этого Рокамболя русского революционера — крайне неудачна и, как раньше говаривали, „совсем не спасает положения". Реальный Котовский прошел очень длинный путь от своеобразного анархизма к большевизму; об этой эволюции Лавренев совсем не осведомлен и не осведомляет и читателя. Остаются героические и смелые „подвиги", но подвиги и приключения, не освещенные изнутри, в конце-концов, ничего не говорят ни уму, ни сердцу. Мы имеем право здесь напомнить о реальном Котовском, потому что узнать его в герое романа Твердовском очень нетрудно; кроме того, автор в изложении событий старался не отступать от действительной биографии Котовского.

Язык вполне соответствует бульварному духу романа: „Антонина вскрикнула и упала на руки исправника", „он опять ухмыльнулся страшной усмешкой", „черные глаза монтера вспыхнули ярким огоньком несдерживаемой радости и удовольствия"; священник говорит в таком духе: „требовательно знать, поскольку сие верно, что девица Антонина перестала быти таковою" и т. д. Все это безвкусно и неряшливо.

Борис Лавренев может писать совсем не плохо. Он обладает остротой, выдумкой и смышленностью. Зачем же стряпать такие „романы", как „Буйная жизнь", да еще о Котовском?

* * *

В № 5 „Звезды" напечатан рассказ Ник. Тихонова „Бирюзовый полковник". Рассказ вполне убеждает в том, что поэт Тихонов становится превосходным прозаиком. Судите сами, хотя бы по такому отрывку.

„Джунгли сопровождали шоссе до самого поселка, они набегали зелеными ямами, холмами, выступами, они заметали все следы, готовы были на самое дерзкое, рвали колючками одежду, поражали глаз ослепительной путаницей ветвей, царапали руки. Неожиданная страстность этой зеленой державы ошеломляла. Огромные пчелы, присев на берегах единственного ручья, как пилигримы, пили воду. Их брюха раздувались, они не могли летать от тяжести. Тысячи жуков бегали над ними, сражались, хоронили друг друга и пировали над трупами... Что касается растений, то золотой сияющий зверобой, рабочие ветви арчи, веселый странствующий актер — звездный фиолетовый касатик, красный тюльпан—добряк, страдающий ожирением сердца, белые султаны ковыля, марширующие вразброд, розовый, как щеки на севере, чертополох, одетый в хаки, угрюмец астрагал, чиновник джунгли; белый и желтый шиповник, тополь и клен, Аяксы ущелья, крушина; розовый горошек, дикий виноград, желтые шарики лука и все бесчисленные и безыменные кусты и травы были свидетелями великой жизни ущелья“.

Очень свежо, своеобразно, щедро, и написано твердой рукой.

Рассказывает Н. Тихонов о чудаке-полковнике Ведерникове, коротающем свой век в далекой, пустынной и забытой Туркмении. Ведерников мечтает ущелья и джунгли превратить в коммунистический оазис: тут будет водопровод, тут огромные дома-общежития, электрификация близится к концу, там пройдет трамвай. Он предусматривает мелочи, не спит по ночам, вдохновенно работает над проектом. Он исписал сотни листов, все продумано,—одна беда, в окружности почти нет людей, но полковник и здесь не смущается: „будут пущены в ход все научные способы“.

Обо всем этом Тихонов рассказал с большой душевной теплотой, человечностью, с добродушной усмешкой и мастерством.

Быть Тихонову не только хорошим поэтом, но и хорошим прозаиком; впрочем, почему быть, когда он уже показал свои силы и в других прозаических вещах?!

## II.

Последний по выходу XXIV том сочинений Г. В. Плеханова составлен тов. Рязановым крайне разнообразно; больше всего внимание привлекают в этом томе хорошо известные статьи Плеханова о Толстом, о Горьком, о Добролюбове и Островском, о Ропшине. Статьи эти до сих пор не утратили ни в малейшей степени своей свежести. Их следует читать и перечитывать. Они являются образцами марксистской методологии в искусстве. Г. В. Плеханов умел любить и принимать писателя „отсюда и досюда", чего никак нельзя сказать про многие упражнения современных критиков. У нас преобладает либо сплошное отрицание, либо сплошное восхваление, нам нехватает чувства меры. Недостаток этого чувства в большой мере питается внешним и поверхностным усвоением марксизма. Например, у нас довольно беззаботно относятся к философской стороне марксизма; наши молодые—да чего таить—и старые критики часто полагают, что философия—вещь к ним не относящаяся. Беззаботность тут поистине велика. Но возможно ли без серьезного усвоения философской части марксизма овладеть диалектическим методом? Разумеется, невозможно. А что означает плохо овладеть диалектическим методом? Это означает волей-неволей оставаться метафизиком, т.-е. мыслить по принципу: да-да, нет-нет, и что сверх того, то от лукавого. Оставаясь метафизиком, нельзя оценивать, принимать и любить писателя „отсюда и досюда", нельзя увидеть „десницу и шуйцу" этого писателя: метафизик всегда дает огульные оценки, руководствуясь правилом—да-да, нет-нет,—он не понимает, что жизнь идет, развивается путями противоречий и этому закону покорны наука и искусство. Г. В. Плеханов до сих пор остается непревзойденным философом-марксистом. Поэтому он в совершенстве владел и диалектическим методом, он не был метафизиком и он умел оценивать художников „отсюда и досюда". Обрушиваясь со всей решительностью на религиозное учение Л. Н. Толстого, вскрывая нежизненность и реакционность этого учения, Г. В. Плеханов никогда не забывал, что личность Толстого отличалась огром-

ной сложностью, что в Толстом, в сущности, до конца дней его боролся язычник с аскетом, материалист с идеалистом. „Прошу заметить,—оговаривается Плеханов,—что я говорю о приемах его мысли, а не о приемах его творчества. Приемы его творчества были совершенно чужды указанного недостатка (метафизики. *А. В.*), и он сам смеялся над ним, встречая его у других художников". Плеханов хорошо знал и недостатки Толстого, как художника. Он совершенно справедливо замечает, что Толстой по преимуществу был бытописателем дворянско-аристократической среды, что в его романах дворянский быт изображается, хоть и без ложной идеализации, но все-таки с лучшей стороны, что другая темная сторона этого быта, крепостничество, его, как художника, мало интересовала. Тем не менее, Георгий Валентинович преклонялся перед художественным гением Толстого, он был далек от огульных, шаблонных оценок. Об этом полезно вновь и вновь напоминать потому, что до сих пор приходится встречаться в наших кругах с высокомерным и с чванливым до глупости отношением к Толстому. Еще недавно на одном из литературных собраний один из пролетарских писателей утверждал, что Толстого гением считали одни лишь баре, да и то потому, что он граф. Дальше, как говорят, итти некуда. К счастью, подобные мнения чаще всего высказываются не подлинными пролетариями, а выходцами из мещанско-интеллигентской среды, либо людьми, оторвавшимися от своего класса, но всегда, по большей части некстати, готовыми напоминать о своем пролетарском первородстве. Среди настоящих пролетариев такие мнения почти не высказываются, такие пролетарии классовым инстинктом чувствуют всю фальшь подобных рассуждений, и это же чутье подсказывает им часто плехановское „отсюда и досюда".

Суждения Г. В. Плеханова о Толстом поражают своей глубиной и тонкостью. С большой убедительностью и едкостью Плеханов высмеивает ходячие, обывательские требования, чтобы Толстой передал всю свою землю яснополянским крестьянам и т. д. Такие мнения приходится слышать и теперь: учил-то, мол, он учил, а вот земельку-то перевел на имя

жены. По поводу этих требований и мнений Плеханов утверждал: согласно учению Толстого внутренний мир человека не зависит от внешнего мира. На этом основании он отрицал значение для себя собственности. Но „когда не признаешь значения собственности для себя, нельзя, оставаясь последовательным, признавать ее значение для других. Это правильно. А если это правильно, то правилен и тот вывод, что христианин должен освободиться от собственности „внутренно", а не каким-нибудь „поступком",— например, передать собственность в другие руки". Словом, никакого противоречия между теорией и практикой тут Плеханов у Толстого не находил.

Превосходна небольшая статья Плеханова „Толстой и природа". „Толстой,—писал Плеханов,—любит только такие виды природы, которые пробуждают в нем сознание его единства с нею". Но, любя таким образом природу, „Толстой сильней всего испытывал чувство ужаса перед смертью именно тогда, когда больше всего наслаждался сознанием своего единства с природой". Ощущая свое единство с природой, он в то же время страшился, что со временем ему придется окончательно растворяться в ней. Страх смерти, действительно, имел в жизни Толстого огромное значение. Отсюда и его жажда личного бессмертия, но, как верно указывает Плеханов, великий художник мало утешался мыслью о загробном бессмертии: „ему нужно было бессмертие тела" Это очень глубокое и верное замечание: Толстой хотел в себе преобороть язычника, под конец своей жизни он пришел к аскетизму, но язычник всегда жил во Льве Николаевиче; он слишком любил плоть, землю, жизненные радости, и он был крайним индивидуалистом; поэтому он хотел бессмертия, но не бесплотного бессмертия, а бессмертия тела. В этом невозможном, в сумасшедшем, но страстном хотении и заключалось основное противоречие жизни Толстого.

У нас не за горами юбилей Л. Н. Толстого. Статьи о нем Плеханова на ряду с прекрасной книгой Л. И. Аксельрод (Ортодокс) и со статьями В. И. Ленина следовало бы своевременно издать дешевыми изданиями для широких кругов читателей.

Столь же интересны и статьи Г. В о Горьком, о Ропшине, о Добролюбове, но недостаток места не позволяет нам остановиться на них. Заметим только, что мысли Плеханова, высказанные им по поводу романа Ропшина-Савинкова, „То, чего не было“, оказались пророческими: Болотовых-Савинковых захватило трудное время неготовыми к трудной борьбе. Октябрьская революция подтвердила прогноз Плеханова полностью. Правда, в значительной мере эти слова могут быть отнесены к самому Плеханову. Когда Г. В. давал советы М. Горькому отойти от большевиков и осудить их тактические приемы, как революционную алхимию, вопрос о наших разногласиях еще не был решен окончательно жизнью. Теперь „две тактики“ взвешены, проверены, оценены на практике бесповоротно. „Революционная алхимия“ Ленина победила „трезвенность“ Плеханова.

* * *

Революция, несомненно, обновила наш язык. Он стал более динамичным, крепким, изобразительным и более демократичным. Но пользоваться этим новым обогащением умеют далеко не все. У нас явно злоупотребляют иностранными словами, без нужды сокращают названия учреждений, выдумывают новые словечки, не стесняются употреблять самые затрепанные, избитые выражения и зачастую прямо варварски пренебрегают грамматикой и синтаксисом русского языка. Поэтому, всякая книга, всякая статья, доклад, напоминающие о бережливом отношении к родному слову, заслуживают самого серьезного внимания. В этом смысле появление вторым дополненным изданием книги А. Г. Горнфельда надо признать вполне своевременным. Таких книг у нас немного. Она написана блестящим и точным языком, она поднимает вновь самые животрепещущие вопросы о художественном слове. Небрежное отношение к слову сплошь и рядом происходит от того, что пользующиеся им недостаточно ясно усваивают себе истину, что слово есть орудие мысли, познания мира. Слово не есть простое, случайное наименование,—в слове закрепляется

характерный, основной признак вещи, явления, или новое их свойство. „Собственных слов в языке нет, значение всякого слова есть значение переносное, всякое слово есть троп“; „всякое слово имеет, так сказать, предшествующее значение — и это, в сущности, знает всякий, но сознает лишь в особых случаях“. Это—бесспорно. Но эту бесспорную истину забывают, когда наспех подбирают слова, не вдумываясь, не отдавая отчета в значении слова, когда выдумывают новые словечки, лишь бы они звучали непривычно, необычайно, или заражаются манией сокращения. Такое отношение к слову, в конце концов, прикрывает неясность, убожество и бедность мысли. Это—линия наименьшего сопротивления. Легкость к слову зависит от „легкости мысли“. Наоборот, настоящие „муки слова“ начинаются тогда, когда „в особых случаях“ писатель, оратор начинает чувствовать, что слово есть средство мысли. Этим „мукам слова“ посвящена лучшая в сборнике статья Горнфельда. Все же некоторые утверждения автора являются неправильными, Так, Горнфельд, например, противопоставляет слово как средство создания мысли слову как средству сообщения мысли. „Язык,— утверждает он,—не придуман для того, чтобы облегчить сношения между людьми, но явился потому, что был и до сих пор остается для человека средством об‘яснить себе самому мир явлений“. Конечно, слово необходимо и самому говорящему; мысль, не выраженная в слове, менее ясна, чем выраженная. Но человек есть общественное животное. Он окружен прежде всего известной общественной средой, сквозь призму этой среды он видит и познает и естественную среду, себя самого и себе подобных. Процесс мышления есть тоже общественный процесс. В этот процесс необходимым элементом входит и сообщение мысли одним человеком другому. Сообщение тоже относится к процессу мышления, это отнюдь не простая механическая передача. В обмене мнений, в споре, в диспуте человек уясняет себе и другим свою мысль, дает ей более законченное выражение, дополняет ее и нередко ее видоизменяет. Мысль не сообщенная всегда менее ясна, более туманна и бледна, чем мысль сообщенная. „Муки слова“ про-

исходят не только потому, что человек не легко для себя находит форму, в которую отливается мысль, но еще чаще и потому, что общественные условия препятствуют людям сообщать свои мысли другим. Поколению профессиональных революционеров эти „муки слова“ хорошо известны: они подчас были не менее сильны, чем у тех писателей и поэтов, мнения которых приводит Горнфельд. Не всякого сомнения, что неблагоприятные условия задерживали и самый процесс революционного мышления. Несмотря на то, что в статье „Муки слова“ содержится ряд неверных утверждений, она остается очень интересной по богатству мыслей и материала, в ней заключающихся.

Очень своевременны и такие статьи, вошедшие в сборник, как „Новые словечки и старые слова“, „Научная глоссолалия“ и т. д. В вопросе о старых и новых словах Горнфельд держится позиции „золотой середины“. Он исходит из положения, что язык есть явление органическое. Язык не терпит поэтому насильственных неоправданных вторжений в свою область. Искусственные с ним опыты недолговечны. Нетерпеливые новаторы тут сплошь и рядом терпят крах. Но вместе с тем нельзя костенеть и в консерватизме. „Мало чуткости к старому, нужна и чуткость к новому. Пусть новое слово, созданное потому, что было действительно необходимо, легко убедит нас в этой своей необходимости. Дело человеческое,— оно может быть удачно и неудачно, но если в нем есть отзвук его неизбежности, если оно очевидно заполняет какой-то пробел, хотя бы своим новым звуком выражает какой-то новый—пусть ничтожнейший—оттенок ощущения или мысли,— мы не встретим его непримиримым отрицанием“.

Соображения, несомненно, верные.

Книга Горнфельда снабжена предисловием В. Десницкого „О культуре языка“. Отмечая совершенно правильно ошибки, допущенные Горнфельдом потому, что он был чужд марксизму, Десницкий вносит одну поправку в такое положение, высказанное Горнфельдом, которое, на наш взгляд, является чрезвычайно сомнительным с точки зрения марксистского искусствоведения. Горнфельд определяет искусство, как один из

способов познания. Десницкий „поправляет“: „главнейшее качество искусства—организация человеческих эмоций“. Это толстовское определение искусства, против него неоднократно возражал Г. В. Плеханов. Вслед за Белинским, он тоже определял искусство как мышление в образах, т.-е. как один из способов познания мира. Отрицается ли этим организация человеческих эмоций? Нет, не отрицается. Но, во-первых, искусство организует не только эмоции, но и мысли, а, во-вторых, определение Г. В. Плеханова не оставляет лазеек для идеалистических теорий. В этом его преимущество. Верно то, что способ познания мира с помощью средств, какими располагает искусство, есть способ по преимуществу интуитивный и чувственный, но чувственное познание мира есть все-таки познание, а не простое „заражение“. В искусстве „заражают“ и „организуют“ особым, отличным от науки способом.

* * *

Мемуарная литература сейчас празднует свой праздник. И в самом деле, в этой области за последнее время вышли из печати превосходные книги. Сюда нужно отнести воспоминания Т. Кузминской „Моя жизнь дома и в Ясной Поляне“, К. С. Станиславского „Моя жизнь в искусстве“, Л. Войтловского „Записки о войне“ и т. д. Недавно издательство „Akademia“ переиздало „Воспоминания“ Авдотьи Панаевой (Головачевой). Корней Чуковский, снабдивший книгу вступительной статьей и тщательно составленными примечаниями, справедливо пишет: „Если есть в нашей литературе книга, которая могла бы внушить самому неподготовленному, начинающему, молодому читателю прочные симпатии к шестидесятникам, к их быту и душевному облику, это именно „Воспоминания“ Панаевой.

Многими почти забытая и совсем неизвестная нашему молодому поколению, книга Панаевой написана живым и легким языком и, действительно, читается как роман. Гражданская жена Некрасова, Авдотья Панаева принимала деятельное участие в „Современнике“, она хорошо знала Белинского,

Тургенева, Чернышевского, Грановского, Добролюбова, Бакунина, Достоевского, Решетникова, Слепцова, Салтыкова-Щедрина и др.

Все симпатии Панаевой на стороне шестидесятников. О них она пишет с особой любовью, с участием и теплом. Наоборот, дворянское поколение Тургенева вызывает у ней, скромно выражаясь, отношение критическое. Особенно она не любила Тургенева. Вот как она, например, рассказывает о склонности его к импровизации:

„Идя в темный вечер домой с музыки,—вспоминает Панаева,—надо было переходить дорогу, а из ворот, которые ведут из вокзала в город, неожиданно выехала карета. Сделалось смятение; многочисленное общество дам и кавалеров, шедшее впереди нас, разделилось на две части: одна успела перебежать через дорогу, а другая осталась с нами, и одна дама вскрикнула от испуга, перебегая дорогу. Карета проехала, и мы спокойно продолжали свой путь. На другой день, на музыке, я шла в толпе по аллее; впереди меня шел Тургенев с дамами и рассказывал им, что он, будто бы вчера спас какую-то даму, которую чуть не задавила карета, остановив лошадей; будто бы с дамой сделалось дурно, и он на руках перенес ее и передал кавалерам, которые рассыпались в благодарностях за спасение их дамы. Когда я стала стыдить Тургенева, зачем он присочинил небывалую историю, то он мне на это ответил, улыбаясь: „Надо было чем-нибудь занять своих дам“.

Слабой стороной „Воспоминаний“ Панаевой является неумение ее связать литературную жизнь сороковых, шестидесятых и семидесятых годов с общественной жизнью того времени. Панаева дает умелые характеристики писателей, с которыми она встречалась, ее книга восстанавливает литературный быт тех лет, но у нее почти совсем нет анализа, изображения общественной мысли и общественного движения эпохи, о которой она писала свои воспоминания.

Все же от книги невозможно оторваться.

## III.

„Как посравнить да посмотреть
Век нынешний и век минувший—
Свежо предание, а верится с трудом“.
(„Горе от ума“).

Иногда полезно оглянуться на прошлое. Как все-таки изменилось время! Не подлежит сомнению, культуре революции до сих пор приходится преодолевать ряд тяжелых и досадных препятствий. Она наталкивается на недостаток материальных средств у Республики Советов; нам явно нехватает интеллигентных сил, и мы сплошь и рядом не умеем бережно к ним относиться. Но больше всего нам мешает то, что принято называть „наследием нашего темного прошлого“: неграмотность, невежество, дикость, суеверия и предрассудки, рабская психология, окуровщина и растеряевщина, чинодральство, обломовщина, каратаевщина. Всего этого у нас, к сожалению, еще очень много. Мы еще далеки от ликвидации простой неграмотности. Сотни тысяч и миллионы людей у нас до сих пор коснеют и живут в первобытных культурных условиях, наши школы и вузы не удовлетворяют потребности широких масс в систематическом образовании. Книга дорога, недоступна часто рабочему и крестьянину. Книжный голод идет рука об руку с книжной затоваренностью, и еще отнюдь не пришло „времечко, когда мужик не Блюхера и не милорда глупого— Белинского и Гоголя с базара понесет“.

И все же, несмотря на все недостатки, несмотря на все вольные и невольные оплошности, как мы прочно и уверенно шагнули вперед! Революция потенциально с самого начала открыла впервые пути к культуре для трудящихся, но только теперь эта возможность становится подлинной действительностью. Растет спрос на газету, на журналы, на научную и художественную литературу. В частности, в художественной литературе за последние два года наметился вполне очевидный и решительный сдвиг. Романы, повести, рассказы расходятся, как общее правило, очень хорошо, хотя книга до сих пор мало доступна по цене новому читателю. Средняя расходимость книг художественной прозы — шесть - семь месяцев.

Медленнее идут в продаже книги стихов, но и на них спрос неуклонно повышается. Некоторые книги: „Бронепоезд“, „Партизаны“ Всев. Иванова, „Чапаев“ Фурманова, повести и рассказы Лидии Сейфуллиной, рассказы Бабеля, стихи Демьяна Бедного, Маяковского — разошлись за последние годы в десятках изданий. Спрашивают „толстую“ книгу. „Цемент“ Гладкова, кажется, за 2 года выдержал 8 изданий, „Колокола“ Евдокимова — два издания, „Барсуки“ Леонида Леонова—два издания, роман Чапыгина „Разин Степан“ в трех томах—разошелся в четыре-пять месяцев и т. д. Возрос спрос на собрания сочинений. Превосходно раскупается мемуарная литература. Наши писатели часто любят прибедняться. Этот грех за ними есть. Разумеется, они не наживают у нас состояний, но материальное благополучие художника слова в среднем у нас заметно и безусловно улучшилось.

Дабы оттенить наше настоящее, я позволю себе напомнить современному читателю кое-что из нашего литературного прошлого. Я воспользуюсь некоторыми наглядными, на мой взгляд, фактами, взятыми из старой книги С. Либровича „На книжном посту“. В книге Либровича много совершенно нестерпимых пошлостей, наивности, но за всем тем эта книга очень поучительна, и ее следовало бы с соответствующим предисловием переиздать. Вот что он, например, рассказывает о том, как искал издателя Лев Николаевич Толстой для собрания своих сочинений в начале семидесятых годов. Надеюсь, читатель не посетует на обстоятельность цитат:

„В сентябре 1871 года,—повествует Либрович,—вернулся в Петербург известный уже тогда критик, философ и переводчик Н. Н. Страхов, ездивший летом к родным в Полтаву. На обратном пути он заехал в Ясную Поляну к Л. Н. Толстому, который поручил Страхову подыскать в Петербурге издателя для нового, второго, издания сочинений Л. Н. в 4 томах.

Исполняя данное ему поручение, Страхов стал обходить по очереди всех крупных петербургских издателей того времени. Он обратился сначала к И. И. Глазунову, издателю сочинений Кантемира, Фонвизина, Лермонтова, Жуковского; затем к Маврикию Осиповичу Вольфу, с которым Страхов,

в качестве переводчика и редактора нескольких изданных Вольфом научных сочинений, был близок; потом к Я. А. Исаеву, одному из самых в то время зажиточных книгопродавцев и издателей; к Д. Е. Кожанчикову, наконец, к юркому, хотя и не пользовавшемуся особенным уважением в издательском и литературном мире, книготорговцу Д. Ф. Федорову, торговавшему в Апраксином дворе.

О результатах своих переговоров с названными издателями Страхов сообщил Л. Н. Толстому письмом от 12 сентября 1871 года.

„Поиски мои окончены, высокоуважаемый Лев Николаевич,—писал он,—и ничего хорошего не могу сообщить Вам.

1. Глазунов отказался.

2. Вольф, увидев меня, вдруг об'явил, что больше четырех тысяч он не даст.

3. Исаков... толковал, что полное собрание не пойдет, так как есть Стелловского...

4. Самое выгодное предложение сделал Д. Ф. Федоров... Принимая Ваши условия (т.-е. 4 тома, 36.000 экземпляров, цена 10 рублей), он предлагает вам шесть тысяч рублей, деньги сейчас и сполна... Эти деньги он думает выручить в 3 года... но по-купечески дать больше невыгодно. Тургенев — сказал мне Федоров—сам печатает свои издания и потом продает гуртом за полцены“...

Далее Либрович поясняет, почему издатели „не захотели воспользоваться случаем“: „Перед ними был, во-первых, факт, что выпущенное в 1864 году издание сочинений Л. Н. не разошлось в $6^1/_2$ лет (3.000 экземпляров *А. В.*); затем, они по опыту знали, что спрос на собрания сочинений русских писателей вообще ничтожен... Как можно было предвидеть, Л. Н. Толстой признал условия петербургских издателей неприемлемыми и, после письма Страхова, стал искать издателя в Москве. Но условия, которые предлагали московские издатели, оказались так же невыгодными для автора, как и петербургские предложения. В конце-концов, издание было предпринято самим Л. Н. Толстым“. („На книжном посту“ стр. 184—186).

Итак, Л. Н. Толстой в начале семидесятых годов не нашел издателя для собрания своих сочинений.

Очень любопытна справка Либровича о гонорарах, которые получали писатели в те „добрые старые времена“.

„Из расписки Глеба Успенского от 16 апреля 1876 года видно, что автор „Разоренья“ получал от Базунова по 8 рублей с печатного журнального листа. П. Д. Боборыкин получал по 15 рублей за лист „Русского Вестника“. Г. Успенский получил от Базунова за целый сборник рассказов двадцать пять рублей, „из коих 15 рублей сейчас, остальные по напечатании книжки“... Н. С. Лескову Базуновым за право печатания отдельными изданиями „Захудалого рода“, „Запечатленного ангела“ и др. произведений в количестве 2.000 экземпляров было уплачено по 30 рублей за печатный лист, считая за лист 60 страниц „Русского Вестника“. О Достоевском Либрович сообщает: „Знаменитый писатель получал (у Базунова *А. В.*) всего немного больше 10 рублей за лист! Очевидно, Достоевскому не удалось найти другого издателя за свою повесть „Вечный муж“. (ibid, стр. 246—248).

Все это воистину жутко читать.

Много у нас делается ошибок вообще и по отношению к художественной литературе в частности. О них не нужно молчать, их нельзя прикрывать казенными реляциями, этаким якобы бодрым оптимизмом бюрократа. Но когда сравнишь наше литературное прошлое с нашим литературным настоящим, едва ли будет преувеличением сказать: счастлив наш писатель. Счастлив он тем, что живет в эпоху, когда он не одинок, когда к нему тянутся необозримые массы свежих и новых читателей и когда нет у нас Базуновых, Исаевых, Федоровых и Глазуновых.

Недавно в зарубежной прессе было опубликовано нечто в роде воззвания „группы русских писателей“. Анонимные „русские писатели“ написали свое воззвание в таком стиле, как будто в Республике Советов „извергами рода человеческого“, большевиками, уничтожено всякое живое слово, как будто русским писателям ничего более не остается, как либо сложить руки, перестать писать, либо... эмигрировить к

Милюкову в „Последние Новости“. До какой степени все это клеветнически-глупо! Ведь только сейчас писатель и находит настоящую, торную, широкую дорогу к читателю из подлинного народа. И этой „смычки“ не остановить никому, какие бы трудности нас ни ожидали в будущем, какие бы оплошности ни делались иногда всяческими управделами. Мы изживем их в нашей, советской, товарищеской работе. Анонимных старателей нам не нужно. У нас свои пути, пути великого социалистического почина, пути трудового человеческого коллектива.

---

## ЗАМЕТКА О КОРОЛЕНКО.

Первая и вторая части „Истории моего современника", как известно, были сначала напечатаны в „Русском Богатстве"; затем вышли в виде литературного приложения к „Ниве" и отдельным томом в издании „Задруги". Третья, четвертая и пятая части появляются в сов. России впервые. Правда, в Одессе в 1918 году, в период господства немцев, второй том „Истории" уже появлялся в печати, но вышел в сокращенном и урезанном виде. Во всяком случае, русский читатель с одесским изданием незнаком, да и теперь книга В. Г. Короленко до него почти не дошла, так как выпущена „Задругой" только в количестве 10.000 экземпляров.

В библиографической заметке трудно дать представление об этом прекрасном художественном осколке старого литературного мира, уже отошедшего в прошлое. Эта книга последнего из могикан, современная памятка о лучших временах нашего художественного слова и о героических днях русской интеллигенции, полной всяческих иллюзий, но и идеализма, горячей веры в народ и протеста против социальной несправедливости.

Пред читателем—период 70-х годов, когда широкие круги учащейся молодежи и интеллигенции—в том числе и Владимир Галактионович Короленко—были захвачены и увлечены потоком революционного народничества. Об этом периоде В. Г. Короленко пишет:

„Теперь нетрудно подвести итоги и той моральной правде которую, впрочем, многие склонны теперь отрицать, и ошибкам этого направления. Среди последних, конечно, главнейшая—это наивное представление о „народе", о его потенциальной, так сказать, мудрости, которая дремлет в его сознании и ждет

только окончательной формулы, чтобы проявить и скристаллизировать по своему подобию жизнь“ (стр. 24).

Но это же наивное представление, по мнению Короленко, имело и положительное значение: оно вносило горячую веру и пафос:

„В социальной жизни есть свои предчувствия. Туча, действительно, лежала на горизонте нашей жизни с самого освобождения. Она еще не шевелилась. В ней одно время не видно было даже зарниц и не слышно было даже отдаленных раскатов, но загадочная тень уже ложилась оттенками на все предметы еще светящейся и сверкающей жизни, и взгляды невольно обращались в ее сторону... Социальная несправедливость была фактом, бьющим в глаза. От нее наиболее страдают те, кто наиболее тяжко трудится, и все, без различия направлений, признают, что в этих же массах зреет или уже созрело какое-то слово, которое разрешает все сомнения... Народничество внесло в наше поколение то, чего недоставало „мыслящим реалистам“ предыдущего: оно внесло веру не в одни формулы, не в одни отвлеченности. Оно давало стремлениям некоторую широкую, жизненную основу“ (стр. 25—27).

Определение революционного народничества 70-х годов, как своего рода социального предчувствия, состояния народной массы, как тучи на горизонте, которая еще даже не шевелилась, но уже бросала свою тень на окружающее – превосходно с художественной стороны, хотя далеко не исчерпывает сложных взаимоотношений между „народом“ и семидесятниками. К сожалению, когда „сплошной быт“ был разрушен и разразилась социальная катастрофа, положившая резкие, точные грани между различными классами русского населения, одними из первых, кто отряс свой прах не только от наивной веры в народ, но и от признания за народом права на то, что он делал в октябре и позднее,—были эпигоны народничества. Демос российский в их глазах превратился в охлос, революция—в бунт деклассированных элементов, а принципы отвлеченного народолюбия и демократизма странным образом сочетались с поддержкой иностранных интервентов, Колчака, Деникина и других черных воронов революции.

Характеризуя состояние русского „образованного общества“ в Кронштадте во время прецесса 193-х, В. Г. Короленко, между прочим, рассказывает:

„Даже военное общество негодовало, дамы плакали. Идеалы социализма в общих формулах привлекали горячее сочувствие, особенно женщин. Один офицер, большой скептик сделал как-то практический вывод:

— Но, ведь, тогда, сударыня, все будут равны...

— Ну, что ж... Это так прекрасно,—перебили его женские голоса.

— Виноват, я не кончил... Тогда, значит, не будет, например, ни кухарок, ни горничных...

Дамские лица вытянулись.

— Да-а-а... Это, в самом деле, на практике неудобно“... (стр. 94).

С наивной верой большинства народников случилось в наши дни нечто весьма похожее на то, что было с сердобольными дамами: когда „народ“ приступил к „практике“, очень многим, приявшим „общие формы социализма“, показалось это весьма „неудобным“, и они отреклись от социализма, а народную „практику“ наименовали пугачевщиной.

В другом месте В. Г. Короленко вспоминает, что еще Иван Аксаков любил прибегать к речениям русских мужичков, „хотя,—прибавляет Короленко,—эти „мужички“, в сущности, были толстосумы из крестьян“... В умах народников нынешнего, авксентьевского покроя, народ „богоносец“ давно уже превратился в этих мужичков толстосумов, и они иногда не без успеха выступают идеологами этого „народа“.

Это несоответствие в народничестве—того, что было, с тем, что есть, особливо резко чувствуется при чтении второго тома „Истори моего современника“, тем более, что книга В. Короленко, может быть, лучшее из литературных произведений этого рода. Кроме того, написана она так, как будто не было ни февральских, ни октябрьских дней, ни последующей отточенной гражданской войны. Ни одного намека на жгучую современность и злободневность. Этим разрыв между прошлым народничеством и настоящим подчеркивается как бы сильней

и делается еще ощутимей. В революционном народничестве 70-х годов много было наивной веры, иллюзий, фетишистского преклонения пред „народом“; современная теория революционного марксизма является прямой противоположностью и своеобразной тогдашней идолизации „народа“ и тогдашним общим отвлеченным формулам социализма, — но, перечитывая книгу Короленко, мы — коммунисты во многом будем чувствовать себя ближе и родственнее к революционному подполью 70-х годов, чем многие и многие из современных эпигонов народничества, подвизающихся в Париже, в Праге и в Риге.

Как художественный исторический документ 70-х годов, книга Короленко — вне всяких сравнений. Перед читателем встает Петровская академия тех дней, типы старых студентов и новых; министр Валуев и „светлейший князь“ Ливен, первый арест Короленко во время „волнений“ в Петровской академии, высылка в Вологду, черты тогдашней ссылки, перевод в Кронштадт, военное кронштадское общество того времени, — возвращение в Петербург, выстрел Засулич, убийство Мезенцова, второй арест В. Г. Короленко и черты тюремного быта 70-х годов; новые ссыльные скитания, царские держиморды в образе пристава Луки Сидоровича, упрятавшего Владимира Галиктионовича на край света в Березовские Починки, куда ни разу не заглядывало „серьезное начальство“ от сотвореняя мира. Целая галлерея портретов из самых различных слоев русского общества тогдашнего времени. Правда, по силе художественной изобразительности они уступают портретной галлерее первой и второй части той же „Истории“ (вспомните бессмертную фигуру немца-учителя, склоняющего в состоянии самозабвения „желто-красный попугай“), но и здесь много яркости, а, главное, благодаря им оживает, одевается плотью и кровью одна из самых интересных эпох нашей истории. Превосходно очерчены фигуры: министра Валуева, „светлейшего князя“ Ливена, „разрушителя“ студента Эдемского, Луки Лукича и т. д.

Между прочим, в очень теплых тонах вспоминает В. Г. Короленко о Клименте Аркадьевиче Тимирязеве. Когда Владимира Галактионовича во время „бунта“ в Петровской академии с товарищами, как „коноводов“, удалили в особую комнату

и приставили караул, „вскоре — рассказывает Короленко, — у наших запертых дверей послышался взволнованный голос профессора К. А. Тимирязева: „Вы не смеете не пропускать меня: я профессор и иду к своим студентам...“ Он был, — пишет далее В. Г., — как-то по своему изящен во всем. Свои опыты над хлороформом (хлорофилом? *А. В.*), доставившие ему европейскую известность, он даже с внешней стороны обставлял с художественным вкусом... У Тимирязева были особенные симпатические нити, соединявшие его со студентами... Мы чувствовали, что вопросы, занимавшие нас, интересуют и его. Кроме того, в его нервной речи слышалась искренняя горячая вера. Она относилась к науке и культуре, которые он отстаивал от охватывающей нас волны „опростительства...“ (стр. 44).

Книга В. Г. Короленко имеет огромное и автобиографическое значение. В высшей степени, например, ценны строки, написанные им „об определяющей минуте жизни“. Было это на севере в Вологодской губернии по дороге на место ссылки.

„Из избы, куда за ямщиком ушел мой провожатый, вышел хозяин, вероятно, отец ямщика. Он был высок и моложав. У него были светлые рыжеватые волосы, такие же небольшие рыжеватые усы и бородка. Он был широкоплеч и, повидимому, силен... но грудь у него была впалая, и вся фигура странно гармонировала с этой, кипящей жизнью, но все-таки золотушной северной природой. Он был без полушубка и в руках нес большой жбан.. Подойдя к саням, он поклонился мне с какой-то истовой и важной ласковостью.

„Испей, приятель, не побрезгуй: на праздник варили...— И он подал мне жбан с брагой. Я выпил и от души поблагодарил его. Когда он ушел, меня вдруг охватило какое-то ощущение глубокой нежности и любви к этому человеку, нет, ко всем этим людям, ко всей деревне с растрепанными под снегом крышами, ко всей этой северной бедной природе с ее белыми полями и темными лесами, с сумеречным холодом зимы, с живой весенней капелью, с затаенной думой ее необятных просторов... Судьба моя сложилась так, что это захватывающее чувство мне пришлось пережить на севере. Слу-

чись такая же минута и при таких же обстоятельствах на моей родине, в Волыни или же на Украине, может быть, я бы почувствовал себя более украинцем. Но и впоследствии такие определяющие минуты связывались с великорусскими или сибирскими впечатлениями... Теперь все, что я читал у Некрасова, у Тургенева, во всей народнической литературе, внезапно вспыхнуло и осветило ощущение этих дней и особенно этой дороги двумя стенами дремучего леса, под рассказы о пустынных скитах и их разорителях. И над всем как будто поднялся облик этого высокого, но точно изможденного богатыря, подходящего с величавым поклоном и приветливым словом к незнакомому гонимому человеку" (стр. 67).

Извиняемся пред читателем за длинную выписку, но, для понимания характера и мотивов литературного творчества В. Г., его художественного облика, приведенные строки дают чрезвычайно много. Облик „высокого, но точно изможденного богатыря" встает в лучших художественных вещах народника-писателя, ему отдал он свои лучшие художественные думы и образы, обвеянные тайгой, необятными просторами и снегами севера и Сибири. Но, помимо этого, здесь наиболее выпукло выступает еще одна черта, характерная для всей „Истории моего современника": личному, интимному автор всюду придает характер общественной ценности и интереса. Это качество—редкое вообще—особенно редко в наши дни. Не так давно вышли „Записки мечтателей" № 2—3 с продолжением эпопеи Андрея Белого „Я". Сколько в ней узко суб'ективного, ненужного и лишнего для читателя! Дело нисколько не меняется оттого, что вещь А. Белого иного сорта, чем книга Короленко.

Другая крайность чаще всего встречается у писателей нашего марксистского толка. У них сплошь и рядом претворение пережитого в личном, в своем, совсем отсутствует и вещи аналогичные произведению В. Г. Короленко, [illegible] лишены необходимого индивидуального освещения, [illegible] подхода, лишены бывают красочности и живости, отчасти [illegible] падает душа эпохи, и написанное напоминает хорошо и [illegible]тельно отделанный протокол.

В этом смысле „История моего современника“ - великий пример и высокий образец для подражания: в эпохе, воспроизводимой писателем, чувствуются живые люди, живая жизнь и прежде всего своя человечная, праведная душа современника, — а в личном и своем преломляется общественно-ценное пережитого, а не случайное и узко индивидуалистическое.

---

## СОДЕРЖАНИЕ:


| | Стр. |
|---|---|
| О художественной правде | 5 |
| Заметки о художественном творчестве | 46 |
| Искусство видеть мир | 81 |
| Мраморный гром | 115 |
| Марсель Пруст | 151 |
| Об индустриализации и об искусстве | 162 |
| Десятилетие Октября и советская литература | 170 |
| Пути и перепутья | 183 |
| Литературный дневник | 189 |
| Заметка о Короленко | 209 |

2011147100