XX 20/7

КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ

ЖУРНАЛ

1923

КНИГА
ПЯТАЯ

АВГУСТ
СЕНТЯБРЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

802-11
28

ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТ

КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 5 (15)

АВГУСТ—СЕНТЯБРЬ

XXIII-11

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД

войска для усмирения туземцев; черные рабы в цепях несут поклажу белых; туземных женщин гонят утолить похоть эксплоататоров; напряженное положение усиливается, дипломатическая конференция, где от горизонталов выступает Пролаз, а от вертикалов — другой дипломат Угорь. И, наконец, война.

Великолепен рассказ Маммона (иллюстрируемый экраном) о том, как околпачивают мужика:

Вот вам крестьянин, что рожден для плуга.
Не жжет он нефти, складов не имеет
Военных и под тропиками не был.
Задача Куша парня убедить
Пойти на смерть за нефть его. Приходит
Здесь волшебство Готовности на помощь.
Взгляните: парень флагу салютует.
Святой восторг горит в его глазах—
На флаге полосы идут продольно.
А вот другой крестьянин. Схож он с первым
Так, что не отличить их; этот тоже
Бросает поле, форму надевает
И флаг приветствует в святом порыве.
Заметьте: полосы теперь отвесны.
Он ради нефти Кулака умрет.
И вот идут полки в парадной форме
С огнем и славой, с барабанным боем
Вот офицеры. Выправка их станов
Полна высокомерья; а войска
Покорно по команде салютуют.
Их жизнь—работа напряженных мышц,
Готовность душ. Они мечтают быть
Венцом творенья, образцом убийц.
Таков шедевр искусства, мастерства.
Вершина нашего—милитаризм.

Постепенно весь мир втягивается в войну. Много пацифистов и социалистов отправлены в ад. Среди них трое представителей индустриальных рабочих (wobblies). Пока Сатана и его генералы развлекаются на земле, рабочие захватывают его трон, учреждают диктатуру пролетариата и посылают на землю агитаторов, чтобы поднять революцию. Накануне большого сражения солдаты в окопах начинают восстание и отказываются сражаться. Гражданская война сменяет империалистическую. Между тем открываются ворота рая, и ангельские рати освобождаются. Товарищ Иисус появляется среди воюющих армий и проповедует братство. Актеры, играющие на сцене и все время критикующие пьесу во время хода действия, начинают кричать, что это большевизм, поднимают восстание против автора, и спектакль оканчивается общей свалкой.

Пред нами, несомненно, пьеса, которая займет выдающееся место среди попыток создать новый агитационный театр.

Искусство, как познание жизни, и современность.

А. Воронский.

(К вопросу о наших литературных разногласиях).

I.

Группа литераторов-коммунистов решила, что настало время спасать социалистическое отечество и граждан его от нашествия разных и многочисленных «иноплеменников», в лице попутчиков революции, полонивших наши издательства и журналы. Во имя этого спасения и надлежащего выпрямления линии коммунистической партии упомянутой группой создан журнал «На посту», первый номер которого под общей редакцией тов. Волина, Лелевича и Родова вышел в июне из печати. Тут всем сестрам—по серьгам. Достается «Лефу», «Кузнице», Серапионам, «Кругу», Пильняку и Эренбургу, Госиздату, «Красной Нови», «Сибирским Огням», классикам, Горькому. Читатель узнает, что «нужно принять срочные меры, чтобы литературный участок идеологического фронта не был прорван»; а из других утверждений видно, что он уже прорван, и «срочные меры» требуются в порядке прямо-таки пожарном. Спасти положение, однако, по мнению суровых критиков, хотя и не так легко, но и не столь в сущности трудно. Дело в том, что счастливым исключением, освежающим оазисом и в своем роде единственным светлым пятном во всей этой мрачной картине является группа писателей и поэтов «Октябрь», т.-е. та самая, которая возглавляется теми же Родовым и Лелевичем. Нужно на место прежних музыкантов, устраивающих омерзительную литературную какофонию, посадить в центре эту группу и уже затем, вроде как на запятки колесницы, допустить, конечно, после основательнейшей чистки, кое-кого из праведников, входящих в «Кузницу», в «Леф», ну, и там разных Всев. Ивановых, «не говоря уже о Пильняках» и Центроужах Горьких. Предполагается, что пролетарские писатели, основное ядро которых—в «Октябре», с «Октябрем», у «Октября», через «Октябрь», будут организовывать «психику и сознание читателя в сторону конечных задач пролетариата», а мелко-буржуазные Ивановы и Тихоновы займутся «притуплением» вражды к революции в стане врагов.

Наступление на литературном фронте со стороны журнала ведется в манере и в плане категорическом и неукоснительном, безо всяких послаблений и без признания смягчающих вину обстоятельств. Призывы «бодрствуйте консулы» чередуются с внушительными и сановными окриками: «больше мы им этого не позволим»; жалобы на попустительства Главлита—с признаниями «о румянце стыда на ланитах». Мрачная трактовка современной литературной действительности отнюдь все-таки не мешает полемической резвости и игривости пера, прыткости, легкости приемов, неугомонности, вертлявости и даже склонности к водевилю; равным образом поход против «словозвонного Лефа» во имя языка Пушкина и Гоголя не служит препятствием к таким красочным «словозвонным» новообразованиям, как Главсокол и Центроуж, направленных по адресу М. Горького. Институтская нервозность, граничащая с истерикой, перемежается с таким идеологическим пуританством, от которого вчуже становится не по себе. И где-то в стороне срывающимся басом отечески поощряет «Правду» тов. Авербах; а надо всем этим призывы перейти к изображению живого человека, и опять клятвы и заверения «стоять на посту», дондеже не будут посрамлены иноплеменники, «некоторые редакторы» и какие-то «высокоученые попустители», остающиеся тем не менее в таинственной неизвестности. И еще, и еще, и еще торжественное склонение: «Октябрь», «Октября», «Октябрю», «Октябрем», не вызывающее ни признака «румянца стыда на ланитах».

Словом, подобно известному купцу Гл. Ив. Успенского, критики не дремлют и распространяют вокруг себя пространство» с энергией величайшей; действуют локтями, ногами, обухом, оглоблей, чем попало. Выражаясь по Пильняку, «энергично фукцируют».

Есть самые серьезные основания усомниться в том, чтобы позиция, занятая редакцией, разделялась значительным кадром сотрудников, фамилии которых помещены в проспекте. Не трудно также усмотреть значительный разнобой и в статьях, помещенных в № 1. Но со всем тем эта позиция не является случайной, досужим упражнением и пописыванием. Наоборот, она, позиция эта, отражает современные литературные настроения части наших товарищей вопреки узко-групповым интересам, для всякого непредубежденного читателя просвечивающим в некоторых статьях с наглядной очевидностью. В нашей коммунистической среде существуют довольно серьезные литературные разногласия. О них и о причинах их и будет итти речь в настоящей статье. Попутно придется коснуться и других современных литературных направлений, в мере, в коей это представится необходимым.

Об'яснение этих расхождений и споров, даваемые критиками журнала «На посту», подчас звучат довольно странно, чтоб не сказать больше. В самом деле. Согласно всемерным утверждениям наших пуритан, «некоторые редакторы» и издатели, в целом не плохие, испытанные коммунисты, помещающие и дающие место дельным политико-экономическим статьям, с какой-то преступной слабостью дают себя опутать мелко-буржуазным попутчикам,—настолько, что у читателя получается «вывих мозгов» и иные

неприятные и прискорбные явления. Что за qui pro quo? Оказывается: они очень добродушные ребята. «Уже давно, собственно говоря, известно, что коммунисты слишком добродушные ребята. Но именно потому, что это известно, именно потому, что этим пользуются наши противники и наши враги, надо этому положить конец» («Клеветники»—Б. Волин). Такие об'яснения в устах марксиста, действительно, свидетельствуют о добродушии, но делу, к сожалению, не помогают ни на грош. Нужно поискать поэтому другие, менее «добродушные» причины. Они есть. Их нужно видеть прежде всего в разном подходе к искусству, к художнику. Все остальное вытекает из этого основного и главного. Идеологическим сечениям соответствуют известные психологические сечения. Выяснив и то и другое, мы более ясно представим себе характер и смысл наших литературных споров; а это в свою очередь поможет четче наметить перспективы молодой советской литературы.

II.

Начнем с общих положений о художестве, ныне нередко оспариваемых, либо признаваемых только словесно, а не практически.

Что такое искусство?

Прежде всего искусство есть *познание* жизни. Искусство не есть произвольная игра фантазии, чувств, настроений, искусство не есть выражение только суб'ективных ощущений и переживаний поэта, искусство не задается целью в первую очередь пробуждать в читателе «чувства добрые». Искусство, как и наука, познает жизнь. У искусства, как и у науки, один и тот же предмет: жизнь, действительность. Но наука анализирует, искусство синтезирует; наука отвлеченна, искусство конкретно; наука обращена к уму человека, искусство к чувственной природе его. Наука познает жизнь с помощью понятий, искусство—с помощью образов, в форме живого чувственного созерцания. «Поэзия,—писал еще Белинский,—есть истина в форме созерцания; ее создания—воплотившиеся идеи, видимые, созерцаемые идеи. Следовательно, поэзия есть то же, что мышление, потому что имеет то же содержание... Поэт мыслит образами, он не доказывает, а показывает ее... Высочайшая действительность есть истина; а как содержание поэзии—истина, то и произведения поэзии суть высочайшая действительность. Поэт не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть» (из статьи «Горе от ума»).

Настоящий поэт, настоящий художник—тот, кто *видит* идеи. У Белинского же есть вдохновенное описание этого существа художественного творчества, незыблемое и доселе: «Еще создания художника есть тайна для всех, еще он не брал в руки пера, а уже видит их ясно, уже может счесть складки их платья, морщины их чела, изборожденного страстями и горем, а уже знает и лучше, чем вы знаете своего отца, брата, друга, свою мать, сестру, возлюбленную сердца; также он знает и то, что они будут говорить и делать, видит

всю нить событий, которая обовьет их и свяжет между собой» (статьи о Гоголе).

Художник познает жизнь, но не копирует ее, не делает снимков; он не фотограф; он перевоплощает ее «всезрящими очами своего чувства». Немецкий критик умеренный экспрессионист Макс Мартерштейг напоминает остроумное замечание Гёте: если написать мопса, вполне схожего с натурой, то от этого станет только одним мопсом больше на свете и никакого обогащения в этом не будет. Художник *видит* идеи, но он не все видит; он должен опускать, не замечать, что не имеет познавательной ценности, все случайное, неинтересное, известное. В этом случае верно замечание, что художник должен уметь быть слепым, незрячим. Истинное художественное произведение всегда поражает своей новизной, всегда глубоко захватывает, всегда является откровением. По знакомому, привычному руслу течет изо дня в день окружающая нас жизнь; и даже если ломается она, если рушатся самые крепкие плотины ее,—наше сознание, наши чувства неизменно и неизбежно отстают в своем развитии; они не соответствуют новому; мы еще во власти былого; наш глаз не умеет уловить, разглядеть рождающееся в грохоте, в половодье, в смене, в катастрофе. Подлинный художник в этой привычной пестроте, или в головокружительном вихре жизни, своим художественным оком, своим слухом, своим «нутром», схватывает то, мимо чего мы проходим, и что не запечатлевается нами, что неприметно еще. Из мелочей, из малого он синтетически создает крупное, большое, он увеличивает предметы и людей в своем художественном микроскопе, проходя мимо знаемого, познанного. Жизнь он возводит в «перл создания»; черты, свойства, рассеянные, разбросанные кругом, он собирает воедино, выделяет характерное. Так создается в воображении жизнь конденсированная, очищенная, просеянная,—*жизнь лучшая, чем она есть, и более похожая на правду, чем реальнейшая реальность.* И вместе с художником мы начинаем видеть, мимо чего проходили, не замечая, но что дано вокруг нас или зреет в вещем предвосхищении грядущего.

Вот почему у художника должны быть *свои глаза;* вот почему он должен видеть и слышать не так, как видят и слышат обычно, что называется индивидуальностью художника.

Открылись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы...

Искусство есть познание жизни в форме чувственного, образного созерцания ее. Как и наука, искусство дает *об'ективные* истины; подлинное художество требует точности, потому что имеет дело с об'ектом, оно опытно.

Утверждение Белинского, что поэт «не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть», нуждается, однако, в существенной поправке. Когда поэт или писатель не удовлетворен окружающей действительностью, он естественно стремится изобразить не ее, а то, каковой она должна быть; он пытается приоткрыть завесу будущего и показать человека в его идеале. Он действительность сегодняшнего начинает рассматривать сквозь

призму идеального «завтра». Мечта, жажда, тоска по человеку, выпрямленному во весь свой рост, лежали и лежат в основе творческой работы лучших художников. Но это отнюдь не противоречит определению художества, как *познания* жизни в форме живого, чувственного созерцания. Идеальное «завтра», действительность завтрашнего дня, новый человек, идущий на смену ветхому Адаму, только в том случае не является голой, отвлеченной мечтой, если противоположность этого «завтра» сегодняшнему дню *относительна*, т.-е. если это «завтра» зреет в недрах текущей действительности, если прообраз, отдельные свойства, черты будущего намечены, «носятся в воздухе». Иначе будет сказка, волшебный сон, миражи, которые рассеиваются при первом соприкосновении с жизнью, с данностью. Правда, человек свои мечты о будущем сплошь и рядом принимает за размышления о нем, но только строгое размышление или подлинно постигающее чувство видит или мыслит *такое* будущее, которое, действительно идет на смену прошлого и настоящего. Так что и в этом случае истинный художник *познает* жизнь, в основе его работы лежит *опыт*.

Художественное познание может быть об'ективным и точным, как любая научная дисциплина. Этому не противоречит лирика, передающая интимные переживания и чувства поэта. Чувства и настроения, мысли и переживания должны у поэта иметь ценность для более или менее широкого круга людей, для класса, сословия и т. п., если не в настоящем, то в будущем. Иначе поэту грозит опасность кружиться, как белке в колесе, в своих настроениях, ненужных, непонятных, неинтересных другим. У Джека Лондона в романе «Железная Пята» вождь рабочих Эвергард в споре с представителями старого мира говорит: «Вы анархисты в области мысли. И все вы безумные созидатели особых миров. Каждый из вас живет в своем мирке, который он создал по своему собственному желанию и представлению. Среди вас не найдется двух людей, которые могли бы согласиться между собой в чем бы то ни было. Каждый из вас ищет об'яснения самому себе и природе в собственном сознании. Точно также вы готовы поднять самих себя за уши, чтобы об'яснить сознание сознанием». Вполне понятно, что такие индивидуалисты, такие творцы особых мирков, ставшие обычным, нормальным явлением в нашу эпоху гниения и разложения, распада и дезорганизации капиталистического общества, создают и художество насквозь суб'ективное,—занимаются передачей таких «заумных» движений чувства, которые представляют интерес только для них. Истинная лирика со всей этой суб'ективной изощренностью и извращенностью ничего общего не имеет. Она передает чувства поэта, представляющие общечеловеческий или классовый интерес. Она тоже опытна, только отправная точка здесь иная: лирик наблюдает себя, прозаик имеет дело с об'ектами, находящимися вне его; здесь только перемещено художественное внимание писателя.

Как в области научных дисциплин существует псевдо-наука, так в искусстве существует псевдо-искусство. Художник может оторваться от действительности (идеальной или реальной), может отдаться произвольной игре во-

ображения, передаче никому не интересных настроений. Так возникает в искусстве идеалистическое направление, соответствующее идеализму в философии и в науке. Вместо образа художник может пользоваться символом. Он может вместо мышления образами перейти к мышлению дискурсивному. В этих случаях произведение переполняется рассуждениями, публицистикой и т. п. Художник далее всегда окрашивает свои произведения соответствующей идеологией, иногда искажая сознательно или бессознательно типы, картины, события и т. д. Тогда произведение становится тенденциозным.

Г. В. Плеханов указывал на неизбежность вторжения в искусство публицистики, об этом же говорит и Анатоль Франс. Такое вторжение не только обязательно, но и в некоторые эпохи в высшей степени желательно и благотворно. Верно и то, что в сферу искусства легче вплетается суб'ективизм, чем в иные научные дисциплины, ибо речь идет о чувствах человеческих, но здесь различие не качественное, а количественное. В политическую экономию, социологию, психологию такой суб'ективизм вторгается тоже очень сильно. И даже еще неизвестно, где его больше: в искусстве ли или в этих научных дисциплинах. Основная задача, однако, не в этом, а в том, чтобы суб'ективизм, идеология, публицистика не искажали художественных созданий писателя, *чтобы суб'ективные настроения соответствовали природе об'екта*, чтобы публицистика и политика были в то же время на уровне лучших идеалов человечества.

Во всем, что здесь сказано об искусстве, нет никаких откровений. От Белинского и Чернышевского этот взгляд на искусство, как на особый чувственный метод познания жизни, воспринят марксизмом и в первую очередь лучшим философом и теоретиком искусства в марксистской среде Г. В. Плехановым. Но об этих элементарных истинах приходится сейчас напоминать с особой настойчивостью, так как у нас не редко, а весьма даже часто под флагом марксистской борьбы с буржуазными теориями стараются привить взгляды, совершенно чуждые марксизму, на всякий случай иронически прохаживаясь по адресу тех, кто любит поминать «иже во святых отец наших Плеханова». С другой стороны, как мы постараемся доказать ниже, на практике товарищей критиков журнала «На посту», забвение отмеченных элементарных истин в вопросах теории искусства ведет к самым печальным последствиям.

III.

Искусство есть способ познания жизни с помощью образов. Да,—отвечает один из теоретиков современного футуризма тов. Чужак,—но таковым было искусство буржуазное, старое искусство. Новое пролетарское искусство должно преодолеть это старое искусство. Его задача сводится не к жизнепознанию, а к жизнестроению. «Искусство, как метод познания жизни (отсюда—пассивная созерцательность) — вот наивысшее и все же детально-укороченное содержание старой, буржуазной эстетики. Искусство, как метод

строения жизни (отсюда преодоление материи),—вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства». Основное зло старого искусства, по мнению тов. Чужака, кроется в пассивности, в созерцательности, в особом «обезволении» его. «Старое искусство не только предполагает—оно требует—пассивную, мягкую, как воск, так называемую «восприимчивую» психику, необходимую при созерцании. Принцип обезволения лежит в самой природе старого искусства» («Леф» № 1).

Очевидно, что то же самое нужно сказать и о науке, ибо и старая наука не пошла дальше познания жизни. Так тов. Чужак и говорит: «приемля подсобность момента познания—рабочий класс везде и всюду, — и в реальной, действительной науке, и в реальном, действительном искусство-творчестве, и в действительной костистой драке за нужный социальный строй, везде и всюду пролетарский центр тяжести переносит с момента познания на непосредственное строение вещи, включая сюда и идею, но как определенную инженериальную модель».

Предусмотрительное заявление о подсобности, однако, не меняет существа, а оно в том, что, пуская в оборот слова—пассивность, обезволение и так далее, тов. Чужак ведет борьбу против науки и искусства, как способов познания. В итоге же об'ективизму противопоставляется волюнтаризм и суб'ективизм. Напрасно тов. Чужак полагает, что это—точка зрения пролетариата. Целый ряд буржуазных теоретиков являются сторонниками волюнтаризма и суб'ективизма. В частности немецкий экспрессионизм, в целом, типично упадочное течение, занимается сейчас проповедью своеобразного жизнестроения, понимаемого, правда, несколько иначе, чем понимает тов. Чужак.

Тов. Чужак путает различные моменты и сваливает все в одну кучу. Познание есть тоже в известном смысле волевой акт. В момент познавательного процесса внимание и деятельность человека обращено на то, чтобы его суб'ективные ощущения, настроения, мысли соответствовали природе, свойствам изучаемого об'екта. Ученый, художник контролирует, проверяет то, что дано в его восприятиях и мыслях тем, что дано вне его. Волевой момент—не только в этой работе, он обнаруживается в направлении внимания на те или иные явления: на одном художник или ученый сосредоточивает свое внимание, другого не хочет замечать. Воля входит непременным элементом в акт познания. Акт этот совсем не походит на блаженное созерцание, или глазение. Преодоление материи в этом смысле является существом научного или художественного творчества. Далее. Читатель, воспринимающий результаты этого творчества, должен обязательно так или иначе воспроизвести работу художника, пережить в ослабленном, в отдаленном виде главные этапы этой работы; иначе он произведения не поймет. Здесь также волевой акт имеет место. Верно то, что основа процесса познания в том, что приведение в соответствие суб'ективных восприятий с природой об'екта подавляет все остальные волевые акты.

За процессом познания следует процесс действия. «Наука основана на предведении, на предведении основано действие». Человек сначала познает,

потом действует, «строит». Никто еще не открыл науки, в которой эти два процесса сливались бы в одно, или науки, где процесс познания сделался бы подсобным. Пока такой науки в природе нет, и нет оснований полагать, что это в будущем, насколько мы его предвосхищаем, изменится. То же и с искусством. Совершенно непонятно, почему «восприятие» «Мертвых душ» Гоголя носит безвольный, пассивный характер. Наоборот, Собакевич и Манилов, Плюшкин и Ноздрев возбуждают вполне определенные чувства, за которыми следуют также очень определенные действия отнюдь не в пользу этих гоголевских персонажей.

Если бы старое искусство было пассивным, созерцательным, обезволенным, то оно не заставляло бы людей действовать, бороться. Но достаточно вспомнить почетную, благодетельную, благородную роль, которую сыграло старое русское искусство (в целом) в деле борьбы с царской деспотией, с русской растеряевщиной и окуровщиной, чтобы утверждения тов. Чужака повисли в воздухе [1]).

Замечания Чужака имеют еще смысл в отношении к некоторым направлениям в искусстве: к сентиментализму, к реакционному романтизму, к искусству-игре, к искусству ради искусства,—но как раз такое «искусство» наиболее суб'ективно и менее всего ставит себе целью жизнепознание. Меж тем тов. Чужак борется именно против реалистического, т.-е. подлинного искусства. Это с особой очевидностью явствует из иных его рассуждений, из рассуждений о действительности.

— Что такое, — вопрошают в один голос тов. Чужак и Третьяков,— реальность, действительность, опыт, данное и т. д.? И отвечают: это то, что есть; это—мертвое, застывшее, косное; это—пошлость, традиция, консервативное. «Быт является глубоко реакционной силой» (Третьяков). По силе сказанного задача художника—не познавать этот быт, а строить новое общество, нового человека. В этом—закон и пророки теоретиков современного футуризма. Отвращение к реалистической форме в искусстве постулируется при помощи диалектики Маркса-Энгельса. Вот что пишет т. Чужак: «если в основе всякой, в том числе и художественной деятельности (диалектический материализм), лежит какая-то материальная данность, но данность это *уже* есть нечто преходящее», т.-е. содержащее в себе «не только положительное понимание существующего, но также и понимание его отрицания, то ясно, что не фиксирование отложившегося быта (как это и до сих пор еще полагают многие, именующие себя марксистами) является задачей искусства, а реализация той воображаемой, но основанной на изучении антитезы, в выявлении которой заинтересован завтрашний день,—представление каждой синтезированной («осуществленной») формы «в ее движении», т.-е. под знаком нового

[1]) На свой лад и образец футуристами в науке являются кружки энчменистов. Ниспровергая буржуазных Бухариных, энчменисты уверены, что „вслед за низвержением эксплоататорских классов начинается массовый процесс отмирания „разума". Вместо „разума" и „знания" будущее принадлежит „единой системе органических движений". Вместо жизнепознания выдвигается тоже своеобразное жизнестроение.

и нового процесса вечно обновляющейся и развивающейся извнутри материи». («Леф» № 1).

Итак, задача пролетарского искусства не в фиксировании отложившегося быта, а в обнаружении «антитезы», в изображении жизни «в ее движении».

Это «уже» у тов. Чужака замечательно. Оно показывает, где основной вывих современных теоретиков футуризма. Его нужно искать во взгляде на данность, которая *уже* не данность. Все это ничего общего с диалектикой Маркса, Плеханова, Ленина не имеет. Над этими и подобными писаниями веет дух абсолютного релятивизма, отрицающего всякую устойчивость. Мы, коммунисты, тоже релятивисты, но наш релятивизм не абсолютный, а относительный. «Диалектическое воззрение на общее целое и на относительность бытия каждой вещи,—говорит один из лучших знатоков диалектики Маркса— Л. И. Аксельрод-Ортодокс,—не исключает никоим образом той несокрушимой истины, что в данном пространстве, в определенном времени и при данных наличных условиях А есть А» *(Л. Аксельрод-Ортодокс,* «Л. Н. Толстой»). Таким образом данность при известных условиях, в определенном пространстве и времени есть данность, а совсем не нечто *уже* преходящее. Тов. Чужак рассуждает не по Гераклиту, утверждавшему, что все течет, все изменяется, а по Зенону, который полагал, что в один и тот же поток нельзя войти дважды, ибо «все течет, все изменяется». Гераклит был диалектик, а Зенон— метафизический релятивист. Таких релятивистов сейчас в лагере буржуазных ученых очень много. Такими релятивистами, превратившими диалектику в метафизику, отрицающими устойчивость данности во времени и пространстве, являются Чужак и Третьяков. Тут нет ни грана диалектики Маркса.

В полном соответствии с этой, настоящей диалектикой, противоположной «диалектике» тов. Чужака, Брика, Третьякова, тов. Ортодокс в этой же своей книге о Толстом устанавливает ту истину, что диалектический материализм в искусстве ведет к реализму, как основной форме, т.-е. к познанию жизни, к об'ективному и точному изображению ее.

Что значит быть диалектиком в искусстве? Тов. Л. И. Аксельрод-Ортодокс отвечает, анализируя творчество Толстого:

> «Закон развития проникает собой и окружающую нас природу, и общественные отношения, и наше индивидуальное существование. Сообразно этому всеоб'емлющему закону, основа научного познания состоит *в сведении всего качественного к количественным отношениям.* Этот самый закон должен стать и для великих мастеров-классиков также основой художественного творчества. В корне уничтожая абсолютные контрасты, рассматривая каждый предмет не изолированно, а в ряду единого целого, диалектическое мировоззрение открывает художнику широкий необ'ятный простор для проявления во всей силе тонкости и глубины восприятий, меткости наблюдений и искусства воссоздать наблюденное и воспринятое...

«В чисто художественом воспроизведении Толстого все совершается во времени и в пространстве, там все живет и все умирает... Рождение и смерть, добро и зло, красота и безобразие, радости и печали, все эти и им подобные противоположные ценности выступают в художественных созданиях нашего гениального мастера не в *абсолютных вечных формах*, они не являются непримиримыми метафизическими сущностями, а, напротив того, представляют собой звенья одной и той же общей, живой, неразрывной цепи, где качество каждого отдельного звена определяется количественными отношениями... Это и есть диалектический взгляд на вещи и, в то же время, самый гуманный взгляд... Иначе говоря, творчество Толстого покоится, подобно научному исследованию, на опыте... Следуя этому строго об'ективному методу, Толстой был реалист в истинном смысле этого термина» [1]).

Пусть извинит читатель обстоятельность этой выписки. Она необходима, дабы показать, как знатоки диалектического материализма применяли последний к вопросам искусства. А сам Маркс? Одним из любимейших писателей его был Шекспир, несомненный реалист. И не в том дело, что Маркс «признавал» Шекспира, или отдавал должное ему, как историк, и даже не в том, что он получал от него эстетическое глубокое наслаждение, а в том, что он рекомендовал подражать ему в реализме своим лучшим современникам. В недавно опубликованных письмах его и Энгельса к Лассалю он по поводу драмы Лассаля «Франц фон Зикинген» советует ему «черпать вдохновение у Шекспира, а не следовать по стопам Шиллера, с его превращением индивидуумов в простые рупоры духа эпохи, что я тебе вменяю в наибольший грех». А Энгельс прямо советует Лассалю «не забывать реалистического элемента из-за идеалистического, Шекспира из-за Шиллера» («Под знаменем марксизма» № 3: «Письма Маркса и Энгельса к Лассалю» [2]).

---

[1]) К сведению читателя. Речь идет о Толстом художнике, поскольку он не привносил в свои произведения своей аскетической философии.

[2]) Поистине поразительны изыскания тов. Арватова в № 3 „Лефа“ и обработка, какой он подверг Маркса. Известное замечание Маркса о греческом искусстве, что „трудность состоит в понимании того, что они (произведения греческого искусства. *А. В.*) продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца“—он ухитрился истолковать так, что в итоге получилось,—будто бы Маркс считал это искусство „монументом“, напоминающим об античной культуре, но не способным заразить современного читателя эстетическими эмоциями, и, следовательно, ненужным и вредным для нового искусства. К этим и иным удивительным открытиям тов. Арватов приводит читателя путем цитирования таких мест из „18 Брюмера“: „социальная революция XIX века может почерпать для себя поэзию не из прошлого, а только из будущего“ и т. п. Правда, речь тут идет о социальной революции, а не об искусстве, а слово „поэзия“ Маркс употребляет совсем в ином смысле, что из контекста совершенно очевидно; тов. Арватова это не смущает: мысль Маркса, что прежние революции нуждались в великих исторических воспоминаниях и иллюзиях, а соц. революция в этих иллюзиях не нуждается, он ухитрился переделать так: искусство должно жить будущим, и „нормы“ и „недосягаемые образцы“ следует выбросить за борт современности. Очень уже все это...неуклюже.

Кому верить—теоретикам футуризма, утверждающим, что диалектика в искусстве ведет от познания жизни к какому-то жизнестроению, от реализма к тому, чтобы «превращать индивидуумы в простые рупоры эпохи»,—или «именующим себя марксистами» Марксу, Энгельсу, Плеханову, Ортодокс, утверждающим, что диалектика в искусстве ведет к Шекспиру, к Толстому, к реализму, к точному познанию жизни?

Вольному воля. От себя же скажем по поводу ссылок Чужака, Третьякова и иных на диалектику для обоснования своей позиции: «нельзя ли для прогулок подальше выбрать закоулок». Тов. Маяковский и Асеев пишут подчас превосходные вещи, но теоретики их и истолкователи всуе треплют диалектический материализм.

Только на почве признания *абсолютного* характера противоположности между идеальным и реальным, противоположности, вытекающей из «диалектики» в ковычках, можно понять отрицательное отношение к реализму в искусстве со стороны теоретиков футуризма. Таковой разрыв у них на самом деле и есть.

Вдумайтесь в такую тираду тов. Чужака: «пролетариат есть социальная группа, двойственная по своей природе. С одной стороны—это только лишь класс, со всеми особенностями классового положения, т.-е. прежде всего с узко-классовой борьбой за существование, борьбой за конкретный кусок хлеба, за первичное существование своей семьи и т. д. и т. д., а значит—и с определенной узко-классовой психологией. С другой же стороны, это—класс, на знамени которого начертано освобождение от классового ига, это—говоря конкретно—последний класс» («Леф» № 1).

Никакого такого класса «с одной стороны, с другой стороны» нет, а есть просто класс. Идеал рабочего класса—освобождение от классового ига органически связан с тем, что наш критик называет узко-классовой психологией. Отправным пунктом в своей борьбе за социализм, мы, социалисты, берем «конкретный кусок хлеба». От всякого сорта утопистов мы отличаемся тем, что умеем связать «борьбу за первичное существование» с идеалом социализма. У тов. Чужака выходит все это не так: с одной стороны, борьба за первичное существование, с другой—борьба за социализм. Не понимая, что одно органически связано с другим, он дальше твердит «о каком-то роке», о «фатальном несоответствии», о «трагизме» и проч. вещах. А все дело просто: «рок»—в мышлении тов. Чужака, не умеющего перебросить мост от настоящего к будущему. При таком воззрении только и остается сказать, как говорят теоретики футуризма, что быт—пошлость, традиция, инерция, «первичная борьба», «узко-классовая психология» и т. д. Для диалектического материалиста все противоположности относительны; относительна противоположность и между идеалом и действительностью. Пролетарское искусство, конечно, обязано сосредоточить свое внимание на грядущем, но это нисколько не противоречит стремлению познать действительность; наоборот, только познавая ее, можно научным путем строить будущее.

Отрицая искусство, как познание жизни, тов. футуристы скатываются к полнейшему суб'ективному. «Самый термин «назначение»,—говорит тов. Третьяков,—вместо «содержание»—уже дан футуристической литературе» («Леф» № 1). Это и есть суб'ективизм. Тут прибавлять нечего, разве еще раз напомнить чудесное выражение Маркса об искусстве, в котором индивидуумы превращаются «в простые рупоры духа эпохи». К этому ведут искусство теоретики футуризма. Иногда это тоже бывает полезно, но это не будет искусством.

Наших футуристов сбивает с толку замечание Маркса: «философы лишь об'ясняли мир так или иначе; но дело заключается в том, чтобы изменить его». Из этого делается вывод—не жизнепознание, а жизнестроение. Достаточно, однако, немного вчитаться в тезисы Маркса о Фейербахе, чтобы убедиться в том, что это утверждение ничего общего не имеет с футуристическими требованиями не познавать жизнь, а строить ее. «Практикой должен доказать человек истину своего мышления», а не теоретическими отвлечениями—вот о чем говорил здесь Маркс.

Подчеркивающим об'ективный, точный, опытный момент в искусстве «по нынешним временам» заранее нужно быть готовыми к упрекам в стародумстве, в буржуазности, в мещанстве, в проповеди чистого искусства и т. п. Упреки в буржуазности и в мещанстве можно без особого ущерба пропустить, но на вопросе о чистом искусстве во избежание возможных недоразумений следует остановиться.

Теория чистого искусства в ее наиболее классическом выражении утверждает, что художник подобно библейскому Иегове творит из «ничего»: таинственные недра духа—вот начало и конец художественного творчества; художник не берет об'ектом пошлую действительность; искусство самоценно, его задачи сводятся к «чарованию красных вымыслов» и т. д. Наши положения противоположны этим и иным подобным утверждениям. В основе подлинного искусства лежит опыт. Художник—экспериментатор и наблюдатель. Его произведение всегда обусловлено духом эпохи, психологией класса, сословия, группы, к которым он принадлежит. Оно служит определенным жизненным интересам, хочет того или нет художник. В равной мере и прекрасное не является самодовлеющею ценностью. Искусство в конечном счете утилитарно. Из этого, однако, не следует делать выводов в том смысле, в каком делает, например, тов. Третьяков, когда пишет: «футуризм должен его (искусство. *А. В.*) использовать, противопоставляя на его же арене: бытоотображательству — агитвоздействие; лирике — энергическую словообработку; психологизму беллетристики—авантюрную изобретательную новеллу, чистому искусству—газетный фельетон, агитку» («Леф» № 1). Вполне последовательным отсюда является призыв «бороться внутри искусства его же средствами за гибель его». У коммунизма пока решительно нет никаких оснований ставить своей целью разрушение искусства или подмену художества агиткой. Агитка—вещь полезная и крайне ценная, но это прикладное искусство; удельный вес агитки, фельетона и т. п. в наше время чрезвычайно ве-

лик. Следует ли отсюда, что мы должны отказаться от искусства, как средства познания жизни? Ни откуда не следует. Прав был Г. В. Плеханов, когда неоднократно выступал против утилитаризма Писарева. Но Писарев в своем утилитаризме не заходил так далеко, как пошли тов. Третьяковы. Писарев требовал, чтобы поэт, художник приносил своими произведениями *действительную* пользу, а не занимался чарованием во имя чарования. «Мы хотим, чтобы создания поэта ясно и ярко рисовали перед нами те стороны человеческой жизни, которые нам необходимо знать для того, чтобы основательно размышлять и действовать» («Реалисты»). Искусства, как средства познания жизни, Писарев не отрицал. Наши футуристы заняли позицию более левую, настолько, что она стала левее здравого смысла. Ум за разум зашел.

Кто говорит в искусстве: «долой познание, да здравствует агитка», должен сказать то же самое и о науке: «долой точные науки, долой теорию, да здравствует научная агитка, популярная брошюра, прикладные науки, преследующие непосредственно утилитарные цели». Тов. Третьяковы—люди очень храбрые, но храбрые лишь потому, что очень легко на все смотрят.

Здесь уместно вспомнить прекрасные строки, написанные тов. К. Тимирязевым по поводу спора о теоретическом и прикладном познании; строки, с полным правом могущие быть отнесенными и к нашему спору об искусстве:

«В воображении невольно возникает такая картина. Лет сорок тому назад на чердачек Ecole normale проникает один из таких негодующих моралистов и, застав там бледного больного человека, окруженного бесчисленными колбочками, разражается красноречивыми обличениями.

— Стыдитесь,—говорит он ученому,—стыдитесь, кругом вас нищета и голод, а вы возитесь с какою-то болтушкой из сахара и мела. Кругом вас люди бедствуют от ужасных жизненных условий и болезней, а вас заботит мысль, откуда взялась эта серая грязь на дне колбы. Смерть рыщет кругом вас, уносит отца, опору семьи, вырывает ребенка из об'ятий матери, а вы ломаете себе голову над вопросом, живы или мертвы какие-то точки под вашим микроскопом. Стыдитесь, разбейте скорее ваши колбы, бегите из лаборатории, разделите труд с трудящимися, окажите помощь болящему, принесите слово утешения там, где бессильно искусство врача.

«Красивая роль, конечно, выпала бы на долю негодующего моралиста, и ученому пришлось что-нибудь пробормотать в защиту своей праздной эгоистической забавы».

«Но как изменились бы зато эти роли, если бы наши воображаемые два лица встретились снова через сорок лет. Тогда ученый сказал бы моралисту приблизительно следующее: «Вы были правы, я не разделял труда с трудящимися,—но вот толпы тружеников, которым я вернул их миллионный заработок; я не подавал помощи больным, но вот целые населения, которые я оградил от болезней. Я не приходил со словами утешения к неутешным, но вот тысячи отцов и матерей, которым я вернул их детей, уже обреченных на неминуемую смерть». А в заключение наш ученый прибавил бы со снисходительной улыбкой: «И все это было там, в той колбе с сахаром и мелом,—в той

серой грязи на дне этой колбы, в тех точках, что двигались под микроскопом». Я полагаю, на этот раз пристыженным оказался бы благородно негодовавший, но близорукий моралист.

«Да, вопрос не в том, должны ли ученые и наука служить своему обществу и человечеству,—такого вопроса и быть не может. Вопрос в том, какой путь короче и вернее ведет к этой цели. Итти ли ученому по указке практических житейских мудрецов и близоруких моралистов, или итти, не смущаясь их указаниями и возгласами, по единственному возможному пути, определяемому внутренней логикой фактов, управляющей развитием науки; ходить ли упорно, но беспомощно вокруг да около сложного, еще не поддающегося анализу науки, хотя практически важного, явления, или сосредоточить свои силы на явлении, стоящем на очереди, хотя с виду далеком от запросов жизни, но с раз'яснением котерого получается ключ к целым рядам практических загадок. Никто не станет спорить, что наука имеет свои бирюльки, свои порою пустые забавы, на которых досужие люди упражняют свою виртуозность; мало того, как всякая сила, она имеет и увивающихся вокруг нее льстецов, и присасывающихся к ней паразитов. Конечно; но не разобраться в этом ни житейским мудрецам, ни близоруким моралистам, и, во всяком случае, критериумом истинной науки является не та внешность узкой ближайшей пользы, которой именно успешнее всего прикрываются адепты псевдо-науки, без труда добывающие для своих пародий признание их практической важности, и даже государственной полезности» [1]).

Подставьте в этих прекрасных и глубоко верных, горячих строках великого русского ученого и нашего товарища вместо слов «наука», «ученый» слова «искусство», «художник» и их целиком и без из'ятия можно направить против наших современных ультра-утилитаристов. Бывают эпохи, периоды, когда прикладное искусство, прикладные науки, агитки, фельетоны, проповедничество получают законное преобладающее значение,—когда художник, ученый должны быть в первую очередь агитаторами, трибунами, когда задачи теоретического или чувственного познания отступают на задний план. Бывают моменты и более крепкие и простые: ученому и художнику, если они живые люди и хотят итти нога в ногу с творцами будущего, приходится отказываться *и от агиток*, и взять в руки винтовку вместо пера, стать у пулемета. В эти моменты преступно заниматься *и* агитками. Но тот, кто отсюда сделает вывод: искусство и наука да упразднятся, будет величайшим простаком, чтобы не сказать более.

Упразднив данность и подменив ее зеноновским становлением, возведенным в абсолют, теоретики футуризма вполне последовательно стали на точку зрения крайнего релятивизма и в вопросе о «языкотворчестве». «Творить» сознательно новый язык—очень почтенная и своевременная задача, но и здесь следует соблюдать умеренность и осторожность. Однажды к Анатолю Франсу явился некий капитан, страстный эсперантист, и принялся убеждать писателя на все лады в великих достоинствах языка эсперанто. А. Франс выслушал его

[1]) См. „Красная Новь", № 12, ст. Мих. Завадовского: „Этюд о Тимирязеве".

и заметил: «Послушайте, мой дорогой капитан, предположим, что вам дарят чудную куклу... она говорит с вами. Она зовет вас: «мой милый!». Будете ли вы любить ее? Предположим вы долго находитесь с нею вдвоем на необитаемом острове, и вдруг является настоящая женщина, даже довольно некрасивая, но все-таки живая женщина. Обратитесь ли вы с вашими мадригалами к кукле? Ваш эсперанто—кукла. Французский язык—женщина». Наши товарищи эсперантисты-футуристы, забывая, что всякий язык развивается органически, сплошь и рядом преподносят нам вместо женщины куклу: живой язык подменяется мертвыми, надуманными, вымученными словообразованиями [1]).

Читатель, конечно, заметил, что здесь намеренно, с особой заостренностью подчеркивается об'ективный, так сказать, точный момент в художестве и оставлены в стороне другие значительные вопросы, связанные с теорией искусства: вопрос о сознательном и бессознательном творчестве, о вдохновении, о форме и т. д. Для такого заострения есть достаточно серьезные основания. В наши дни вопрос об искусстве, как о точном познании жизни, имеет не только теоретический, но и глубоко практический характер; мы вступаем в такую общественную полосу, когда, кроме агиток, следует подойти к серьезному художественному познанию действительности. Меж тем у нас в этой части царят довольно странные взгляды. Революция произвела не только благодетельную встряску, но и лишила многих всякой психической устойчивости, заставив забыть такое, что считалось азбукой. В записках одного из товарищей, представленных в редакцию и еще не опубликованных, содержатся следующие поучительные заметки о современных настроениях тех, кто рос и зрел в последнее десятилетие: «Всмотритесь в каждого из нас. Ведь мы все—щельники, карнизники. Выросли украдкой, на задворках, вечными пасынками, мы ничем не похожи на человека торгашей, мы ничем не приученные, не прикормленные, мы для «вчерашника» все равно, что люди, привезенные из какого-то неизвестного острова. Все у нас не так, все иначе... Мы росли, как на пожаре, в сумасшедшей гонке, в вечной беде. А потому и подход у нас ко всему серьезный, пожарный, сугубо взволнованный». Это очень верно и метко. Психологически становится понятным, как на почве такого «пожарного», «серьезного» подхода имеют известный ход крайний релятивизм, пожарность в вопросах искусства и науки. Пожарность пожарностью, а вред, который получается иногда от этой пожарности, остается вредом; мы уже видели, как тов. критики-футуристы дошли до упразднения данности, искусства и науки. К такому же упразднению в нашей текущей литературной обстановке ведет и позиция журнала «На посту». Тов. Третьяковы

[1]) Да не поймет нас читатель в том смысле, что мы не видим ничего положительного в работе „Лефа" над языком, над формой и пр. Целый ряд статей в журнале безусловно ценны и интересны, тем более, что они являются пока единственными. Очень хорошо, однако, было бы, если бы товарищи из „Лефа" умерили себя в саморекламе, в известной ненужной и вредной развязности, в фельетонной трактовке тем, чем особенно грешит первая половина № 3 журнала.

свихнулись на диалектике Маркса; усвоив ее очень поверхностно, они впали в безудержный релятивизм. Товарищи-критики журнала «На посту» свихнулись на вопросе о классовом искусстве, бултыхнувшись в тот же самый релятивизм, но несколько иначе.

Перейдем к их позиции.

III.

Сотрудники «На посту» на каждой странице усиленнейшим образом склоняют слово «классовый»: классовая литература, классовая психика, классовая поэзия и т. д. Это, конечно, не плохо, особенно в наше напряженное, исключительно «классовое» время. Однако как и в каком смысле оперируют понятием «классовый» наши критики?

«Искусство всегда служило и теперь служит могучим орудием непосредственного влияния на чувственное восприятие масс» («От редакции»).

«Литература бесспорно служит тому или иному общественному слою... Литература прошлых эпох была пропитана духом эксплоататорских классов» (Вардин) и т. д.

Все это, разумеется, верно, но для определения искусства недостаточно. Меж тем такими общими заявлениями журнал «На посту» и ограничивается. Нигде ясно и твердо не сказано, что искусство есть особый способ познания жизни, что в подлинном искусстве есть такой же точный, об'ективный момент, как и в философии и в науке. Не сказать, не отметить этого, оперируя все время понятием «классовый»—значит выбросить за борт один из главных элементов, образующих «душу» искусства. Литература, искусство бесспорно служат тому или иному классу в обществе, разделенному на таковые. Но отсюда никоим образом не следует, что данные, добытые в результате художественного опыта, лишены об'ективной ценности.

Сознательно или бессознательно ученый и художник выполняет задания своего класса. Продукты его работы идут прежде всего на потребу интересам этого класса. Успехи, характер, направление, методы научной и художественной деятельности обусловливаются господствующей *психологией* того или иного класса, психологией, в конечном счете зависящей от состояния производительных сил данного общества, следственно, изучая, показывая бытие, художник и ученый рассматривают это бытие *сквозь психологическую классовую призму*. Но в числе заданий, которые класс обязывает выполнить ученого и художника, главнейшее сводится к точному, опытному познанию жизни, *поскольку это необходимо для данного класса*. Иногда это задание сознательно или бессознательно дается в таком смысле, чтобы художник или ученый занялись искажением действительности; тогда получается псевдонаука, псевдо-искусство. Обычно искажение имеет место, когда об'ективная правда данному классу почему-либо невыгодна. Далее. Сплошь и рядом, особенно в искусстве, художник, познавая жизнь, истолковывает ее, окрашивает своими настроениями, своей «идеологией», на которых лежит классовый отпечаток. Из всего этого следует, что, помимо суб'ективных моментов, в художестве и в науке есть об'ективные. Поэтому, рассматривая искусство под углом классового расчленения общества, наши лучшие теоретики марксизма, писавшие об искусстве, никогда не забывали подчеркнуть с самого начала об'ективную, общезначимую ценность в настоящих, в великих произведениях искусства. Наоборот, вслед за просветителями Г. В. Плеханов не уставал подтверждать, что у искусства, как и у философии, один и тот же предмет. В своих книгах, в статьях, в исследованиях он умел отмечать, выделять, обнаруживать то, что у данного художника в его произведениях имеет об'ективное значение, от тех вольных и невольных искажений, которые получались благодаря суб'ективизму художника, благодаря его неверным взглядам, сословным, групповым, классовым предрассудкам (См., например, классические гениальные статьи Г. В. Плеханова о Успенском и др. народниках, о Горьком, об Ибсене, о Толстом).

Просмотрев этот об'ективный момент в художестве, забыв, что задача художника познавать жизнь, критики журнала стали фактически на точку зрения суб'ективизма в вопросах искусства. Но их суб'ективизм особый; это—суб'ективизм людей, превративших теорию классовой борьбы в метафизическую, абсолютную категорию. Их метод, их подход к художнику приблизительно таков: раз художник своими произведениями служит определенному классу, а жизнь класса определяется его интересами, то в его вещах ничего кроме классовой голой заинтересованности, направленной против другого класса, нет и быть не может. Ни о каком об'ективном содержании не может быть и речи.

Мы видели, как теоретики футуризма зачеркнули «содержание», поставив вместо него «назначение», вместо познания—цель. Тов. критики журнала «На посту» тоже вычеркивают «содержание». Вместо него у них все время подставляется идеология, миропонимание. Но идеология в науке и в искусстве это одно, а содержание, которое сплошь и рядом у ученого и художника противоречит его идеологии, это иное. Содержание здесь трактуется исключительно как передача суб'ективных настроений, мыслей, чувств художника, а не как результат работы над об'ектом. В этом суб'ективизме точки зрения *и* футуристов *и* суровых критиков «На посту» вопреки их расхождениям в других областях совпадают. Недаром тов. Родов пишет: «в понимании задач искусства они (футуристы. *А. В.*) довольно близко подошли к формулировке, данной этим задачам группой «Октябрь». Все дело, по мнению Родова, в том, что, к сожалению, футуристы по-прежнему увлекаются эстетическими упражнениями, деланием языка, изобретательством новых слов и т. п. С нашей точки зрения основной грех футуризма не в этом, а в суб'ективистском понимании задач искусства, чего Родовы не замечают, так как они сами суб'ективисты.

Усвоив общие положения, что чистого, внеклассового искусства нет, что художник—сын своей эпохи и класса, что теория, трактующая художественное творчество, как самодовлеющую в себе замкнутую цель, противо-

речит марксизму—критики «На посту» решили, что ни о каком об'ективизме не может быть и речи, что всякое художество насквозь пропитано узко-классовым, узко-утилитарным суб'ективизмом. *Эта вульгаризация теории классовой борьбы есть особая разновидность релятивизма, доведенного до абсурда. Из тонкого оружия марксистской критики в таком понимании теория превращается в обух, которым гвоздят направо и налево без всякого толку и без разбору. Нет общества, как особого организма, развивающегося в рамках классовой борьбы. Что в формах классовой борьбы идет вперед, прогрессирует или развивается все общество в целом, что в этих формах совершается накопление материальных и духовных ценностей—это с такой точки зрения должно казаться нелепым, вредной ересью. Классовая борьба превращается в самоцель, она самодовлеюща, она не служит средством для поступательного развития человеческого общества. Никакой преемственности от одного класса к другому нет и быть не может. Наука, искусство и т. д., находившиеся в руках одного класса, пригодны только на слом для другого класса антипода, так как ничего в них помимо классового суб'ективизма, заостренного против интересов этого иного класса, нет.* Достаточно поэтому сказать про такого-то ученого, художника «буржуазный», чтобы идеологу пролетариата взять в руки обух и начать «энергично» «распространять пространство».

Так наши критики и делают.

Старое искусство является искусством командующих классов, буржуазии и дворянства. В соответствии со своим пониманием классового характера искусства Лелевичи и Родовы считают, что основная задача литературы наших дней сводится к тому, чтобы освободиться от содержания (идеологии) и от формы классиков. В программной статье от редакции говорится: «Прежде всего, пролетарской литературе необходимо окончательно освободиться от влияния прошлого и в области идеологии, и в области формы». И дальше: «мы будем бороться с теми стародумами, которые в благоговейной позе, без достаточной критической оценки застыли пред гранитным монументом старой буржуазно-дворянской литературы и не хотят сбросить с плеч рабочего класса ее гнетущей идеологической тяжести». Этот мотив несколько раз повторяется и в других статьях, доходя в заметке тов. Берсенева до наивного, но очень характерного утверждения, что «те или иные буржуазные писатели» не могут эволюционировать «в сторону пролетарского строительства жизни».

Г. В. Плеханов находил естественным и неизбежным отрицательное отношение нового класса, пришедшего на смену старого, к литературе последнего. Это и в самом деле так. Но такое стремление законно только в той мере, в коей оно правильно и разумно учитывает, что молодая литература нового класса должна взять от литературы прежней эпохи как непременное условие для дальнейшего своего развития и что она должна отбросить как ненужный и вредный пережиток. Сам Г. В. Плеханов никогда не грешил огульным отношением к науке и к искусству буржуазно-помещичьей культуры; он

умел находить «меру вещей» и, например, указывая на ограниченность взглядов французских и русских просветителей, неизменно отличал в них об'ективно-ценное и действенное с точки зрения диалектического материализма. Для наших суб'ективистов вопрос прост, как палка. Раз буржуазный, следует стремиться к окончательному освобождению.

Тот же Г. В. Плеханов одну из основных задач марксистской критики видел в том, чтобы найти социологический эквивалент произведения. Такое определение необходимо: мы узнаем благодаря такому анализу, что данное произведение созрело на основе таких-то черт классовой психологии; мы определяем, в какой мере эта психология, эти чувства, мысли, настроения соответствуют интересам всего общества в лице наиболее передового и наиболее жизнеспособного класса в данный исторический период. Таким путем познается место, роль, определяется вес данного учения, художественного обобщения в текущей общественной борьбе. Но как далеко ни шел бы наш анализ в этом направлении, нам не удалось бы установить соответствия научного или художественного открытия об'ективной правде. Поэтому великий теоретик марксизма дополнял свое первое требование другим—необходимостью эстетически оценить данное художественное произведение. Эстетическая оценка в искусстве соответствует логической оценке в науке. Эстетическая оценка в нашем понимании не является эквилибристикой, смакованием красоты ради красоты, любованием во имя любования. Эстетически оценить произведение значит определить, насколько содержание соответствует форме; говоря иными словами, насколько содержание соответствует об'ективной художественной правде, ибо художник мыслит образами: образ должен быть художественно правдив, т.-е. соответствовать природе изображаемого. В этом—совершенность, прекрасное в произведении художника. *Ложная идея, ложное содержание не может найти совершенной формы,* т.-е. не может глубоко эстетически захватить, «заразить» нас, и если мы говорим—идея неправильна, но оправлена в прекрасную форму,—то это нужно понимать в очень узком, очень условном смысле.

Суровые критики вместо отыскания социологического эквивалента произведения, как мы покажем дальше на отношении их к попутчикам, ограничиваются голым общим схематизмом: буржуазный, мелко-буржуазный, пролетарский. Эстетическая же оценка произведения в ряде критических статей у них просто отсутствует. В этом смысле очень показательна статья тов. Волина, в ней эстетическая оценка подменена отысканием криминальных фраз и выражений.

Тов. Вардин совершенно правильно рекомендует писателям, которые стараются быть «ни в тех, ни в сех», заняться серьезным прохождением курса полит-грамоты. Многим из наших художников в высшей степени полезно прислушаться к подобным советам. Но из-за этого нельзя забывать, что у художника есть своя основная цель—художественно правдиво воспроизводить жизнь. Вопрос, следовательно, не в одном усвоении полит-грамоты, как то думает тов. Вардин,—он гораздо серьезнее и глубже. Что толку в том,

что у нас целые кружки заняты передачей газетных передовиц в рифмованных строках. Передовицы читают, а «поэтическая» полит-грамота преспокойно продолжает лежать и загромождать склады, демонстрируя одни лишь благие намерения, которыми, как говорят, весь ад вымощен. Тов. Вардин советует нашим писателям, кокетничающим своим пренебрежением к политике, поучиться у Буниных и Мережковских, которые заняли определенную, четкую партийную линию. Тоже недурной и своевременный совет. Не нужно, однако, забывать, что, «самоопределившись», Бунины и Мережковские ни единой художественной вещи не создали, а писали дрянные газетные статьи под Бурцева. Да не будет у нас такого «самоопределения». Бунины и Мережковские сделались литературными импотентами потому, что «самоопределились» в сторону мракобесия, за которым нет исторического будущего; «самоопределение» в сторону коммунистической полит-грамоты ведет художника к усвоению лучшего идеала, до которого дошло человечество. Это—существенная разница. Наши колеблющиеся художники обязаны итти плечом к плечу с новыми строителями, но пусть они это делают так, чтобы читатель сказал: это художественно-правдиво и верно. А для этого они должны не выдумывать, не подгонять свои вещи под готовые шаблоны, не перелагать передовиц, а глубже, внимательнее, сосредоточеннее всматриваться в действительность, показывать жизнь, соединяя художественную правду с идеалами коммунизма.

То правда, что разные эстетствующие, уставшие, опустившиеся, изверившиеся, растерявшие все «живые трупы» любят надевать на себя маску об'ективности и под этой маской протаскивать мещанский, обывательский, старо-дворянский и буржуазный идеологический хлам. Не об этой мнимой об'ективности идет здесь речь; и не о том, чтобы художник удалялся на вершины неведомого Парнаса. Здесь речь идет о точности и об'ективности, которую мы находим у Шекспира, у Гоголя и у Толстого, о той, наконец, каковая с познанием жизни соединяет высокое поучение, изгоняя темноту, пошлость, дрянь и гной нашей жизни.

Переходим к попутчикам.

IV.

Позиция журнала «На посту» в отношении к попутчикам весьма выразительна. Можно без преувеличения сказать, что главная цель журнала—в том, чтобы согнать попутчиков с места, занимаемого ими в сегодняшней литературной жизни. «Мы будем,—говорится в редакционной статье,—бороться с теми Маниловыми, которые из гнилых ниток словесного творчества «попутчиков», искажающих нашу революцию и клевещущих на нее, стараются построить эстетический мостик между прошлым и настоящим».

Как из *гнилых ниток* словесного творчества строится эстетический *мостик* и почему нужно особенно рьяно бороться против такого заведомо безумного предприятия—неизвестно. Но дело не в этом. Раньше отмечено

было, что журнал «На посту» имеет в виду бороться за «окончательное» освобождение социалистического отечества от идеологии и от формы старого искусства. Но старое искусство в лучших своих образцах лучших времен является самой могучей, самой первой, самой серьезной, самой надежной попутчицей революции. С другой стороны, не подлежит сомнению, что современные попутчики в «эстетическом мостике» между старым искусством и искусством сегодняшнего дня очень и очень повинны. Такой «мостик», действительно, существует. Родовы и Лелевичи и здесь последовательны: об'явив поход против «монументов» старого искусства, они должны были об'явить священную войну против современных литературных попутчиков революции.

Для более полного уяснения позиции журнала следует также остановиться на тезисах, принятых по предложению тов. Лелевича группой писателей «Октябрь». Там говорится: «Мелко-буржуазные группы писателей, «приемлющих революцию», но не осознавших ее пролетарского характера и воспринимающих ее лишь как слепой анархический мужичий бунт («Серапионы» и т. п.), отражают революцию в кривом зеркале и неспособны организовать психику и сознание читателя в сторону конечных задач пролетариата. Поэтому положительного воспитательного значения для рабочего класса они иметь не могут. Но, вместе с тем, они способны сыграть некоторую роль в деле притупления вражды к революции со стороны колеблющихся мелко-буржуазных кругов и внедрения в сознание этих кругов мысли о необходимости делового сотрудничества с правящим пролетариатом.» В связи с этим «тезисы» настаивают на том, чтобы пролетарскую литературу сделать главной опорой, а «для дезорганизации» сознания противника использовать литературу попутчиков, как подсобную силу. Это называется—установить единую партийную линию.

Как на практике намерены осуществить установление этой линии наши критики в противовес «неразберихе», «литературно-критической чехарде», в коих повинны «некоторые редакторы» и какие-то «высокоученые попустители»,—об этом недвусмысленно говорит все содержание № 1 журнала. В отношении старой литературы Европы и России предполагалось, как отмечалось выше, «окончательно освободиться». Для современных попутчиков имеется в виду введение процентной нормы,—судя по всему суровой до чрезвычайности,—так как попутчики занимаются главным образом клеветой на революцию, в лучшем случае, отражением ее в кривом зеркале. Непонятно, как они могут при таких своих свойствах помогать пролетарским писателям дезорганизовать врага. Остаются по утверждению тов. Авербаха «Леф», «Кузница» и «Октябрь». Но с «Кузницей» дела обстоят мрачно. Согласно раз'яснению тов. Лелевича, они—«декаденты». Ингулов полагает, что они—«бесхарактерные нытики», а тов. Авербах считает, что их постепенно засасывает мещанство. С «Лефом» тоже до крайности неблагополучно. По крайней мере тов. Родов, несмотря на свои утверждения, что в формулировке задач искусства «Леф» приближается к «Октябрю», все же в итоге уверяет:

«в настоящее время мы имеем небольшую кучку футуристов, из которых только некоторые могут быть, и то со значительными оговорками, приемлемы для революции». Остается «Октябрь». Там никого чистить не надо, там колыбель молодой русской литературы, «там чудеса, там леший бродит». Пуритане наши еще не добрались до современной «большой» и «средней» западной литературы: до Уэллса, Келлермана, Леонарда Франка и др. Но это, разумеется, до поры до времени. Судя по всем данным, критики будут и здесь неукоснительны и будут настаивать на изгнании и этих филистимлян, ибо они принадлежат к кругам западной буржуазной интеллигенции и не являются коммунистами. Так обстоит дело «на литературном участке идеологического фронта».

Получается столь мрачная картина, что—либо в воду бултыхайся, либо становись во всеоружии на посту. Кругом мещанство, клевета, искажение, декаденты, и даже единственная отрада «Октябрь» не исправляет положения, потому что при всех своих доспехах и при всей своей неукротимости и отчаянности—спасти «литературный участок» не может. Со стороны-то это видней.

Некий администратор Курнатовский у Тургенева полагал относительно художества, что «оно и ненужно, но в благоустроенном государстве допускается». Родовы и на это идут с трудом. Говоря серьезней, перед нами явно дикая фантасмагория, действительно,—нелепая неразбериха. Позиция «На посту» в практике ведет не к выпрямлению партийной линии, а к уничтожению и к удушению современной советской литературы и пролетарской и непролетарской. В чем же дело? Откуда сие?

Путаница наших товарищей, приведшая к тому, что они вынуждены зачеркивать и старое и новое искусство за исключением одной очень небольшой и очень юной группы, происходит все от того же неумения применять теорию классовой борьбы к вопросам искусства. *Ни в редакционной статье, ни в упомянутых тезисах не делается никакой серьезной попытки ответить на вопрос, кто такие мелко-буржуазные попутчики. Тем более не задаются тов. Лелевич и Родов вопросами, есть ли в их творчестве элементы художественной, об'ективной правды, в чем они выражаются, если выражаются.* Наши критики довольствуются одним: мелко-буржуазный и—баста; никакой положительной пользы сознанию читателя мелко-буржуазный писатель принести не может. Ссылка на то, что они воспринимают революцию как анархический, слепой, мужицкий бунт, очень обща, недостаточна и во многих случаях просто неверна. Наши попутчики—народ довольно пестрый. Часть их следует отнести к новой интеллигенции, выпестованной революцией. Они беспартийны, но они боролись за нас, за советскую землю. Они выросли из революции, они дети революции, ее воспитанники. Они оттуда, откуда пополняются рабфаки, советские школы и т. д. Таковы: Всев. Иванов, Сейфуллина, Ник. Тихонов, Асеев, А. Малышкин, беспартийные беллетристы «Кузницы», Н. Огнев, Петр Орешин, А. Сигорский и др. Неверно, что они воспринимают революцию как анархическую, слепую, мужицкую стихию.

Обычно отношение у них к мужику сторожкое: они понимают ограниченность его кругозора. Но они знают нашего крестьянина, знают, что, делая революцию, наш крестьянин окрашивал ее иначе, чем рабочий, и как подлинные художники они не могли пройти мимо этого факта. Но все их симпатии на стороне города, рабочих, коммунистов. Их железную, организующую и дисциплинирующую руку они признают (Никитин у Иванова, город у Сейфуллиной и пр.). Недостатки, какие у них имеются в подходе к коммунистам, об'ясняются сложностью и новизной темы, так как «кожаные» люди на Руси—явление последних лет; они мало знают внутренний быт коммунистической партии, и это тоже кладет свой отпечаток на их вещи. Но они художественно честны; их работы дают куски подлинной жизни, а не сладостно творимые легенды; живую жизнь, живого человека они начали изображать еще задолго до призывов тов. Авербаха и Лелевича. Эти попутчики первые ударили по деревянным агиткам, по отвлеченности и схематике в художестве. Они подошли к *русской* революции, а не к революции вообще вне времени и вне пространства; вместе с тем они далеки от национализма, сменовеховства и т. п. Такие вещи, как «Дитё», «Полая Арапия», «Цветные ветра», «Бронепоезд» В. Иванова, «Перегной» Сейфуллиной, «Падение Даира» А. Малышкина, как стихи Тихонова, Асеева и другие более мелкие вещи останутся ценными художественными документами нашей эпохи. Изображая и отражая настоящую жизнь, помогая познавать ее, они в этом смысле способны и организовать психику читателя в нужном для коммунизма направлении, ибо нам на потребу идет не только политграмота, но и то, что помогает обогащаться художественными и иными знаниями. Общее освещение, какое они дают революции, для нас приемлемо, а от недостатков они стремятся освободиться в меру своих способностей и сил. И сколько бы тов. Лелевич ни требовал для них процентной нормы, они будут занимать такое место в литературе, какое принадлежит им по праву в зависимости от их таланта и приносимой пользы.

Другая группа попутчиков тоже, довольно пестрая, состоит из старых интеллигентов («большая» литература) и их детей, выросших во время революции. Таковы из «стариков» М. Горький, В. Вересаев, А. Толстой, И. Эренбург, а из молодежи Бор. Пильняк, Ник. Никитин, В. Лидин, Мих. Зощенко и многие иные. Это—осколок старой интеллигенции. При всех психологических и художественных различиях их роднит то обстоятельство, что им «деваться некуда», как итти и по-своему служить посильно русской революции. У них тьма тем всяких предрассудков. Один ушиблен жестокостью и азиатчиной русской жизни (М. Горький), другой оправдывает большевизм с каких-то надмирных, надзвездных высот и беспомощно стоит «в тупике» перед лицом текущей жизни (В. Вересаев), третий видит новых Гусевых, но не верит в Европу и верит в русский дух (А. Толстой), четвертый тоже видит только гибель Европы, не находит никаких творческих исторических сил и заражается своеобразным историческим нигилизмом (Илья Эренбург); пятый путает кожаные куртки и допетровскую Русь (Борис Пильняк); шестой

борьбу красных и белых изображает, как насилие над подлинной жизнью, которая идет своим чередом (Н. Никитин). Со всеми этими предрассудками, с этим суб'ективизмом коммунистической критике надлежит вести умелую и твердую борьбу. Но вести борьбу это—одно, а требовать изгнания—совсем иное. Ценой тягчайших усилий примиряют себя с революцией многие из «стариков», но примиряют. Разложение буржуазной цивилизации, непререкаемость русской революции, распад старой интеллигентской идеологии, первые свежие побеги новой русской действительности на почве, богато вспаханной революционным плугом,—это и многое другое заставляет этих писателей, каждого по своему, итти с русской революцией, а не против нее. В частности, новое интеллигентское поколение в лице Бор. Пильняка и Н. Никитина, это не современные Санины, а дети Саниных, насмотревшиеся на наготу отцов своих. Они сами в большой степени отравлены их ядом, но пытаются найти выход в новой революционной общественности,—такова животворная сила русской революции. Их «осанна» ей сплошь и рядом перебивается реакционными, полуреакционными, либо обывательскими настроениями; их эротизм тащит их часто в сторону от новой общественности. Они плохо понимают и знают рабочего. Где кинут многие из них свой якорь в конце концов, неведомо, но пока существует Советская власть, пока «революция продолжается», они, думается, будут говорить: «мне, не большевику, вообще легче вести компанию с большевиками: у них есть бодрость и радостность» (Бор. Пильняк).

У «стариков» есть на-лицо большое мастерство, понимание существа искусства, умение и выработка. Некоторые из них пользуются европейской и даже мировой известностью. Мы не проповедуем пиэтета, но нужно уметь ставить все на свое место. Молодые—тоже художественно одаренные писатели. Неверно, что это—мертвый хлам, центроужи, пасквилянты и клеветники. Горький за время революции дал шедевр в литературе о Толстом («Воспоминания о Толстом»). Его «Автобиографические рассказы», «Заметки», «Отшельник» напоминают лучшие его вещи. Как будто он вновь вполне нашел себя. Можно как угодно относиться к роману Толстого «Аэлита», но его Гусев—центральная фигура в романе—интересное художественное обобщение. Роман в настоящее время переведен на несколько языков и по-своему будет прокламировать на Западе Гусевым нашу Красную армию. «Хулио Хуренито» И. Эренбурга—очень интересная и ценная художественная сатира. Пильняк от допетровской Руси, от метельности и бунта, через шпенглерианство («Третья столица») пришел к своеобразной заводской романтике, к признанию «черной руки рабочего», которая «как орлиная лапа» вмешалась в серую русскую метель, а отсюда—к проповеди союза интеллигенции с коммунистами на почве культурничества («Повести о черном хлебе»). Неверно, что у него только пол, эротика; Пильняк двоится между индивидуализмом, эротикой и новой общественностью. От «смертельного манит» он ищет упорно выхода к русскому октябрю и к той новой жизни, что ныне выковывается. Один из самых талантливых молодых беллетристов Н. Никитин долго путал тех, у «кого глаза надежней и медяней путовицы» с полуреакционным и обывательским подходом к революции, хотя суб'ективно он не был реакционером. В «Бунте» от этой расколотости писатель отошел. В этом смысле особенно характерна последняя переработка повести «Ночь», в которой Никитин нашел, наконец, нужные слова для кулака Кузьмы.

В этом лагере, повторяем, и теперь далеко не все благополучно. Не раз и не два критикам коммунистам придется еще «за ушко да на солнышко» выводить напоказ все дряблое, обывательское, упадочное. Но мы не будем забывать то положительное, что они дают, не будем заниматься выуживанием фраз и отдельных строк, оставляя в стороне содержание в целом, так что художественная суть произведения остается неведомой для читателя.

И у той, и у другой группы попутчиков есть некоторые общие черты, особенно у молодежи. Они не мистики, а реалисты в письме, и это очень здоровое и положительное явление. Они стремятся отразить жизнь, а не подогнать ее под шаблоны, хотя бы и хорошие. Их отношение к буржуазной цивилизации отрицательное. Прошлый царский уклад, растеряевщину и окуровщину, дряблость нашей интеллигенции они ненавидят и сознают, что только с большевиками и через них намечается действительный выход из тупиков, созданных всесветными плутами и захребетниками трудовых масс. Вместе и на-ряду с коммунистами-художниками: с Демьяном Бедным, Аросевым, Ю. Либединским, С. Семеновым, с Гладковым, «кузнецами», с Маяковским, стоящим где-то на отшибе, но очень к нам близко, они являются наглядным аргументом революции. Они свидетельствуют, что Советская власть не одинока, не изолирована в стране, что у нее и в ней—огромная притягательная сила, что ее позиция достаточно крепка, что она располагает целым кадром талантливых художников «божьей милостью», что русская революция не импотентна в духовном, а следовательно, и в иных смыслах, что рабочие, крестьяне, наиболее демократичная, разночинная интеллигенция («кухаркины дети»), совершившие революцию,—не разрушители, а подлинные творцы будущего. Если журнал «На посту» попадет в руки, например, нашей зарубежной эмиграции, он возбудит там только довольное урчание.—Позвольте, «у них» в литературе нет ничего, кроме Родова и Лелевича, плюс еще небольшой группки. Даже пролетарские писатели от них отшатнулись и ушли «к нам». «Они» в стране одиноки, «они»—каста, замкнутая группа без поддержки: «они» живут в вымороченной атмосфере всеобщего недоверия. К счастью, для республики советов картина, нарисованная пуританами журнала «На посту», правде не соответствует. Советская власть с каждым месяцем укрепляет свои позиции в стране и в мире, несмотря на торможение Запада, вопреки тягчайшим условиям в области хозяйства и достаточно дрянного административного аппарата. Этому укреплению в художестве соответствует тяга к нам, советская ориентация, распад в лагере наших врагов, сочувствие в значительных, лучших кругах буржуазной интеллигенции Запада и России (Уэллс, А. Франс, Ромэн Роллан, Бернард Шоу, А. Толстой, Эренбург и проч.). И недаром российская эмигрантщина обливает помоями Уэллсов и Толстых, Горьких и Эренбургов; недаром он замалчивает нашу новую моло-

дую советскую литературу: Ивановых, Казиных, Сейфуллиных, Малышкиных. Очень хорошо она знает, в чем тут дело. Она хорошо чувствует и сознает, что ставка на духовную изоляцию большевиков проваливается с таким же треском, как провалилась ставка на изоляцию материальную.

Тов. Ленин как-то заметил, что каждая группа, каждый слой идут к коммунизму своими, особыми путями, что путь к коммунизму, скажем, инженера совсем иной, чем у рабочего. Это нужно твердо помнить и не бояться разнобоев, уклонов, идеологических вывихов, не устраивать институтских истерик, когда художник, воспроизводя жизнь, окрашивает свое произведение иногда подозрительной идеологией, вносит в него массу всяческих предрассудков. В наших руках печать, типографии, издательства, газеты, журналы; мы сумеем отделить об'ективно ценное от суб'ективной отсебятины автора.

Что дали об'ективно ценного наши литературные попутчики?

Не очень многое, но кое-что дали.

Вершинин, Син-Бин-У, Никитин, Калистрат Ефимыч, партизаны в ряде рассказов иногда необычайно красочных и сильных, как «Дитё», Васька Запус, Кирилл Михеич у Всеволода Иванова; — новые люди, крепкие и простые, как гвозди у Н. Тихонова: большой человек, которому не под силу будничная чушь—у Маяковского; красноармейцы, берущие Даир у Малышкина; быт провинции в революцию у Пильняка («Раз'езд Мар» и т. д.), Гусев у Толстого; крестьяне комбедчики у Сейфуллиной. Антон Черняк и «спецы» у Никитина; старая новая деревня, голодающие дети, новые следопыты у Неверова; интеллигенция в тупике у Вересаева; распад Запада у Пильняка и Эренбурга; ряд бытовых сцен, зарисовок у этих и у других писателей; старая жуткая Русь в последних вещах М. Горького,—вот случайный, неполный, конечно, отрывочный перечень того, что дали наши попутчики за это время. Они явно не поспевают за жизнью, но за два с половиной года литературного оживления это не так уже и мало. Во всяком случае читателю они дают настоящий художественный материал, они изображают, показывают. Дело не в пролазах и в пронырах, которые облапошивают «добродушных» большевиков, а в том, что *у нас 95% России является попутчиками коммунистов*, и это не может не отразиться на судьбах новой литературы. Наши журналы не потому радушно открывают двери попутчикам, что в силу нэпа имеют к ним особое и преступное пристрастие, а потому, что Демьяном Бедным и повестью Ю. Либединского «Неделя» русская современная литература ограничиться не может. Ведь это факт, что наиболее яркие дарования мы находим в лице Иванова, Тихонова и др. попутчиков, что они первые сказали живые слова о живых людях нашей революции, если исключить «Двенадцать» Блока (тоже попутчика), Демьяна Бедного и еще очень немногое. Честь и место писателям коммунистам, пролетарским писателям, но в меру их таланта, в меру их творческой способности. Партийный билет—великое дело, но размахивать им не к месту не следует.

Товарищи Лелевич и Родов очень любят твердить об организации психики читателя. Нужно, однако, усвоить и понять, *как* художник организует

эту психику. Противникам попутчиков кажется, что все дело очень просто: художник только и делает, что проводит «идеологию»; но дело гораздо сложней: в искусстве и в науке должно быть об'ективно-ценное содержание, иначе это не искусство и не наука. Это содержание очень сложными способами переплетается с «идеологией». Запутавшись в суб'ективизме, наши критики естественно приходят к упрощенному до вульгарности методу. Тов. Лелевич, например, пишет: «Необходимо критически пересмотреть и отношение к мелко-буржуазным попутчикам. Тут речь идет не столько о качестве, сколько о количестве. Но ведь даже Маяковский... уже знает о переходе количества в качество... Только тогда Ивановы и Никитины смогут выполнить свое дело дезорганизации сознания наших противников, когда основные командующие высоты литературы будут в руках пролетариата и его партии». Просто и откровенно: дело не в качестве, а в количестве. Введите процентную норму, и все дело в шляпе. Есть ли достаточные художественные данные у пролетарских писателей, благополучны ли они сами по части политграмоты, что дают мелко-буржуазные Ивановы и Тихоновы, есть ли в их вещах что-нибудь об'ективно-ценное, в каком идеологическом состоянии они находятся, куда и откуда идут они, обо всем этом либо почти не говорится, либо говорится походя, между прочим. Нет, речь идет и должна итти именно о качестве, а не о количестве, не о том, сколько писателей попутчиков—принять в издательство, в журнал, и сколько места в них уделить коммунистам писателям, а о художественных и иных достоинствах произведений. «Речь идет не о качестве, а о количестве». С этой точки зрения вполне понятна позиция журнала, который ничего заслуживающего внимания в литературе, кроме «Октября», не нашел и дошел до утверждения, что мы находимся «на литературном участке» в горестном и печальном одиночестве. Похоже, что здесь споры излишни. Сколько бы мы ни доказывали, что такая-то группа попутчиков талантлива, изображает подлинную жизнь, в идеологическом смысле особых возражений не вызывает, беспощадный и сокрушительный аргумент готов: речь идет не столько о качестве, сколько о количестве. Понятно и естественно далее, что для торжества иного количества («Октябрь» прежде и превыше всего) требуется скомпрометировать «врага», доказать, что помимо пасквилей и клеветы попутчики в сущности пока ничего не дают. Этими доказательствами и занимается журнал «На посту».

И какие хитроумные Улиссы! С введением процентной нормы количество перейдет в качество: Вс. Иванов, Н. Тихонов, Пильняк, Никитин, Асеев, Маяковский, М. Горький и т. д. из центроужей и пасквилянтов превратятся в дезорганизаторов сознания противников, а пролетарские писатели («Октябрь») будут «организовывать» психику читателя в нужном направлении. В журнале, имя рек, например, помещаются стихи Родова и Лелевича, а на подмогу к ним будет присовокуплен Н. Тихонов. Стихи Родова и Лелевича, перепевающие Тихонова, будут «организовывать» в нужном направлении, а стихи Тихонова будут вносить расстройство в ряды мелко-буржуазной массы; воспитательно-полезного пролетарскому читателю они ничего дать не

могут, и лучше вообще ему их не читать: зачем же читать то, что не может иметь положительного эффекта? Не верьте, читатели пролетарии: поэт Тихонов, как правильно отметил тов. Луначарский, звезда первой величины, а многие из «коммунэр» пойдут на удобрение, ибо при всех их отличных идеологических качествах художественно они очень слабы. Не верьте, что Тихоновы полезны только для мелкой буржуазии, а для вас бесполезны; не в меру радетельные критики, сами тогда не сознавая отчетливо, хотят держать вас на третьесортном, а лучшее: Тихоновых, Ивановых, Горьких и проч. отдать обывателю, мелкой буржуазии. Это—вздор.

Далее, почему положительного воспитательного значения для рабочих не могут иметь писатели, способные, по утверждению Лелевича, внедрять мысль о необходимости делового сотрудничества с правящим пролетариатом? Раз они на это способны, хотя бы в некоторой мере, значит они видят в правящем пролетариате нечто положительное, исторически ценное и необходимое; они должны, очевидно, в революции понимать роль пролетариата, его удельный вес, но тогда они не бесполезны и для рабочего класса. А если принять во внимание, что художник обязан давать художественную правду и отображать действительную жизнь, а не только агитировать, что Тихоновы и Ивановы призваны внедрять сознание о сотрудничестве в головы мелко-буржуазной массы, составляющей у нас 95% населения, что наша юная пролетарская литература еще очень слаба, а среди попутчиков есть писатели «божьей милостью», что они первыми заговорили в художественной прозе и поэзии о живом человеке революции, если принять все это во внимание, то требование процентной нормы для попутчиков покажется одним очень прискорбным недоразумением. Прибавьте к этому, что живем мы в очень грозном окружении врага, готового впиться в нас зубами и чем попало, что при таких обстоятельствах каждый человек, пусть по-своему, по-кривому, очень невыдержанно, с очень большим грузом прошлого, но желающий принести пользу республике советов, должен найти свое место, а не выбрасываться фактически за борт.

Трудный и сложный вопрос о попутчиках, о художественной политике в современной литературной жизни подменяется очень легким «средствием»—просмотром трудовой книжки и введением процентной нормы. Трудовую книжку писателя просмотреть всегда полезно, но за «диалектикой» тов. Лелевича итти следом решительно нет расчета, по той простой причине, что теория классовой борьбы в применении к вопросам искусства это одно, а «диалектические» рассуждения на тему об этой норме—это совсем, совсем иное. То правда, что, превратив теорию классовой борьбы в метафизику, в абсолют, вульгаризировав ее, наши критики должны были всю нашу молодую литературу об'явить либо бесполезной, либо контр-революционной, требовать для нее процентной нормы, при чем и здесь они впали в ряд недоразумений; вывихивающим мозги, декадентам, клеветникам, исказителям не надо давать нормы, а надлежит дать погулять «по европам».

Отождествив художество с агиткой, рассматривая его как продукт исключительно суб'ективных настроений, тов. критики журнала «На посту» должны

были вместо анализа содержания заняться усиленно выуживанием цитат, оставляя художественную суть произведения сплошь и рядом совсем в стороне, либо освещая ее мимоходом. При этом, если художественная зарисовка не соответствует шаблону, от которого отправляется критик, художника отправляют по ту сторону баррикад, об'являют декадентом, посредственностью и пр.

Два-три примера. Тов. Волина в содрогание приводит, как Илья Эренбург рисует портреты вождей нашей революции. Про Ленина написано, что он точен, как аппарат, что у него конденсированная воля в пиджачной банке, что сначала он сиднем сидел за книгами или за кружкой бюргерского пива, а потом в две недели стал мифом; про Троцкого сообщено, что этот доморощенный Буонапарте—вождь степных орд и треугольник; относительно Бухарина, что он молоденький веселый грызун. Нельзя писать, что у Ч. К. табун автомобилей, что секретарь Ц. К. тычет самопишущим пером в чернилицу, что у коммуниста Аша волосики на всех несвойственных местах, а глаза, как у щенят, что паек он кому-то отдает, что у другого коммуниста угреватый нос. Никитину приписывается «основная мысль», которую он, якобы, проводит в «Рвотном форте», что с революцией ничего не изменилось, и это на том основании, что он заметил про воен-спеца Дандрюкова: при нем в форту идет все по стародавнему, как при Екатерине. При критической расценке «Лефа» тов. Родовым треплется все та же «згара-амба» Каменского, у Пильняка отмечается эротика, доказывается, что он грустит о выгнанных князьях, что в мужиках он видит только зверей и т. д.

Не могу здесь умолчать о критике тов. Родова, данной им беллетрической части «Красной Нови» в № 21 «Спутника коммуниста». Не берусь судить, насколько все здесь удачно. Охотно соглашаюсь, что были и серьезные промахи, но руку тов. Родова решительно отвожу, ибо критика эта, как бы сказать, ну, суб'ективна, что ли... Оказывается, что Всев. Иванов в «Бронепоезде» обнаружил, что он чужд революции. Почему? Видите ли, у него есть мужики, которые за «интернасыналом» ничего не чувствуют. Потом, у него «движущей силой революции» для мужика оказывается земля. Потом, у него коммунист Пеклеванов изображен «чуть ли не карикатурно»: он у автора «маленький веснущатый человек, в черепаховых очках», не в пример мужику партизану и так далее. Остальное все в том же роде. Тов. Родов даже не ставит вопроса, как насчет Интернационала полагают сибирские крестьяне партизаны, в какой они, действительно, мере движущей силой считали землю, верно ли, что Пеклевановы с виду очень маленькие бывают. Нет, по Родову сибирские партизаны должны были стоять только за Интернационал, в земле они не должны были видеть движущей силы, Пеклевановы должны быть рослыми детинами. На весь этот «криминал» можно с неменьшим успехом отвечать цитатами от обратного. В «Лефе» можно указать ряд интересных статей по теории искусства, можно указать на замечательно искреннюю, талантливую поэму тов. Маяковского «Про это» [1]), у Пильняка,—что революция продолжается, о ко-

жаных куртках, о распаде Европы, о своеобразном мужицком большевизме, у Никитина «про медные пуговицы», всю «Барку», у Эренбурга страницы, рисующие коммунистов как подвижников. Важно, однако, не это. И у Эренбурга, и у Пильняка, и у Никитина есть много, что вызывает на резкие возражения. В чем их шуйца, в двух словах отмечалось выше, а раньше в других статьях мы этого касались более подробно. Но для того, чтобы это обнаружить по-серьезному, нужно дать оценку всего произведения в целом, проанализировать содержание, форму. Ахать же по поводу Аша, у которого волосики растут там, где не следует, просто смешно [2]).

Об'ективно позиция журнала «На посту» гонит попутчиков от Советской власти в лапы нэпманов. Введение «процентной нормы» по требованию тов. Лелевича, при нынешних условиях, привело бы к тому, что попутчики волей-неволей вместо сотрудничества с Советской властью начали бы толкаться в разные нэпмановские частные издательства. Но эта художественная политика ведет и к изоляции молодых писателей и поэтов из «Октября» и других подобных кружков от попутчиков, от западно-европейской литературы, представленной в лучших ее образцах. Это уже началось. Поход против «декадентов» и «мещан» из «Кузницы», способы расправы с «Лефом», с непомерными прославлениями «Октября» привели пока к тому, что водораздел между «Октябрем» и этими организациями только увеличился. И «Леф», и «Кузница» в очень многом вызывают самые серьезные возражения: но возражения возражениями, а обух обухом. Мало того, не трудно догадаться, что и для «Октября» воплощенный в практику подход к искусству и к художнику со стороны критиков «На посту» ведет к литературной смерти, ибо нельзя ни шагу двинуться вперед, признав правильными методы критики тов. Родовых. Если этого «Октябрь» не понимает, скоро поймет и убедится на практике.

Неверно, что линия, проводимая «некоторыми редакторами» и какими-то «высокоучеными попустителями», есть неразбериха, чехарда и т. п. Воронские и проч. взяты под обстрел только потому, что у наших критиков не хватило смелости назвать «высокоученых попустителей», не хватило смелости признать, что высшие органы партии следят за линией, проводимой Воронскими. Это Родовым прекрасно известно. Конечно, партия неповинна в отдельных упущениях, ошибках со стороны редакторов и «попустителей». Да и Воронские не берут на себя смелости утверждать, что они в этом сложном и новом деле не делали и не делают промахов, ошибок и т. д. Отнюдь не претендуя на непогрешимость, мы все же надеемся, что партия не пойдет вслед за Родовыми и Лелевичами, полагающими, что речь в вопросе о попутчиках идет не столько о качестве, сколько о количестве, что помимо «Октября» у нас ничего нет, что заслуживало бы коммунистического внимания.

Наши литературные разногласия как нельзя лучше напоминают внутрипартийные споры не очень отдаленного времени о специалистах. Позиция Родовых и Лелевичей есть результат перенесения этих споров из области хозяйственной, военной и административной в область художественной литературы, точнее, в область художественной политики. Ложная и неверная сама по себе эта точка зрения не является уделом небольшой литературной группки, а отражает настроения более широких кругов нашей партии, главным образом партийного молодняка. Отрицательные, упадочные черты в творчестве некоторых попутчиков (эротика, обывательщина, смутность и мутность идеологии и пр.) усиливают и укрепляют эти настроения. В самом деле, требование процентной нормы, открытые заявления, что речь идет не столько о качестве, сколько о количестве, огульная характеристика попутчиков, нежелание поискать в их произведениях художественной правды, словечки о высокоученых попустителях, проповедь окончательного освобождения от «монументов» старого искусства, пренебрежение к эстетической оценке, утверждения, что буржуазные писатели не могут становиться на точку зрения пролетариата, а мелко-буржуазные—быть ему полезными в воспитательном

[1]) Мнение тов. Чужака об этой вещи В. Маяковского чрезвычайно неверно и свидетельствует только о том, что „практика“ Маяковского (и Асеева) очень расходится с теоретическими изысканиями тов. Чужака, являющимися более сомнительными, чем эта „практика“.

[2]) Для иллюстрации следует несколько подробнее остановиться на критике тов. Волина романа Эренбурга „Жизнь и гибель Николая Курбова“. Заполнив свою статью, в части, касающейся романа Эренбурга, своими излюбленными цитатами о том, как он изобразил коммунистов, тов. Волин полным молчанием прошел мимо главного героя его романа Николая Курбова, если не считать презрительного замечания об его „любовных упоениях“ с контр-революционеркой Катей. Это удивительное умолчание о главном действующем лице, однако, понятно: Курбов—аскет, подвижник, человек воля, понявший партию как огромное „динамо“, как организацию таких же, как он, подвижников,—организацию, которая задалась целью перестроить мир по математической формуле, раздавив всю „цыплячью“ психологию („Цыплята тоже хочут жить“). В этом—его трагедия. Он индивидуалист; в романе Эренбурга нет той живой человеческой трудовой массы, того теплого, огромного, живого, говорящего, гудящего, страдающего и радующегося комка, во имя которого коммунистическая партия бьется со старым миром. Нет этой массы и для Курбова, эта масса со своими интересами, болью, трудом, жаждой жизни низводит идеал социализма на землю, делает его плотяным, земляным, связывает „формулу“ с „цыпленком“, идеальное с реальным. Ни Курбов, ни автор этого не чувствуют. Поэтому у них социализм превратился в голую схему, в такое, что точнейшим образом разграфлено, расписано, учтено, взвешено, где живую жизнь с'ела формула. В этом понимании социализма и нужно искать „ахиллесову пяту“ интересного романа Эренбурга. Но такой подход к произведению не дает критику возможности свое внимание сосредоточить на выуживании цитат. Мало того, при таком подходе нужно непременно сказать, что и Аш, и Курбов и многие другие коммунисты изображены автором аскетами, святыми, подвижниками, а это совсем не то, что нужно тов. Волину. Курбовы очень характерны для тех индивидуалистов-одиночек, которые входят в партию из среды Завалишиных, издерганные, измятые, пригнутые жизнью, заряженные огромной ненавистью к Завалишиным, но неспособные понять, что партия не гильотина только, не динамо, не формула, а живой, горячий коллектив людей, спаянных „дурманным теплом“ жизни. Если бы не раздражающая, какая-то вывихнутая, манера автора, роман мог бы стать очень высоким художественным произведением. Но он и в таком виде несказанно далек от того, что о нем наговорил тов. Волин.

смысле,—эти и другие подобные положения, взгляды являются перенесением в литературную жизнь анти-спецовской линии. Ничего иного не может говорить, утверждать, писать тов., переносящий наши старые споры в новую, художественную область. Он должен писать только так, как пишут и утверждают товарищи журнала «На посту». Нашим попутчикам, беззаботным по части политики и внимательным к Эросу, очень и очень однако не мешает учесть в своих произведениях эти настроения, к которым они тоже приложили свою руку. Некоторый заметный сдвиг в учете этих настроений—налицо, но он еще недостаточен.

Наличие своеобразных анти-спецовских течений в литературе ведет Родовых к попыткам использовать эти течения в интересах узко-групповых и кружковых для занятия «командующих высот». «Высоты» эти стараются занять не мытьем, так катаньем. Ведется лобовая атака «Кузницы»; при чем ничуть не стесняются классифицировать ее «декадентами», «мещанами» и проч. Нужно созвать конференцию, а «Кузница» мешает. Частым и беглым огнем стараются убрать с командующих высот не только Пильняков, но и Ивановых; треплется все та же «згара-амба» из «Лефа». Тут критики ставят буквально каждое лыко в строку. Здесь строгость их непомерна и непреоборима. Здесь недреманное око впивается в строку, в фразу, здесь ничего не прощают и видят всюду скрытый поход против пролетариата. Зато о «Шоколаде» молчат; молчат о том, что со страниц комсомольского органа выражаются словами, молчат о проповеди крылатого Эроса,—что под видом новейшего коммунистического сознания предлагаются настоящие анимистические пережитки, что беллетристика и стихи там иногда серы и скучны. Мы не впадаем по этим поводам в истерику; промахи есть промахи, а «Молодая Гвардия» в целом делает полезное, хорошее дело. Мы знаем, как трудно сейчас стоять на литературном участке. Но литературную совесть наших судей мы берем под законное сомнение. Все это дополняется взаимными восхвалениями и славословиями. Повидимому, предполагается, что путем такого амикошонства и создается «единая партийная линия». Если здесь это амикошонство производит тяжелое впечатление, то дальше, немного пониже, более молодые и откровенные товарищи распоясываются во-всю, следуя примеру старших. В номере 3—5 «Знамя Рабфака» тов. Платонов, член группы писателей «Молодая Гвардия», в таких выражениях характеризует эту группу: «персонально он (кружок) состоит из товарищей Александра Безыменского, Александра Жарова, Артема Веселого, Сергея Малахова, Алексея Платонова, *Симки Огурцова*, Гинзбурга, *Мишки Голодного, Шубина Ваньки*... и т. д.». Дальше. О Жарове: «в целом ряде стихов *Сашке* удалось» и проч. Об Огурцове: «Симка Огурцов роднит нас с рев. молодежью деревень». Об Артеме Веселом: «Артемка «в боженьку мать», разудалый флотский коммолец... хорошо пишет Артемка»... На что это похоже, товарищи?!

В группе «Октябрь» есть талантливая молодежь: Ю. Либединский, Артем Веселый, Безыменский, А. Макаров. Очень хорошо, если т.т. Либединские и

Артемы Веселые займут «командующие высоты». Но художественная политика Лелевичей и Родовых, требования процентной нормы, работа обухом, восхваления без меры и края приносят группе только вред.

Помимо сказанного, в этих писаниях много просто российской азиатчины, неумения и нежелания внимательно отнестись ко всякой полезной, культурной силе. А ведь мы поразительно бедны, нищи, убоги, неграмотны. У нас разрушенное хозяйство, дичь и темь лесов и деревень, «тоска полей», тяжелый, подчас кошмарный быт. Культурная прослойка у нас тонка до последней степени. Нужно быть самовлюбленными Нарциссами, либо не видеть и не слышать действительности, чтобы настаивать на окончательном освобождении от старого искусства, признавать Ивановых бесполезными для партии и рабочих, толкать их в «нэп» и иметь решимость остаться при «Октябре».

V.

Утверждение, что в манере, в методе, в подходе к вопросам искусства со стороны критиков журнала «На посту» содержится своеобразный суб'ективизм, вычеркивающий об'ективные моменты в художестве, как будто не согласуется с целым рядом их заявлений о действительности, как о непременном исходном пункте творчества пролетарских писателей. Мы намеренно отодвинули этот вопрос к концу статьи с тем, чтобы попутно можно было более подробно остановиться на некоторых злободневных вопросах текущей литературной жизни.

О действительности, о быте, о живой жизни журнал «На посту» пишет достаточно. В редакционной статье, напр., говорится: «Необходимо на-ряду с трудом поставить строительство пролетариата, а в художественном отображении борьбы целиком использовать в первую очередь нашу богатую героизмом современность и нашу величественную эпоху. Ближе к живой, конкретной современности». В других статьях авторы постоянно настаивают на том, что нужно от голых отвлеченных лозунгов перейти к изображению живого человека, нашего быта и т. д. Наконец, в декларациях группы «Октябрь» говорится о примате содержания, о том, что современная пролетарская литература в основу своего содержания должна положить «современную действительность, творцом которой является пролетариат, а также революционную романтику жизни и борьбы пролетариата».

Противоречие между этими декларациями и утверждением о суб'ективизме, однако, лишь видимое. Наши критики стоят не на точке зрения об'ективного художественного познания, как основного метода в искусстве, а на точке зрения *использования* действительности. Случайно или намеренно у них сорвалось слово использование, но оно чрезвычайно верно характеризует их позицию. Использовать действительность, взять ее отправным пунктом совсем еще не значит поставить пред искусством задачу художественного познания жизни. Точка зрения «использования»—шаг вперед по сравнению с теорией искусства для искусства, искусства, творящего из себя, независимо

от жизни; такому именно искусству и противопоставляет свою позицию журнал «На посту». Но никаким шагом вперед эта точка зрения не является, если ее сопоставить с теорией искусства как познания жизни. «Использует» действительность любая агитка, любое самое тенденциозное, самое подогнанное произведение. Использует действительность любой суб'ективист, если он только не считает, что художник творит миры из ничего, подобно библейскому Иегове. Во всех этих и иных аналогичных случаях действительность является только отправным пунктом, а не об'ектом, подлежащим всестороннему изучению. Примат содержания нашими критиками утверждается против примата формы, против словозвончества, против словесной эквилибристики, против возведения формы в самоцель.

В полном соответствии с этой теорией они говорят не о действительности вообще, а только о той, «творцом которой является пролетариат». Задача, таким образом, суживается, ибо пролетариат в нынешних условиях, пока не свергнут в главнейших странах и государствах капитализм, является творцом очень ограниченной действительности: в несравненно большей степени ее творят, к сожалению, капиталисты. И задача пролетарского художника совсем не в том, чтобы изображать только ту действительность, творцом которой является пролетариат, а всю современную действительность в совокупности. Нужно только эту действительность видеть глазами коммуниста.

Далее, в каком смысле, как конкретно представляют себе это использование современной пролетарской действительности критики и публицисты журнала? «Теперь,—пишет тов. Авербах,—надо показать красноармейца в казарме, изучающего грамоту, это—самая серьезная, революцией ставящаяся задача; комсомольца, борющегося с самогоном во имя мирового единства пролетариата; найти пафос революции в корявой корреспонденции рабкора о непорядках на заводе». Тов. Ингулов в поучение «Кузницы» приводит слова Безыменского, советующего вместо электропоэм поискать революцию в отделении милиции.

Революцию в отделении милиции, комсомольца, истребляющего самогонщика, красноармейца, обучающегося грамоте, современному художнику изображать, конечно, нужно. Но это только часть задачи, решить каковую призван современный художник. Очень хорошо говорить о революции в милиции, но, думается, не плохо изобразить милицейского, который тащит и с мертвого и с живого, ибо от этого милицейского стоном стонет подчас и пролетарская и не-пролетарская действительность. Подобает художнику рассказать о комсомольце, который борется с самогоном, но очень не мешает показать и такую борьбу, которая сводится к уничтожению самогона путем энергичного приятия солидных доз его внутрь. Нужно прокламировать красноармейца, изучающего грамоту, но пусть художник не забудет и такого красноармейца, который, возвратившись из Красной армии домой, ассимилировался в хозяйской жадной, темной, неграмотной деревне.

Но дело, к сожалению, не в том только, чтобы живописать и таких красноармейцев, комсомольцев, милицейских. Дело гораздо глубже и сложней.

Не так давно тов. Ленин писал о нашем государственном аппарате:

«Дела с госаппаратом у нас до такой степени печальны, чтобы не сказать отвратительны, что мы должны сначала подумать вплотную, каким образом бороться с недостатками его, памятуя, что эти недостатки коренятся в прошлом, которое хотя перевернуто, но не изжито, не отошло в стадию ушедшей уже в далекое прошлое культуры» («Лучше меньше, но лучше»).

Заметьте, что тов. Ленин борьбу с этими печальными делами выдвигает как первоочередную задачу: «надо *во-время* взяться за ум». В свете этих утверждений упомянутый милицейский, от которого стонут, приобретает особое значение: он является не случайностью, а связан со всеми недостатками нашего госаппарата.

Дела с госаппаратом у нас печальны. Но довольно печальны у нас дела и с хозяйством. Печальны у нас также дела и с нашим бытом. На-ряду с отрадными ростками нового, на каждом шагу у нас некультурность, невежество, темнота, неумение работать, расхлябанность, азиатчина, мошенники, взяточники, бюрократизм и проч. Мертвое хватает живое.

Вполне последовательно, неотвратимо наша партия, получив мирную передышку, перешла или переходит к культурничеству. Это не эпоха мелких дел в том смысле, в каком иногда думают кое-кто из наших товарищей, ибо для нас, революционеров, весь вопрос не в мелких или в крупных делах, а в том, чтобы задачи, которые ставит современность, разрешать в свете и под углом зрения идеалов коммунизма. Именно потому, что мы не теряем никогда этой общей нити, общих социалистических перспектив, мы, как небо от земли, далеки от оппортунистов, которые и крупные и мелкие дела разрешают от случая к случаю, без руководящих социалистических принципов, лежащих у них совсем в другом кармане и вытаскиваемых только для парада, прилику ради.

Итак, одна из самых главных задач—в реорганизации госаппарата, в реорганизации нашего быта, словом, в целом ряде культурнических дел. Но правильно стократ утверждает тов. Троцкий, когда говорит: «чтобы перестроить быт, надо познать его». Вот именно. Основная задача современного художества заключается в том, чтобы художественно познать быт. Понимаете, товарищи, почему в настоящей статье так преднамеренно резко заострен и поставлен вопрос о художестве, как об об'ективном познании жизни? Именно сейчас этот момент в искусстве нужно выдвинуть на первый план; без этого наше молодое художественное слово будет витать в разных «эмпиреях и в прелестях неиз'яснимых», будет непомерно отставать от жизни, вырождаться в агитки, в славословия, в «использование» действительности для бравых коммунэр. Коммунэры и революционная романтика, впрочем, сейчас нам тоже нужны, но еще более нужно всестороннее художественное познание жизни и в прошлом ее, тяготеющем над нами, и в ее настоящем. Да и коммунэры нужны только тогда, когда они не сводятся к наигранным шаблонам.

Искусство должно помочь выкорчевать старый, отживший быт и внедриться новому. Это отнюдь не исключает ни самой необузданной фантастики, ни тем более широчайших художественных обобщений. Нельзя искусство сводить к узкому злободневному бытописанию. Наоборот, как раз наиболее широкое и глубокое воспроизведение действительности приносит в конечном итоге и максимум пользы в области практики. Собакевичи и Маниловы Гоголя до сих пор не потеряли своей свежести, и вместе с тем они выросли из недр старо-дворянского быта.

Несмотря на то, что реалистический уклон является ныне преобладающим в литературе, контакта художества наших дней с современностью нет. У нас есть не плохие рассказы и повести о партизанах, кое-что о борьбе Красной армии, об интелдигентских настроениях, рассказы о мешечниках и о том, как трудно жилось обывателю и как он злился и как он голодал, есть кое-что о провинции, кое-что о внутреннем быте коммунистической партии, о крестьянах в 1918 году; началась прерванная сначала революцией художественная переработка прошлого (М. Горький, Мих. Пришвин и др.), но большая часть наиболее жгучих вопросов остается не освещенной. Не освещен совершенно новый быт рабочего житья-бытья на фабрике, в семье. Новое молодое у нас отражается по трафарету, по заведенному установленному образцу. Не так давно вышла честно написанная книжка тов. Яковлева «Деревня, как она есть». Где, когда, в чем наши современные бытописатели попытались так рассказать о деревне, как это сделал тов. Яковлев? У нас до сих пор дают деревню подмалеванную, подкрашенную. У нас ничего нет о Чичиковых, Маниловых, Собакевичах, орудующих в наших госаппаратах и хозорганах с неукоснительностью «доброго старого времени». У нас нет почти ничего о разрушении современной семьи, о новом быте, складывающемся здесь. Комаровщина и проч. бытовые явления у нас находят свое отражение только в петитных столбцах газетной хроники. Нет ничего «о церковных делах».

Все эти и подобные задачи, стоящие перед литературой, носятся в воздухе, настойчиво требуют своего решения, и русская молодая советская литература пойдет по этому пути. Порука в том—ее здоровая, крепкая тяга к реализму и даже к натурализму. Искусство консервативно, оно чаще всего отстает от жизни и реже предвосхищает ее,—но для нашего чувства и сознания художественные воплощения прошлого, которое кажется уже превзойденной ступенью, являются и воспринимаются как новые истины, как откровения.

Если бы критики журнала «На посту» указали на то, что современная литература обходит жгучие назревшие бытовые вопросы, что она непомерно отстает порой от жизни, они были бы правы. Но тогда они поняли бы лучше и пристрастие «добродушных» коммунистов к попутчикам и трудность и своеобразие задач. Сложность и трудность в том, что Советская Россия есть еще осажденный лагерь, что она во всякий момент может подвергнуться нападению хитрого и прекрасно вооруженного врага, что тысячи враждебных

глаз следят за ее жизнью, что наша «передышка» в конце концов передышка очень непрочная. Нужно поэтому соблюдать сугубую осторожность и тактичность. Это нужно помнить Эренбургам и многим другим из попутчиков. С другой стороны, быт наш нужно перестраивать, а чтобы перестраивать его, нужно познать, точно изучить, обнаружить, уметь говорить не только о положительном, но и о ранах наших,—обо всем отвратительном и печальном в нашей действительности. С этой точки зрения методы критики и подхода к художнику товарищей Родовых и Лелевичей с их требованием процентной нормы для Ивановых, с их борьбой против «монументов», с выписками «криминала» вроде тех, что приведены выше,—только вредят более широкой постановке задач перед современной пролетарской и непролетарской литературой. Одергивать Пильняка, Эренбурга, Брика и Никитина очень следует, но не нужно это делать так, чтобы писатель мог вывести заключение, что нельзя писать о мужиках, которые насчет Интернационала держатся совсем иного мнения, чем коммунисты, и т. д. Одергивая Пильняков и Никитиных, не мешает иногда этот метод применить и к себе, ибо во многом виновны мы сами своими требованиями агиток, своей боязнью освещения жизнью, своими мелочными и часто смешными придирками, своим улюлюканием и т. д.

Пустячками являются и попытки подойти к живому человеку и к быту в коммунэрах «о комбриге Иванове» и проч. Это—не быт, а подделка под быт. У Тихонова, от кого пошли эти «коммунэры»,—живые люди. Вы видите и слышите их. Здесь—ходули, деревянное, написанное по трафарету. Живым человеком здесь и не пахнет. Это—не действительность, а только использование ее—

Лихой кавалерист,
Владеет шашкой и винтовкой,
А как на митингах речист,
А как искусен в джигитовке...

Ни одной оригинальной свежей черты. Затаскано, шаблонно. Едва ли будет ошибкой сказать, что этими лихими кавалеристами на деревянных лошадках, одолевающими дубовых поповен, кое-кто из «Октября» думает замкнуть темы о современном живом человеке. И речь идет не только о таланте, а, прежде всего, о теории «использования». Довольно только использовать. Пора переходить к настоящему изображению действительности, когда художник не только является агитатором, но и человеком, подобно ученому, изучающим точно об'ект. Читатель не хочет больше книжек о деревянных кавалеристах. Его не удовлетворяет и поверхностное изображение быта, которое мы даем. Он хочет по настоящему «вгрызаться» в быт. В противном случае нам грозит измельчание: грозит и читателю, и писателю. Кое-какие симптомы, наводящие на размышления, уже имеются. Литературная шумиха идет своим чередом, а в художественной литературе—и в прозе и в поэзии—наблюдается какой-то застой, топтание на одном месте. Вместе с тем самым ходким литературным товаром являются авантюрные безделушки: «Атлантида» Пьера Бенуа и др. И пусть не говорят, что спрос на такие вещи создает

нэпман и обыватель. Наш партийный работник средней квалификации тянется к ним.

И журнал «Красная Новь», и артель писателей «Круг» поставили своей задачей художественное *познание* жизни. В этом их особенность и отличие и от «Лефа», и от журнала «На посту», и от многих других изданий.

Г. В. Плеханов как-то заметил, что односторонний взгляд на вещи иногда даже очень полезен. Это так. Взгляды тов. критиков журнала «На посту» чрезвычайно односторонни, но в их односторонности больше вреда, чем пользы, ибо их точка зрения мешает нашей неокрепшей литературе перейти к всестороннему обхвату действительности. Кроме всего прочего у них нет настоящей любви к художественному слову; ее нигде не сыщешь в журнале «На посту» не чувствует, не понимает, что нам передано изумительное литературное наследие, что на нас, коммунистах, лежит тягчайшая ответственность за то, какую литературу даст Новая Россия после Пушкина, Гоголя, Толстого. Оттого они так безапелляционны, так легко творят суд и расправу, так решительно выбрасывают за борт все, за исключением «Октября», так заняты взаимным прокламированием.

Их дело. Уверены, что партия на этот путь не станет.

Лысая гора[1]).

Сергей Клычков.

Сказано: а душу можно ль рассказать? Не поэтому ли Пушкин истину назвал «низкой», а Тютчев изреченную мысль—ложью: а душу можно ль рассказать?!. Отсюда — вечное двоякое установление творческой души в мире—«двойное бытие». и под ногами, стоящими на материке, шевелится «родовой», довременный хаос—человеческая душа, опаленная жаждой творческой, как бы еще не изведала первых дней творения—отделения света от тьмы.

Истины нет, есть одна большая обольщающая ложь, «обман возвышающий», и, однако, ни в одной сфере человеческого бытия нет такой жадной погони, жестокого соревнования, зависти и восторга. От лжи бесчеловечной и обольщающей убежал Толстой, проклявши безжалостную, прекрасную богиню, с улыбкой равной встречающую и жениха, и искупительные жертвы, ибо витает над всеми равно ее чудесная птица, у которой два крыла—радость нечаянная и отчаяние безысходное: а душу можно ль рассказать?!. Проистекающая отсюда война между словом и его внутренним обозначением—извечна и раньше всех мук человек познал муки творчества.

В наше время эта обостренность — титл, стоящий между мыслью, чувством и их словесным знаком, — особенно опустошительна. Двойственность бытия художника из трагедии обратилась в профессию, извечный фатум души—в пустое место, а творчество—в статистику и регистр более или менее удачных методов, подходов, приемов и ухищрений, подчас забавных и остроумных, но больше грустных и безнадежных, — пусть каждый вспомнит, сколько внимания, и упорного внимания, у нас уделяется синтаксису по каждому самому незначительному событию в искусстве,—прохватит жуть до костей. Только ведь примелькались глаза у всех нас, а то, если так на минутку отрешиться от наших правил и канонов и как бы самому себе зайти за спину и украдкой осмотреться вокруг—какая чудовищная смесь, тарабарщина и разноголосица царят в наши дни в искусстве. И едва ли это разнообразие и пестрота—от богатства, от избытка творческих сил, уверенности в них. Ведь от того, что курица пестра, не значит, что она кладет золотые яйца. И у волка шерсть пестра, да не греет. Случайность группировок, формальная и подчас шкурническая спайка так наз. литературных школ и на-

[1]) Печатается в дискуссионном порядке.

420

ИЗДАТЕЛЬСТВО

ЭПОХА

BERLIN SW 68, ZIMMERSTRASSE 7/8
TELEPHON AMT ZENTRUM 59-61

ВЫШЛА В СВЕТ И ПОСТУПИЛА В ПРОДАЖУ

КНИГА ВТОРАЯ

ЖУРНАЛА ЛИТЕРАТУРЫ И НАУКИ

БЕСЕДА

издаваемого в Берлине при ближайшем участии:
ПРОФ. Б. Ф. АДЛЕРА, АНДРЕЯ БЕЛОГО, ПРОФ. Ф. А. БРАУНА, М. ГОРЬКОГО, В. Ф. ХОДАСЕВИЧА

*

Содержание второй книги

АЛЕКСАНДР БЛОК — Последние стихотворения. М. ГОРЬКИЙ — Из дневника. НИКОЛАЙ ОЦУП — Дон Жуан. Стихотворение. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Из воспоминаний. СОФИЯ ПАРНОК — Стихи. ГРЕГОРИО МАРТИНЕЦ СИЕРРА — Дневник девочки. Рассказ. Перевод с рукописи. ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ — Поэтическое хозяйство Пушкина. А. ЛЮТЕР — Немецкая литература последних лет. РОМЭН РОЛЛАН — Махатма Ганди. (Окончание). Перевод с рукописи. ПРОФ. Ф. РИННЕ — О тончайшем строении материи по образцу кристаллов. Перевод с рукописи. Д-р. ГАНС ПРЕЗЕНТ — Экспедиции на Эверест 1921—1922. Перевод с рукописи. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Антропософия и д-р. Ганс Лейзеганг. ПРОФ. Б. Ф. АДЛЕР — Д. Н. Анучин. МАТЕРИАЛЫ — Письмо В. В. Розанова к М. Горькому.

Цена книги (416 стр.) основн. мар. 10.—
Коэффициент дня платежа.
За границу книги продаются только в твердой валюте из рассчета — 1 марка 6 центов.

С заказами обращаться в издательство ЭПОХА
Berlin SW 68, Zimmerstrasse 7/8

НОВАЯ КНИГА

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ М. БАКУНИНА

по архивным материалам б.б. III отделения и морского министерства.
Редакция и примечания Вячеслава Полонского.
Том I.

Государственное Издательство. Москва. 438 стр.

СОДЕРЖАНИЕ:

Стр.

М. Горький. Автобиографические рассказы (продолжение) . . . 3
А. Пиотровский. Падение Елены Лэй. Драма . . . 24
Всеволод Иванов. Долг. Рассказ . . . 54
Вяч. Шишков. Спектакль в селе Огрызове. Рассказ . . . 68
Ив. Касаткин. Тюли-Люли. Рассказ . . . 80
М. Прившин. Кащеева цепь (продолжение) . . . 111
Л. Войтоловский. Солдатские песни и сказки . . . 129
Б. Лавренев, Н. Тихонов, Вера Инбер, С. Обрадович, Н. Асеев, С. Клычков, С. Милашкин (стихи) . . . 140

С. Вольфсон. Г. В. Плеханов и вопросы искусства . . . 154
М. Нечкина. Взгляд В. О. Ключевского на роль „идей" в историческом процессе . . . 174
В. Невзоров. Дети после войны и голода . . . 204
С. Бессонов. Старые свидетели нового спора . . . 228
В. Кряжин. О мировой войне . . . 243

Ф. Крашенинников. Работы К. А. Тимирязева . . . 258
А. Тимирязев. Гельмгольтц и современная физика . . . 270

Внутри Советской России.

А. Яковлев. В глубине (очерки) . . . 282
Е. Медынский. Пробуждаясь . . . 310

За рубежом.

П. Китайгородский. Финансово-экономические вопросы на Лозаннской конференции . . . 317

Литературные края.

В. Вересаев. К психологии Пушкинского творчества . . . 325
П. Коган. О социальной драме . . . 340
А. Воронский. Искусство, как познание жизни, и современность . . . 347
С. Клычков. Лысая гора . . . 385

Библиография.

Рецензии: *Ю. Соболева, Н. Смирнова, О. Мандельштама, И. Гроссман-Рощина, В. Кряжина, И. Бороздина, П. Стучки, Н. Гаевской* . . . 395

Об'явления . . . 413